

Año 7. No. 13
Enero – Junio 2024
ISSN: 2594-1216

PIRANDAN E

REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA
HISPANOAMERICANA



PIRANDAN E

REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Universidad Autónoma de Tlaxcala
Facultad de Filosofía y Letras

Año 7. No. 13
Enero - Junio 2024

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA

Dra. Marisol Nava Hernández

CONSEJO EDITORIAL

Dra. Olga Lidia Ayometzi Sastré

Mtra. Jaqueline Bernal Arana

Dra. Julia Isabel Eissa Osorio

Mtra. Ma. Andrea Olimpia Guevara Hernández

Lic. Gilberto Marti Lelis Sánchez

Lic. Blanca E. Lugo Vázquez

Dr. Vidzu Morales Huitzil

Dra. Micaela Morales López

Dr. Raymundo Pérez Tapia

Mtra. Esmeralda Carolina Pluma Contreras

Mtra. Arianna Rodríguez Rodríguez

DISEÑO DE LA PÁGINA

Mtra. Michel Montiel Meléndez

Lic. Alfredo Alfonso Nava Cuecuecha

DISEÑO EDITORIAL

Mtra. Michel Montiel Meléndez

ASISTENTE EDITORIAL

Mtra. Brenda Zempoalteca Flores

SOPORTE TÉCNICO

Lic. Alfredo Alfonso Nava Cuecuecha

COMITÉ CIENTÍFICO

- Dra. Rosario Arroyo González (Universidad de Granada, España)
- Dra. María Nieves Concepción Lorenzo (Universidad de la Laguna, Tenerife España)
- Dra. Mara L. García (Brigham Young University, USA)
- Dr. Felipe Gómez Gutiérrez (Carnegie Mellon University, USA)
- Mtra. Tanya Claribel González Zavala (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)
- Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)
- Dr. Marco Kunz (Université de Lausanne, Suiza)
- Dr. David Laraway (Brigham Young University, USA)
- Dra. Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México)
- Dra. Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá, España)
- Dr. Claudio Paolini (ANEP-Consejo de Formación en Educación, Uruguay)
- Dra. Silvia María Paredes (Universidad Nacional de Villa María, Argentina)
- Dr. Alfredo Pavón (Universidad Veracruzana, México)
- Dr. Nicolas Piedade (Université de Limoges, Francia)
- Dra. Sara Poot Herrera (Universidad Santa Barbara California, USA)
- Dr. Luis Quintana Tejera (Universidad Autónoma del Estado de México)
- Dr. Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México)
- Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México)

Pirandante. Revista de Lengua y Literatura Hispanoamericana, año 7, No. 13, Enero-Junio 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Tlaxcala en coordinación con la Facultad de Filosofía y Letras, calle del Bosque s/n, colonia Tlaxcala centro, C. P. 90000, Tlaxcala, Tlax., México. Tel. (246) 4620981, <https://www.pirandante.com.mx>, pirandanteuatx@gmail.com. Editora responsable: Dra. Marisol Nava Hernández. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2018-022713453300-203. ISSN: 2594-1216, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Universidad Autónoma de Tlaxcala en coordinación con la Facultad de Filosofía y Letras, Lic. Alfredo Alfonso Nava Cuecuecha, calle del Bosque s/n, colonia Tlaxcala centro, C.P. 90000, Tlaxcala, Tlax., México. Fecha de la última modificación 20 de junio de 2024.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la editora y del Comité editorial de la publicación.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma de Tlaxcala a través de la Facultad de Filosofía y Letras.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	8
<i>ARTÍCULOS</i>	
HIPERVIGILANCIA EN MORONGA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA <i>SANDRA CECILIA DORANTES HERNÁNDEZ</i>	12
NOTAS A DOS NOVELAS SOBRE VIOLENCIA DE GÉNERO <i>DESPUÉS DE TODO Y EL MONSTRUO PENTÁPODO</i> <i>ANTONIO MARQUET</i>	31
UNA ACTUALIZACIÓN DEL PÁRRAFO COMO MICROTTEXTO <i>ELVIA ESTEFANÍA LÓPEZ VERA</i>	54
¡EN UN DIARIO CONTARÉ MI VIDA! LECTURA DEL DIARIO <i>¡CASI MEDIO AÑO!</i> DE M. B. BROZON <i>GUILLERMO BEJARANO BECERRIL</i>	65
<i>RESEÑAS</i>	
<i>UN PRESENTE ABIERTO LAS 24 HORAS (ESCRITURAS DE ESTE SIGLO DESDE LATINOAMÉRICA)</i> <i>LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ</i>	83
LA MONSTRUOSIDAD DE COSIFICAR AL OTRO <i>CAROLINA MARTÍNEZ HERNÁNDEZ</i>	89
HERMANA <i>CHEIRLA MARLEN DÍAZ CARMONA</i>	92
LOS LINDEROS DEL SURREALISMO <i>ARIADNA MICHELLE CARRILLO LÓPEZ</i>	96
<i>TRADUCCIONES</i>	
HANS-GEORG GADAMER. <i>WAHRHEIT UND METHODE (VERDAD Y MÉTODO)</i> <i>MARIO DÍAZ DOMÍNGUEZ</i>	100
ΑΛΚΑΪΟΣ FR. 357 LP <i>VIDZU MORALES HUITZIL</i>	108

PRESENTACIÓN

Pirandante. *Revista de Lengua y Literatura Hispanoamericana* se complace gratamente en anunciar que, en este periodo, ha ingresado al registro de Latindex, confirmando el avance del proyecto editorial planeado para la revista y que, por supuesto, no sería posible sin las colaboraciones de los autores, pero también del comité científico y editorial, a quienes agradecemos su invaluable colaboración.

En este número, la revista se integra por cuatro artículos, cuatro reseñas y dos traducciones. En el primer artículo, “Hipervigilancia en *Morongá* de Horacio Castellanos Moya”, Sandra Cecilia Dorantes Hernández analiza la novela *Morongá* (2018) del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Mora, con base en la vigilancia como parte medular del desarrollo y comportamiento de los personajes. El estudio retoma el concepto de panóptico propuesto por Michel Foucault, para explicar la paranoia que surge a través de una estrecha vigilancia, lo cual se analiza en los personajes de la novela, quienes se enfrentan a diversas dificultades al ser migrantes en los Estados Unidos. Asimismo, la autora examina la forma en que tales personajes son afectados emocionalmente debido a la violencia y la hipervigilancia que ejercen sobre ellos los demás ciudadanos norteamericanos. El artículo resulta un afortunado estudio de un autor, una obra y un tema de polémica actualidad.

Antonio Marquet, en “Notas a dos novelas sobre violencia de género *Después de todo* y *El monstruo pentápodo*”, presenta un inquietante artículo, donde examina dos novelas que narran historias sobre abuso sexual: *Después de todo* de José Ceballos Maldonado y *El monstruo pentápodo* de Liliana Blum. El autor divide el artículo en varios apartados para explicar las diferentes perspectivas de la agresión sexual, ya sea que los personajes sean cómplices, agresores o víctimas. El autor principalmente se enfoca en *El monstruo pentápodo*, brindando un análisis imparcial sobre el actuar de sus personajes. Con un estilo peculiar, Antonio Marquet nos sumerge en las atrocidades sobre el abuso sexual y la violencia de género que plantean estas dos novelas.

En “Una actualización del párrafo como microtexto”, Elvia Estefanía López Vera parte de la dificultad que tienen algunos estudiantes universitarios respecto a la escritura de

un párrafo, ya que no se tiene un método claro de enseñanza. Para resolver el problema, la autora recupera las propuestas de María Teresa Serafini y de Teun A. Van Dijk para mejorar la escritura de los párrafos. Con base en esto, López Vera expone varios ejemplos y las sugerencias para mejorar tales escritos. El artículo deviene eficiente en su aparente sencillez, pues como sabemos, escribir requiere atención y práctica, tal cual lo propone la autora.

El último de los artículos corresponde a Guillermo Bejarano Becerril, quien en “¡En un diario contaré mi vida! Lectura del diario *¡Casi medio año!* de M. B. Brozon” ofrece un estudio de la novela *¡Casi medio año!* (1996) de Mónica Beltrán Brozon en el que se indaga cómo se configura el diario escrito por el protagonista, demostrando que lo utiliza como un medio para recopilar su entorno y realidad, motivo por el cual se revaloriza al diario como un tipo de discurso estético. Además, Bejarano Becerril enfatiza las similitudes que la obra de Brozon comparte con *El principio del placer* de José Emilio Pacheco. Finalmente, el artículo plantea que la novela de Brozon se convierte en un hito de la Literatura Infantil y Juvenil en el marco de la literatura mexicana.

En cuanto a las reseñas, la primera corresponde a Luz Elena Zamudio Rodríguez quien aborda *Un presente abierto las 24 horas (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)* de Mónica Velásquez Guzmán. La reseñista describe con minuciosidad crítica las partes que conforman el libro, el cual resulta poco ortodoxo en el contexto de la tradición literaria. Con base en propuestas teóricas y creativas como las de Paul Ricoeur, Roland Barthes, Tamara Kameszain y Josefina Ludmer, la autora analiza las nuevas propuestas literarias de Latinoamérica. Luz Elena Zamudio, con inteligencia y sensibilidad, reseña este libro de una crítica lúcida y poco convencional.

Carolina Martínez Hernández en “La monstruosidad de cosificar al otro” revisa el libro *Cara de liebre* de Liliana Blum, novela que contrasta la vida de tres personajes (Irlanda, Tamara y Nick) utilizando una focalización múltiple para plantear una relación singular centrada en la deshumanización del otro. Con un ritmo ágil, descripciones crudas y humor negro, nos indica la reseñista, Liliana Blum presenta una historia que refleja el lado más sombrío de la condición humana al denunciar, desde perspectivas femeninas, los raseros con los que se miden a los hombres y las mujeres, los estereotipos sociales, los defectos físicos, las relaciones destructivas, el acoso y la violencia, temas de notable actualidad que maneja Blum y que Carolina Martínez desentraña con precisión.

En “Hermana”, Cheirla Marlen Díaz Carmona se centra en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, una autora reconocida por su capacidad para abordar temas complejos y contemporáneos; férvida prueba de ello es dicha obra que le mereció el Premio Xavier Villaurrutia en 2021 y, recientemente, el Pulitzer. Así, la autora documenta el trágico asesinato de su hermana Liliana, a través de un pulcro y respetuoso estilo que combina el ensayo con la ficción, y que va más allá del idealismo del amor romántico y de la llana idea de un “crimen pasional”; en este sentido, se visibiliza la voz de una víctima que,

a la par de ser pareja, también fue la de una querida hermana. La reseñista ahonda en el sentir de Rivera Garza y en su terebrante obra.

En la última reseña, “Los linderos del surrealismo”, Ariadna Michelle Carrillo López recupera los cuentos de Leonora Carrington, considerada una de las figuras más representativas del surrealismo en México. Los *Cuentos completos* de Carrington mezclan la autobiografía, la ficción, lo cotidiano y lo mágico, mediante seres fantásticos, atmósferas mágicas y boscosas que, indudablemente, remiten al lector a un mundo de avasallante imaginación, demostrando que el surrealismo no existe únicamente en la pintura de Carrington, sino también en sus cuentos, como acertadamente lo analiza Ariadna Michelle Carrillo López.

Este número de *Pirandante* incluye dos traducciones. La primera corresponde a Mario Díaz Domínguez, quien traduce del alemán un fragmento de *Verdad y método* de Hans-Georg Gadamer, donde se aborda el concepto de vivencia, el cual forma el cimiento epistemológico para el conocimiento objetivo; en ese sentido, la vivencia sería “aquello que es pensado y ganado como unidad a través de una nueva manera: ser uno” y de ahí su vínculo con la literatura autobiográfica. La traducción, hecha con agudeza y conocimiento, plantea un profundo estudio sobre un concepto tan relevante en la filosofía y la literatura como la vivencia.

Finalmente, Vidzu Morales Huitzil traduce un fragmento de un poema de Alceo. En su brevedad, el poema revela una intensidad estética distintiva del poeta griego, así como de sus temas, en este caso, lo bélico, la heroicidad y, particularmente, la parafernalia que el guerrero debe considerar siempre. Sin duda, un poema sublime de Alceo, que Morales Huitzil traduce con precisión.

De esta forma, entregamos este nuevo número de *Pirandante*, el número 13, a nuestro amable lector, a quien esperamos le seduzcan los artículos, las reseñas y las traducciones aquí incluidas. Deseamos que la lectura de estos textos académicos sea de su agrado.

Marisol Nava Hernández
Directora de la revista

ARTÍCULOS

HIPERVIGILANCIA EN MORONGA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

HYPERVIGILANCE IN MORONGA BY HORACIO CASTELLANOS MOYA

Sandra Cecilia Dorantes Hernández

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
dorantes.sc@gmail.com

Recibido: 23-01-24
Aceptado: 29-02-24

RESUMEN

Catalogada dentro de la literatura de la posguerra, *Morongá* (2018), novela de Horacio Castellanos Moya, se desarrolla en un Estados Unidos inmerso en la paranoia de la videovigilancia. En la ciudad ficticia Merlow City, pero también en Chicago y Washington D. C. una diáspora de migrantes centroamericanos intenta rehacer su vida en condiciones de supervisión extrema. La supervivencia en un sistema democrático en el que no hay guerra o conflicto visible, como en su país de origen, no asegura una existencia desvinculada de la violencia. El análisis de la novela permitirá realizar un acercamiento al estudio de los mecanismos de vigilancia del Estado y a la evolución

ABSTRACT

Catalogued within post-war literature, *Morongá* (2018), a novel by Horacio Castellanos Moya, takes place in a United States immersed in the paranoia of video surveillance. In the fictional Merlow City, but also in Chicago and Washington D. C. a diaspora of Central American migrants tries to rebuild their lives under conditions of extreme supervision. Survival in a democratic system where there is no war or visible conflict, as in their country of origin, does not ensure an existence detached from violence. The analysis of the novel will allow an approach to the study of the surveillance mechanisms of the State and the current evolution of this apparatus. The present

actual de este aparato. La presente investigación tiene como finalidad analizar el concepto de panóptico de Michel Foucault, así como reinterpretaciones contemporáneas de este prototipo tales como el panspectrum de Francisco Rouco, el panoptismo multidireccional de Rafael Vidal Jiménez y el panóptico digital de María Gutiérrez Zurdo. Dicho estudio contribuirá a comprender la toma de decisiones de los personajes en tanto que sujetos marginados por una sociedad que los vigila y disciplina, pero que al mismo tiempo les concede las herramientas necesarias para vigilar y ejercer poder sobre los más débiles.

PALABRAS CLAVE: Hipervigilancia, Panóptico, Disciplina, Migración, Literatura centroamericana.

research aims to analyze Michel Foucault's concept of panopticon, as well as contemporary reinterpretations of this prototype such as Francisco Rouco's panspectrum, Rafael Vidal Jiménez's multidirectional panopticism and María Gutiérrez Zurdo's digital panopticon. This study will contribute to understanding the decision-making of the characters as subjects marginalized by a society that monitors and disciplines them, but at the same time gives them the necessary tools to monitor and exercise power over the weakest.

KEYWORDS: hypervigilance, panopticon, discipline, migration, Central American literature.

INTRODUCCIÓN

Horacio Castellanos Moya se ha posicionado como uno de los escritores imprescindibles para descubrir el imaginario centroamericano en la literatura contemporánea. Nacido en Tegucigalpa, Honduras, creció en el país vecino El Salvador. El escritor ha demostrado ininterrumpido interés por retratar a la sociedad salvadoreña en sus mundos narrativos. En entrevista con Alejandro Menéndez Mora, reafirma que se vio influenciado ineludiblemente por la violencia vivida durante los primeros años de vida en su país de origen (2018, p. 126). Su novela *Morongá* (2018) refleja una sociedad salvadoreña trastocada por las migraciones y el crimen organizado. Ésta se desarrolla ya no en la región de Centroamérica, como en otras de sus obras, sino en Estados Unidos. En razón de lo anterior, aunado a las problemáticas que sus personajes arrastran como el pasado de la guerra, la criminalidad y las migraciones, se suma la cultura del miedo y la hipervigilancia características de la sociedad norteamericana contemporánea.

La novela, escrita en tres partes, narra en primer lugar la historia de José Zeledón, exguerrillero y migrante en Estados Unidos, mientras que en el segundo capítulo se relata la historia de Erasmo Aragón Mira, periodista y profesor visitante en la universidad de Merlow

City. La tercera parte, escrita en un formato de informe policiaco, detalla los pormenores de la balacera con que finaliza la historia. Aunque el informe resulta impersonal y no se concentra en ningún personaje, se revela información valiosa sobre Carlos Armando Artola, alias Calín, perteneciente a la banda criminal Mara Salvatrucha en Estados Unidos. Este sujeto se relaciona con el exguerrillero Zeledón y el profesor Erasmo Aragón porque los tres se encuentran presentes en el enfrenamiento final.

Aunque desde distinta perspectiva, las tres narraciones comparten el desarrollo de la vigilancia como parte medular del desarrollo y comportamiento de los personajes. De esta manera, José Zeledón, protagonista del primer capítulo, llega a la ciudad universitaria Merlow City por invitación de un antiguo compañero guerrillero. Es en esta ciudad en donde obtiene varios trabajos, entre los que destacan dos por estar estrechamente relacionados con la videovigilancia. A partir del acceso a estas funciones, Zeledón logra perfeccionar su competencia para espiar a los demás personajes.

Por otro lado, Erasmo Aragón Mira es el protagonista del segundo capítulo. Periodista e historiador, llega a Merlow City como profesor invitado. Además, aprovecha su estancia en Estados Unidos para realizar una investigación sobre el poeta Roque Dalton. Es este capítulo el que permite realizar un acercamiento al pensamiento y comportamiento del sujeto observado, es decir, al que se le aplica la vigilancia. Erasmo, a diferencia de Zeledón, utiliza las nuevas tecnologías de manera superficial, esto es, para ubicarse o para verificar si alguna persona se encuentra registrada en las redes sociales. No obstante, es consciente de que es vigilado a través de las cámaras de la ciudad, de su teléfono y de su computadora. Por tal razón, su nerviosismo crece a medida que la vigilancia aumenta.

Las historias se entrelazan cuando Zeledón, quien logra trabajar para el departamento de vigilancia de la universidad, descubre correos con la sigla CIA en la correspondencia electrónica del profesor, hecho por el que comienza a vigilarlo. Además, Erasmo y Zeledón se ven inmiscuidos en el enfrentamiento armado que cierra la novela: Zeledón porque acepta un trabajo ilegal y Erasmo porque ayuda a la policía como agente infiltrado en el rescate de Amanda María Packer. Cabe mencionar que Erasmo participa en contra de su voluntad porque se ve obligado a colaborar en consecuencia de la amenaza de Amanda, hija adoptiva de los dueños del Airbnb que renta en Washington, -ciudad a la que llega para realizar su investigación sobre el poeta Roque Dalton-, y hermana de Calín. La niña lo manipula para obtener dinero y además lo utiliza en su coartada para, de esta manera, confirmar que huye de casa porque los inquilinos abusan de ella y no porque se haya escapado con su hermano quien vive ilegalmente en el país y se dedica a la criminalidad.

El informe final revela que no solo el hermano de Amanda se encuentra en

Estados Unidos, sino también su padrastro, Mauro Jiménez Lazcano, alias Moronga, quien es un traficante a pequeña escala. Escrito en formato de reporte policial, en este tercer y último capítulo se descubre que la organización de pandillas conformadas por inmigrantes centroamericanos es cada vez más recurrente. También se hace explícito que el mecanismo de vigilancia es multidireccional y que todos se vigilan y disciplinan a partir de lo que esté a su alcance: llamadas, mensajes de texto, perfiles de Facebook e incluso a través de las cámaras de seguridad.

El tiroteo final tiene lugar ya que los padres adoptivos de Amanda denuncian su desaparición. Los policías pronto descubren que la niña se escapa con su hermano. El profesor Erasmo Aragón termina embrollado en el asunto debido a que, antes de partir, le comunica a George, el padre adoptivo de Amanda, todo lo que la niña le confiesa cuando irrumpe a la fuerza en su habitación y lo amenaza. Se convierte en una pieza fundamental para resolver el asunto y lo mandan como agente infiltrado, ya que la pandilla a la que pertenece el hermano de Amanda le exige dinero. Así, mientras la policía intenta capturar a Calín, al mismo tiempo y en la misma calle un grupo de criminales concluye una transacción. El fuego comienza en una gran confusión cuando los agentes intentan arrestar a Calín al mismo tiempo que los criminales salen de un restaurante a unos metros del lugar de los hechos.

Dicho lo anterior, la exploración de las características de los espacios que convergen en la novela será de envergadura para comprender la constitución de los personajes y de los espacios que habitan. Se prestará especial atención al fenómeno de las migraciones y a la violencia recurrente en Centroamérica, por un lado; mientras que, por otro, se reconocerá la hipervigilancia en el espacio estadounidense como un mecanismo de disciplinamiento que coexiste con las problemáticas propias de la región centroamericana. Para continuar, se explicará el concepto de panóptico propuesto por Michel Foucault y las nuevas representaciones que existen en la actualidad, ya que, como lo develará el análisis consecuente, este modelo de disciplinamiento se transformó gracias a la trascendencia que el manejo de la información adquirió con el desarrollo de las nuevas tecnologías.

El recorrido por estos conceptos posibilitará la observación del comportamiento de los personajes, los cuales, asumen el papel de vigilantes al mismo tiempo que son vigilados. Como será posible comprobar, algunos de ellos, como Zeledón, se adaptarán fácilmente al juego de miradas que implica el panóptico y aprovecharán todo el acceso a la información que esté a su alcance, mientras que otros, como Erasmo Aragón, serán víctimas de la hipervigilancia y el disciplinamiento por parte de sus pares y de las instituciones sin haber hecho uso efectivo de las nuevas tecnologías y así evitar sucumbir ante el sistema.

CONFIGURACIÓN DE LOS PERSONAJES MIGRANTES A PARTIR DEL ESPACIO CENTROAMERICANO Y ESTADOUNIDENSE

Para *Moronga* (2018) Castellanos Moya recrea personajes inmigrantes provenientes de países centroamericanos: José Zeledón, Esteban, El Viejo, Erasmo Aragón, Amanda Packer, Moronga, aunque de distinta profesión, provienen de países como Nicaragua, Guatemala y El Salvador. Ya sea migrantes de Merlow City, ciudad ficticia situada al sur de Wisconsin, ya sea indocumentados de Washington D. C. o de Chicago, todos intentan reiniciar su vida en territorio extranjero. Por esta razón, a la representación literaria de estas ciudades concierne tanto la criminalidad, el narcotráfico y las migraciones masivas de centroamericanos a Estados Unidos y Canadá, así como la cultura de la hipervigilancia propuesta como medida de prevención contra el crimen en el país fronterizo.

Dichos personajes trasladan a Merlow City, Washington y Chicago una realidad de migraciones, pobreza, narcotráfico y criminalidad típica de Centroamérica. Linda Álvarez acierta al aclarar que “despite the main stream media’s obsession with positioning the migration of Central Americans as an unprecedented crisis, an honest evaluation recognizes that this mass migration north has been a consistent aspect of Central American reality” (2020, pp. 4-5). En razón de esta premisa, se podrían señalar tres etapas de los procesos migratorios centroamericanos hacia Canadá y Estados Unidos: el primer desplazamiento ocurrido entre 1970 y 1980, las movilizaciones de la década de 1990 y los éxodos altamente divulgados por los medios de comunicación de la actualidad (Rivera Hernández, 2017, p. 110).

Desafortunadamente, desde fines de los años setenta la situación económica, política y social ha sido impetuosamente inestable en la región, lo que promovió en un principio el alto índice de migraciones. Según Villalobos (2013), a partir de esta década se desplegaron una serie de actos de violencia que no tuvieron fin:

matanzas masivas e indiscriminadas de comunidades indígenas, la fuerte represión política, los conflictos entre guerrillas y los grupos paramilitares, sin mediación de un Estado de derecho en forma, el militarismo exacerbado de la sociedad en general, la crisis económica [...] junto con la destrucción de las instituciones políticas y culturales, todo ello coronado con una guerra civil ininterrumpida (pp. 132-133).

En la actualidad, a pesar de que se proclame el fin de la guerra y la instauración de un sistema democrático, la situación está lejos de cambiar. Los éxodos mediáticos a los que apuntaba Álvarez son el resultado de la violencia aún existente en esta región. Estos son causados principalmente por el tráfico de drogas y la guerra que ésta conlleva, lo que no solo instala un ambiente de violencia, sino que también devasta la vida de la población:

“Central American mass migration is caused by poverty and the precariousness of living conditions, and violence is also a motivating factor in the forced migration of tens of thousands of people in these countries” (Rivera Hernández, 2017, p. 111).

Lo anterior se refleja directamente en la representación de lo centroamericano en la literatura, espacio en el que lo que tradicionalmente se ha concebido como centroamericano es modificado por las migraciones masivas. Por un lado, autores como Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala sugieren que esta región más que un espacio geográfico es un lugar de enunciación, un horizonte desde y hacia el cual se piensa (como se citó en Gálvez, 2020, p. 14). Si bien lo anterior plantea una fractura en la identidad nacional, también debe valorarse la apertura a una identidad en constante construcción, en la que la migración, principalmente, juega un factor decisivo. Escamilla Rivera (2012) puntualiza que esta constante construcción de la identidad nacional se ve reflejada en la literatura de posguerra, en la que se desdibujan “las fronteras nacionales, [y] comienzan a abrirse espacios en los enri-zamientos que generan diferencias y contradicciones multiculturales” (p. 58).

Dentro de este contexto en el que las fronteras se desdibujan y el conflicto armado parece no tener fin, *Morongá* (2018) presenta la construcción de personajes centroamericanos que se insertan en la sociedad estadounidense. De esta manera, como bien señala José Luis Escamilla Rivera, “el personaje protagonista representa un sujeto en tránsito en el que pervive el recuerdo de la guerra y las distintas formas de violencia social del presente” (2012, p. 56). Por lo tanto, cabe señalar que esta imbricación deviene aún más compleja porque los personajes de la novela se confunden entre sí, exhibiendo las similitudes entre los países que conforman el Triángulo Norte Centroamericano: hondureños, nicaragüenses, salvadoreños parecen provenir del mismo lugar. Este hecho no es fortuito, sino que se ha asociado de tal manera la violencia como característica de Centroamérica que la península de Yucatán, Belice, Panamá y Costa Rica parecen haber desaparecido de esta región.

En el plano literario, lo anterior posiciona a los personajes migrantes en no lugares: “zonas fronterizas [...] donde migrar significa devenir invisibles y desprotegidos” (Favaro, 2020, p. 230). Razón por la cual, marginalizados, los personajes de *Morongá* (2018) intentan adaptarse no solo al estilo de vida norteamericano, sino también a las nuevas formas de violencia que la zona urbana implica -espacio de gran interés para los escritores centroamericanos de las últimas tres décadas- (Gálvez, 2020, p. 30). Es así que los personajes salvadoreños, guatemaltecos y nicaragüenses trasladan los conflictos antes mencionados a la ciudad ficticia Merlow City, Chicago y Washington D. C. En ellas hay bandas criminales creadas por migrantes pertenecientes a los Zetas o a las Maras Salvatrucha, así como enfrentamientos entre estos y antiguos guerrilleros salvadoreños y contra la misma policía estadounidense.

El cierre del tercer capítulo demuestra que ahora este tipo de bandas delictivas forman parte de la agenda anticrimen del gobierno de los Estados Unidos: “Los agentes llevaron a cabo su labor desde la oficina de Chicago, que destacó un equipo de apoyo, y elaboró su propio reporte para fincar cargos en Tuy López; también se contó con la representación de la DEA y de las representaciones de la agencia en Guatemala, El Salvador y México” (Castellanos Moya, 2018, p. 300).

Ahora bien, los personajes, configurados a partir de las características anteriores, confluyen y se delimitan a su vez con las particularidades de la sociedad estadounidense retratadas en la novela. Castellanos Moya reproduce fundamentalmente el fenómeno de la hipervigilancia, el cual, de acuerdo con María Gutiérrez Zurdo, se ha intensificado como medida de prevención ante la lucha contra la criminalidad para garantizar el orden público y la estabilidad social (2019, p. 35). Por su parte, a partir de un estudio sobre la videovigilancia en los niños, Cindi Katz sostiene que este mecanismo ha pasado a caracterizar la vida cotidiana de los ciudadanos estadounidenses, vinculándolo como resultado de la reestructuración de la economía global y el deterioro de la asistencia social (2006, p. 15).

La cultura del miedo, como lo destaca Katz, ha llegado al punto en el que la proliferación de comunidades cerradas, la activación del discurso anticrimen, la propagación del miedo a un peligro extraño, el establecimiento de armas en todas las propiedades particulares ha propiciado a su vez la instalación de dispositivos de vigilancia privados (p. 18). Tan solo en el ámbito familiar, la industria de la vigilancia genera más de 1.100 millones de dólares americanos. Sin embargo, confirma la autora, “ninguna de estas tecnologías —más allá de que sean extrañas o prácticas— ofrece algo más que una solución privada y a microescala a problemas de tipo social, político y económico” (p. 19).

Si bien el estudio de Katz se enfoca en el ámbito familiar, sus resultados son esclarecedores. Por un lado, evidencia que una solución privada es insuficiente para resolver problemáticas sociales, ya que, a pesar de la publicidad de estos servicios, la cual promete disminuir los abusos en los niños, la realidad es que la mayoría de estos actos son llevados a cabo por familiares cercanos. Por otro lado, su análisis demuestra que estos dispositivos incrementan la desigualdad y despojan al individuo del derecho a la privacidad y a la presunción de la inocencia ya que, en el ámbito de cuidados infantiles, en lugar de erradicar los abusos se ha incrementado el despido injustificado de las niñeras. Esto debido a que, a partir de las cámaras, los padres reconocen aspectos poco deseables en el comportamiento de éstas. Así, los despidos son justificados porque la cuidadora se queda dormida en momentos poco oportunos o porque ve televisión en desmesura.

Estos resultados conducen la discusión al tema principal de la novela, ya que la hi-

pervigilancia a la que son expuestos los personajes no solo condiciona su comportamiento, sino que también los obliga a autocorregirse para evitar una sanción, ya sea de tipo penal o de escarnio social. José Zeledón, Erasmo Aragón, El Viejo, Moronga, Amanda, esconden su pasado relacionado con la guerrilla o el narcotráfico, algunos otros cambian sus nombres, como Zeledón. Saben que los pueden deportar por cualquier comportamiento o situación indeseada, pero al mismo tiempo la mayoría de ellos conoce de primera mano los engranajes más básicos de la vigilancia. Por su pasado guerrillero o pandillero, algunos de estos personajes dominan, además, el manejo de armas, de estrategias de combate, saben cifrar y descifrar mensajes. Se mantienen alerta, todos sospechan del que está al lado: vigilar o ser vigilado. La paranoia entre los personajes más débiles, como Erasmo Aragón, quien sólo es profesor universitario, crece a medida que la novela avanza. El sentimiento de sentirse vigilado por su conducta lo encamina a tener accesos paranoicos en los que discernir entre realidad o imaginación no es una opción. Así lo confirma Erasmo respecto a la hipervigilancia sobre la correspondencia de los profesores como mecanismo para disminuir el acoso sexual en la universidad. Medida similar a la expuesta por Katz, ya que lejos de educar y concientizar sobre el acoso, impera la disciplina y el castigo. Erasmo Aragón, personaje principal del segundo capítulo, lo confirma: “pero que me hizo tomar conciencia de la obsesión con la reglamentación sexual que esta gente padece y también de los altos niveles de vigilancia con que a uno lo acosan para que no acose, de locos, que el enjambre de leyes, cámaras, escuchas telefónicas e intervención de cuentas de e-mail era de una envergadura que nadie podía permanecer en su sano juicio” (Castellanos Moya, 2018, p. 181).

EL PANÓPTICO DE MICHEL FOUCAULT Y SUS REPRESENTACIONES ACTUALES

Como ya se introdujo, la novela destaca los nuevos mecanismos de castigo y vigilancia y las condiciones que éstas implican en el mundo contemporáneo. De acuerdo con la teoría del panóptico de Michel Foucault, la conducta se impone al conjunto de la población a partir de la idea de que está siendo vigilada. El objetivo de la vigilancia es generalizar un comportamiento específico dentro de un rango considerado adecuado, castigándose las desviaciones o premiándose el buen comportamiento. Inspirado en la estructura arquitectónica diseñada para las cárceles, a partir de la cual Jeremy Bentham, su creador, ideó un dispositivo aplicable al comportamiento de los presos, este dispositivo suponía que el Estado ejerciera un poder velado, es decir, sin la necesidad de ser manifestado de manera continua.

Relacionada a este mecanismo se encuentra la disciplina y en específico las sociedades disciplinadas a partir del panóptico. Por un lado, es de envergadura recordar aquello

que puntualiza Foucault sobre el castigo. El autor argumenta que nuevas formas de hacer sufrir surgieron a pesar de la desaparición del castigo, del suplicio y de mecanismos de castigo corporales como, por ejemplo, la guillotina. Estas nuevas formas resultan morigeradas en comparación de las anteriores, señala Foucault, no obstante, la violencia simbólica presenta igualmente un sufrimiento para el individuo. Este hecho es corroborable en la novela a partir del segundo capítulo, con el profesor universitario Erasmo Aragón, quien comienza a desarrollar un estado constante de estrés y paranoia debido a que se sabe vigilado sin poder comprobarlo.¹ La paranoia, si bien no se manifiesta como una marca física, afecta una dimensión real del individuo. Por esta razón, Foucault apela al alma, y ya no al cuerpo, como objeto de poder: “A l’expiation qui fait rage sur le corps doit succéder un châtiment qui agisse en profondeur sur le coeur, la pensée, la volonté, les dispositions.” (2004, p. 22). En consecuencia, el sociólogo francés señala a la disciplina como una nueva fórmula de dominación que sustituye al castigo físico a partir del siglo XVII. En palabras del autor, la disciplina se trata “d’établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d’instaurer les communications utiles, d’interrompre les autres, de pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun, l’apprécier, la sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites. Procédure donc, pour connaître, pour maîtriser et pour utiliser” (p. 145). Por lo tanto, el ejercicio de la disciplina supone un juego de miradas, un aparato donde las técnicas que permiten ver propician los efectos del poder. Volviendo a la teoría del panóptico, es necesario agregar que esta vigilancia debe ser constante pero no comprobable de manera que el comportamiento se autocorrija por el simple hecho de saberse observado. Agrega Foucault que el panoptismo ya no tiene como principio generar la soberanía, sino las relaciones de disciplina.

Ahora bien, el gran cambio de este dispositivo en la era actual es que el Estado ha dejado de ser ese Gran Hermano que ejercía una vigilancia unilateral, sino que en un sistema de vigilancia generalizada “la relación entre el Estado y los sujetos deja de ser una simple relación de obediencia para convertirse en una complicidad secreta fundada en torno a la demanda de seguridad” (Vidal Jiménez, 2014, p. 189). En razón de lo anterior, Vidal Jiménez propone el término de panóptico multidireccional, entendido como un nuevo dinamismo reticular en el que los procesos de vigilancia se descentralizan en “infinitos pequeños “big

1 Si bien este aspecto es ampliamente abordado en *Moronga* (2018), la paranoia se convierte en el tema fundamental de *El hombre amansado* (2022), secuela de la novela analizada en esta investigación. Después de que Erasmo Aragón es despedido de Merlow City y en consecuencia del fracaso de su colaboración con la policía de los Estados Unidos, reinicia su vida en Europa, a donde se va a vivir con una enfermera Sueca a quien conoce en la clínica psiquiátrica en donde es internado. La toma de ansiolíticos y la pérdida de la realidad son explorados a partir del personaje del profesor, quien continúa en un estado de alerta máxima al saber que su comportamiento es vigilado y potencialmente castigado.

brothers” (p. 192).

Este proceso multidireccional y asimétrico es concebido de igual forma por Francisco Rouco a partir del concepto de panspectrum, el cual se caracteriza por vigilar con una diferencia de tiempo y espacio en un mundo hiperconectado. Lo más importante de la propuesta de Rouco es que, al igual que el panóptico multidireccional, la relación del vigilante y vigilado se transforma. Ya no es el Estado ni las instituciones las únicas que pueden ejercer el poder de vigilar y castigar, sino que “el historial de búsqueda, las cookies, el timeline, los informes de movimientos bancarios, entre otros, permite que los ciudadanos se vigilen los unos a los otros” (Rouco, 2020, párr. 4-6).

Sáenz Leandro plantea que *Morongá* (2018) se desarrolla en una sociedad de mentalidad paranoica “comúnmente asociada a los excombatientes desmovilizados y reinsertados en la sociedad civil, pero ahora en un contexto de vigilancia masiva” (2018, p. 346). En la primera parte, José Zeledón, quien decide ocultar su nombre oficial por motivos de seguridad, se muda a la ciudad universitaria Merlow City gracias a la invitación de Estébano, quien era su subordinado en el campamento de guerra. Ambos cuidaban una plantación de amapola en el altiplano guatemalteco en la frontera con México, lugar de donde solo lograron escapar ellos tres, Estébano, Zeledón y El Viejo, tras un ataque aéreo con fuego estadounidense.

Es en Merlow City donde se vuelven a encontrar con otro nombre y nuevas vidas. Ahí Zeledón tiene la oportunidad de trabajar como encargado de la vigilancia de la correspondencia electrónica del personal docente de la universidad de la ciudad. Este trabajo lo obtiene gracias a un vecino suyo, quien es ingeniero en informática egresado de la Universidad de Merlow City, pero con el que comparte el hecho de ser migrante. Reza, inmigrante iraní, lo recomienda para el trabajo, no porque Zeledón sea ingeniero o conocedor del funcionamiento de las computadoras, sino porque sabe hablar español y eso era lo que necesitaban: “una persona de habla hispana que tuviera suficientes criterios para comprender, clasificar y calibrar información, relativa a sus docentes, alumnos y administrativos que se comunicaban en español. Mi labor consistiría en revisar exclusivamente su correspondencia universitaria” (Castellanos Moya, 2018, p. 31).²

Esta primera parte en la que se conoce la historia de Zeledón permite, por un lado, descubrir el mecanismo del panóptico tradicional en la correlación existente entre los guerrilleros salvadoreños y las instituciones con las que se relacionan: la universidad, la municipalidad de la ciudad y el Estado mismo. De hecho, el encargado de entrevistar a Zeledón para el empleo de vigilancia de la correspondencia señala la estrecha relación que existía

² Zeledón confirma que comienza sus estudios de ingeniería, pero no logra terminarlos debido a la guerra en su país. También afirma haber tomado un curso de computación, sin embargo, no es esta la razón por la que recomiendan su perfil para el trabajo.

entre la universidad y el Estado: “el college es subsidiado por el gobierno del Estado; los profesores, instructores y administrativos son empleados del gobierno estatal, por lo tanto, sujetos a rendir cuentas. La policía universitaria estaba legalmente autorizada a vigilar y garantizar que se cumplieran las leyes del college y del Estado” (p. 22). Sin embargo, trabajar en una posición en donde él es el vigilante y el poseedor de información no lo exenta de ser al mismo tiempo vigilado y disciplinado por parte de los demás personajes. En primer lugar, la consciencia de estar siendo vigilados los lleva a intentar subvertir el sistema ocultando sus nombres reales y especialmente su pasado. Zeledón confirma que ninguno utiliza su nombre oficial al emigrar a Estados Unidos: “También que ahora se llamaba Esteban. Lo que no importaba, porque Rudy tampoco era su nombre, sino el seudónimo que más le duró durante la guerra” (p. 14). De igual manera, se detalla que estos nombres fueron robados de guerrilleros muertos en combate, lo que dificulta aún más su identificación. No obstante, si cambiar sus nombres y modificar su identidad es relativamente sencillo, escapar del condicionamiento de su comportamiento social no les resulta fácil. Zeledón, en tanto que sujeto marginal debido a su condición de migrante, soporta situaciones en las que sus derechos laborales se violan. Una de las características de los no lugares propuestos por Favaro es que en ellos el sujeto “se asoma a hondos abismos dominados por la negación de los derechos humanos, las faltas y las injusticias” (2020, p. 230). Por esta razón, Zeledón soporta el trato injusto en su primer trabajo en Merlow City como conductor de un autobús escolar. La profesora encargada de realizar el recorrido junto con los alumnos lo denuncia por hostigamiento sexual, acusación falsa y que responde a un artilugio de la docente, quien solía provocar el despido de los choferes. A pesar de que se dispone a vigilarla, con cierto rencor, Zeledón reconoce que el castigo por un comportamiento inadecuado sería la cárcel o la deportación, por lo que acepta el despido.

Ahora bien, el panspectrum o panóptico multidireccional puede ser advertido en el hecho de que Zeledón, en tanto que migrante salvadoreño y exguerrillero, tenga acceso a un cargo en el que se le otorga una posición de poder. Podría decirse que un primer fallo del sistema de supervisión del Estado en la novela es precisamente que a un migrante se le conceda un trabajo en el que accede a información confidencial sobre los sistemas de vigilancia de la ciudadanía estadounidense. La cita anterior en la que se describe la relación entre el college y el Estado resalta esta paradoja, porque mientras el personal de la universidad es vigilado a través de sus correos electrónicos, basta que a Zeledón se le realice una entrevista breve para que se le otorgue un trabajo de suma importancia. Mientras él tiene acceso a los correos de los profesores y a toda la información e historial que pueda haber en ellos, no se aplica la misma búsqueda minuciosa de su perfil en la entrevista de trabajo. Basta con que

niegue que haya pertenecido a las guerrillas para que lo acepten:

- ¿Tu situación migratoria?
- Tengo un TPS.
- ¿Qué es eso?
- Un estatus de protección temporal que nos dieron a los salvadoreños que estábamos ilegales cuando los terremotos de 2001. Dijo que nunca había escuchado de ello. [...]
- ¿Quiere decir que entraste ilegalmente?
- Así es. [...]
- ¿Participaste en la guerra? - preguntó con afectado entusiasmo.
- No- dije.
- ¿Alguna relación con la guerrilla o el ejército?
- No- y agregué que toda esa información estaba en mi expediente del TPS en el Servicio de Inmigración y Naturalización (Castellanos Moya, 2018, pp. 20-21).

La misma situación se repite cuando Zeledón obtiene el empleo de videovigilancia en el que tenía que “estar atento a cuatro pantallas conectadas a cámaras ubicadas en el centro peatonal de la ciudad” (p. 108). El rol de vigilante se subvierte, y aunque la policía es la propietaria de la información, es Zeledón quien la utiliza a su favor para ejercer el poder sobre otros individuos. De esta manera, la democratización de la violencia revela que la violencia cotidiana y horizontal permite al agredido convertirse también en agresor. Zeledón desafía a las instituciones educativas y estatales para hacerse de un poder y conocimientos que posteriormente le servirán para cometer actos delictivos y salir indemne de ellos en el desenlace de la novela. Cabe aclarar que Zeledón obtiene cuatro trabajos: chofer de un autobús escolar, conductor de taxi por las tardes, el trabajo de vigilancia de los correos del personal de la universidad y su posterior puesto en las cámaras de videovigilancia de la universidad. Todos relacionados con el conocimiento amplio de la ciudad y sus habitantes.

La segunda parte está focalizada en la figura del profesor universitario Erasmo Aragón Mira, alter ego de Castellanos Moya. Aragón realiza una estancia de investigación en el Departamento de Lenguas Romances en la Universidad de Merlow City. Ya que ambos se encontraban laborando en la misma universidad, Zeledón logra identificarlo por su aspecto físico cuando lo ve en las pantallas. La impresión que Aragón causa en Zeledón es de desconfianza, ya que el profesor se encuentra anclado al pasado a través de una investigación

sobre el poeta Roque Dalton. Es esta labor la que lo conduce a Washington a indagar claves desclasificados de la CIA en los Archivos Nacionales.

El carácter de su investigación predetermina a Aragón a un estado de paranoia, pues sabe que los nombres Roque Dalton y CIA podrían llamar la atención del Estado. Sus medidas para prevenirse de la vigilancia son pocas y descuidadas, contrariamente, sus niveles de miedo, angustia y paranoia son elevados. Sobre Aragón cae el panóptico multidireccional porque es vigilado en un primer momento por Zeledón, ya que éste encuentra un correo con la palabra CIA en el cuerpo del mensaje y, aunque, como lo confirma su superior, esas palabras son suficientes para comenzar un rastreo, lo que le correspondía a Zeledón era identificar información especial: “las palabras clave y las etiquetas estaban clasificadas en grupos. Los dos principales eran el relacionado con terrorismo, amenazas, ataques y uso de armas; y el otro tenía que ver con acoso sexual y relaciones prohibidas” (p. 45).

Por esta razón la vigilancia a Erasmo no procede; sin embargo, Zeledón se encuentra una vez más con el profesor cuando accede al trabajo de videovigilancia para la misma empresa con la que ya colaboraba en su puesto anterior, aunque esta ocasión la policía estaba involucrada: “la policía de la ciudad era cliente de la empresa; ésta le proporcionaba el servicio de vigilancia por cámaras en el centro de la ciudad, pero mi empleo sería con la empresa no con la policía, aclaró” (p. 108). Ahí es donde comienza a vigilarlo directamente, no solo porque lo identifica al verlo pasar frente a las cámaras, sino porque le piden a Zeledón, como favor particular para un amigo de la oficina, que vigile a Erasmo y a la mujer con la que se cita en un bar de la ciudad.

Asimismo, la vigilancia que realiza Amanda, una niña guatemalteca adoptada por la familia del Airbnb en el que se aloja en la ciudad de Washington, permite observar de nuevo la subversión en el ejercicio de poder. Esta niña lo soborna para que le permita usar su computadora y así concretar la comunicación con su hermano Calín, quien presumiblemente vive en Nueva York. El principal argumento de su chantaje es el haberlo visto consumir pornografía mientras se masturbaba en la habitación que sus padres adoptivos le rentaban. Además, la vigilancia no se limita al orificio existente entre la puerta que divide la casa y la parte alquilada, sino que Amanda se atreve a entrar y amenazar a Aragón cara a cara.

El poder que Amanda ejerce sobre Aragón responde a lo que Vidal Jiménez (2014) señala como la demanda de la seguridad del panóptico multidireccional, ya que la relación del sujeto con el Estado deja de ser unidireccional y se convierte en una complicidad. Con la condición de legitimar su estado de seguridad, Amanda amenaza de hostigamiento sexual a Aragón con el objetivo de obtener su computadora y poder escaparse de la casa de sus padres adoptivos, a quienes, por cierto, no estima, ya que los utiliza como excusa para escapar

de su país y llegar a Estados Unidos para reunirse con su hermano.

La intimidación por parte de Amanda no hace más que aumentar la paranoia de Erasmo Aragón, ya que se convence, además, de que lo persigue la CIA y el Estado mismo. En las oficinas de los Archivos Nacionales reafirma que el personal de las instalaciones lo vigila por la naturaleza de su investigación, y en el trayecto a su Airbnb se convence por completo de que lo persigue un agente especial. Su nerviosismo llega a tal grado que decide esconderse en la habitación alquilada, pero como Amanda también lo vigila ahí, resuelve abandonar la ciudad y dejar su trabajo de investigación inconcluso a pesar de que viaja becado y con la condición de entregar un trabajo terminado. En su trayecto de regreso a Merlow City su estado nervioso también lo conduce a estar totalmente seguro de que la CIA lo está vigilando, sin embargo, como se expuso líneas arriba, la estructura del panóptico imposibilita asegurarse de la supervisión.

Este aparato de vigilancia y disciplinamiento lo conducen a cumplir con el comportamiento deseado por la institución a la que pertenece, ya que el acoso sexual es penado con la destitución del puesto ejercido en la universidad. Si bien su conducta es cuestionada por los agentes de la policía, en ningún momento comete el delito. Sin embargo, el miedo no es suficiente para que Erasmo se salve, pues sufre las consecuencias de la hipervigilancia porque Amanda logra escaparse con su hermano y cuando la familia adoptiva la rescata, ella acusa al profesor de haber abusado sexualmente de ella, razón por la cual lo despiden de la universidad.

Por otro lado, es necesario señalar que el uso que Erasmo Aragón hace de las nuevas tecnologías es muy distinto del dispuesto por Zeledón. El profesor Aragón utiliza Google Maps para ubicarse, recurre a Facebook para identificar el perfil de alguna persona y, aunque se cuida de no dejar un historial en su correo o en su teléfono, no hace uso de la vigilancia que está a su alcance para ejercer poder sobre los otros personajes o, por ejemplo, para intentar burlar a los supuestos agentes de la CIA que lo persiguen en las inmediaciones del Archivo e incluso en las calles de Washington.

Finalmente, la tercera parte de la novela consiste en un informe de investigación policial en el que se destacan fallos de la vigilancia, tanto de parte de la policía como de parte de los criminales involucrados en la balacera. Zeledón acepta trabajar con El Viejo en una operación que consistía en transportar armamento desde Chicago hasta México. Para ello, se mantienen en contacto sorteando las herramientas del panspectrum: el historial de búsqueda, las cookies, el timeline, los informes de movimientos bancarios, etc. Además, su trabajo en el centro de videovigilancia le confiere un conocimiento amplio de las cámaras de la vía pública. Por esta razón, a diferencia de Erasmo, Zeledón subvierte el panóptico y no

solo sale indemne de la balacera con que finaliza la historia, sino que además su identificación resulta imposible. Constantemente cambia sus contraseñas, nunca se conecta a un wifi que considere inseguro, deja su celular en casa, envía mensajes encriptados y hace uso de todos los dispositivos tecnológicos que le permitan desplazarse sin dejar una huella digital. Al final de la novela, identificar a Zeledón es prácticamente imposible: “pero una revisión de las cámaras de la zona de Mayfair Norte y de otras zonas adyacentes, a la hora aproximada de su escape, no arrojó resultados; de lo que se puede deducir que se trata de alguien con un conocimiento preciso de la ubicación de las cámaras de vigilancia, tanto en el sitio del tiroteo como en las calles adyacentes” (Castellanos Moya, 2018, p. 333).

María Gutiérrez Zurdo señala que las sociedades occidentales que construyeron un modelo de organización social con el objetivo de garantizar la perdurabilidad del poder y la optimización de procesos productivos se hallaron frente al avance tecnológico y, en consecuencia, admitieron el respectivo valor al manejo de la información. Es en este contexto que Gutiérrez Zurdo discute el concepto de panóptico digital, el cual, al igual que lo propuesto por los autores antes mencionados, se representa a partir de muchos pequeños hermanos que todo lo ven (2019, pp. 32-33). La diferencia es que ahora todos nuestros datos son recopilados en el Big Data, desde la edad, sexo, residencia, ubicación, compras, etc. Información correspondiente a lo que millones de personas alrededor del mundo han ido depositado (p. 36). Por lo que, confirma la autora, del Gran Hermano, Big Brother en inglés, sobrevino el Big Data.

Respecto a la vigilancia y disciplinamiento, la autora asegura que “los Estados ponen a disposición todos los medios de información y métodos biométricos para llevar a cabo la tarea del control e identificación de individuos” (p. 35). Este mecanismo permite analizar datos y detectar posibles comportamientos sospechosos o ilegítimos. En consecuencia, el panóptico digital se ha perfeccionado a partir de diferentes dispositivos como los “drones, escáneres, satélites, cámaras infrarrojas, de vigilancia, teléfonos, tarjetas de fidelización, de crédito, abonos de transporte, televisores, huellas digitales, localizadores GPS, Internet, etc.” (p. 36).

El panóptico digital es fundamental en la tercera parte de la novela. En ella se explica que Amanda se escapa con su hermano Calín, quien vive ilegalmente en Estados Unidos junto con su padrastro Moronga, traficante de drogas y de armas. Cuando los padres adoptivos de Amanda denuncian su desaparición, comienza la investigación de la niña. El principal sospechoso es el profesor Erasmo Aragón, no solo porque Amanda lo busca en su habitación rentada, sino que su partida de Chicago coincide con el día del escape de la niña de diez años. Por esta razón, los agentes contactan a Erasmo Aragón, pero este se niega a colaborar

porque no quiere problemas con la universidad. Desafortunadamente para él, Calín lo amenaza pidiéndole dinero. Entonces no le queda otra opción más que cooperar.

Acude a Chicago como agente infiltrado. El trato es que entregue dinero falso para que la policía pueda capturar a Calín y recuperar a Amanda. Lamentablemente este suceso coincide con la transacción que estaban realizando El Viejo y Zeledón con Moronga. Estos comienzan el fuego al ver que los agentes detienen a Calín en la calle, justo frente al restaurante en el que tuvieron su encuentro. Los policías, sin saber contra quién disparar, se ven inmersos en el tiroteo. El desenlace pone de manifiesto la alterabilidad del ejercicio de poder facilitado por los millones de ojos que ven. A pesar de que a Erasmo lo proveen con un equipo de grabación y filmación injerto en su ropa para guiarlo, la policía fracasa en la operación a pesar de tener acceso directo a las cámaras de seguridad, locales, identificador y localizador de llamadas, etc.

Resulta evidente el dominio de los dispositivos de vigilancia de personajes como Calín y Zeledón. En este sentido, no solo se trata de un enfrentamiento armado, sino también de una lucha de conocimiento y dominio de los dispositivos de vigilancia como el rastreo de llamas, el seguimiento a través de cámaras de seguridad, los micrófonos ocultos, etc. Calín, a pesar de confundir a los agentes con sus llamadas desde teléfonos públicos o desde un celular de tarjeta desechable difícil de identificar, resulta herido de muerte. Por su parte, los agentes logran acceder a cuentas de correo y a una cuenta de Facebook para investigar sus conversaciones con Amanda, instalan un dispositivo GPS en el dinero que le entregaría el profesor Erasmo, y en general, se ponen en marcha todos los medios de información y de obtención de datos biométricos para llevar a cabo el control e identificación de individuos propuesto por Gutiérrez Zurdo. Paradójicamente, los agentes tampoco parten airosos, pues el agente Richard D. Nilsen, encargado del rescate de Amanda, muere en el encuentro.

CONCLUSIONES

El papel de la dataveillance propuesto por Rouco se posiciona no solo como un instrumento que condiciona el comportamiento de los personajes, sino que también expone la facilidad con la que la información puede ser obtenida, manipulada y, principalmente, manejada en beneficio de quien así lo desee independientemente de la naturaleza de sus intenciones. Por su parte, el posmodernopanoptismo multilateral electrónico, propuesto por Vidal Jiménez, asume que hay “miles y miles de ojos que ven sabiendo que pueden estar simultáneamente siendo vistos: disciplinas compartidas, descentralizadas, abiertas, reticulares, retroalimentadas, fortaleciéndose unas a otras” (2014, p. 192). Gutiérrez Zurdo complementa

lo anterior al evidenciar los dispositivos que el Estado utiliza para identificar individuos y conductas ilegítimas. Una búsqueda en internet o una llamada por teléfono no significan lo mismo desde la aparición del manejo de esta información.

Sin lugar a dudas, la hipervigilancia se introduce como un elemento de suma importancia en la novela ya que este dispositivo funciona como un mecanismo que propicia y engendra violencia. Es decir, el crimen, relacionado tradicionalmente con las armas, la sangre, los impulsos pasionales, puede ser conectado también con la videovigilancia, la encriptación de mensajes, el rastreo del historial de búsqueda, la identificación del GPS, entre muchos otros. De esta manera, la hipervigilancia en la novela no desplaza al crimen, sino que forma parte de él. Lo cual rectifica, a su vez, que la llamada literatura de la posguerra no implica precisamente un alejamiento del tópico de la violencia. Por el contrario, la novela destaca que en países democráticos también pueden existir dispositivos de disciplinamiento a partir de los cuales se castiga y condiciona el comportamiento de los individuos.

Por otro lado, lo que tenía que identificar Zeledón en los correos y en las cámaras demuestra que el panóptico es un instrumento de disciplinamiento en el que no hay espacio para el diálogo. Las palabras clave entorno al terrorismo, amenazas, ataques, uso de armas y acoso sexual y los objetivos principales a detectar en las cámaras de vigilancia como borrachos que alteraran el orden público, sujetos que condujeran en estado de ebriedad y/o consumieran drogas en la vía pública subrayan el disciplinamiento al que se exponían los habitantes de Merlow City. De hecho, Erasmo hace notar que la vigilancia digital está tan normalizada que el presunto seguimiento presencial de un agente de la CIA le parece muchísimo más violento e intrusivo:

Lo que me preocupaba era el hecho de que la vigilancia se me estuviera aplicando con marcaje personal -hombre a hombre, como dirían los comentaristas deportivos- cuando con la tecnología podían seguirme a través de mi celular y con las cámaras [...] un marcaje personal que nunca imaginé se me aplicara en ese sitio, lo que disparó mi paranoia en torno a los motivos de tal vigilancia. (Castellanos Moya, 2018, p. 207)

Considerando que el seguimiento lo realizara un agente sin ningún dispositivo electrónico con el cual capturar evidencia, resulta alarmante que la vigilancia digital parezca inocua. El mismo Zeledón revela que en el trabajo de videovigilancia le correspondía tomar fotos de los individuos que cumplieran con la descripción de los objetivos, dicho de otra manera, sujetos con comportamiento reprobable, y enviar esa información que sería alma-

cenada automáticamente.

Para finalizar esta reflexión, cabe mencionar la descripción detallada que realiza Castellanos Moya sobre los distintos usos que se le pueden asignar a las tecnologías de vigilancia. Por un lado, Zeledón las utiliza para vigilar y ejercer poder mientras que Erasmo, aunque recurre a técnicas básicas como buscar a alguien en Facebook para corroborar su información, no logra vencer al sistema y termina siendo víctima, destituido de su puesto de profesor y encerrado en un psiquiátrico debido a su acceso de nervios. Zeledón demuestra todo lo contrario, además de su excelente uso de las tecnologías, -en el tiroteo final no logra ser identificado ni por las cámaras de seguridad ni por registro digital alguno- domina tácticas de vigilancia militar. Esta combinación de dominio de habilidades lo convierte en uno de los personajes más fuertes. De igual manera, Amanda demuestra que la violencia combinada con la destreza digital le es suficiente para escaparse de casa de sus padres adoptivos en un país extranjero, así como para amenazar y manipular a un profesor universitario, todo siendo simplemente una niña guatemalteca de diez años. Su hermano Calín, aunque utiliza todas las artimañas que están en su poder para no ser identificado, no logra salir vivo del enfrentamiento armado.

REFERENCIAS

ÁLVAREZ, LINDA. (2020). "No safe space: neoliberalism and the production of violence in the lives of central american migrants". *The jurnal of race, Ethnicity, and politics*, (5), 4-36. DOI: 10.1017/rep.2019.23.

CASTELLANOS MOYA, HORACIO. (2018). *Morongá*. Ciudad de México: Literatura Random House.

ESCAMILLA RIVERA, JOSÉ LUIS. (2012). "Desterritorializado, híbrido y fragmentado: el protagonista en la novela centroamericana de posguerra". *LETRAS*, (49), 51-62. DOI: 10.15359/rl.1-49.3.

FAVARO, ALICE. (2020). "Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia" *Edizionu Ca'Foscari*. <https://edizionicafoscarini.unive.it/libri/978-88-6969-396-0/migraciones-marginalidades-y-representaciones-de-l/>.

FLORES, MÓNICA. (2010). Elena sabe y los enigmas de la novela policiaca antidetektivska/metafísica. *Lingüística y literatura*. (58), 39-50. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548732004>

- FOUCAULT, MICHEL. (2004). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Copyleft yuji.
- GÁLVEZ CUEN, MARISSA. (2020). *La violencia y sus expresiones en la narrativa guatemalteca y salvadoreña de la posguerra*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Puebla.
- GUTIÉRREZ ZURDO, MARÍA. (2019). *El panóptico de Foucault en la sociedad actual: tecnologías de la información y de la comunicación*. Tesis de licenciatura. Universidad de Valladolid.
- KATZ, CINDI. (2006, julio). “Los terrores de la hipervigilancia: seguridad y nuevas espacialidades de la niñez”. *Documents d’anàlisi geogràfica*, N. 47. p. 15-29.
- MÉNDEZ MORA, ALEJANDRO. (2021, abril). “La literatura surge de la insatisfacción. Entrevista con Horacio Castellanos Moya” *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revista-de-la-universidad.mx/articles/200b5842-5474-434b-96e7-1889bcc31811/entrevista-con-horacio-castellanos-moya>.
- RAMÍREZ, SERGIO. (2023, 18 de junio). “Negro sobre negro, la ‘noir’ latinoamericana”. *Revista de Prensa*. <https://www.almendron.com/tribuna/negro-sobre-negro-la-noir-latinoamericana/>.
- RIVERA HERNÁNDEZ, DIEGO. (2017). Making Absence Visible: The Caravan of Central American Mothers in Search of Disappeared Migrants. *Latin American Perspectives*, 44 (5), 108–126. DOI:10.1177/0094582X17706905.
- ROUCO, FRANCISCO. (2020). “El panóptico digital, el gran temor distópico que acecha tras la revolución de los datos, la inteligencia artificial y la “dataveillance”. *Xataka*. <https://www.xataka.com/privacidad/panoptico-digital-gran-temor-distopico-que-acecha-revolucion-datos-inteligencia-artificial-dataveillance>.
- SÁENZ LEANDRO, RONALD. (2018) “Reseña : El eterno retorno a la diáspora de la memoria: Moronga de Horacio Castellanos Moya”. *Mitologías hoy*, (17), p. 345-349. DOI: 10.5565/rev/mitologias.526 <<https://ddd.uab.cat/record/191660>.
- VIDAL JIMÉNEZ, RAFAEL. (2014). “El nuevo “panóptico” multidireccional: normalización consumista y espectáculo”. *Culturales*. 2, (1), pp.187-214. DOI:10.5195/reviberoamer.2013.7022.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, SERGIO. (2013). “Literatura y destrucción: aproximación a la narrativa centroamericana actual”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, núm. 242.
-

NOTAS A DOS NOVELAS SOBRE VIOLENCIA DE GÉNERO
DESPUÉS DE TODO Y EL MONSTRUO PENTÁPODO

NOTES ON TWO NOVELS ON GENDER-BASED VIOLENCE
DESPUÉS DE TODO AND EL MONSTRUO PENTÁPODO

Antonio Marquet

Departamento de Humanidades, UAM, Azcapotzalco

antonio.marquet@gmail.com

Recibido: 06-11-23

Aceptado: 02-02-24

RESUMEN

Dos espacios: Guanajuato en los años 60; Durango en la década pasada. Una realidad: el abuso sexual a jóvenes y niños. Ceballos Maldonado y Liliana Blum abordan este delicado tema de manera frontal, explícita. A través de estas notas establezco algunas constantes de la estructura del abuso sexual.

PALABRAS CLAVE: Abuso sexual, Novela, Ceballos Maldonado, Liliana Blum.

ABSTRACT

Two spaces: Guanajuato in the 60s; Durango in the past decade. A reality: sexual abuse of young people and children. Ceballos Maldonado and Liliana Blum address this delicate issue head-on, explicitly. Through these notes I establish some constants of the structure of sexual abuse.

KEYWORDS: Sexual abuse, Novel, Ceballos Maldonado, Liliana Blum.

“La violencia es al mismo tiempo acto e institución, pero es también, como he mencionado, una atmósfera tóxica de terror.”
Judith Butler

CEBALLOS Y BLUM

En este espacio abordaré dos novelas: *Después de todo* (1969), considerada como una de las mejores novelas de la narrativa gay del siglo pasado de José Ceballos Maldonado y *El monstruo pentápodo* de Liliana Blum.¹ En la primera, una novela provocadora, un profesor de preparatoria seduce a jóvenes en una escuela de Guanajuato en los años sesenta. En la segunda, un ingeniero rapta y viola a niñas de corta edad, Cinthia tiene cinco años y todo sucede en Durango. Ambas obras de la narrativa mexicana encaran con detalle crímenes de abuso sexual. En ambas novelas, los centros de operación de los abusadores son escuelas.² En la primera, el abuso se lleva a cabo en las mismas instalaciones educativas. En la segunda, se trata de una escuela de natación. Las instituciones educativas son centro de operación privilegiada de abusadores. Es lógico si se toma en cuenta que la edad, 15-18 años en el primer caso y cinco años en el segundo, es uno de los elementos, *sine qua non*, que atrae a los pedófilos.

Javi³ Lavallo, el brillante profesor homosexual, utiliza los marcos legales de la propia preparatoria para elegir a sus ayudantes en el laboratorio de química, materia de la que es titular. Los estudiantes seleccionados, Gastón, Marcelo Montalván..., gozarán de un contrato anual remunerado en la escuela y de un estatus académico particular. Cada año el profesor tiene la oportunidad de elegir a un nuevo ayudante, al que, además, cortejará con regalos costosos. Por otro lado, la familia del estudiante se muestra satisfecha de que un profesor se interese tanto por el joven. De esta forma, a los ojos de todos, ante fuertes evidencias, el

1 Agradezco a Omar Paredes, autor de *El cuerpoestigma: identidad corpórea a partir de lo repugnante y la violencia en El monstruo pentápodo, de Liliana Blum* (ICR de la Especialización en Literatura Mexicana, UAM, A, 2023) el que haya atraído mi atención sobre esta novela.

2 En el imprescindible prólogo a *La estatua de sal*, titulado “El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama)” Carlos Monsiváis pone en relieve un pasaje capital en el desarrollo de la sexualidad del niño Salvador: “En Jiménez, Chihuahua, adonde la madre se instala, recibe clases a domicilio, y el profesor se decide a acariciarlo: y llevó su mano a mi bragueta. Con gran cautela me preguntó cómo se llamaba aquello. Yo le respondí que el ano; porque ése era el nombre que mi madre me había enseñado a darle al pene. Como no pareció conforme con aquella alteración de la nomenclatura anatómica, por la noche traté de certificarla con mi madre, y le referí la enseñanza del profesor. Es bastante posible que su discrepancia haya provocado su despido.” (Posición en Kindle732-736). La educación familiar (la madre dando nombres alrevesados a los órganos genitales) y la privada (el maestro abusando en su propia casa a su pupilo) confluyen en esta elocuente secuencia de abuso infantil. Si el abuso del profesor recibe cierto castigo inmediato ¿Cómo explicar la pedagogía materna? Es preciso señalar que el narrador afronta el episodio infantil con sarcasmo y despliega una notable capacidad de síntesis para denunciar a dos abusadores: a su madre y al maestro.

3 En relación con el diminutivo que se utiliza para nombrar al profesor Lavallo, Monsiváis afirma que: “en la provincia la única seña de salud mental de los gays es el exilio. Quedarse es asumir el castigo, la burla permanente, *el trato reservado a los eternos menores de edad (se emplea con ellos el diminutivo, para subrayar que nunca son adultos)*, las golpizas, los asesinatos.” (el subrayado es mío)

dispositivo de engaño involucra a la familia, la escuela, la educación...⁴

De Después de todo a El Monstruo pentápodo

Mientras en *Después de todo*, el abusador no es detenido y sometido a juicio; en *El monstruo pentápodo*, la niña es rescatada en medio de un operativo policiaco. El ingeniero Raymundo Betancourt es sometido a juicio y condenado (es sintomático que no haya información sobre pormenores de la investigación policiaca, el juicio y la sentencia; la estancia en el reclusorio del paidófilo). Las inquietantes zonas oscuras que deja la novela de Blum no son pocas. Pero su interés está en Aimée; en los avatares de una de corta estatura.

En *Después de todo*, además del abuso de jóvenes, se exhibe la corrupción tanto en el medio periodístico como en la misma escuela: el director de la institución educativa permite huir al profesor de química para que el escándalo no afecte a la escuela (lo cual resulta ilógico, pero hay que considerar que es una decisión precipitada, tomada *in extremis* y de manera individual por un director que actúa sin la ayuda de órganos institucionales como consejos ni con protocolos de intervención). Habría que preguntarse si la expulsión (no oficial) del profesor es suficiente para abordar y solucionar el problema del abuso de adolescentes. Por otra parte, los estudiantes afectados tampoco denuncian.⁵ En todo caso, décadas después el profesor Javier Lavallo no logra recuperarse económica, profesional, familiar, emocionalmente de ese revés. Al mudarse a la Ciudad de México y asentarse en la colonia Juárez en una casa de huéspedes, el profesor permanece desempleado; enfrenta problemas económicos severos: por ejemplo, escribe su diario en mitades de hojas.⁶ Sin embargo, a su ventana llegan a tocar muchachos que vienen de otras partes de la república: solicitan quinientos pesos al profesor... ¿haz fama y échate a dormir? De ninguna manera:

el funcionamiento de redes sociales y prácticas clandestinas de sexualidad permiten, pro-

4 En *La estatua de sal*, de Salvador Novo, hay un párrafo enigmático, en el que parece repetirse la misma historia de abuso en un laboratorio de química en la Escuela Nacional Preparatoria: “Una tarde, aglomerados en el patio, los muchachos se alborotaron. En ocasiones semejantes, yo procuraba huir a tiempo; pero esta vez cerraron las puertas, hubo discursos, gritos; un tal Heriberto Barrón, notoriamente mayor que todos nosotros, condujo a la enardecida multitud hasta el salón en que Moisés Sáenz daba su clase de química, para exigir su renuncia. Salió a la puerta pálido, cenizo. Yo no vi más. Al día siguiente supimos que alguien misterioso concedía a los alumnos la facultad de proponer al nuevo director.” (Posición en Kindle 1941-1945). La palidez y el tinte cenizo del profesor, podría explicarse por una denuncia de abuso. Resulta enigmático que Novo no ofrezca más detalles.

5 Lo cual es de sobra comprensible, dando que se exhibirían como homosexuales que además recibieran dádivas. Quedarían fuertemente estigmatizados.

6 Carlos Monsiváis se pregunta retóricamente, en su introducción a *La estatua de Sal*: “¿qué le espera a los amanerados de voz tipluda, a los hombres discretos pero nunca inadvertidos, a los detenidos y chantajeados por la policía, a los que huyen de sus pueblos para salvar la vida?” (Novo, posición 273) El destino miserable de Javier Lavallo ofrece una respuesta.

mueven esto. Sin duda, hay una notoriedad o fama que envuelve al profesor; lo cual permite suponer que las relaciones de profesores con estudiantes no eran infrecuentes.⁷

De acuerdo con el relato de Lavallo, el periodo del abuso, relatado en términos de logros, se estructura institucionalmente, va de la selección hasta el pago de los estudiantes sometidos con un contrato anual. El mismo contrato se vuelve un elemento de apresamiento de quien será la víctima a lo largo del año. El “seductor” corrompe los procesos de selección de personal, al comité de selección (el profesor presenta una terna al director), el mismo contrato: al punto de que, la misma estructura institucional participa (al menos no es ajena) en el abuso. De hecho, Javier Lavallo no permite que crezcan sus “amados”: ellos tienen que encontrarse forzosamente en un rango de edad, en un rango de perfección: si cumplen años, si engordan, si “envejecen” salen de su interés. Se trata de un amor procustiano, ese héroe mitológico que tortura cortando o jalando a quien no se adecua al tamaño de su lecho. A fin de cuentas, Javi *también* es un monstruo, un poco ridículo, grotesco incluso.

Un punto esencial es que el abusador en ambas novelas se siente inclinado/necesita/goza de que la víctima firme un contrato. La niña de cinco años repite los términos del contrato (en realidad es sentencia de castigo y muerte, si desobedece; y formulación de una amenaza contra su familia, invocando una red consolidada de abuso), mientras es violada. El contrato revela el grado de impunidad con la que fantasea el abusador, al tiempo que revela la instauración de otra legalidad dictada y ejecutada por él. En tanto que amo, el abusador legifera, castiga: instaura su goce como ley en un gesto de megalomanía-arrogancia-temeridad.

En la ópera *Don Giovanni* de Mozart, en el aria del catálogo, cantada por su sirviente (el Amo no tiene amigos, sino sirvientes, víctimas que lo persiguen; futuras víctimas), Leporello contabiliza a las víctimas distribuidas en el mundo (Turquía, Alemania, Italia, España...) de manera festiva y graciosa: se celebra la impunidad, se coloca a Don Giovanni como héroe, por el hecho de instaurar una lógica de goce desbordado, frente a las prohibiciones religiosas, a la monogamia compulsiva. Don Giovanni viola, suplanta, engaña, desprecia a toda clase de mujeres, gordas, delgadas, jóvenes, viejas, vírgenes... Los abusadores no tienen que conocer forzosamente a Tirso de Molina, Moliere o Mozart; sin embargo, elaboran un catálogo, multiplican sus víctimas, se enorgullecen de sus hazañas. Sin duda, existe un arquetipo profundo que opera en algunos aspectos y fantasías de la sexualidad masculina en

7 Al caracterizar a los homosexuales como grupo, Monsiváis menciona: “su infinita red de grupos y amistades”. Cito el fragmento: “...el ghetto va entregando sus secretos, sus manías preciosistas, su agudeza para el apodo (ese sobrenombre cruel que el tiempo hace entrañable), *su infinita red de grupos y amistades*, su solidaridad interna devastada por la lógica de una minoría sin orgullos que se cree la causa y no el objeto de las persecuciones.”

el contexto de una organización político-económica que pone énfasis en la productividad, en el número, en contabilizar, en el consumo. En enlistar a sus víctimas.

Para algunos, ser varón implicaría ser seductor y esto los obligaría a consumir/utilizar a mujeres, o mejor, oquedades: a la postre, cualquier hoyo es salvavidas, principio cínico, brutal, pero “liberalizador”, si por libertad se entiende algo contabilizable. Butler señala que: “Convertirse en hombre, desde esta perspectiva, consiste en ejercer el poder sobre la vida y la muerte de las mujeres; matar es la prerrogativa del hombre al que se le ha asignado un determinado tipo de masculinidad” (2020, p. 79).

EL PROFESOR, EL INGENIERO Y EL SACERDOTE

El abuso sexual no se limita a instituciones educativas: en la película *La oscuridad de la luz del mundo*⁸ de Jennifer Teixeira, se aborda el abuso en la iglesia. Mujeres son seleccionadas y preparadas para servir íntimamente al “Salvador” Naason Joaquín García. En realidad, se trata de tres generaciones de Iluminados-violentadores, Eusebio Barón Joaquín, Samuel Joaquín Flores (1964-2014) que ejercen el abuso contra miembros de la feligresía, sometidos a trabajo “voluntario”, la explotación económica. Bajo el hecho de que “Dios me ha dicho que soy su enviado”, la instrumentalización de la feligresía es un proceso renovado, un pacto colectivo: si familias enteras se han tragado la “verdad” de su investidura divina, los Elegidos profundizan su posición de Amo, llevando a las esclavas a satisfacerlos de manera exclusiva, total, con la anuencia de los padres, hermanos, esposos. Este sólido pacto colectivo, inesperadamente resiste incluso los escándalos y la judicialización de los abusos del sumo sacerdote.

En este caso, rompen el silencio algunas de esas elegidas, “incondicionales”, que a su vez elegían y preparaban a otras adolescentes (incluso familiares suyos) para servir sexualmente al Iluminado: una estrategia para lograr el silencio es asegurar la complicidad, de tal forma que si cae el Iluminado, toda la red de implicadas corre peligro (de ser investigada, en su caso condenada; pero sobre todo, personalmente debe admitir que fue burlada, manipulada, utilizada, expoliada, degradada a servidora sexual...) además del ostracismo, de la violencia contra el que hable, eventualmente contra su familia, el abuso se establece con una red perfectamente organizada, manipulada, en la que son muy fuertes las complicidades y presiones grupales. El grupo cerrado promueve el silencio y fortalece el poder del “Apóstol de Jesucristo”. La relación entre manipulación, silencio, sometimiento asegura el goce orgiástico del iluminado; alimenta el superego del sociópata, lo impulsa a cometer ma-

8 <https://www.youtube.com/watch?v=Iz9vO-8ezTU>

yores temeridades. En este documental, el relato se centra en la investigación, juicio y una sentencia que no es considerada adecuada (26 cargos, entre los cuales se encuentran: trata de personas, violación, pornografía infantil...), muy leve, dado que las víctimas son mujeres latinas y que la fianza alcanzó una cifra récord.⁹ El violentador sexual tiene un currículum. De acuerdo con estas obras, no se trata de la comisión de un delito aislado: el delincuente sexual es reincidente (arriba se habló del catálogo de Don Juan).

En la novela, *El monstruo pentápodo* de Liliana Blum¹⁰ se entretrejen una serie de violencias brutales sobre mujeres inermes en alto grado: Aimée y Cinthia. Mi intención consiste en leer esta narración sobre el abuso pedófilo para interrogar a la protagonista, víctima y cómplice, sobre las estrategias para salir del horror, para trazar una nueva vida (lo cual es el centro de la novela). ¿Cuál es el objetivo del proyecto de Raymundo Betancourt? Gozar; ¿cuál es el objetivo de la novela? descender al infierno y salir de él; colocarse al margen de gruesas capas de opresión; de reinventarse. Aimée pasa del doble papel de cómplice y víctima, social y de un sociópata, a convertirse en madre, en “escritora” (de un diario; de cartas), mujer nueva, empoderada, inteligente, sobreviviente. En la primera parte de su vida, la violencia no cesa de crecer; en la segunda, al tomar la palabra se transforma por la escritura, la toma de conciencia, la nada fácil rehabilitación.

SILENCIO Y ESCRITURA

En *El monstruo pentápodo* de Liliana Blum, hay un personaje que guarda silencio después de ser descubierto, aprehendido, sentenciado: Raymundo Betancourt, un pedófilo que rapta y viola a Cinthia López Garnica, niña de cinco años. Su silencio es tenaz. Sor Juana en la *Respuesta* afirma que “el silencio es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar...” ¿Qué podría decir/escribir Raymundo? ¿Que esperaría el lector que dijera?, ¿Qué espera Aimée que diga/ que escriba? ¿Que la perdone por haberlo denunciado? ¿borrón y cuenta nueva para una historia de amor (que no existió nunca)? ¿Las palabras explicarían/atenuarían sus acciones (rapto, violación, abuso, asociación delictuosa)? De ninguna manera. No hay justificación contra ese horror. Su cinismo, sus mentiras, producirían una herida más, levantarían mayor indignación. Su silencio apunta a falta de arrepentimiento; desprecio, resentimiento. En ese silencio resuena la confirmación tajante de cada una de las atrocidades que cometió. Sin remordimiento, ¿el silencio abriga proyectos futuros de eventuales acciones punitivas? En todo caso, el silencio reta a todos. Es otra de sus estrategias

9 <https://www.youtube.com/watch?v=Iz9vO-8ezTU>

10 Blum, Liliana. *El monstruo pentápodo* (Colección Bordes) Booket México. Edición de Kindle.

para burlar en la medida en que posiblemente nadie atinaría a imaginar el nivel de horror que sus acciones pueden alcanzar.

Tal como los presenta el relato de Aimée, sus actos de ninguna manera fueron -ni serán- simples. Provocan un abanico de sentimientos desde el horror, impotencia, culpa, morbo, perturbación, desaliento, tristeza, repugnancia, enojo, ira, frustración... estuvieron rodeados de misterio, de silencio, de secreto. De tal forma que sus crímenes (el feminicidio de Norma Portugal Bautista) producen horror. La nota periodística que lee Aimée revela que es:

una niña: piel morena clara, pelo negro, cejas gruesas. Parecía que era de una credencial, porque tenía el cabello jalado hacia atrás en una coleta, las orejas visibles, y una expresión seria, impuesta. Debajo se enunciaba su nombre: Norma Portugal Bautista. Había otras imágenes: en una se podía reconocer a un oficial de policía, en otra a los padres, y en la última se apreciaba un bulto cubierto con retazos de tela. Si uno se fijaba bien podía descubrir cierta forma humana: bocabajo, con lo que sería la cabeza cubierta por una plasta oscura de cabellos en desorden. Una muñeca desmadrada. Piernas y brazos sucios de tierra o sangre, imposible saber. El artículo explicaba que habían encontrado el cadáver en estado de descomposición, en la sierra, en un lugar apartado de la carretera. Unos gringos deportistas en sus bicis de montaña se toparon con el «macabro hallazgo». Se especulaba que Raymundo Betancourt era responsable también de este crimen, pero no había evidencias hasta ahora que lo vincularan con el homicidio. (Blum, 2019, pp. 59-60)

Sus acciones son complejas en la medida en que cada uno de sus actos provoca violencia en diferentes niveles: en la niña, en la pareja, en la madre¹¹, en la escuela de natación, en la sociedad, en el lector. El acto perverso resuena fuertemente; no conoce sino la escalada, a tal punto que la escena de la lectura del contrato esclavista a la niña resulta insoportable y grotesca:

—Yo, Cinthia López Garnica... esclava sexual de Raymundo Betancourt... me obligo a

11 De Susana se dice que “Las noches eran las peores porque su cabeza se daba a imaginar con libertad los peores escenarios: su hija desmembrada en una bolsa de basura, su hija amarrada a la pata de una cama metálica en alguna ciudad asiática, su hija vagando por calles desconocidas, hambrienta y con frío, su hija viviendo con un matrimonio que la golpeaba con cualquier excusa. Los días eran largos y no mucho mejores: escuchar nuevamente del encargado de la investigación que no había ningún avance, tolerar las visitas de familiares y amigos que venían a consolarla pero en realidad le daban el pésame, meter el dedo en la herida de su propia culpa, arrancar la costra, dejar que corriera la pus y la sangre.” (Blum, 2019, p. 130).

obedecerlo en todo momento... de la manera en que me sea comandado hacerlo. Es mi deber complacer a mi amo siempre. Lo que yo quiero, lo que yo siento, no tiene importancia alguna porque la razón de mi existencia es darle placer a mi señor. En caso de incurrir en algún acto de desobediencia, estoy consciente de que el castigo podría ser la muerte, no sin antes ser sometida a la tortura que mi amo considere meritoria según mis acciones... (p. 196)

Raymundo lee este contrato mientras viola a Cinthia:

Una vez dentro se quedó quieto. Sentir el cuerpo de ella abrazando el suyo lo excitaba como nada. Hasta entonces se había limitado a penetrarla con los dedos, para ir la acondicionando, y a masturbarse al mismo tiempo; o bien, a obligarla a que le hiciera una felación. Era la primera vez que introducía su verga en aquel cuerpecito. Había valido la pena esperar: era la mejor sensación del mundo. (p. 195)

El perverso no tiene pareja, amigos, colegas... sino cómplice(s), sirvientes y víctimas. Raymundo contó una versión heroica a Aimée sobre su objetivo (rescatar a una niña de una familia que abusaba de ella).¹² Aimée se vio involucrada, fue conociendo/aceptando el verdadero sentido de sus hechos, adivinándolos. El proceso de comprenderlos y de asumirlos no fue inmediato en la medida del horror que implicaban los hechos y que a ella no le convenía emotivamente aceptarlos. Aimée estuvo sola frente a Raymundo, de la misma manera que la niña de cinco años. Aimée si quiere recibir alguna caricia, tendrá, además de ser obediente, sumisa, que velar por el cuidado y atención de su rival, la niña, para que el paidófilo pueda saciarse. El placer de Raymundo no sólo consiste en causar daño a Cinthia ("esclava sexual, encerrada como un animal de zoológico" (pp. 156-157). Destrozar la vida de la madre, burlar a la escuela de donde la roba. Es preciso también convertir a su pareja en sirvienta y celadora, en su cómplice y exhibir su placer con la niña para humillar aún más a Aimée. ¿A qué monto de indignidad puede llegar Aimée?: "Me tenías como a Isidro [el perro del paidófilo], entrenada para mover la cola a cambio de un premio." (p. 72). ¿A qué monto de provocación puede llegar Raymundo? Raymundo no busca satisfacer fugazmente su deseo; no se trata de una violación, sino tener a la esclava a su merced para violarla

12 "Me pediste de rodillas que te ayudara a cuidarla. Me vendiste la historia del abuso infantil en su propia casa y cómo tú la habías rescatado de eso. Que no confiabas en la policía o en el DIF porque regresan a los pobres niños con la familia abusiva y les va todavía peor. A veces los matan a golpes apenas regresan por haberlos acusado." (p. 72).

permanentemente. A cada uno de los personajes, niña, enana, pareja, lo utiliza, lo violenta, lo ata con un contrato de esclavitud. Sin duda, su proyecto es causar el mayor daño: lo cual siempre logra.

Es pertinente estudiar el silencio, compuesto en realidad por dos tipos de silencios. El de la víctima y el del victimario. La voz a la que accedemos es a la de la “enana” contenido en cartas y un diario, la estigmatizada, la voz reprimida, irregular, a quien nadie escucha. Es a través del estigma, de la anormalidad, desde un eje situado entre la niña y el adulto desde donde resuena el horror, el propio y el de los otros. Esta ubicación del rompimiento del silencio después de la liberación de la niña es revelador. La voz que resuena ha tenido que romper diversas barreras de amordazamiento, de silenciamiento, que es negación, denegación. Negación de lo anormal. Denegación de una otredad cuestionadora: “Mi cerebro se volcaba en mecanismos de negación muy complicados” (p. 136). Sin embargo, sin haberlo deseado o planeado, Aimée se transforma en madre de una niña y en escritora, por consejo de la psicóloga. Pone otro eje al que volver la mirada, en su encarcelamiento, en su libertad. De esta manera, Aimée deja de ser “repcionista”- sirvienta-cómplice.

EL PEDÓFILO

El abusador procede con gran seguridad, sin dubitación; es inmisericorde. Convence; es gran fabulador¹³, actúa plenamente convencido, confiado en su poder y capacidad de sorpresa. Por otro lado, Raymundo porta muchas máscaras de inocente: “La idea era ser inocuo como un helecho de maceta en casa de la abuela. Respiró profundamente e intentó relajarse. Él era quien tenía el control” (p. 81). Vegetalizado como helecho, sería un adorno, pasivo, sin fuerza para levantarse, además que se coloca en la casa de la abuela donde no se espera erupción de violencia. En esa seguridad reside gran parte de su poder.¹⁴ Habrá de pasar mucho tiempo y suceder muchas cosas, antes de que Aimée logre trazar un perfil preciso del monstruo:

Él no era ningún genio, pensaba, pero sin duda su coeficiente era mucho más alto que el del promedio. De niño fue el típico alumno que sin estudiar sacaba califica-

13 Sin embargo, se queda mudo cuando es confrontado por los padres de los niños en la alberca. Este hecho, de ver a muchos padres indignados, frente a una persona paralizada de miedo, es lo que obliga a Aimée a intervenir sin que nadie se lo haya pedido. Parecería que fue esa es la situación que había padecido siempre Aimée.

14 En la novela *Después de todo* también se observa un yo que se levanta sólido, firme para hacer un repaso de su vida. Es la escritura de su recorrido vital lo que sostiene a Javier Lavallo y lo que da aliento a uno de los relatos más vibrantes y perturbadores de la historia de la literatura gay y de la narrativa mexicana. Lo que integra a la novela es ese yo que se narra con precisión, con seguridad, provocando a los valores de su época y a los valores actuales.

ciones casi perfectas en los exámenes recordando sólo las lecciones dentro del salón de clases. Siempre había tenido facilidad y un gusto enorme por las actividades que obligaban a usar las manos. Desde muy joven había sido muy hábil para la carpintería y la mecánica, como aprendiz de sus dos abuelos. (p. 79)

La banalidad del mal: como lo estableció Hanna Arendt, el monstruo no es un ser excepcional. Sino un ser promedio (incluso mediocre), pero organizado, dispuesto a conseguir sus objetivos. Raymundo recuerda las palabras de una tía suya:

... en México para triunfar sólo hay que ser menos idiota que el promedio, saber inglés y trabajar más que cualquiera. Ser disciplinado y constante. Por eso Pancho Villa era Pancho Villa. En un país como este, la brecha entre los exitosos y los mediocres es muy amplia, pero paradójicamente es muy fácil pasar de un lado a otro. (p. 79).

Sin embargo, muestra una gran capacidad para volver cómplice a su interlocutora. Transgresor sistemático, aislado, gris. Después de haberlo ayudado, para Aimée ya no habrá marcha atrás que sea fácil, que no exija un esfuerzo emocional enorme. Ella miente espontáneamente para salvarlo de un linchamiento, cuando los padres quieren golpear al que han identificado como pedófilo: “El señor perdió a su hija, dije a gritos. Me voltearon a ver como si fuera una aparición. Hace unos años ella era alumna en esta escuela. Guardaron silencio. Yo la conocía, mentí. Los hombres comenzaron a abrir el círculo, apenados. El señor sólo viene por nostalgia” (p. 25). En el entorno del abusador no hay sino víctimas, cómplices. El daño que provoca es incuantificable: “La certeza de que él causaba el suplicio más grande que hubiera experimentado en su corta vida le provocó eyacular” (p. 196).

Aimée logra detectar y calibrar las intensidades y disparadores del placer del monstruo. Imaginar los resortes de su placer, le llevan a profundizar en los meandros del abuso. No verlo con horror, sino dar sentido a aquello que ella testimonió. Al darle significado, interponer una distancia, desvincularse de alguien que goza en coordenadas insospechadas y que no es su marido, que no puede serlo. Será preciso para Aimée procesar todo lo vivido, observarlo, resignificarlo para sobrevivir. El monto emocional para salir del pozo será enorme y fructífero. La gran capacidad de recuperación, de atravesar sola una experiencia muy fuerte, la resiliencia, es el gran hallazgo que debe hacer la víctima/cómplice. No hay posibilidad de salir de esa posición sin esto, sin desvincularse, sin hacer un análisis y dar nuevo sentido a esos actos. El horror/ los horrores que pone en palabras, ponen en escena, recuer-

da, asume, provocan una catarsis. Sin palabra, sin un gran esfuerzo de apalabramiento no hay posibilidad de salir de cadenas de horrores, violencias; de laberintos, de los sucesivos encerramientos en los que siempre ha vivido Aimée.

En *Después de todo* se despliega un proceso de seducción, en las que las víctimas, adolescentes de prepa, tienen cierto margen de libertad y un marco familiar, institucional y social que contiene el desbordamiento: los jóvenes hubieran podido pedir auxilio; denunciar. Mientras que en la novela de Blum, la violencia se establece en diversos momentos: para Cinthia, desde el momento del rapto; para el lector que ya tiene antecedentes del alto grado de violencia que llega al feminicidio de Norma, ese momento es un pico a la vez que un punto de aceleración. Se lee la novela en estado de ansiedad, impotencia, desesperanza, indignación, horror, masoquismo. Se padece, porque el horizonte narrativo contempla el pathos. Al lector, lo desafía el aplomo¹⁵, la frialdad del pedófilo, así como el rompimiento del tejido social, tan rápido y eficaz. Aimée le pregunta: “¿Y tú qué sueñas? ¿También te acuerdas? Seguro que sí. Pero la diferencia es que a ti no te horrorizan tus memorias” (p. 93). Seguramente le resultan placenteras a Raymundo. Al comparar las novelas, uno percibe que el dispositivo de la violencia instaurado con una diferencia de medio siglo, hace más agudas tanto la impotencia de la víctima como la determinación sanguinaria del abusador gozoso. La violencia llega al grado de insoportable.

Atención, esto no quiere decir que porque no haya sangre, violación, secuestro, la violencia no lastime. En principio, la escuela hubiera tenido que transformar a esos jóvenes intelectualmente, despertar la curiosidad científica, forjar vocaciones; ser un disparador para la investigación. La química se degradó del laboratorio experimental a la manipulación y la cosificación de los estudiantes convertidos en objetos de satisfacción narcisista del responsable de laboratorio, luego convertidos en desechos irreconocibles:

Transcurrieron ocho años antes de que conociera su dirección aquí en el DF. Fui a buscarlo con los pensamientos alborotados y el corazón dando vuelcos. Pregunté por él en la tintorería de la planta baja de su casa. La muchacha que recibía la ropa lo conocía perfectamente y me lo señaló con el dedo en la banqueta de la acera de enfrente. Platicaba con un tipo. “¿Es Marcelo Montalván?”, pregunté a la empleada con tono de duda. Entonces era un muchacho de veintitrés años. Había crecido mucho y tenía una obesidad repelente. Pero no cabía recelar que fuera él. Se despidió

15 Este perfil y *modus operandi* recuerda el caso de la mataviejitas, expuesto en el documental *La dama del silencio* (2023), crónica y documental que traza el retrato de una asesina serial (¿luchadora frustrada?) con aplomo, ataques certeros y letales a víctimas con las que hay desproporción de fuerzas, engaño y factor sorpresa. Además del uso político ante la incapacidad de aprehenderla.

del tipo y empezó a caminar por el soleado pavimento en dirección de la puerta de su casa. Fruncía el entrecejo y le temblaban los cachetes sudorosos. No logré superar mi perplejidad; y por supuesto no le hablé. (Ceballos, 1973, p. 129)

En un universo supremachista, ¿pueden acaso los estudiantes contar a alguien que fueron víctimas, que accedieron manipulados a sostener sexo homosexual, que han pasado a la vergonzante categoría de “machos calados”? Para esos estudiantes, menores de edad, no hay acceso fácil a la verbalización ni ayuda institucional: “un hombre no se queja”.¹⁶ Salvador Novo, recordando sus años de estudiante en la prepa señala que “Aquella actividad... me aprisionó en un círculo vicioso de culpas renovadas y estériles arrepentimientos, propicio a ennegrecer a mis ojos todos los horizontes, a hipertrofiar la trascendencia de todos los obstáculos y maniatarme ante ellos, *preso de una total voluntad de ruina*” (posición 1528).

En un artículo sobre la novela de Ceballos Maldonado, que se centra en la naturaleza de los regalos, señalé que:

Escribir es una labor transgresora. En *Después de todo*, la transgresión se efectúa desde una posición perversa. En donde se goza del poder absoluto sobre el otro. Un absoluto que además de los aspectos económicos, laborales e institucionales, se da en la investidura simbólica de la relación en donde se corporeiza lo intangible, donde se erotiza el saber, donde la química retoma otros sentidos; donde el laboratorio no es sólo el espacio del experimentar científico, sino es laboratorio de transgresiones, de perversiones.¹⁷

LAS ETAPAS DE LA VIOLENCIA

La irrupción de la violencia produce una víctima de manera inmediata sin que la inminente víctima esté preparada para recibir el golpe que se prepara. No tiene idea de lo que ocurre; no identifica el grado de peligrosidad del victimario, ni siquiera reconoce a éste como tal. Está siendo engañada sin saberlo o intuirlo. La víctima cae “redondita” con toda la pasividad y autoengaño que ello implica:

Aimeé mencionó algo sobre ya tener adelantada la cena en la casa, pero él la interrumpió: ¿Quién es mi chaparra hermosa? Ella rio, juguetona. Un delfín que no se entera que está en la misma red con los atunes. Eres la mejor de todas las mujeres con las que he estado, le aseguró. Y era verdad. Prometió que la recompensaría pron-

16 Otros hombres maduros denunciaron a Marcial Maciel, otro depredador en escuelas y universidades.

17 chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://argos.cucsh.udg.mx/pdf/n19_2020a/44_57_2020a.pdf

to. La enana volvió a reír, ahora coqueta, pícara. Llevaban ya un mes viviendo juntos y su felicidad seguía envuelta en celofán: esa etapa del amor en la que es mucho más fácil aceptarlo todo. (Blum, 2019, p. 80-81)

En primer lugar, se produce el enamoramiento como autoengaño. En segundo lugar, está la incapacidad de Aimée de analizar lo que le dice: todo se lo cree. No es que sea tonta. Lo que interviene para bloquear el entendimiento es la nada difícil manipulación que ejerce Raymundo.

Con una vida de rechazo constante, de ser invisibilizada, una historia de violencias cotidianas, de estigmatización, lo único que le importa en la vida a Aimée es ser amada¹⁸; creer en todo lo que Raymundo le dice, conviene a la larga historia de su ego herido. Aimée no hace sino ceder a sus peticiones, sin tener capacidad para analizar lo que hace, sobre el sentido ético que tiene acceder a sus peticiones.

Tiempo de comprender. Para que le caiga el veinte, Aimée pasa por un lento proceso de interpretación: tanto del significado de las acciones del victimario, como de las propias acciones. Esta dolorosa elaboración exige la auto recriminación, la culpa, la confusión, el caos:

¿Entonces por qué me siento tan mal? A veces me desespero. Quisiera gritar hasta que mi cuerpo se desconectara y dejara de pensar. Yo creía que con el paso de los meses aquí iba a olvidar esa parte de mi vida, a concentrarme más en mi hija, a distraerme con las actividades que hago acá. Pero no. Al contrario. Es como si algo me obligara a pensar, a recordar, a darle mil vueltas a todo lo que pasó. Ya ni sé en qué orden sucedieron las cosas: hay un torbellino dentro de mi cabeza. Se me confunden imágenes, voces, gritos, sentimientos. (pp. 88-89).

Sin embargo, Aimée muestra una gran capacidad de entendimiento, de recopilación y selección de todo aquello que es significativo:

Él sonrió y abrió la bolsa de papel estraza para sacar un bolillo. En lugar de separar el pan en democráticos pedazos, se los lanzó completo: los patos se le lanzaron encima como niños sobre una piñata rota. Picotazos, aleteos bruscos, plumas voladoras, graznidos: los más violentos se quedaron con la mayor parte. *Una maqueta de la humanidad.* (p. 78)

18 Aimée se dice desesperada: “Necesito saber que fui más que una herramienta para tus planes. Así podría decirme a mí misma que me equivoqué, pero que sí fui correspondida. Eso al menos me quitaría una capa de humillación de las tantas que me cubren.” (p. 71).

Este proceso de entender los resortes de las secuencias (es muy atinado seleccionar esta secuencia para mostrar el grado de escenas de violencia que puede crear Raymundo allí donde la vida transcurría en la calma), de darles sentido, posibilita a Aimée comprender el mundo en el que vive, lo cual le permite un doble distanciamiento social y “amoroso”: “Las personas funcionan así: se sienten seguras dentro de la masa, y si ven algo extraño, un peligro, dan por hecho que alguien más tomará cartas en el asunto. Y como todos piensan de la misma manera, nadie hace nada al final” (p. 81).

Delación. En este contexto, la denuncia juega un papel capital. Este es el primer paso de Aimée, la primera decisión importante en su vida; significativamente es la primera acción en el plano legal que realiza Aimée. A la postre, resultará muy productivo colocarse en estas coordenadas, aunque ella y el autor intelectual sean detenidos, juzgados, sentenciados... Sobreviene entonces el castigo y la emergencia de la culpa:

Fue un mal sueño, pero no como son los sueños, hechos de retazos del día, de cosas que uno quiere o de lo que nos asusta. Mi sueño estaba hecho de puros recuerdos, de cosas reales. Una pesadilla que no se tiene que interpretar porque de simbólica no tiene ni un pelo: es sólo revivir lo que ya pasó. A veces creo que así debe de ser el infierno: pensar y recordar las cosas más dolorosas, las más vergonzosas, las que nos hacen sentir como cucaracha por toda la eternidad. (pp. 89-90)

Con esta formulación de relatos estructurados en nuevas coordenadas, de la verdad, de la conciencia, de lo simbólico, se produce el alejamiento del victimario. En carta a Raymundo, Aimée le dice:

Así que le conté esto de la voz y tu cara que no puedo recordar más que como un borrón. De todas formas, ella sabe todo sobre mí, al menos lo que ha salido en las noticias y los chismes que corren entre las celdas. ¿Y sabes qué me dijo? Que era porque yo no necesitaba verte ya. Ella dice que los hombres merman la vida de una mujer, que escarban, le roban todo hasta que llega un día en que no hay nada, sólo un hueco en donde ese hombre estaba. Con el tiempo se vuelve un agujero insignificante, como una espina chiquitita que se clava en el dedo y un día desaparece. Por eso digo que he cambiado. Porque ahora tampoco puedo recordar tu voz. (pp. 160-161).

Con esto se produce una relativa recuperación: “... ya no soy la misma que entré aquí, deformada por el embarazo, llena de culpas y vergüenzas, con el corazón destrozado.”

(p. 159).

La utilización del otro. No hay niveles en la categoría de lo monstruoso como Aimée supone. En realidad, ella nunca había sido, ni fue, amada por nadie. Fue utilizada por Raymundo. Es un útil simplemente. Ella tiene que llegar a conclusiones a las que ni quiere ni puede llegar. La industria editorial promueve una literatura que se centra en personajes e intrigas perversos que pasman de horror al lector, en este caso tan terrible ¿Cuál es la función de este tipo de literatura? ¿Qué es lo legible? ¿La estética del horror? Si bien la novela de Liliana Blum gira en torno a un hecho de nota roja, el proceso de comprensión de Aimée marca una gran diferencia. A fin de cuentas, el lector percibe que Aimée siempre ha vivido en la cárcel. Está en la cárcel; termina su embarazo y da a luz en la cárcel. Incluso su pareja no fue sino el carcelero, un celador criminal y ella fue la vigilante de un ser recluso. ¿Por qué esta reclusión continúa? La novela de Liliana Blum pone en relieve de qué manera la necesidad de ser amado convierte a cualquier ser en capaz de admitir lo inadmisibles incluso complacer a un ser perverso que si se fija en alguien no es sino para utilizarlo. El pasaje a lo monstruoso se deriva del sentimiento de soledad, pero es uno de los objetivos del depredador. En un universo perverso no hay sino seres solos, carentes de afectos, minusválidos, utilizables y objetos de castigo. La soledad de Aimée es absoluta en la medida en que está encerrada en una prisión, ser enana, de la que nunca saldrá. Es cadena perpetua.

El profesor Javier Lavalle, por su parte, es un solitario. Huyó solo; nadie lo defendió... se hizo de un espacio solo en la Ciudad de México. Es la misma soledad que se puede observar en el ligue en una película como *Adiós Dragón Inn*, esa película taiwanesa excepcional de Tsai Ming-Liang que muestra cómo es el “ligue” en un cine.¹⁹ Es la misma soledad de la joven trans Estrella (“Nomás no me quiten lo poquito que traigo” de Eduardo Antonio Parra) ante los policías. La soledad del sujeto lírico en los *Nocturnos* de Villaurrutia. La soledad del protagonista del cuento “La gloria de la repetición” de Enrique Serna. Es la misma soledad que se perfila en Adonis García contando chistes en su círculo de amigos heterosexuales. Hay que ver la soledad en los bares gays, en los cuartos oscuros, en los baños sauna, en el último vagón del metro y sobre todo en el Face, donde el sujeto se exhibe y colecciona mil o diez mil “amigos” que no conoce.... O la soledad que resuena junto con la canción “Nena” en la película *Mil nubes* de Julián Hernández.

El lector puede preguntarse ¿qué tipo de madre puede ser Aimée cuando tiene que elaborar un monto tan elevado de culpabilidad? Cuando le dio a su hija, Paloma²⁰, un padre tan pavoroso. Aimée ha cometido una serie de crímenes, los ejecutó “voluntariamente”

19 <https://www.youtube.com/watch?v=5txlzGm0G1A>

20 El mismo nombre que da a su hija permite imaginar posibilidades de libertad, de tranquilidad a la que aspira construyendo la relación con su hija.

en espera de ser recompensada con afecto. Sin embargo, el único afecto permanente que obtiene es el de la culpa; el enfrentar sola la responsabilidad por sus hechos criminales, además de continuar presa en el estigma de ser mujer “enana” (como el entorno y ella misma se autocalifica), de mujer única, de mujer que en su pequeño cuerpo carga con un monto de horror desproporcionado:

Yo había pasado sola toda mi vida, rechazada por el mundo; de pronto encontré el amor en ti, nos mudamos juntos, todo era felicidad, luna de miel. Pero apareció esa chiquilla que te tenía hipnotizado. Me pediste de rodillas que te ayudara a cuidarla. Me vendiste la historia del abuso infantil en su propia casa y cómo tú la habías rescatado de eso. Que no confiabas en la policía o en el DIF porque regresan a los pobres niños con la familia abusiva y les va todavía peor. A veces los matan a golpes apenas regresan por haberlos acusado. Eso tenía sentido. En este país así son las cosas. ¿Por qué iba a desconfiar de ti si habías sido tan bueno conmigo? (p. 72)

Al tomar la decisión de denunciarlo, lo que se juega Aimée es demasiado: “Si él me dejara yo tendría que ser otra vez la enana que atrae miradas morbosas, burlas, compasión ajena, caras de asco. Un futuro de soledad y celibato hasta morir. ¿Podría volver a eso?” (p. 137). Judith Butler se detiene en que la valentía pasa por una toma de palabra que implica un gran riesgo. “¿El punto de partida del discurso valiente es que alguien se haya sobrepuesto al miedo con el fin de hablar, o en el curso de hablar?” (Butler, 2020, p. 13). Quien habla se juega el cuerpo mismo: “Quienes alzan la voz contra la injusticia saben que es muy posible que se les someta a una injusticia mayor solo por haberse pronunciado” (p. 31).

AIMÉE: LA ESCRITURA COMO LIBERACIÓN

Punto importante para considerar es que la escritura aparece en el momento de la ausencia de Raymundo; cuando Aimée comienza a pagar las consecuencias de sus actos (cuando la denuncia le cobra la factura). Es a través del acto de escribir como Aimée se con-vence, renuncia a sus fantasías de haber sido amada, deseada desmintiendo una historia de soledad.

Inicialmente la escritura es un intento imposible por zurcir, restablecer un semblante de relación. Sin embargo, el proceso de la escritura revela ser algo mucho más complejo, dinámico y profundo: es catártica, transformadora; a través de la escritura Aimée se encamina a la superación de la culpa, haciendo un doloroso ejercicio de introspección en el cual

se observa un apretado nudo que incluye un proceso de resignificación, de desinflamiento o conjura de semblantes (de Raymundo y de sí misma), de empoderamiento, de creación de otros espacios. Es preciso tomar en cuenta que, como ya he señalado, Aimée ha estado encerrada en una serie de cárceles: el espacio sin muros de la estigmatización, en el mutismo, un laberinto, una celda, los celos, la depresión...). Ello lo expresa de la siguiente manera: “Me quedé inmóvil en aquella banca de metal verde y frío, como si fuera uno de esos escarabajos que se fingen muertos si se encuentran en peligro. Fue mágico. Tal vez por eso *me atrapó tan fácil como quien guarda un bicho en un frasco*.” (Blum, 2019, pp. 36-37).

Sería preciso volver sobre el vaciamiento de los semblantes (Raymundo no es el salvador, el amante, el héroe...) que permite el advenimiento de verdades interiores. Como dice Fleury: “La vérité qui permet la sublimation, la résilience et le rétablissement, non de la vérité qui parfois ne produit rien d’autre que l’assignation á résidence douloureuse” (Fleury, 2019, p. 18). Estos espacios de verdad se producen *a posteriori*, cuando aparece un ejercicio de recordación, se construye como rebobinamiento de hilos, cuando Aimée sueña: “Tampoco logro conciliar el sueño aquí. Me levanto y ya sé que me voy a quedar despierta. Porque si me duermo, vuelvo a soñar. Eso que no es sueño. Son mis recuerdos que corren en mi cabeza mientras duermo. Es una maldición. Y vuelve, vuelve, vuelve todo otra vez” (Blum, 2019, p. 93). En el largo proceso de escritura, se marca un antes y un después, momento en que camina como sonámbula, sin saber exactamente qué es sueño y qué es vigilia.

Aimée teje relaciones con el otro a través de la culpa: con Cinthia, con Raymundo. No con su hija, Paloma. “Es una culpa muy rara, lo sé. Como si me jalaran de los brazos hacia los dos lados. Yo espero que ella, [su hija], me ayude a salir de esto...” (p. 14) Desde esta perspectiva, la escritura (de las cartas y del diario) no se dirige a su hija, sino a su “amante”; es decir, al explotador que en realidad la usa, desprecia; le disgusta. El trazado de esos vínculos permite observar tanto la culpa, como la evacuación de ella. Esto no quiere decir que la culpa desaparezca; no hay posibilidad de ello, dada la gravedad de los crímenes: en esto radica una de las secuelas permanentes del complejo acto perverso de Raymundo. La culpa es índice de superación del apresamiento; el alejamiento de la condición traumática que instituye Raymundo al establecer no vínculos sino ataduras.

En primera instancia, la escritura de Aimée es una forma de miopía: ella no quiere darse cuenta de que no significó nada para Raymundo, que no le va a responder. Era simplemente sirvienta, niñera, cuidadora-celadora, verdugo, torturadora (hasta el momento que dejó de cumplir con cada una de estas funciones, para convertirse en denunciante, acusadora, testigo de cargo, colaboradora con la justicia). Esto es lo que ella no puede decirse. Al principio, la escritura es un intento imposible de cubrir lo que el lector ve. Lo que ella no

puede, pero pugna por, decir. Lo que ella no quiere y de hecho no se lo dice...

Es sorprendente que Aimée no tenga un horizonte vital en que ella no sea víctima de violencia. Incluso al verbalizar un sueño se describe de la siguiente manera: “En el sueño podía ver mi cuerpo deforme bajando despacio las escaleras hasta el sótano. Mis piernas arqueadas midiendo cada paso, con miedo. Mi brazo gordo que apenas alcanzaba a meter la llave en la cerradura. Luego mi cabezota asomándose al cuarto” (p. 90). Tal como ella plantea sus opciones antes de que Raymundo fuera alejado de Cinthia, Aimée no tiene opción más que ser doblemente monstruo. Monstruo físicamente y monstruo espiritual y moralmente. Además de haber sido monstruo compañera de un monstruo que incluso se une a las brigadas de buscadores de Cinthia: “Allí junto a ellos, fingiendo preocupación, sabía exactamente en dónde estaba la niña. Tenía que hacer un esfuerzo especial por esconder su sonrisa de satisfacción” (p. 146).

LA DIMENSIÓN MATERNA COMO PUENTE

Es revelador que solo a través de la dimensión materna, se pueda operar frente a la culpa. En la novela de Blum aparecen en el centro dos madres: Aimée y Susana, a la que le arrebataron a Cinthia. Cuando Aimée la ve, no puede reprimir una enorme compasión: “El otro día en el desayuno se le había salido decirle a Raymundo sobre ese encuentro. ¿Por qué fue tan estúpida? Por supuesto que no le dijo que *al ver a la mamá de Cinthia en aquel estado tan deplorable se le había removido algo por dentro*” (2019, p. 155).

Por otro lado, es desde el sufrimiento materno como se logra encaminar Aimée a sacudirse la sumisión en la que se encuentra:

La madre continuaba buscando a Cinthia, pero ¿cuánto tiempo más lo haría? Aimeé había estado a punto de hablarle, de decirle algo para confortarla. Si no era posible que le entregara a su hija, al menos podía darle la tranquilidad de que seguía viva. ¿Qué era peor para una madre? ¿Saber que está viva y sufriendo, o que ya murió y descansa en paz? El pensamiento que la golpeó en ese instante fue que en realidad sí estaba en sus manos devolverle a su hija. (p. 156).

También es preciso tener en cuenta que, en la normalidad de la hija, es decir, en el hecho de que no tiene una corta estatura, se manifiesta el perdón divino, de acuerdo con la interpretación de su madre (implícitamente está sugiriendo que haber tenido una enana, es un castigo divino, microviolencia que hay que tener en cuenta). Es necesario contar con

esta certidumbre para sobrevivir. La “enana”, la ve como una puerta que abre hacia otros horizontes. “Yo sí pienso que los hijos tienen el poder de hacernos mejores personas” (p. 14) (Es una función que ella no pudo llenar en su familia por su corta estatura).

Por otro lado, hay que señalar que, en la cárcel, solo la madre de Aimée la visita, le lleva comida... y es también la madre quien funciona como puente con su familia, con un padre que no quiere tener nada que ver con la enana secuestradora. Es ella quien la acoge después de que sale del centro de detención. Como se puede observar, la dimensión materna entreteje una red transformadora.

La dimensión paterna brilla por su ausencia, por su falta de intervención. No cumple con la función de introducir la ley. De esta forma, el hijo, el primogénito, se puede permitir cualquier violencia, en especial, violentar el cuerpo infantil de la hermana menor (que le arrebató el estatus de unigénito). En *Después de todo*, las figuras de autoridad muestran su peor cara: un padre que no cumple sus promesas, que no sabe reconocer ni alentar a su hijo, ordenado y esforzado, un director que ve el abuso y voltea hacia otro lado; un periodista que extorsiona. Un sistema social a la deriva. Sintomáticamente no aparece la autoridad de una figura materna y la nueva ciudad a la que huye el pedófilo lo recibe en un cuarto de huéspedes, frío y sombrío, último avatar de lo materno.

RAYMUNDO EN SU LABERINTO

Comandado por el narcisismo, Raymundo Betancourt pasa su vida con seres (que considera) despreciables. A mayor cercanía, él siente mayor desprecio (uno de los vínculos que el ingeniero mejor construye): el retrato que hace de la enana es meticuloso. No hay lugar para tregua. Dedos, rostro, cuello... todo se oculta tras frases “halagadoras”, “cariñosas”.

Del grupo de madres que llevan a sus hijos e hijas a la escuela de natación, afirma que: “Las madres estúpidas seguían conversando acerca de las estupideces que llenaban sus vidas y no se dieron cuenta de la revelación que él estaba experimentando frente a sus narices. Si murieran todas, el mundo no se perdería de nada. Gallinas absurdas...” (Blum, 2019, pp. 9-10). Las madres son estúpidas, animales que deberían estar muertas: el fuerte crescendo despectivo revela cómo se coloca el violador frente a la dimensión materna.

El espacio íntimo de Raymundo es lugar de tortura, prisión privada, sitio oculto. Raymundo tiene una gran cantidad de máscaras; es pura máscara. Una tras otra. Puras puestas en escena para acercarse a los niños. Para fingir con Aimée. Para acercarse desdoblándose como gemelos a Cinthia. Se acerca como el gemelo “bueno”. La pateo como el gemelo malo:

—Es mi deber complacer a mi amo siempre. Lo que yo quiero, lo que yo siento, no tiene importancia alguna porque la razón de mi existencia es darle placer a mi señor. En caso de incurrir en algún acto de desobediencia, estoy consciente de que el castigo podría ser la muerte, no sin antes ser sometida a la tortura que mi amo considere meritoria según mis acciones... (pp. 196-197).

Raymundo Betancourt es el ingeniero pedófilo que rapta, un doble cara que no se vincula sino a través del desprecio y procura la satisfacción violenta, sin freno a sus deseos. En sus relaciones con el otro imprime violación, abuso, fuerza, engaño. Los daños que inflige calan tan hondo que durarán toda la vida. Quizá sea imposible superarlos. La autora no se atreve siquiera a abordarlos: (“Imagínate los recuerdos que tendrá ella” (p. 93), pregunta epistolarmente Aimée a Raymundo). La novela se termina con la detención del pedófilo, con su silencio que deja una estela de acciones escandalosas.

La novela se convierte en espacio del horror; un espacio en el que se monta la escena perversa, en la que el protagonista se conduce con suma libertad, sin normas humanas, un sitio de encuentro de un perverso y sus víctimas, niñas violentadas, asesinadas. Una guarida en la que se cumple la agenda del perverso; un laberinto del que sale el monstruo transformado, la cómplice-denunciante. Un espacio feminicida, espacio del horror, a cuya construcción asiste el espectador. ¿Qué pasa con ese sótano, al que fue introducido el lector/a, caja de pandora? Ciertamente no se cierra tras las acciones periciales que la policía lleve a cabo; sobrevive en las cartas de Aimée que son *mise en abime* de la violencia y el horror.

Es con el silenciamiento del pedófilo como “se cierra” la historia. Se termina ante la impotencia de imaginar siquiera estrategias para salir de la violencia que les fue impuesta a Cinthia²¹ y su madre, Susana, en la que siempre vivirán (la narradora las dejó suspendidas en ese sitio). Los daños provocados por el pedófilo son incuantificables y perdurables. Ha pervertido familias (las suyas, en la que crece; la que forma con la “enana”), la de Cinthia, la de Aimée, las de las compañeras de Cinthia, que percibieron el peligro, actuaron y sin embargo no pudieron detener al pedófilo que se fue ileso); la escuela, un sistema de justicia que impone a la cómplice una pena blanda (en la novela no se especifica).

PARA CONCLUIR

En *El monstruo pentápodo*, el abuso se aborda desde la perspectiva del violentador y su cómplice. A fin de cuentas, resulta fácil cometer atrocidades mayores; basta con manipular

21 “Al parecer a esa edad los seres humanos perdonan y olvidan, como los perros golpeados a los que se les vuelve a ganar con un trozo de carne” (p. 186).

a una “enana”, sustraer a una niña de la escuela y de la protección materna. Es tan fácil llevarla a cometer atrocidades como resulta fácil reducir el mundo de placeres de la clase media, a una estrecha celda de tortura. Donde el hermano mayor (Raymundo es el hermano mayor) se transforma en big brother que exhibe a todos su capacidad de goce. Raymundo instaura sin mayores obstáculos un panóptico de horror en el que se exhibe gozando de manera libre de atrocidades.

Desde la perspectiva de la cómplice, ¿es acaso por las eventualidades del aspecto físico, por lo que está Aimée destinada o condenada a recibir migajas afectivas (falsas)? ¿Y qué poco importe que esas migajas se las dé Raymundo para llevarla a límites de mayor indignidad, para volverla su cómplice, una monstrea sirvienta de un monstruo, para que ella co-torture a su rival-rehén, una niña a la que le lleva más de 30 años? Ello equivaldría a dar la razón a los contenidos estigmatizadores que pesan sobre la “enana”.

En el espacio del abuso, la escritura del diario ocupa un lugar central, género que permite explorar la intimidad del criminal, su razonamiento, sus argumentos de manera directa. Parecería que estatura es destino, pero esto lo desmiente la propia protagonista en *El monstruo* que crece a través de la denuncia y la escritura.

En la novela se intercalan dos espacios narrativos: la tercera persona omnisciente y la primera persona dubitativa, miope pero que ofrece observaciones pertinentes. De tal forma que confluyen una fría mirada despótica y otra mirada que no quiere ver, limitada desde el autoengaño, el hambre emocional, la manipulación. La mirada que transforma el universo en un infierno frente a la mirada limosnosa de la quejumbrosa que ve lo que el amo le ordena. La mirada dura, insoportable, aterradora²²; y la mirada miope, autocomplaciente, manipulada, al principio absolutamente errada. Y, sin embargo, resulta al final que es la mirada que se transforma y derriba al Amo, denuncia la guarida secreta. No hay manipulación efectiva que no se detenga. Pedófilo desde chiquito: En el currículum del pedófilo aparece primero su hermana:

Ella hacía que una Barbie-sirena nadara ondulante en un mar ficticio frente a su cara; en ese momento, los dedos jabonosos del hermano mayor se internaron en su vulva. Aquello se repitió un par de veces más, sin que hubiera penetración más allá del espacio entre carnes: los dedos simplemente acariciaban el contorno de la almendrita clitoral una y otra vez. (p. 52)

22 Quizá la más fuerte es “la forma en la que me miraste cuando vinieron por ti y comprendiste que yo tuve que ver con tu captura. Todavía me estremezco al pensar en tus ojos sobre mí. ¿Cómo podrías no odiarme después de eso?” (p. 158)

Norma a la que asesina, Cinthia y una niña de 37 años, Aimée, que al final lo desobedece, en gran parte por celos (“Yo temblaba de celos, me encerraba en el baño, abría la regadera y me ponía a aullar bajo el chorro del agua” (p. 71).

Finalmente, a Raymundo solo le importa su hermana. Piensa en ella cuando lo detienen y le ponen las esposas en pies y manos: “Sería la última vez que miraría su casa, aquel jardín, la ciudad abierta con sus olores, sonidos y paisajes. En aquellos instantes ni siquiera pensó en Cinthia o en Aimeé. Una sola idea bullía dentro de su cabeza, ahora bajo la bota de uno de los policías que se lo llevaban: ¿qué pensaría su hermana Julie cuando se enterara?” (p. 209). A lo largo del relato Raymundo la ha despreciado. De ella sentencia en dos párrafos muy agresivos: “Su hermana lavando los trastes. Su hermana con sus glúteos aguados moviéndose por el esfuerzo. Su hermana con esa vena saltona en la sien como siempre que se enojaba. Su hermana repulsivamente adulta. Su hermana, el único miembro de su familia inmediata” (p. 49). Raymundo escoge los peores ángulos de su hermana para trazar un retrato desfavorable en todo punto. Se detiene en cada una de las partes de su cuerpo para ridiculizarlo, como lo hace con Aimée. Y al final, resulta que es la única a la que puede referirse:

Supuso que el cerebro de su hermana menor debía de estar constituido de 50% de receptores de azúcares y grasas, 25% de necesidad de shopping compulsivo de ropa y maquillaje, 20% de quejas e insultos a terceros y 5% de cuidados maternos. Todo el espacio ocupado. Ningún resquicio para la inteligencia. Con razón él tenía que hacer un esfuerzo sobrehumano para tolerarla. (p. 50).

Julie sería insoportable, consumista, tonta. Sin embargo, es en la única que piensa Raymundo cuando lo detienen.

REFERENCIAS

Blum, Liliana. (2019) *El monstruo pentápodo* (Colección Bordes) Booket México. Edición de Kindle. (Primera ed. 2017)

Butler, Judith. (2020) *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.

Ceballos, José. (1973) *Después de todo*. México: Premia Editora. (Primera edición, 1969)

Cuevas, María José. (2023) *La dama del silencio* México. Netflix. 1 h 51 min.

Cynthia Fleury. (2019) *Le soin est un humanisme*. Gallimard.

Marquet, Antonio. (2020) "El regalo en la estrategia de seducción en la novela *Después de todo* de José Ceballos Maldonado." *Revista Argos*. Vol. 7, número 19 / Enero-Junio 2020 http://argos.cucsh.udg.mx/index_19.html

Novo, Salvador. (2008) *La estatua de sal*. México: FCE. Col. Vida y pensamiento de México.

Paredes, Omar. (2023) *El cuerpoestigma: identidad corpórea a partir de lo repugnante y la violencia en El monstruo pentápodo, de Liliana Blum* (ICR de la Especialización en Literatura Mexicana, UAM, A, 2023)

Teixeira, Jennifer. (2023) *La oscuridad de la luz del mundo*. México. Netflix. 1 h 54 min.

Tsai Ming-Liang (2003) *Adiós Dragón Inn*, Taiwan (<https://www.youtube.com/watch?v=5txlzGm0G1A>) 81 minutos.

Zapata, Luis. (1979) *El vampiro de la colonia Roma*. México: Editorial Grijalbo.

UNA ACTUALIZACIÓN DEL PÁRRAFO COMO MICROTEXO

AN UPDATE ON THE PARAGRAPH AS MICROTTEXT

Elvia Estefanía López Vera
Universidad Veracruzana
elvlopez@uv.mx

Recibido: 9-10-23
Aceptado: 6-03-24

RESUMEN

En este artículo se presenta una actualización al párrafo como microtexto, a la luz de las prácticas de escritura que actualmente ocupan a los jóvenes universitarios. Para el diseño de esta propuesta, me he basado en la didáctica de María Teresa Serafini, que plantea la configuración del párrafo en etapas de escritura; además, en la aproximación que realizó Teun A. Van Dijk a la macro y microestructura, para demostrar que una alimenta a la otra. Se han seleccionado ejemplos de producciones de los estudiantes universitarios, en su versión inicial y en su versión corregida; con el fin de ilustrar una actualización de la escritura de párrafo en seguimiento a tres componentes esenciales: introducción, desarrollo y cierre de párrafo; esquema en tres pasos que da como resultado mayor fuerza argumentativa en el párrafo como microtexto.

PALABRAS CLAVE: Escritura, Párrafo, Texto, Didáctica, Universitarios.

ABSTRACT

This article presents an update to the paragraph as a microtext, in light of the writing practices that currently occupy young university students. For the design of this proposal, I have based myself on the didactics of María Teresa Serafini, who proposes the configuration of the paragraph in stages of writing; furthermore, on the approach made by Teun A. Van Dijk to macro and microstructure, to demonstrate that one feeds the other. In the development of the chapter, examples of university students' productions have been selected, in their initial version and in their corrected version; in order to illustrate an update of paragraph writing following three essential components: introduction, development and paragraph closing; a three-step scheme that results in greater argumentative force in the paragraph as microtext.

KEYWORDS: Writing, paragraph, text, didactics, university students.

INTRODUCCIÓN

Hace más de 30 años, la autora italiana María Teresa Serafini publicó una propuesta didáctica en torno al modelo estructural del párrafo. Años más tarde, ya en el siglo XX, Van Dijk ofreció nuevos alcances sobre la estructura del párrafo, pero se enfocó en definir la macroestructura textual sin llegar a tratar con detenimiento los detalles de la microestructura.

A la luz de nuevas prácticas de escritura y con una visión específica desde el campo de la escritura académica, en este artículo se comparte la experiencia con la aplicación del modelo de Serafini en estudiantes universitarios, con el fin de perfilar una actualización que parta del modelo de Serafini, para enriquecerlo con las aportaciones de Van Dijk sobre la relación entre macro y microestructura.

Este último ha diseñado su planteamiento de lingüística textual en torno a las similitudes y diferencias del nivel macro con el microtextual, para enfatizar que ambos niveles se complementan. Por lo que el éxito en la escritura académica comienza con la planeación de la escritura, como indica Serafini; para concretarse en la articulación del macrotexto con el microtexto, como apunta Van Dijk.

Por lo que en las páginas siguientes se parte de ambos autores para ilustrar un esquema del párrafo como microtexto, con la innovación de complementar la didáctica de Serafini con pasos o etapas de escritura en el párrafo, que ella había considerado como planteamiento y desarrollo; pero que en este artículo se ven complementadas con un cierre de párrafo. Así, se logra dar seguimiento y se materializa el postulado de Van Dijk que indica —de manera general—que el texto se compone de microtextos, mismos que en su estructura interna reflejan la composición del texto completo cuando están redactados adecuadamente.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cuántas veces hemos escuchado que la competencia escritora en los diferentes niveles educativos debe fortalecerse, que es un rasgo del perfil de egreso escribir con claridad, fluidez y organización de ideas para poder expresarse en su vida profesional o para defender exitosamente una tesis o un proyecto? ¿Cuántos estudiantes han pasado por las aulas con miedo a la escritura, porque la desconocen y desconocen también su potencial?

Este artículo “Una actualización al párrafo como microtexto” nace de la necesidad de reflexionar en torno a la escritura del párrafo, a partir de experiencias de procesos de ense-

ñanza-aprendizaje en educación superior. Es frecuente observar en que ingresan a la universidad estudiantes con serias dificultades para expresarse por escrito, para la redacción de ideas y la organización de las mismas, puntuación, manejo de las cualidades textuales como coherencia, cohesión y adecuación, entre otras posibilidades.

A mi parecer, este problema generalizado se puede atender con propuestas didácticas en torno al párrafo como microtexto, que es finalmente donde se apoya el desarrollo de un texto completo. Sin embargo, son contados los estudios que se han enfocado en la redacción de párrafos paso a paso. Coincido con la filóloga Carmen Olivares, quien hacia finales del siglo XX enfatizó que el párrafo es una unidad lingüística que no ha sido “atacada” porque simplemente se ha olvidado (Olivares, 1982).

El libro que más se aproxima a la necesidad de una didáctica del párrafo es el de Lourdes Martínez Lira, *De la oración al párrafo* (2012), cuyo énfasis en las propiedades textuales, aterrizadas en el párrafo, permite una aproximación más precisa a la escritura de las ideas en un micronivel. No obstante, se requiere que la didáctica sobre el párrafo tenga una actualización constante; por lo que la propuesta de Martínez representa ahora un punto de partida para las investigaciones más recientes sobre el párrafo.

Jacinto González (2004) apunta un enfoque del párrafo en la oralidad, que ayuda a conceptualizar la forma en la que el hablante o autor segmenta su discurso en unidades que tienen cierta independencia. Al respecto, Agustín Vera (2012) apunta que los estudios sobre la oralidad llevan ventaja respecto a la delimitación y definición de las unidades de análisis en el discurso; mientras que en la parte textual no se ha explorado con suficiencia al párrafo dentro de la lingüística del texto o del discurso, siendo éste la unidad de análisis textual más significativa. Para subsanar este vacío, Vera subraya que el párrafo es la unidad característica de un nivel textual-discursivo específico, que tiene un funcionamiento semántico, sintáctico y pragmático.

Entre los acercamientos más afortunados al párrafo tenemos el de Chávez, en el libro *Redacción avanzada. Un enfoque lingüístico*, donde explora el contenido del párrafo. Nos dice que un párrafo se compone de oración principal, que indica la unidad y de oraciones modificadoras, que abonan a la coherencia. Dentro de la coherencia, encontramos un orden temporal, esquemas de desarrollo y nexos, que se encaminan a un fin modelado por materiales de desarrollo como la analogía, la comparación, el contraste, la definición, los detalles, la clasificación, el análisis y causa-efecto (2016, 70). Tristemente, el autor no profundiza en la vinculación del orden temporal con los esquemas de desarrollo y el uso de nexos dentro de esos esquemas de desarrollo.

Por otro lado, destaco el libro *Saber escribir* (2006), del Instituto Cervantes, que defi-

ne texto como “unidad máxima de comunicación intencional de sentido completo y vinculada a un contexto”; por su parte, un párrafo es “unidad estructural y de significación” que se compone de periodos, que son “conjuntos de oraciones separadas por punto y aparte”; a su vez, los periodos se integran por enunciados que son “unidades de comunicación formadas por una o varias palabras dentro de un contexto” (Instituto Cervantes, 2006, p. 238).

No obstante, en este libro poco se dice de las estrategias para lograr la unidad del párrafo, ya que solo se menciona la pertinencia de la brevedad de los enunciados que integren el párrafo. Ante esto, apunto que los docentes necesitamos una didáctica sobre la escritura del párrafo más completa y aterrizada en estrategias de escritura que lleven a buen puerto la creatividad del estudiante; pues es común observar que el estudiante construye ideas originales y valiosas, pero que tiene dificultades para redactarlas en un párrafo que lleve una coherencia interna afín a los objetivos del texto en general.

Olivares señala acertadamente que los estudios sobre el párrafo se han conformado con decir que éste se integra por una idea principal y otras secundarias, debido a la avasallante herencia de los enfoques que dominaron la segunda mitad del siglo XX, como es el caso de la gramática generativa que se centra en el enunciado, en la oración: lo que deja un poco de lado la estructura completa del párrafo como unidad.

Lo anterior ha podido ser comprobado con la revisión de una decena de libros de texto para educación media superior y de manuales de redacción que se sugieren para nivel superior. En algunos no aparece destinado un apartado al párrafo ni a su anatomía. En otros, el párrafo es incorporado a las lecciones de escritura o bien como un capítulo aparte.

Puedo mencionar tres casos en los que sí aparece el párrafo como parte del libro de texto: en primer lugar, el libro *Redacción 1*, de Celinda Fournier, se propone el capítulo “Producción de textos: el párrafo”, con una definición de párrafo como “unidad básica de un escrito” (Fournier, 2009). En las características, nos señala que el párrafo tiene una estructura externa que se visualiza con el inicio del párrafo en mayúscula y una estructura interna, en la que destaca solo una idea principal. Pero no se habla de la riqueza argumentativa que pueden ofrecer al párrafo otras ideas, para alimentar la principal.

En segundo lugar, el libro *Lenguaje y expresión 1*, de Espinosa y Herrera, nos dice que la estructura del párrafo es parte de la estructura de un texto, con características formales como la mayúscula inicial y el punto y aparte, así como características de contenido como el conjunto de oraciones que se relacionan con el mismo tema (Espinosa y Herrera, 2006, p. 73). En este libro, al igual que en el de Fournier, se menciona que la estructura de un párrafo es la idea principal y algunas ideas secundarias, pero no se dice cómo vincularlas.

En tercer lugar, el libro *Lectura y redacción con análisis literario*, de Pineda y Le-

mus, dedica un capítulo exclusivamente al párrafo; pero lo descontextualiza del ámbito de la producción textual. Es decir, el capítulo del párrafo está a un lado de otros que aluden a los géneros textuales, pero que desafortunadamente los autores no declaran la función del párrafo en dichos géneros textuales.

Ante el panorama anteriormente expuesto, destaco la falta de un modelo completo y concreto para la enseñanza de la escritura del párrafo, que esté actualizado a las nuevas demandas de producción escrita de los jóvenes estudiantes. A mi parecer, los tres aliados para la configuración del párrafo son las ideas breves, la puntuación recurrente y el manejo de conectores. Con frecuencia, leemos en los manuales de escritura que las ideas concisas son ideales, pero no se nos dice que la puntuación es la herramienta idónea para este fin, ni que la habilidad para el manejo de la puntuación va de la mano estrechamente con la selección adecuada del conector en cada etapa del párrafo.

Como punto de partida, recorro siempre a la propuesta de María Teresa Serafini. En *Cómo redactar un tema...* (1991), Serafini se dirige al estudiante para explicar el proceso de producción textual desde la postura de este último. En esta sección, define al párrafo como “una porción de texto, que puede tener varios periodos separados por puntos y que le debe corresponder una única idea del esbozo” (Serafini, 1991, p. 64).

En su otro libro, *Cómo se escribe* (1996), Serafini dedica la segunda parte a la escritura de párrafos. En este libro propone una clasificación del párrafo en seis esquemas: enumeración, secuencia, comparación/contraste, desarrollo de conceptos, solución de problemas y causa-efecto.

Para la estructura, Serafini retoma el Modelo de Toulmin (1958) sobre la argumentación en tres pasos: afirmación (idea principal del párrafo), información (datos de apoyo a la afirmación) y garantía (vínculo entre la afirmación y la información). Serafini destaca la importancia de llevar estos tres pasos a la redacción de párrafos, principalmente para el párrafo expositivo-argumentativo.

La flexibilidad del modelo radica en que los tres pasos pueden cambiar de orden dentro del párrafo, incluso sobreentenderse, según el tipo de párrafo: “esta elección es de tipo estratégico y se debe a la mayor dificultad para convencer al lector de la validez de la información” (Serafini, 1991, p. 70).

Entre los consejos que la autora señala para el párrafo, me parece útil retomar los siguientes (Serafini, 1991, p. 71):

1. Se debe ser lo más concreto posible e ir directamente a los puntos centrales de la tesis. Seleccionar los argumentos más fuertes.
 2. Captar la simpatía del lector, involucrándolo.
-

3. Identificar la relación lógica de las ideas, para poder elegir los nexos adecuados.
4. Según la autora, la puntuación depende del estilo; pero considero que la puntuación debe emplearse como una estrategia para reconocer la estructura del párrafo.

EL PÁRRAFO COMO MICROTEXO

Siguiendo el enfoque de la lingüística textual de Van Dijk, la “macroestructura” es el “contenido global de un texto”, mientras que la “microestructura” es “la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones, y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas” (Van Dijk, 2001, p. 45). La relación es tan estrecha que, si la macroestructura no es coherente, tampoco lo será la microestructura. En este sentido, el párrafo es entendido como un microtexto porque se relaciona con un macrotexto en cuanto a su estructura. Es decir, que si un texto tiene tres partes que lo integran (introducción, desarrollo y conclusión), el párrafo tendrá la misma estructura en menor escala.

La construcción del párrafo en pasos o etapas había sido ya sugerida por Serafini cuando apunta que el párrafo de enumeración tiene una primera frase organizadora que anuncia los elementos a enumerar (Serafini, 1996). Por lo tanto, en el cuerpo del párrafo se presentan los elementos y, en complemento a Serafini, puedo apuntar que el párrafo se complementa con una idea relacionada con la numeración, al final del párrafo, en una especie de ciclo argumentativo.

Aquí presento un ejemplo de una variante del párrafo de enumeración con orden cronológico, el cual se conoce como párrafo de secuencia. El estudiante A presentó un párrafo de secuencia:

Ejemplo estudiante A

Párrafo enumeración-secuencia

Cuando quiero empezar a jugar un videojuego, tengo que hacer algunas cosas para estar cómodo (introducción). Lo que hago es preparar el lugar donde jugaré, abriendo ventanas para que circule el aire en el lugar; me acomodo en dicho lugar y tomo el control de la consola; para empezar a jugar durante algunas horas (desarrollo).

En la retroalimentación, se le indicó al estudiante A que la frase marco era adecuada porque presenta de manera general “tengo que hacer algunas cosas”; lo que se ve precisado en el desarrollo del párrafo. Entre las sugerencias, se le comunicó que podía integrar conec-

tores distributivos en el párrafo, mismos que se marcan con cursiva en la versión corregida. Asimismo, se le pidió que redactara una idea a manera de cierre de párrafo. Veamos la versión corregida.

Ejemplo estudiante A

Párrafo enumeración-secuencia (versión corregida)

Cuando quiero empezar a jugar un videojuego, tengo que hacer algunas cosas para estar cómodo (introducción). *Lo primero* que hago es preparar el lugar donde jugaré, abriendo ventanas para que circule el aire en el lugar; *seguidamente*, me acomodo en dicho lugar y tomo el control de la consola; para *después* empezar a jugar durante algunas horas (desarrollo). Esta serie de sencillos pasos me reconforta y me relaja porque me desconecto de mis actividades cotidianas (conclusión).

En este ejemplo se observa la idea introductoria que nos anuncia lo que vendrá en el párrafo con la idea “tengo que hacer algunas cosas para estar cómodo”, con el marcador temporal “cuando quiero empezar a jugar un videojuego” que enmarca la situación. Posteriormente, se enlistan tres acciones en modo secuencia para el desarrollo. Y, al final, se indica que esa rutina de tres acciones es reconfortante, en seguimiento a lo que se dijo en la introducción alusivo a la comodidad; con lo que se percibe un párrafo circular con unidad en sí mismo.

La ventaja de agregar conectores distributivos es subrayar la secuencia de acciones. Misma que se retoma con una valoración en el cierre de párrafo. Este último aspecto no se indica en el modelo de Serafini y solo se sugiere en la propuesta de Van Dijk, pero no se materializa en algún ejemplo ilustrativo. Por lo que es importante para la actualización del párrafo como microtexto entender que el cierre de párrafo refuerza el argumento y construye una circularidad que sostiene al párrafo.

Para el párrafo de comparación-contraste, se presentan los elementos a comparar y en el desarrollo se realiza el contraste por categorías (Serafini, 1996). En mi opinión, es de gran importancia que este tipo de párrafos tenga un cierre, pues de esta manera se ve reforzada la argumentación.

Ejemplo estudiante B

Párrafo comparación-contraste

No me gusta tener que decidir entre viajar o ahorrar (introducción).
Por un lado, viajar me llena de vida porque veo a mis padres des-

pués de varios días fuera de casa; por otro lado, si pospongo mi viaje puedo juntar más dinero para lo que soliciten en la universidad al terminar el semestre (desarrollo).

Ejemplo estudiante B

Párrafo comparación-contraste (versión corregida)

No me gusta tener que decidir entre viajar o ahorrar (introducción). Por un lado, viajar me llena de vida porque veo a mis padres después de varios días fuera de casa; por otro lado, si pospongo mi viaje puedo juntar más dinero para lo que soliciten en la universidad al terminar el semestre (desarrollo). *Por lo tanto*, la mayoría de las veces elijo ahorrar durante el semestre y programo mi viaje a casa en vacaciones (conclusión).

En este caso, el estudiante B siguió afortunadamente el modelo de Serafini para la comparación; pero al final del párrafo no se comunica un resultado respecto a la comparación. Por lo que se le sugirió al estudiante en la fase de corrección que colocara al final del párrafo su decisión respecto a la comparación-contraste, pues es más claro al lector conocer el punto de llegada de un dilema, sobre todo en textos ensayísticos. Así, el conector “por lo tanto” nos lleva a la conclusión del párrafo y esclarece cuál fue la decisión del autor.

Asimismo, en el párrafo problema-solución se introduce el tema a modo de problema y se ofrecen soluciones o alternativas (Serafini, 1996, p. 153). Un cierre de párrafo ayuda a esclarecer cuál es la mejor alternativa entre las opciones dadas, según el autor del texto.

Ejemplo alumno C

Párrafo problema-solución

La falta de acceso al agua potable es un problema que afecta a millones de personas en todo el mundo, debido principalmente a la contaminación (introducción). Una posible solución a este problema es el uso de tecnologías innovadoras como los sistemas de purificación de agua solar (desarrollo). *Esto debido a* que la implementación de sistemas de purificación de agua solar es un procedimiento de bajo costo, que está al alcance de toda la población (conclusión).

Ejemplo alumno C

Párrafo problema-solución (versión corregida)

La falta de acceso al agua potable es un problema que afecta a millones de personas en todo el mundo (introducción). Una posible solución a este problema es el uso de tecnologías innovadoras como los sistemas de purificación de agua solar (desarrollo). *Esto debido a* que la implementación de sistemas de purificación de agua solar es un procedimiento de bajo costo, que está al alcance de toda la población (conclusión).

En el primer borrador del párrafo problema-solución, el estudiante C plantea el problema en la frase marco: “La falta de acceso al agua potable es un problema que afecta a millones de personas en todo el mundo, debido principalmente a la contaminación”; sin embargo, en la revisión se le sugirió recortar esa frase marco para focalizar el problema y no la causa del problema: “La falta de acceso al agua potable es un problema que afecta a millones de personas en todo el mundo”. Así, la introducción del párrafo se conecta adecuadamente con el desarrollo que habla de las tecnologías como una solución. En el cierre de párrafo, el estudiante C expone un punto a favor de las tecnologías que es su bajo costo; lo que fortalece la solución planteada en el desarrollo.

Por último, en el párrafo causal se enfatiza en el efecto durante la introducción y en el desarrollo las causas; o viceversa (Serafini, 1996, p. 158). Este esquema de argumentación es flexible porque permite colocar la causa y el efecto, o al revés, según convenga a la argumentación. Así, el modelo de párrafo causal tiene distintas manifestaciones. Por ejemplo, colocar en la introducción el tema; para después en el desarrollo y en la conclusión indicar la relación causa-efecto.

Otra posibilidad es destacar el elemento que va en la introducción, ya sea la causa o el efecto; para después ofrecer en el desarrollo el segundo elemento en un sentido explicativo, que puede ser la causa o el efecto según sea el caso. En este último caso, para la conclusión, se puede proponer un punto de vista sobre la relación causal con un tono propositivo.

Ejemplos estudiante D

Párrafo causal

Modelo 1. La extinción de especies animales es un problema creciente en todo el mundo (introducción). Hay muchas causas de la extinción de especies animales, incluyendo la pérdida de hábitats na-

turales debido a la deforestación y la urbanización, la caza y la pesca excesivas, la introducción de especies invasoras y la contaminación ambiental (desarrollo). Como consecuencia, la extinción de especies animales tiene efectos negativos para la humanidad; ya que estas especies son esenciales para el suministro de alimentos, medicinas y otros recursos naturales (conclusión).

Modelo 2. Las principales causas de la extinción de especies animales son: la pérdida de hábitats naturales debido a la deforestación y la urbanización, la caza y la pesca excesivas, la introducción de especies invasoras y la contaminación ambiental (introducción). Como consecuencia, la extinción de especies animales tiene efectos negativos para la humanidad; ya que estas especies son esenciales para el suministro de alimentos, medicinas y otros recursos naturales (desarrollo). En mi opinión, debemos impulsar actividades sociales desde lo local para frenar el abuso a las especies con riesgo de desaparecer (conclusión).

En ambos casos, se manifiesta una relación causal en el inicio y en el desarrollo del párrafo. A cada caso se le ha colocado un cierre de párrafo como un elemento agregado al modelo de Serafini: en el primer caso, para subrayar la consecuencia y; en el segundo caso, para filtrar una opinión sobre la relación causal en la que subyace un problema social.

CONCLUSIONES

Podría seguir enumerando ejemplos de mis estudiantes, con la finalidad de ilustrar los beneficios de la estructura del párrafo como microtexto. Sin embargo, me detendré aquí para enfatizar que un párrafo completo y equilibrado no es aquel que es más extenso, ni el que contiene en sí mismo solo una idea principal. En mi propuesta, un párrafo puede considerarse completo cuando ha pasado por una estructura microtextual de introducción, desarrollo y conclusión; como resultado, por supuesto, de una planeación de la escritura que dirija la redacción no solo del párrafo, sino de todo el texto.

Al momento de redactar, el estudiante puede recurrir a dos herramientas fundamentales que son la puntuación y los conectores. En la puntuación, subrayo que el caso del

punto y seguido puede volverse un indicador del cambio de la introducción al desarrollo y del desarrollo a la conclusión de cada párrafo. De este modo, sabremos cuándo el punto y aparte debe entrar en escena para cerrar un párrafo que cumplió con la estructura de un microtexto. Por su parte, los conectores nos permiten enfatizar el esquema de argumentación del párrafo.

A manera de conclusión, puedo decir que han pasado décadas y la propuesta de Serafini sigue vigente debido, en mi perspectiva, a la claridad con la que se explican las minucias del microtexto. No obstante, el trabajo en el aula exige hoy en día que los modelos de escritura utilizados se actualicen para que el estudiante reciba una mejor orientación en su producción textual. Con énfasis en la escritura, edición y reescritura como procesos de gran valor a los que se les debe dedicar suficiente tiempo en la planeación didáctica.

REFERENCIAS

- Fournier, C. (2006). *Redacción 1*. Thompson.
- Espinosa, S., Susana, H. (2006). *Lenguaje y expresión 1*. Pearson.
- Chávez, F. (2016). *Redacción avanzada. Un enfoque lingüístico*. Pearson.
- González, J. (2004). "Estudio sobre el párrafo". *ELUA. Estudios de Lingüística 18*, pp. 87-106.
- Instituto Cervantes (2006). *Saber escribir*. Instituto Cervantes.
- Martínez, L. (2012). *De la oración al párrafo*. Trillas.
- Olivares, C. (1982). El párrafo: estructura y función. *Cuadernos de investigación filológica 8*, 17-38.
- Pineda, M., Lemus, F. (2002). *Lectura y redacción con análisis literario*. Pearson.
- Van Dijk, T. (2001). *Estructura y funciones del discurso*. Siglo XXI.
- Vera, A. (2012). El párrafo como unidad discursiva. *ELUA 26*, 343-358.
-

¡EN UN DIARIO CONTARÉ MI VIDA! LECTURA DEL DIARIO
¡CASI MEDIO AÑO! DE M. B. BROZON

IN A DIARY I WILL TELL YOU ABOUT MY LIFE! READING THE DIARY
¡CASI MEDIO AÑO! BY M. B. BROZON

Guillermo Bejarano Becerril

Investigador independiente

memoguillermobejaranobecerril@gmail.com

Recibido: 20-11-23

Aceptado: 17-04-24

RESUMEN

El presente trabajo estudiará la construcción del diario como género literario, a través de las propuestas de Álvaro Luque Amothe y Hans Rudolf Picard, para así estudiar la obra de LIJ *¡Casi medio año!* (1997) de la mexicana M. B. Brozon, el cual expone las variaciones emocionales y sociales de un niño de primaria, quien resguarda todo en su diario. El diario mostrará el cambio de pensamiento y la forma en que se decodifica el mundo: con la escritura se consiguen avances en el individuo. Sin olvidar las similitudes con la novela *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco. *¡Casi medio año!* Es una obra leída pero carente de estudios. Con su libro, M. B. Brozon rescató al diario y divisó nuevos horizontes para la literatura mexicana contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Diario, LIJ, Brozon, Novela, Pacheco, México.

ABSTRACT

This work will study the situation of the diaristic genre, through experts in the field: Álvaro Luque Amothe and Hans Rudolf Picard, and thus study the work of LIJ *¡Casi medio año!* (1997) by the Mexican M. B. Brozon, which exposes the emotional and social variations of a primary school child, who keeps everything in his diary. The diary will show the change in thinking and the way in which the world is decoded: with writing, progress is achieved in the individual. Without forgetting the similarities with the novel *El principio del placer* (1972) by José Emilio Pacheco. *¡Casi medio año!* It is a work read but lacking in studies. With his book, M. B. Brozon rescued the newspaper and saw new horizons for contemporary Mexican literature.

KEYWORDS: Diary, LIJ, Brozon, Novel, Pacheco, Mexico.

*A Joy, como siempre.
Sentí algo muy chistoso y diferente;
parece que en ese momento
me di cuenta de que sí la quiero
aunque le gusten las películas
de hadas y odie a Batman.
M. B. Brozon: ¡Casi medio año!*

INTRODUCCIÓN: LECTURA, LECTORES Y LIJ UNA APROXIMACIÓN

En años recientes, tanto el estudio, la producción y la promoción de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) se ha hecho evidente, en comparación a años anteriores donde el “movimiento” de nuevos autores y estudiosos “apenas” iniciaba.¹ Así como los árboles pierden sus hojas y las recuperan, los tiempos han cambiado y la LIJ se ha hecho fuerte y visible: se ha hecho espacio en todas las literaturas (por ejemplo, la mexicana, brasileña, española, sueca, italiana y así consecutivamente hasta terminarse los países del planeta): en cada país existe o ha existido un texto que aborde o use a los niños como personajes o historias realmente pensadas para ellos.² En distintos espacios, entre todas las literaturas, específicamente en cada nación, la LIJ se ha manifestado tanto con autores clásicos o tradicionales como modernos o contemporáneos. Si bien los textos adscritos al género han existido desde tiempos inmemorables, no bajo esa categoría o terminología, han intentado abarcar a todos los públicos interesados en su lectura, pero sin olvidar al grupo que apelan,

1 Las comillas en la palabra “apenas” refieren a que, si bien la LIJ de ahora es diferente a la que se escribía hace años sí es posible hablar que ha existido una literatura pensada para niños y niñas. Resulta difícil asegurar que la LIJ apareció de manera espontánea porque, como se sabe, parte de ésta se origina y construye desde la literatura oral y la tradición popular, ya que, por medio de la palabra dicha o cantada por la voz adulta, los niños replicaban o transmitían lo aprendido. Caso de esto son los cantos, las rondas, las *nanas*, las *oraciones*, los cuentos (lineales) y los juegos, los cuales eran fáciles de recordar y dejaban una enseñanza moral o un entretenimiento en el infante; por otra parte, como lo muestran los libros para los hijos de los nobles, lo cual, desde un principio, indica que no todos podían acceder a estos, *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel en el siglo XIV o *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza* del Marqués de Santillana en el siglo XV (Cerrillo pp. 43-62), es decir, si uno quisiera rastrear el origen o el nacimiento de la LIJ encontraría que esta siempre ha existido, no como lo es ahora pero siempre se ha manifestado como un espacio propio para los niños y las niñas. No obstante, también la LIJ, mejor dicho, la lectura ha apostado por una “democratización”: todo público puede acceder a ella, no es exclusiva para unos cuantos, sino de muchos (Chartier, 2004, pp. 89-121).

2 Es posible asegurar que en cada país del mundo ha existido, existe y existirá una lectura pensada para niños y jóvenes, la cual podrá considerar y desarrollar algún tema de la infancia o emplea a un niño o joven como su protagonista o personaje principal y así lo comprueba: “la obra de Mark Twain, quien no escribía para niños, igual que Hans Christian Andersen, Charles Dickens, Daniel Defoe y muchos más que tampoco escribían para niños y niñas, pero que en sus páginas representaron en personajes infantiles algo que trasciende de una propuesta literaria” (Vergara, 2021, p. 10).

en específico: los niños, las niñas y los jóvenes, quienes, a través de su tiempo, realidad y entorno, decodifican el mensaje.³ No obstante, la recepción del mensaje es diferente para cada grupo: la visión de un niño difiere de la perspectiva adolescente o adulta y viceversa. No todo se entiende de la misma manera. Como señaló Michèle Petit, todo lector que se identifique con una obra es porque materializa su pensamiento o sentir. En los libros, los infantes, en este caso, encuentran un lugar seguro; un espacio en donde se reconocen a sí mismos. Se construye un puente entre el lector y la lectura: “Este espacio creado por la lectura no es una ilusión. Es un espacio psíquico, que puede ser el sitio mismo de la elaboración o la reconquista de una posición del sujeto. Porque los lectores no son páginas en blanco donde el texto se vaya imprimiendo. Los lectores son activos, desarrollan toda una actividad psíquica, se apropian de lo que leen interpretan el texto, y deslizan entre las líneas su deseo, sus fantasías, sus angustias” (2001, p. 45).

En todas las latitudes, la LIJ no ha corrido con gran fortuna. Ha atravesado por múltiples cambios y concepciones. En ocasiones, los textos sí apelan al público al que se les dirige —infantes y jóvenes—: se identifican, encuentran respuestas y un *placer por la lectura*; en cambio, otros textos, donde la mirada del autor o de la sociedad prevalecen, distancian a la obra de su público predilecto: provocan que rehúyen de la lectura. Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz lo advertían:

Los lectores infantiles y adolescentes [...] tienen niveles diferentes, que son progresivos, en su capacidad de comprensión lectora y de recepción literaria, por lo que sería comprensible que los textos literarios que se les ofrecen se correspondieran con esas diferencias, pero sin que ello afectara a su calidad literaria, una calidad que se escamotea en muchas ocasiones en aras de la incomprensible necesidad de transmitir textos tan sencillos que se convierten en simples y, a veces, ramplones (2006, p. 11).

El siguiente trabajo revisará la novela ¡Casi medio año! (1996) de M. B. Brozon e indagará, con base en el texto, cómo se configura el diario del protagonista, ya que en él recopila su entorno y realidad. Así mismo, se mostrará cómo la obra de Brozon comparte similitudes con la novela *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, el cual, aun

³ Es importante aclarar que aun en pleno siglo XXI, múltiples académicos todavía se cuestionan si realmente existen libros pensados para los niños o si solo se adaptan los libros para ellos. Ejemplo de esto es México, país donde ocurre más lo segundo que lo primero, pues aquí, generalmente, los proyectos editoriales auspiciados por el gobierno y sus secretarías de cultura, los libros solo se adaptan, ilustran y se venden como literatura infantil, y esto se refleja en la colección de la editorial Alas y raíces, la cual retoma a escritores “canónicos”, poco leídos o muy estudiados por la crítica. Tal es el caso de los libros, por mencionar algunos, “Brochazo de sol” (1998) de Carlos Pellicer; “Alma mía de cocodrilo” (2000) de Efraín Huerta; “En los cabellos del árbol” (2001) de Elías Nadino; “El árbol habla” (2015) de Octavio Paz o “Cuando hablaba era contigo” (2018) de Rubén Bonifaz Nuño. Si bien México no es el único país donde ocurre esto, se puede asegurar que la LIJ se emplea en dos sentidos: “Por una parte, se observa una producción exclusiva para niños y niñas y, por otra, literatura no pensada en ellos, pero con cierto encanto que vuelcan su atención sobre sus páginas, además de aquellas obras en las que se ven personajes infantiles en tramas que van más allá del mundo infantil” (Vergara, 2021, p. 10).

sin ser un libro de LIJ, ha alcanzado a diferentes generaciones de lectores y, a la par, ha sido una una de las novelas en recurrir a un protagonista juvenil que cuenta su historia, a través de un diario, sin ser una obra de LIJ formalmente.

¡TOMA MI MANO Y ESCRIBIMOS UN DIARIO!

BREVE BIOGRAFÍA DE BROZON Y RESUMEN DE LA OBRA

Nacida en la Ciudad de México —en 1970—, Mónica Beltrán Brozon, mejor conocida en el campo literario y editorial como M. B. Brozon, es una narradora mexicana que se ha desenvuelto en el género de la Literatura Infantil y Juvenil. Además, es consciente de cómo se percibe la LIJ en México, lo cual dejó en claro en su artículo digital “¿Es posible enseñar a escribir (para niños)?”. Dicha situación no es solo propia del país, sino que también se replica en otras partes del mundo: “mi fuerte ha sido la Literatura Infantil y Juvenil. Me apasiona en verdad. Debo decir que no ha sido fácil. A pesar de que ha demostrado en la última década ser uno de los géneros más dinámicos y más prósperos en el país, existe esa tendencia general a definirla como subgénero y a no tomarla muy en serio que digamos” (s.f). Asimismo, la narradora mexicana es consciente que antes de ella, la LIJ en México no existía como tal, es decir, había obras pero por una u otra razón no alcanzaban a ser obra para niños, niñas y jóvenes:⁴ “No quiero decir que antes de este momento no se publicara nada. Para entonces circulaban libros como *El profesor Zíper*, de Juan Villoro y *La peor señora del mundo*, de Francisco Hinojosa; ya Daniel Goldin había creado en el Fondo de Cultura Económica la colección *A la orilla del viento*, que contaba entre sus ejemplares con libros de Emilio Carballido, de Alicia Molina, algunos más del mismo Hinojosa. Pero no había una generación de autores que se dedicaran exclusivamente a escribir LIJ” (Brozon,s.f)

M. B. Brozon cuenta con más de 25 libros publicados y ha participado en múltiples antologías. A través de premios, se le ha reconocido su labor literaria, por ejemplo, en 1996, se convirtió en la primera ganadora del Premio “El Barco de Vapor” de Literatura Infantil; en 2001, repitió la acción; en 1997, obtuvo el Premio “A la Orilla del Viento”; en 2007, se le

⁴ Personalmente considero a M. B. Brozon como la iniciadora de la LIJ en México, ya que su obra *¡Casi medio año!* (1997) no sólo inaugura el inicio del premio *El barco de vapor*, sino también visibiliza el camino de la LIJ en México, ya que, después de su obra galardonada en 1997, para el año 2000, la editorial Castillo, encargada de publicar libros de texto, crea una colección propia para transmitir el nacionalismo, ideas y costumbres a los jóvenes lectores; sin embargo, se presenta como una propuesta rigurosa y tendenciosa (Dehesa, s.f. pp. 10-12). Asimismo, la misma Juana Dehesa Christlieb, en su artículo “Literatura infantil y juvenil”. De la agenda secreta a la nueva infancia, dice lo siguiente: “Es difícil hacerle entender a un joven lector que nació después de 1990 lo que era un mundo sin Gilberto Rendón, Francisco Hinojosa o Mónica Brozon” (s.f, p. 13). Por esta razón y otras como se verá en el trabajo más adelante, considero a M. B. Brozon como la primera escritora moderna-contemporánea de LIJ en México.

condecoró con el Premio Bellas Artes de Cuento Infantil “Juan de la Cabada”; en 2008, se llevó el Juvenil de Literatura Gran Angular de la fundación SM. Si bien en cada uno de sus libros se abordan una infinidad de temas como la amistad, lo fantástico, el miedo, el amor o el desamor, la autora siempre antepone la perspectiva infantil: cómo mira un niño o una niña su entorno; cómo los adultos perciben a los niños o cómo los mismos niños intentan resolver sus dudas y conflictos. Por si fuera suficiente, también ha desempeñado otras profesiones como guionista de cine y radio.

Galardonado con el Premio “El Barco de Vapor” 1996-México, aunque, publicado hasta 1997, ¡Casi medio año! se ha transformado en el pilar que inició, de manera formal, la LIJ en México. Tanto los temas como la forma en que se escribió, el libro resulta ser una novedad: se alejó de cualquier otro texto preexistente. Aún en los años en que se publicó el ejemplar, los autores aún cuidaban sus palabras, los temas a tratar y el desarrollo de sus personajes —generalmente, la edad y las características de sus personajes o el ambiente donde se desarrollaban sus historias—. La escritura de Brozon optó por la sencillez, lo significativo, lo real y a continuación se mostrará.

¡Casi medio año! (1997) se reparte en 24 capítulos; sin embargo, no son como se imaginan. En comparación con lo tradicional y los modelos constantemente usados, los capítulos son cortos o no tan largos. Esto indica que la lectura fluye por sí sola: una extensión breve permite que el lector se adentre en la obra y no se detenga por nimiedades, también desaparece la temporalidad. Pareciera que la historia se desarrolla en instantes o en días cuando, a través de regresiones y recuerdos, se evocan los años pasados y el tiempo presente, es decir, la lectura avanza, se detiene, retrocede y prosigue: se repite el mismo patrón constantemente. Así mismo, el lenguaje empleado para las voces infantiles y las adultas marcan una diferencia entre ambas edades: los adultos emplean palabras cultas, su léxico se emperifolla; los infantes, en cambio, no acuden a dicho recurso, son muy contadas las palabras “elegantes”, pues su vocabulario se ajusta a lo que conocen, entienden y reciben.

La historia comienza con Santiago —protagonista de la obra—, quien se encuentra una libreta en el sofá e intentará apropiarse de ella para así convertirla en su diario. Él supone que le pertenece a su hermana menor, Mariana, y que no la usará porque siempre pide cosas, pero nunca las emplea. Mientras Santiago expone sus quejas sobre su hermana, recuerda el día de ayer: el día en que casi pierde a su hermana en el supermercado por dejarla de cuidar. Él describe la desaparición de Mariana, la reacción de su madre y la aparición de su hermana. Después de dichos acontecimientos, los regaños de su madre no se hacen esperar. Al recordar dicha anécdota, se deriva en el recuento de su vida. Santiago cuenta que, antes de vivir en el Distrito Federal o mejor conocido como México, él habitaba cerca

del mar, exactamente en Zihuatanejo, Guerrero. Ahí él aprendió a nadar, a hablar como una persona de la costa y a esquiar. De momentos, Santiago se percibe ajeno a la Ciudad, extraña a sus amigos y las actividades de Zihuatanejo. En su diario, Santiago apuntará todo lo que sucede o sucedió en su entorno: el deceso de su padre, a quien extraña cuando lo recuerda; el amor por su compañera de grupo, Ingrid; los problemas al estudiar; el cumpleaños de su hermana; las conversaciones con sus abuelos; el nuevo novio de su madre; la primera fuga de la escuela —“irse de pinta”—; las querellas al encontrarse con los hostigadores que molestan a los débiles; los temas “tabú” —como el embarazo—, que si no fuera porque en la escuela se habla sobre ello no lo sabrían; entre otras tantas peripecias que se suscitan en su vida. En resumen, el libro de Brozon ofrece una lectura empática para sus personajes infantiles y lectores de todas las edades: ambos atraviesan o han atravesado por los múltiples cambios y desbarajustes que se engloban en cada personaje pero, en especial, en Santiago.

SER NIÑO NO ES SENCILLO: CONCEPTOS Y ANÁLISIS DE LA OBRA

Para comprender la importancia del libro ¡Casi medio año! y así ejecutar un estudio sobre el mismo, se necesita explorar entre lo ya indagado y ascender entre los peldaños de la naturaleza del o los libros de la autora. El único problema con lo anterior es que Brozon no cuenta con muchas investigaciones sobre su obra. Son escasos los estudios que se han acercado a ella. Decodificar una obra de LIJ es de los trabajos más sorprendentes en estos tiempos. Ya sea por la riqueza de los paratextos, intertextos, semejanzas, influencias o la propia percepción y recepción, lo convierten en un texto híbrido o lo convierten en el lugar donde habitan múltiples voces. Debería de sorprender el poco interés en realizar pesquisas en la LIJ.

En constantes ocasiones se ha hablado del poder de los libros como las ventajas de la lectura y la escritura; no obstante, igual se necesita una porción del aparato crítico para descubrir elementos que no se reconocieron en una primera lectura o en futuras relecturas. Antes de llegar al análisis de la obra, la primera mitad de este apartado se dedicará a visibilizar la importancia del libro y la definición de los conceptos de diario —género ubicado en un vaivén, aún se duda entre si pertenece a la literatura o la historia—. Luego de esto, se pasará al análisis.

Alberto Manguel ha sido uno de los investigadores más preocupados e interesados por la lectura. En sus textos es posible encontrar cómo las experiencias de lecturas, sean buenas o malas, influyen en todo sujeto para que continúe en el mundo de la lectura o se

retire de él. Uno de los puntos más importantes, para este análisis, es comprender el por qué considerar al lector o por qué una historia conecta con su público. La respuesta se basa en que la literatura no sólo se trata de una mimesis o de hacer de la realidad ficción, sino toda interpretación y aceptación parte en que el lector se reconozca. Manguel propone lo siguiente:

El libro es muchas cosas. Un receptáculo de la memoria, un medio para superar las limitantes del tiempo y el espacio, un lugar para la reflexión y la creatividad, un archivo de nuestra experiencia y la de los otros, una fuente de iluminación, de felicidad y, en ocasiones, de consuelo, una crónica de eventos pasados, presentes y futuros, un espejo, un compañero, un maestro, una convocatoria de los muertos, un divertimento; el libro en sus muchas encarnaciones, de la tableta de arcilla a la página electrónica, ha servido por mucho tiempo como una metáfora de muchos de nuestros conceptos y empresas esenciales. (2015, p. 10)

La redacción de Alberto Manguel no solo apela a la importancia del libro, sino también a los diferentes soportes en que se acercan las historias al público. Uno de los puntos a destacar de Manguel es cómo el contenido resguardado en las páginas sobrevive a través del tiempo y, a la vez, permite a los lectores identificarse con él. Sonará recalcitrante, pero en los ejemplares de la literatura tradicional se da por entendido que, con la lectura, el lector se identificará con algunos de sus personajes porque lo conocerá; en cambio, a la LII se le ningunea, se cree que las historias no aportan nada, no son complejas o simplemente se le dirige a los niños, niñas y jóvenes y su objetivo no se base en cuestionarse su entorno sino fomentar la lectura.

EL DIARIO

Un diario es la materialidad de los hechos y recuerdos que se resguardan a través de un medio o soporte (papel o página digital). La importancia del diario radica en su contenido, en él se enlista lo que se vive, se observa, se siente y las reflexiones que se generan con la misma escritura: el escriba abre un espacio de intimidad para recordar el instante, las emociones y acciones; al mismo tiempo, reflexiona. El diario, hasta cierto punto, se podría considerar como un monólogo o soliloquio; sin embargo, rebajarlo a ese nivel retórico le restaría valía al género, cuando ya hasta se duda de su naturaleza.

Desde tiempos inmemorables, el diario ha sido fundamental en todos los ámbitos, por ejemplo, el diario de viajes o el diario convencional: en cada uno se escribe lo vivido. No obstante, las diferencias entre uno y otro son, hasta cierto punto, abismales: el primero no solo cuenta lo vivido, sino que se le dirige a un lector, su escritura se configura por medio de la retórica; el segundo, se piensa como un diario para no leerse ya que en su interior el au-

tor se desahoga, perpetúa un recuerdo o una anécdota. Si bien todo lo escrito en un diario se queda en la “confidencialidad”, la escritura indica que no sólo se perpetúa un recuerdo o un sueño, sino que las palabras permiten al lector regresar las veces que necesite para conocer una parte de sí mismo o del otro: el autor o sus lectores se convierten en el otro, no son quienes vivieron lo escrito, pero al conocer el contenido su inclusión es automática. Así como cuando se cuenta una historia, los oyentes forman parte de lo contado porque lo escuchan.

La importancia de la materialidad del diario radica en que permite que un recuerdo no se corrompa ya que, en la memoria, se puede alterar. Similar a la fotografía, el diario, por medio de la palabra, reconstruye un hecho: su naturaleza parte de lo visual y finaliza con lo tangible:

El texto diarístico original, como el texto novelístico o el autobiográfico [...] conserva no obstante la intención comunicativa. No hay que confundir el aparente destinatario único del diario personal con la verdadera naturaleza del texto. Al contrario, la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro. (Luque, 2006, p. 275)

En sus investigaciones, Álvaro Luque Amo le ha prestado mucha atención al diario, en específico, al literario. El investigador, en su artículo “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, ha intentado reivindicar el lugar del diario en los estudios literarios. En sus palabras, el diario, más que por sus aportes y contribuciones, es relevante por sí mismo. En su interior se resguardan múltiples historias, tradiciones, perspectivas, la evolución del pensamiento y los procesos que han atravesado tanto los inmiscuidos en la redacción como los lugares en donde se escribió:

El diario personal, forma indomable donde las haya, se asienta en los dominios de la literatura a lo largo del siglo XIX. Si bien durante los siglos precedentes no es considerado desde un punto de vista literario (...) se crea un público que justifica su inclusión dentro de las modalidades autobiográficas (...) el diario personal no ha recibido la misma atención teórica que otras manifestaciones autobiográficas, por lo que se revela como una forma cuya naturaleza se desconoce no solo en el mundo editorial, sino también en el académico, donde su propia definición es malinterpretada con frecuencia (2006, p. 273).

Parte de la teoría de “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario” se construye a partir de una lectura crítica del texto “El diario como género entre lo íntimo y lo público” de Hans Rudolf Picard. Álvaro Luque medita y cuestiona los postulados de Rudolf porque separa el diario de viajes o convencional del diario literario:

Hans Rudolf Picard, profesor de la Universidad de Constanza, es autor de uno de los artículos más conocidos sobre el diario, titulado “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (Picard, 1981). Con este trabajo, Picard aporta su grano de arena a la imberbe teoría diarística internacional y aborda un aspecto del que apenas se ha hecho eco la crítica: los problemas suscitados por el ámbito privado inherente al género denominado como diario personal. Según sus conclusiones, el diario, en su forma original —lo que denomina “auténtico diario” (Picard, 1981: 116) —, no puede conformarse como literatura, y aporta dos razones esenciales para ello. A partir de estas dos premisas, y de la evolución sufrida por el diario una vez que es concebido para ser publicado, Picard intenta justificar el hecho de que el diario personal pueda ser considerado finalmente como literatura. (2016, p. 274)

Si bien los argumentos presentados en la pesquisa de Picard son razonables y justificables, no significan que sean una verdad absoluta. Todo diario posee una intención, sin importar que se trate de un diario de viajes o un diario como obra literaria: en ellos se deja el rastro de lo acontecido, una fecha precisa. No se debe olvidar que un diario, a partir de quien lo escribe, resulta ser subjetivo. No se puede dudar de lo escrito porque no existe algo que lo replique porque, de nueva cuenta, sería subjetivo y sólo se podría considerar como “verdadero” a aquellos elementos que coincidan o sean similares, es decir, armar el rompecabezas con ambas perspectivas.

En ocasiones, Hans Rudolf Picard, en su artículo “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, se contradice; se empecina en defender al diario primigenio del diario literario, lo antes afirmado se evidencia en lo siguiente:

Desde el punto de vista de la historia de las formas literarias, la elección del diario como modo de escritura para expresar este proceso ha sido posible por estas dos razones: porque, de un modo subjetivo, el auténtico diario da la impresión espontánea de la realidad y su fijación lingüística fuera del marco de la comunicación interpretativa y porque, tanto con el diario destinado a la publicación como con el diario ficcional, esta fijación escrita de experiencias vitales se convirtió en una costumbre, en una forma de escribir dentro del sistema de comunicación que es la Literatura. (1981, p. 120)

Si bien las percepciones de Luque Amo y Rudolf Picard difieren entre sí, se complementan una a otra, sin ellas no se habría avanzado en la teorización del diario. Después de todo, ambos (Picard y Luque), en distintos tiempos, buscan exponer los embates de la vida, las proezas, logros y desdichas del protagonista.

Después de mostrar las dos conjeturas se afirma que el diario literario, para este análisis, se debe de comprender como el lugar donde se plasma lo más relevante de la vida de Santiago, protagonista de la novela. Si bien el chico discierne de algunas cosas escritas en el diario, todas y cada una de ellas lo llevan a reflexionar sobre lo acontecido y así conseguir una liberación para cuestionar lo que escribía o pasaba por su mente.

El diario de Santiago es el lugar donde resuenan múltiples voces: la primera, la de Santiago, el niño de cuarto año de primaria; la segunda, la de Santiago después de las expe-

riencias pasadas, por ejemplo, esas compartidas con su abuelo y sus amigos; la de Santiago que extraña a su padre y no acepta al novio de su madre y otros tantos casos que se encuentran en el diario del protagonista.

ANÁLISIS DE ¡Casi medio año!

La forma en que se escribe ¡Casi medio año! de M. B. Brozon no se ajusta a los viejos modelos, aquellos que fechaban, desde un inicio, una historia por día o anuncian el comienzo de una historia a otra. El libro es directo y cuenta cómo nace el propósito del diario: “Me acabo de encontrar este cuaderno en un sillón de la casa. Está vacío, parece nuevecito. Ha de ser de Mariana que siempre está haciendo que mi mamá le compre cosas y luego ni las usa” (Brozon, 2006 p. 5). Las intenciones de Santiago por escribir el diario, en principio, parecieran ser para quitarle la libreta a su hermana menor; no obstante, el objeto permite a la mente de Santiago, que se abra y cuente todo lo que le nazca decir: se evoca el incidente en el supermercado; su vida en la costa y en la Ciudad; su amor por Ingrid y así prosigue hasta que él mismo se interrumpe para recuperar el hilo conductor de la historia:

Como ayer: fuimos al súper porque faltaban unas latas de atún para hacer la cena y como de costumbre esta tonta empezó a berrear [...] me acuerdo que mi mamá se enojó con la señora gorda porque por su culpa mi hermana estuvo a punto de ahogarse [...] además yo sé nadar muy bien en el mar porque nací en Zihuatanejo. Nací ahí porque es el lugar donde mis papás vivían cuando se conocieron y todo lo demás. [...] en ese entonces yo no iba a la escuela. Empecé a ir a la escuela cuando nos venimos a México, cuando yo tenía como cinco años [...] pero de todos modos aquí en la ciudad no me sirve para nada saber esquiar. Ni modo que me ponga a esquiar en la tina [...] Llegamos a la caja quince y ahí estaba Mariana junto a una señorita que estaba vestida con el uniforme del súper y le sobaba la cabeza a mi hermana mientras ella lloraba (Brozon, 2006, pp. 5-9).

En la escritura, no queda claro si todo lo que piensa el protagonista también lo redacta en el diario. Por lo que las interrupciones y regresiones dan a entender que Santiago se encuentra en dos niveles narrativos: “el mental” y “el escrito”. Su mente lo lleva a vincular los recuerdos, aunque no tengan relación; en cambio, cuando ya escribe o comienza a escribir regresa al papel, a lo material:

No eran amigos normales como los que tengo ahora, todos ellos eran mayores y trabajaban en la playa. Había uno que le decían el Flaco porque así era: se le traspasaban todas las costillas [...] pero ya me perdí, estaba contando de ayer en el súper. Bueno, yo me aburrí de ver muñecas y me fui a donde están las cosas de deportes [...] es que Ingrid es la niña más bonita de todo cuarto año [...] ni modo, tendré que buscar alguien que tenga novia para que me diga cómo le hizo, y ya me le declararé de nuevo [...] Ya me perdí de nuevo, estaba en que es verdad que nosotros molestamos a las niñas. (pp. 7-13)

Una característica más que se le proporciona al cuaderno nuevo es que las cosas serán diferentes: “Espero que este diario sí me dure; ya antes había hecho otros, pero sólo escribía uno o dos días y luego se me olvidaba o me daba flojera. Y es muy conveniente tener diario, porque así me acuerdo después de las cosas que me pasan” (p. 14). Con esto, Santiago es consciente de la vitalidad de escribir como de tener un diario. A Santiago se le configura como un personaje responsable y consciente, es capaz de corregir sus errores y comportamientos:

Por cierto que hoy no arreglé mi cuarto. Aunque diario viene Tomasa a hacer el quehacer y la comida y todo lo demás [...] Tomasa es como nuestra nana. Está con nosotros desde antes que nació Mariana y yo, desde antes de que mi mamá y papá se casaran y, es más, creo que desde que mi papá era chiquito [...] todos los días mi mamá le dice a Tomasa que si tengo todo tirado en mi cuarto no entre a arreglarlo. A veces no le hace caso y entra a hacer mi cuarto aunque esté de cabeza. Pero no puedo abusar, porque la pobre de Tomasa tiene un montón de quehacer. Mejor voy a levantar un poco todo este relajo. (pp. 14-15)

Mientras la historia de Santiago avanza, también llega a un punto en donde reconoce que no tiene tiempo para escribir: “Ahora no he tenido mucho tiempo de escribir porque, además de que seguí estudiando yo solo para el examen de matemáticas, últimamente nos han dejado mucha tarea” (p. 31). El narrador de la historia comparte ante los lectores no sólo su intimidad, sino también los problemas por los que cualquier infante de primaria podría atravesar. El niño de Brozon manifiesta empatía no sólo con su séquito de edad, sino que con cualquiera que, por cumplir con los pendientes o quehacer, debe de relegar actividades para “el después”.

Sin esbozarlo directamente, la historia de Brozon revela una cualidad olvidada del diario: ahí no sólo se resguardan recuerdos vividos y pasados. Con la escritura, los recuerdos brotan porque desean salir y conseguir que no se olviden. El diario de Santiago no sólo le servirá para defenderse de los regaños de su mamá o plasmar las aventuras con sus amigos, sino, a la vez, le ayudará a recordar personas, en quienes no pensaba, por ejemplo, como cuando su padre aún vivía: “Cada noche, antes de acostarme, pienso en los ratos padres que pasamos juntos. Ahora que me he acordado de todo esto para escribirlo parece que mi papá se hubiera ido hace muchísimo tiempo. Y me doy cuenta de cuánto lo he extrañado” (p. 37).

En un momento, a Santiago arriban pensamientos y dudas por el futuro. El diario le recuerda los cambios e ideales que consideraba posibles el Santiago más pequeño, pero se han descartado porque no es el mismo Santiago, ahora es Santiago de cuarto:

A veces he pensado en lo que quiero hacer cuando crezca y me doy cuenta de que he cambiado mu-

cho de opinión. Cuando vivía en Zihuatanejo quería ser pescador submarino de mariscos, para llevárselos a mi papá al restaurante y que ahí los cocinaran [...] cuando iba en primero quería ser policía o bombero o cualquiera de esas cosas que parecen tan emocionantes cuando uno es chico [...] cuando pasé a segundo, tuve la idea de ser asaltante de bancos y la descarté cuando supe que eso es ilegal y que en cualquier momento podría ir a dar a la cárcel. También hubo un tiempo en que quise ser astronauta; luego agente secreto. (Brozon, 2006, pp. 77-78)

Con el elenco de profesiones que pensó Santiago se demuestra la evolución de su pensamiento y su madurez: aprende de la realidad, investiga sobre sus intereses y sus ideas caen cuando se entera de las consecuencias. Santiago, hasta cierto punto, es un reflejo de las personas que buscan un trabajo o profesión; no obstante, para los niños es un buen ejemplo, pues corrige las malas decisiones que pudiesen ejecutar.

El diario, más que relatar partes de la vida, es una extensión de la persona y sus procesos de cambio. Santiago no es solo un personaje donde resuenan las voces de todos los niños, niñas, adolescentes y adultos que se identifican con el personaje principal, sino que también, en general, es cualquier lector que se reconoce a sí mismo en un personaje literario.

LOS MEXICANOS CONVERSAN:

LAS SIMILITUDES ENTRE ¡Casi medio año! DE BROZON Y *EL PRINCIPIO DEL PLACER* DE PACHECO

Como se ha reiterado desde el principio, las obras literarias de M. B. Brozon y José Emilio Pacheco presentan similitudes en la forma de escritura: ambas se escriben a manera de diario, las dos cuentan las problemáticas de un niño y un adolescente en su vida diaria. Así como evidenció Yvette Jimenez de Báez sobre la importancia del género en la obra de Pacheco, también dicha observación alcanza a permear la obra de Brozon: “El espacio estructural, generado por el carácter mismo del diario, permite que el actante, al consignar sus acciones, pensamientos, dudas, etc., los racionalice; es decir, que vea objetivizado su propio espacio interior y pueda materializarlo” (1979, p. 133) o como resume Ana Chouciño Fernández: *El principio del placer* narra, en forma de diario, la decepcionante entrada a la vida adulta del joven Jorge, el hijo de un general de la Revolución mexicana que vive su primera experiencia amorosa con Ana Luisa, muchacha de inferior clase social y dudosa reputación. A pesar de la oposición de la familia, Jorge continúa su relación, ayudado por el chofer de su padre, quien actúa como una especie de maestro iniciático. Durán lo acompaña a los paseos con Ana Luisa, al cine y a las peleas de lucha libre, las actividades favoritas de Jorge. La actuación misteriosa de Ana Luisa, que se ausenta de Veracruz con frecuencia, levanta sus sospechas,

pero el amor está por encima de todo y la relación se mantiene por medio de cartas que Jorge transcribe en su diario, con las faltas de ortografía de Ana Luisa incluidas. Finalmente, Jorge sufre una doble desilusión que abre sus ojos a la cruda hipocresía del mundo adulto: descubre por casualidad y casi al mismo tiempo que su héroe finge en la lucha libre y que Ana Luisa es novia de Durán (2005, p.159).

La relación entre la obra de Brozon y Pacheco se encuentra no solo en la construcción de una novela como diario, sino que ambas obras muestran como un niño y un adolescente descubre su entorno, su vida y sus cambios y el enigma del futuro, ya que como lo resume Chouciño, Jorge se desilusiona del mundo; mientras que el personaje de Brozon, incluso con los embates de la vida escribe: “Fue un buen último día de vacaciones. En fin, pues ya vamos en quinto [...] espero que no hayan cambiado a nadie de salón. Luego al director le da por separar a los amigos cuando dan mucha lata y ponerlos en diferente grupo. Pero a mí no me gustaría que el director hiciera eso con nosotros, porque la verdad es que mis amigos y yo la pasamos muy bien cuando estamos juntos” (1997, pp. 129-130).

Si bien la novela de Pacheco, donde más de un lector se identificó, versa sobre los cambios de la vida de un joven que se muda a Veracruz, de momentos, la obra olvida priorizar la voz del protagonista para enfocarse en la política o en el amor (Chouciño, 2005, p. 159); en cambio, en la obra de la mexicana, se consigue lo contrario: su objetivo consiste en delinear la mirada de un niño ante su entorno, el cual se presenta cambiante: se adapta y crece ante él. El personaje de Brozon evoluciona; el de Pacheco aprende y se adapta aunque no crece como tal: sus pasiones lo dominan, pues toma venganza al sentirse engañado. Si uno es crítico comprobaría aquello que comentó Gustavo Martín Garzo sobre la literatura infantil y juvenil: “los cuentos no sólo son importantes por la enseñanzas que contienen, sino porque prolongan el mundo de las caricias y los besos de los primeros años de la vida y devuelven al niños al país indecible de la ternura” (2013, p.9), es decir, la obra de Brozon abraza a los niños y jóvenes porque los hace reflexionar o más que eso comenta que se siente formar parte un mundo cambiante pero que con esperanza y paciencia todo puede mejorar; en cambio, la obra de Pacheco simplemente repite patrones de violencia y decepción en años más allá de formación, en un época crucial que lo definirá como adulto. Si bien la LIJ se ha alejado del camino de la moralización y del adoctrinamiento, se puede sugerir que la LIJ, a diferencia de otras obras literarias, apuesta por el cambio y por la deconstrucción.

La primera similitud y diferencia que dista a leguas es el género del diario y cómo ambos personajes se encuentran con el cuaderno con esencia de diario: En Brozon se enuncia: “Me acabo de encontrar este cuaderno en un sillón de la casa. Está vacío, parece nuevecito. Ha de ser de Mariana que siempre está haciendo que mi mamá le compre cosas y luego ni

las usa” (2006, p. 5); en Pacheco: “En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas. Llevar un diario me parece asunto de mujeres” (2014, p. 305). En ambas citas se muestran similitudes y opuestos: Santiago escribirá el diario porque se lo encuentra y no tiene ningún complejo en escribir; para el protagonista de Pacheco, el diario llega como un obsequio y si no lo usa, no sólo se debe a que no sepa qué escribir, sino que asocia la escritura con lo femenino, como algo negativo y por ello no cuenta su vida en el diario. Ambos personajes reflejan las ideas y prejuicios de cada época: en Pacheco, la división entre las cosas de “varón” y “mujer”; en Brozon, los conflictos entre hermanos. Cada libro refleja los cambios en cada época y contexto.

Tanto en los textos de Brozon como de Pacheco se manifiesta la importancia del diario: el diario ayuda a recordar, es el objeto que combate el olvido. En Brozon se enuncia: “Espero que este diario sí me dure; ya antes había hecho otros, pero sólo escribía uno o dos días y luego se me olvidaba o me daba flojera. Y es muy conveniente tener diario, porque así me acuerdo después de las cosas que me pasan” (2006, p. 14); en Pacheco: “lo que no se escribe se olvida: reto a cualquiera a decirme día por día qué hizo el año anterior” (2014, p. 306). Brozon y Pacheco concuerdan en la importancia de la escritura: no se puede fiar tanto en la memoria, no es tan buena como para reunir todo lo vivido y presenciado, se necesita del papel como ayuda y testigo de lo vivido.

Así mismo, en ambos textos se le hace espacio al amor, al acercamiento al género opuesto, el femenino. El protagonista de Brozon le confiesa su amor a su compañera de escuela a través, no de uno, sino de dos “papelitos”; en Pacheco, para Ana Luisa, la amada del protagonista sin nombre, se envía simplemente un “papelito” para confesar su amor. Cabe recalcar que de los tres “papelitos” uno de Brozon difiere y los otros dos, en cierta medida, se asemejan. El primer papelito de Santiago dice: “Ingrid: ¿quieres ser mi novia? Tacha si o no. Con amor. Santiago” (Brozon, 2006, p. 12); el segundo, después de haber escuchado el consejo de su abuelo: “Ingrid: Eres la niña más bonita del D.F y yo estoy enamorado de ti. Como prueba de mi amor te mando estos chocolates. ¿Quieres ser mi novia? Tacha sí o no. Por favor tacha que sí. Con amor, Santiago” (p. 52); en Pacheco dice: “Ana Luisa: Estoy enamorado de ti. Me urge hablar contigo a solas. Mañana te saludaré como ahora. Déjame tu respuesta de la misma forma. Dime cuándo y dónde podemos vernos, o si prefieres que ya no te moleste” (2014, p. 311). En el primer recado, la pregunta es directa, *ad hoc* con el estilo de un niño de primaria; en el segundo, la escritura está más cuidada, se persuade a Ingrid para que sea su novia y, finalmente, con Pacheco, el lenguaje es otro: se cuida la puntuación y redacción, se marca un distanciamiento entre los interpelados, se respeta el espacio y el no insistir.

Otra similitud que se convierte en diferencia es que los protagonistas de cada obra tienen novia. Con Brozon, la familia del niño, por lo menos la mamá de Santiago, es liberal y le permite entablar una relación con Ingrid; en cambio, en Pacheco, se lee que estaba mal visto que se dieran relaciones entre adolescentes. Santiago declara: “Yo me sentí el muy muy cuando oí esto, porque yo a los diez años YA tengo novia y él a los cuarenta y dos, no” (Brozon, 2006, p. 70); en Pacheco: “Me sentí feliz aunque con miedo de que alguien nos descubriera. Porque se supone que aún no estoy en edad de andar con mujeres” (2014, p. 312).

Para concluir el listado de semejanzas-diferencias, hay uno más que destacar de entre todos y se maneja de la misma manera: el sexo como tabú. El protagonista de Brozon escucha cómo se concibe un bebé en la escuela, pero a la maestra le da vergüenza explicar el proceso de gestación y de concepción; en Pacheco, no se dice tácitamente que es una “relación” pero por la manera de enunciar se infiere. En Brozon:

Por fin nos hemos enterado de toda la verdad. Es horrible. Algo me sospechaba yo, pero nunca pensé que fuera tan... así. Lo único divertido fue ver a la maestra Sofía, que tan seria, diciéndonos a todos cómo se hacen los bebés. Se ponía toda roja y se le trababa la lengua. Pobre [...] me parece que nuestros papás nos lo deberían de haber dicho en la primera oportunidad, en lugar de esperarse a que la pobre maestra Sofía, que no tiene mucha confianza con nosotros, nos lo dijera. Además me parece que uno no puede andar por el mundo sin saber para qué sirve lo que trae puesto. (2006, pp. 44-45)

En Pacheco: “tratan de casarla [Ana Luisa] porque tuvo relaciones con un muchacho de allá [de Jalapa]. Por el tono en que Candelaria pronuncia la palabra se entiende qué clase de *relaciones*” (2014, p. 318). En ambos textos parece que hablar del sexo se concibe como un tabú y señal de vergüenza: se rehúye de la conversación o no se le nombra como tal, se usan eufemismos y maneras para describir lo impronunciable.

Todo lo anterior enlista unos cuantos ejemplos de ambos libros. Quizás aún en estos textos se encuentren otras similitudes y diferencias o, bien, en otras obras literarias de LIJ se podrán encontrar el diálogo con sus predecesores.

¡EL VIAJE NUNCA ACABA! CONCLUSIONES

Después de esta investigación, ¿qué se puede concluir? En principio, el libro de M. B. Brozon es un ente libre y rebelde. Para su tiempo debió de ser un libro transgresor, aunque no se le haya reconocido, por lo menos hoy se puede suponer y hasta afirmar que su libro ha sido leído por muchos, pocos se han acercado a la LIJ o al inicio de la LIJ en México por buscar otros temas u otras pesquisas en la literatura. Si para este estudio se necesitó recurrir a otros textos que “validaran” la escritura de Brozon, también se demuestra cómo se distan-

ciaron de ellos y renueva las ideas ya formuladas.

Los problemas con el género del diario no solo recaen en él sino, a la vez, en sus teóricos, no coinciden o concuerdan sus ideas y entre ellos se atacan. Quizás algún día los esfuerzos se unan para volver al diario a su sitio: la escritura donde se conoce más de los otros y de sí mismo. Sin olvidar que el diario literario y el diario de viajes, después de todo, solo lo separa aquello que es real, pudo ser real y lo que se cree como real.

Si bien *El principio del placer* de José Emilio Pacheco ha iniciado e iniciará a lectores, también se deberían de considerar otros géneros y propuestas: no todo lo escribieron las generaciones pasadas. Actualmente, los nuevos exponentes y referentes han creado grandes títulos para exponer sus ideas, malestares y críticas.

La escritura —directa y sintética— de Brozon apuesta por un público, en su momento, pocas veces visto: niños y jóvenes. Su novela demuestra la preocupación por las infancias, hito en la LIJ como en la literatura mexicana y una revalorización del diario que, en estos tiempos, busca su lugar que se le ha arrebatado. Interesarse hoy por su obra abrirá nuevos horizontes. Las investigaciones no sólo hienden los motores de búsqueda, sino también legitiman a todas las lecturas posibles: el lector, a la vez, le otorga relevancia al libro: lectura e investigación generan un puente.

REFERENCIAS

Brozon, M. B (2006). *¡Casi medio año!* 9ª edición. SM: México.

---. “¿Es posible enseñar a escribir (para niños)?”, *Tierra adentro* <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/es-posible-ensinar-a-escribir-para-ninos/>

—. “La LIJ en México: un camino inacabado”, *Casa del tiempo* <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/12-ct68/85-ct-68-la-lij-en-mexico-monica-brozon>

Chartier, Anne-Marie. (2004). *Enseñar a leer y escribir: una aproximación histórica*. Fondo de Cultura Económica: México.

Chouciño Hernández, Ana. (2015). “El adolescente sensible en *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso internacional de la AEELH, 157-162.

Cerrillo, Pedro C; César Sánchez. (2006). Literatura con mayúsculas. *Revista OCNOS*, 2, 7-21.

Cerrillo, Pedro C. (2016). *El lector literario*. Fondo de Cultura Económica: México.

Dehesa Christlieb, Juana. (s.f) “Literatura infantil y juvenil. De la agenda secreta a la nueva infancia”. *Casa del tiempo* https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/38_39

[iv_dic_ene_2011/casa_del_tiempo_eIV_num38_39_08_15.pdf](#)

- Jiménez de Báez Yvette, Diana Morán y Edith Negrín. (1979) El principio del placer. En *La narrativa de José Emilio Pacheco* (pp. 131-146). Colegio de México: México.
- Luque Amo, Álvaro. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*. 7, 273-306.
- Manguel, Alberto. (2015). *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. Trad. de Víctor Altamirano. Fondo de Cultura Económica: México.
- Martin Garzo, Gustavo. (2013). *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*. Océano travesía : España.
- Pacheco, José Emilio. (2014). El principio del placer. En *De algún tiempo a esta parte* (pp. 305-347). El Colegio Nacional/Era: México.
- Petit, Michèle. (2001) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Trad., de Miguel Paleo, Malou Paleo, Diana Luz Sánchez. Fondo de Cultura Económica: México.
- Picard, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 115-122.
- Vergara Segura, Selene Itzel. (2021). *Las representaciones sociales de la infancia en la literatura mexicana de principios del siglo XXI: una aproximación desde la sociocrítica* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Baja California Sur. https://uabcs.mx/genero/files/VERGAR_1.PDF
-

PRESENTACIÓN

UN PRESENTE ABIERTO LAS 24 HORAS
(ESCRITURAS DE ESTE SIGLO DESDE LATINOAMÉRICA)

Velásquez Guzmán, M. (2023). *Un presente abierto las 24 horas*
(*Escrituras de este siglo desde Latinoamérica*). Mantis.

La poeta, investigadora, crítica literaria y docente de la Universidad Mayor de San Andrés de Bolivia, Mónica Velásquez Guzmán, sorprende con su nuevo libro, *Un presente abierto las 24 horas (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)*, en el que se expresa, sin cortapisas, en sus facetas de creadora y crítica literaria. Su sentido del humor está presente e interviene como personaje de ficción en varios momentos. En el libro, se perciben ecos de las investigaciones de Josefina Ludmer, quien exploró movimientos ubicados principalmente en Latinoamérica, en lo que se refiere a la tradición literaria.

El epígrafe que abre el libro está tomado de un poema de Sara Uribe –escritora mexicana contemporánea de la boliviana–, publicado en 2019, que inspira a ésta para titular su obra. Cito un fragmento de la segunda línea del epígrafe: “Un poema abierto las 24 horas” (p. 9), que Velásquez transforma en *Un presente abierto las 24 horas*. Ambos textos están situados en el marco de la literatura hecha con elementos de la vida cotidiana latinoamericana actual.

Una tercera escritora latinoamericana joven, la chilena Yosa Vidal, en 1981 escribe “Prólogo para diferir la llegada del libro”, otro texto que antecede el comienzo de la obra de Velásquez y sirve de paréntesis para reflexionar, con los lectores, sobre el papel que juega la boliviana como escritora y lectora: valiosa entre “un ejército de escribientes degeneradas y degenerados, mutantes, deseantes, [ubicados] en el presente de la literatura” (p. 11) del sur de América, acotados entre 2019 y 2023, aunque dice permitir la entrada a escritores y críticos como Juan Rulfo (1917-1986) y Josefina Ludmer (1939-2016). Resulta evidente para Vidal la apertura y respeto de Velásquez ante la escritura de los jóvenes que se admiran con

su entorno. Asimismo, subraya que la autora hace a un lado los cánones preestablecidos, ya que su elección parte “del placer estético, por el llamado al Misterio que es la literatura” (p. 15).

El libro tiene un tercer texto introductorio titulado: “La Paz, sin mucha paz, febrero de 2020 a mayo de 2023”, escrito por la misma Velásquez que juega con el significado de las palabras. Al igual que Yosa Vidal, con su intervención intenta detener el presente fugaz tanto de la escritura como de la lectura del libro; sin embargo, llama la atención que se pregunte sobre el inicio de este presente que ni pasa ni se proyecta. Una respuesta es su coincidencia con el periodo de la pandemia que cambió la vida del planeta, pues la amenaza de la muerte por contagio intensificó la relación humana a distancia, paradoja que fue posible gracias al uso de la tecnología.

El libro tiene presencias teóricas, como la de Paul Ricoeur y Roland Barthes; presencias de escritura, como la de Tamara Kameszain; presencias críticas, como la de Josefina Ludmer, quien nos ubica en la inestabilidad; y presencias de géneros literarios y artísticos diferentes. Redundando en la función de postergación de los textos introductorios, Mónica Velásquez afirma que “vivimos en prólogo para un deseo de novela, deseo de escritura, deseo de lectura” (p. 21). De esta manera, retarda y prepara a los lectores para el encuentro con esta obra, en la que su intervención se presenta como necesaria para completarla.

El libro está dividido en cuatro partes y un epílogo. La primera, titulada “Continuidad que se interrumpe (padres, madres, hermanas/os en las escrituras actuales)”, comienza con un texto de María Ángeles Pérez López, poeta nacida en Valladolid, España en 1967, que sirve de introducción al capítulo, donde alude a la genealogía del apellido López, cuyo origen está situado en el mundo animal: “López, hijo de Lope, hijo de lobo.” Este texto representa un nuevo aplazamiento, antes de entrar en materia, y alude a la insistencia en la mutación que propone el libro, pero lo ejemplifica en sentido contrario al referirse a su segundo apellido.

Velásquez, ya entrada en materia, recuerda que “en la memoria de los años 50, el padre es promesa de origen, de reconocimiento y de referencia de cómo irse construyendo como adultos [pero] eso cambiará en las narrativas de hoy” (p. 31). Las madres y las hijas dejan ver la desacralización de la familia y el cambio de lugares de sus miembros. Cita a varios escritores y escritoras latinoamericanos para ejemplificar sus afirmaciones, entre ellas a Rosario Ferré y Guadalupe Dueñas.

Frente a estos cambios, la autora se pregunta: “¿Qué maternidades/paternidades/ qué «<hijez»/ qué fraternidades se juegan en estos imaginarios? ¿Cómo se escribe desde las formas alternativas de parentescos?” (p. 33). En el ámbito de las teorías, alude, por ejemplo,

a la muerte del autor y a la mezcla de géneros. Nuevamente surge el sentido del humor y en el cierre del inciso interviene la narradora: “Una voz no solicitada: digo yo, ¿será que seguiremos echando la mala onda a la madre, al padre, en vez de asumirnos ya mayorcitos?” (p. 34).

En el apartado “Agitar de nuevo el árbol (conversando con teóricos)”, encontramos una alusión al libro *Escribir la infancia*, elaborado en el Taller de teoría y crítica literaria Diana Morán, en cuyos ensayos sobre textos literarios escritos en México las autoras hacen hincapié en la relevancia de la voz de las hijas.

Al recordar algunas novelas argentinas, la autora hace énfasis en la pérdida de continuidad entre generaciones como consecuencia de las acciones de los dictadores. En esos casos, los hijos se ven obligados a reconstruir su propia historia. Al referirse a movimientos políticos de izquierda, subraya que algunos luchadores antepusieron su actividad al compromiso familiar.

También alude a las madres que se mueven de su lugar de origen, migran y delegan su papel protector a las hijas. El compromiso de éstas tiene diferentes niveles, lo que se ve reflejado en la literatura. El caso del poemario *Antígona González* de Sara Uribe ejemplifica una actitud extrema: la protagonista, hermana de Tadeo, cuyo cuerpo ha desaparecido, convierte el reclamo de éste en el motivo de su vida.

En otras narraciones sobre hechos de vida, se ejemplifica a los hijos, que, en ocasiones, necesitan protegerse de sus padres. Velásquez presenta la propuesta de Gabriela Cabezón Cámara, quien, frente al fracaso de las relaciones entre padres e hijos, piensa en familias de miembros mutantes y flexibles y en comunidades alternativas que contemplan la alianza entre animales y humanos. Y se pregunta si no será el momento de imaginar nuevas familias, en las que haya más libertad para vivir. Y trae a la memoria el manifiesto *Cyborg* de Donna Haraway, donde se afirma que la idea de identidad es ficticia, se cuestionan las fronteras entre seres vivos y se proponen nuevas posibilidades de relación con el entorno biológico y cibernético.

El segundo capítulo está dividido en dos partes: “El fin es lo que dura (ideas de fin de mundo en escrituras actuales)” y “Otras degeneradas (fragmento tránsfuga que huyó de la primera parte, para posicionarse en el justo medio del volumen y ganar así su anhelado protagonismo de tema central)”. El libro tiene cuatro capítulos, enumerados con romanos y epígrafes. Tiene dos cartas. Y tiene esta parte “fugada” del primer capítulo, que no es parte del segundo.

Los paréntesis permiten escuchar a la autora, que no aguanta las ganas de dialogar con su propio texto. El epígrafe, tomado de Macedonio Fernández, cuestiona con humor

los conceptos tradicionales de verosimilitud, de principio y de fin. En cursivas, se presenta un breve texto dirigido a los lectores. Hay un cambio de género literario. Se transita del ensayo al drama. Se continúa con tres escenas breves y un epílogo “sin escena”. Se menciona el nombre de los personajes –Julio Premat, Sergio Rojas, Fernando van de Wyngard– que tienen relación real con la autora, quien se cuela como el cuarto en escena. Se trata pues de un escritor argentino, un profesor de filosofía, un poeta chileno –pareja de la escritora– y ella misma, identificada con las siglas MVG.

En esta sección, se insiste en hablar de los cambios que se viven en el mundo. La primera escena se sitúa en el fin de una etapa, desde los restos de la misma, y se percibe la incertidumbre ante los sucesos. “Entre nosotros y lo real se abre el arte y éste nos da el tiempo” (p. 80), dice Fernando. Lo que ofrece la posibilidad de ver de otra manera. En la escena dos, se mezclan personajes y autores de distintas novelas. Entre los segundos, se recuerda, por ejemplo, a Valeria Luiselli y Macedonio Fernández. Asimismo, en el texto se incluye tanto a narradores como a personajes de diferentes obras. Esto implica un montaje de citas.

La tercera escena está situada en el terror ecológico, que ofrece pocas esperanzas de vida. Se alude a la presencia de la tecnología en obras actuales. La autora recuerda una mesa redonda en la que Cristina Rivera Garza habla sobre desbordes de lo literario. Entre las participantes, se cuenta a Verónica Gerber y a Sara Uribe. Desde otra perspectiva, y cuestionando la idea de originalidad, la autora recuerda a los poetas John Keats y Fernando Pessoa, quienes vivieron la experiencia del escritor que se vacía de sí para dejar que hablen otros seres humanos, reales o ficticios. El epílogo sin escena invita a imaginar la catástrofe que implicaría la destrucción total, pues nadie podría dar cuenta de ello.

En la segunda parte de otro capítulo, “Otras degeneradas (Fragmento tráfuga que huyó de la primera parte, para posicionarse en el justo medio del volumen y ganar así su anhelado protagonismo de tema central)”, la boliviana reitera la importancia de la propuesta de Josefina Ludmer, quien cambia el centro desde dónde referirse a la literatura. Asimismo, recuerda a la poeta argentina Tamara Kamenszain, porque mezcla géneros de escritura y crea sus propios métodos de lectura. Mónica Velásquez, al referirse nuevamente a la mexicana Cristina Rivera Garza, destaca que “su pensamiento es el de una escritura flexible y porosa que atraviesa lo mismo géneros que obras y documentos” (p. 113). También se refiere a conceptos como “(des) apropiación, comunalidad y geología crítica”. Velásquez incluye a la filósofa española Remedios Zafra entre otras de las mujeres escritoras que reflexionan sobre su hacer.

El capítulo tercero, “Tiempo de mutaciones (devenir otros en escrituras actuales)”,

comienza con un epígrafe del escritor italo-mexicano Fabio Morábito, que alude a su aprendizaje del desapego a partir de los cambios que ha sufrido. Mutaciones, metamorfosis y migración son palabras clave en este capítulo. La narradora afirma que esta tendencia a los cambios se manifiesta también en la lengua: “hemos mudado también de la «o» a la «e» inclusiva. O lo intentamos” (p. 124). Velásquez incluye a varios investigadores y escritores, como Hannah Arendt, quien en *La condición humana* demuestra que, a diferencia de los animales, el ser humano tiene la posibilidad de cambiar; Emmanuel Coccia, autor de *Meta-morfosis: la continuidad de la vida*, quien considera que toda vida implica transformación. Así nos percatamos de que el pensamiento de Darwin se actualiza. La autora recuerda a Donna Haraway, quien hizo énfasis en las conexiones posibles y necesarias entre todo lo existente; a la filósofa y feminista italoaustraliana Rosi Braidotti, a la cual se considera como otra mutante, que ve a los humanos como sujetos siempre en proceso de cambio y por ello se plantea como necesaria una transformación radical, que siga las bases del feminismo, el antirracismo y el antifascismo.

En la primera sección del capítulo titulado “Mutar en animal, en planta, en otro”, se alude a varios escritores latinoamericanos que son conscientes de la necesidad de una mutación y lo registran en su escritura. Entre ellos, recuerda a la brasileña Ana Paula Maia, al argentino Michel Nieva, a la boliviana Liliana Colanzi y a las mexicanas: Daniela Tarazona y Paulette Jonguitud.

“Un ser mutado entre máquinas, partes o deshechos” es el título de la penúltima parte de este capítulo, donde se comenta otra forma de sobrevivencia, que inspira a escritores como el boliviano Maximiliano Barrientos en la novela *Miles de ojos*, de 2021. En el último inciso de esta sección, identificada como “Correr entre especies, ¿hacia dónde?”, Velásquez recuerda el concepto “rizoma”, propuesto por Deleuze y Guattari, y menciona a Valeria Luiselli y Verónica Gerber como autoras de escrituras nómadas, que implican mutaciones diversas.

El capítulo cuarto, “El instante de los deseosos (pasiones, cuerpos, lenguajes en escrituras actuales)” tiene como epígrafe un poema de José Lezama Lima, del que transcribo el primer verso: “Deseoso es aquel que huye de su madre.” Comienza con un grupo de textos visuales, que identifica como “Video[s]”, numerados del uno al cinco, que giran en torno al incesto y representan: el deseo del hijo por la madre, el de la hija por el padre, el de dos hermanos entre sí y el abuso de un padre hacia sus dos hijas. Se hace evidente con esto la descomposición de las relaciones interpersonales en las familias tradicionales. Los ejemplos son tomados de cuentos de escritores jóvenes conscientes, quizá testigos, de situaciones como las que narran.

El deseo erótico de personajes de diferentes edades y condiciones económicas y sociales en las narraciones contemporáneas, citadas por Mónica Velásquez y escritas por jóvenes, es el motor que da lugar a los textos de los siete incisivos que componen este capítulo, con protagonistas de distintas edades. El sentido de la vista se privilegia en la mayoría de los textos.

Para cerrar este recorrido por la narrativa de los últimos años, escrita en español y vista desde Hispanoamérica, cito las palabras de la autora que, unifican su perspectiva de lectura de la producción narrativa del siglo veintiuno: “podría decirse que el deseo es aquí una fuerza más cercana a lo divergente, monstruoso y torturante que a lo vital” (p. 208).

Bajo el título “O todo lo contrario (Pesquisas situadas)”, encontramos un diálogo a manera de epílogo entre la autora y un grupo de detectives ficticiales, que se apresuran a interrogarla por lo que ha escrito en el libro, que implica su dedicación a lo que se considera cultura elitista. Además, le dicen que no está bien visto que se refiera al presente, en lugar de investigar sobre el pasado. Ella contesta que necesita conocer lo que sucede. Los detectives quieren averiguar quién la financia, además de identificar a grupos sospechosos, como el del Taller de teoría y crítica literaria Diana Morán, cuyas integrantes disfrutaban del deporte favorito de la autora: su práctica de la piratería de material literario. Mónica Velásquez, quizá movida por esas intervenciones de los detectives, hace una evaluación de su obra terminada, así como de la selección del contenido, y se pregunta: “¿habrá sido este libraco Frankenstein y raro una criatura de ociosidad o hay algo significando para más de uno?” (p. 219) El capítulo tiene rasgos autoficcionales. Esta relación de la autora con su libro se me ocurre llamarla intocrítica.

El libro se cierra con los datos del material utilizado, bajo el título “Al fondo del libro”, que correspondería a la bibliografía de una obra tradicional y está dividida en siete partes, tituladas “Interlocutores”, numeradas del uno al siete, que aluden al diálogo que Velásquez sostuvo con cada obra mencionada.

El libro resulta poco ortodoxo, pensando en la tradición literaria, que plantea problemas de relación irresolubles entre los protagonistas de varias obras aludidas, por lo que sugiere cambios de puntos de vista y mayor creatividad de los hombres con su entorno. La estructura, las voces, la perspectiva de género y la participación de la narradora actuante seguramente resultarán provocadoras para muchos de sus lectores.

Luz Elena Zamudio Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

luzelenazamudio@yahoo.com

LA MONSTRUOSIDAD DE COSIFICAR AL OTRO

Blum, L. (2020). *Cara de liebre*.
Editorial Planeta Mexicana/Seix Barral.

Luces rojas y penumbra: los mejores aliados de las mujeres que se precipitan a golpes y volteretas por el desfiladero de la vejez, o de las que tienen la cara marcada por los malos genes.
Liliana Blum (p. 12)

Liliana Blum nació en México, en 1974. Estudió Literatura Comparada en la Universidad de Kansas y una maestría en Educación con especialidad en Humanidades. Blum ha participado en numerosas publicaciones como *El Aleph*, *Farfelu* o *Riot Angel*, así como en revistas digitales entre las que se encuentran *Blackbird*, *Ecléctica*, *Letralia* o *El Collar de la Paloma*. Sus cuentos han sido publicados en distintas antologías y entre sus novelas se encuentran: *Todas hemos perdido algo* (2020), *Pandora* (2015) y *El monstruo pentápodo* (2017). Gracias a sus brillantes publicaciones, Blum ha ganado distintos premios; entre ellos, el Premio Nacional de Cuento Mérida Beatriz Espejo (2005) y el Premio Escribiendo sobre el Conflicto (2007).

“Deshumanizar a un ser humano es muy sencillo. Nadie lo sabe mejor que yo” (p. 11), son las primeras líneas que nos invitan a sumergirnos en la novela *Cara de liebre* y que nos dan la premisa del tema principal con el que Blum va a jugar a lo largo de su historia: la deshumanización del otro. La autora construye una historia en la que los personajes están marcados por sus defectos, carencias y cicatrices y, mediante los cuales, se permite explorar realidades que nos confrontan con la monstruosidad de lo humano y que denuncian, desde perspectivas femeninas, los raseros con los que se miden a los hombres y mujeres, los estereotipos sociales, los defectos físicos, las relaciones destructivas, el acoso y la violencia.

Todo lo anterior, acompañado de la escritura prolífica y brillante de Blum, la cual resalta desde las primeras páginas y nos atrapa por su ritmo ágil, sus descripciones crudas y su humor negro. Una historia que refleja el lado más sombrío de la condición humana.

La narración pone en contraste las vidas de tres personajes y utiliza una focalización múltiple para desarrollar la relación poco común que existirá entre ellos. Irlanda es una mujer que tiene una cicatriz en la cara debido a una operación para tratar de corregir un defecto congénito: labio leporino y que gracias a ese “defecto físico” crecerá siendo objeto de burlas y acoso por parte de sus compañeras de la escuela. Uno de los crueles apodos que le solían dar a su cicatriz es el que le da título a la novela: “Cara de liebre”. Tamara, por otra parte, es una mujer que se siente insuficiente e insatisfecha con su vida, debido a que no ha podido triunfar en el mundo artístico, mientras tanto trabaja como depiladora en un SPA. Por último, Nick es un cantante de rock, egocéntrico, viejo, mediocre y machista, que a pesar de no tener cualidades destacables ni ser estereotípicamente atractivo será el personaje que conecte la vida de Irlanda y Tamara.

Tanto Irlanda como Tamara son mujeres que quieren encontrar a un hombre que las ame como una forma de realización personal. Irlanda, a pesar de ser culta e inteligente, está marcada por el acoso y los rechazos de su infancia y en su adultez sigue siendo rechazada por hombres que solo aceptan estar con ella porque tiene un cuerpo estereotípicamente atractivo. Incapaz de encontrar un hombre que la ame a pesar de su notable defecto físico, Irlanda ha aceptado su destino con resignación y se ha adueñado de su propia historia dándole un giro malicioso a sus recurrentes citas con hombres, haciendo todo lo posible por encontrar un “novio dócil” que satisfaga sus deseos.

Tamara no ha tenido buenas experiencias con los hombres y el hecho de no poder dedicarse a lo que realmente le gusta la han convertido en una mujer insegura que se siente fracasada y busca desesperadamente la validación en sus parejas. Todo esto propicia que Tamara se enamore de Nick, un hombre al que no le interesa nadie más que él mismo y que juntos mantienen una relación superficial basada en sexo, en la cual Tamara es vista como un objeto: “Así la veía siempre que tenían sexo, como si fuera parte del paisaje, un grillo marrón que se desplaza por una banqueta, una lata de aluminio que rueda por la calle” (p. 80).

Por otra parte, Nick es un personaje detestable tanto físicamente como moralmente y, sin embargo, es por medio de su personaje que Blum retrata la sociedad patriarcal que nos confronta, pues nos queda claro cómo la mujer es juzgada con mayor severidad y prejuicios en comparación con las exigencias sociales que tienen los hombres.

Por todo esto, los principios con los que se juzgan a las mujeres y a los hombres serán una característica muy importante de la novela y harán una gran crítica a las actitudes

machistas y patriarcales que están presentes en nuestra vida cotidiana. Por medio de Irlanda, la autora hará un tipo de “justicia poética” en la cual los papeles se intercambian, pues en esta historia la mujer deja de lado su papel pasivo respecto a la violencia que vive y es capaz de adueñarse de su historia de una forma un poco cruel y nauseabunda, pero con un gran sentido del humor que caracteriza a su personaje, pues como nos lo dice Irlanda la sociedad en la que vivimos: “Sea como sea, salvo patéticas excepciones, los hombres siempre podrán hacerle más daño a una mujer que viceversa” (p. 74).

Aunque la historia explora muchos temas, aquel que aglutina a todos los demás es la cosificación que nos lleva a deshumanizar al otro, ya que a lo largo de la historia se exploran realidades cotidianas en las que las personas son tan humanas que nos conmueven y después son despojadas de esas cualidades para deshumanizarlas por completo. Esto no sólo hace a la historia atrapante por su monstruosidad descarada, sino que nos arrastra en un vaivén de sentimientos y emociones.

Todo lo anterior se nos presenta en una historia que se desarrolla de manera ágil gracias a que los capítulos del libro son muy cortos y en los cuales se intercalan las vidas de los protagonistas, haciéndonos leer capítulo tras capítulo para poder conocerlos mejor. También, un breve horóscopo inicia los capítulos de una de las protagonistas y va dejando pequeñas pistas sobre el rumbo que tomará esta historia a la que no le interesa ser éticamente correcta.

Sin duda alguna, esta novela tiene la facilidad de cautivarnos por la forma visceral de abordar los temas y por servir de espejo para reflejar los comportamientos más oscuros que están implícitos en la corporeidad imperfecta del ser humano; imperfección que se encuentra en cada persona, pero que casi siempre está oculta y pocas veces se expresa de manera tan directa como lo hacen los personajes de *Cara de liebre*.

Además, a través de la realidad alterna que se construye, las mujeres que han vivido situaciones de violencia o de abuso pueden experimentar, a través de las protagonistas, una especie de revancha ficcional, sin que la autora desista la crítica hacia la monstruosidad que hay en el hecho de ver los cuerpos como objetos que pueden usarse al antojo del otro, sobre todo los cuerpos femeninos, que son los más vulnerables para nuestra incesante sociedad machista: “Ella era la hembra, el objeto, la presa marcada. Él, el macho que la tocaba sin su permiso porque podía hacerlo” (p. 233).

HERMANA

Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*.
Literatura Random House.

Vamos a contar las cosas que
no están entre todas ellas,
cuéntame ahora ya puedes
hacerlo.
Cristina Rivera Garza

Cristina Rivera Garza es una destacada escritora, académica y crítica literaria mexicana. Nació el 5 de octubre de 1964 en Matamoros, Tamaulipas, México. Es conocida por su estilo literario innovador, así como por su capacidad para abordar temas complejos y contemporáneos en su obra. En 2021, recibió el premio Xavier Villaurrutia por su novela *El invencible verano de Liliana*. En esta obra, la autora documenta, a través del ensayo y la ficción, el trágico feminicidio de su hermana Liliana, el cual se llevó a cabo por Ángel González Ramos, después de que ella decidiera terminar definitivamente con él. La preparación como historiadora de Cristina Rivera Garza cobra un sentido inigualable para dar vida a todo el universo que rodeaba a Liliana. Asimismo, la escritora parte de lo dicho por el dramaturgo y ensayista Albert Camus en su texto *Retorno a Tipasa*: “En lo más profundo del invierno aprendí al fin que había en mí un invencible verano”, para dar título a su obra y que también usa como epígrafe para la misma, ya que más tarde, al leer la obra, vemos cómo la propia Liliana utilizaría también esta frase en una carta para motivar a su amiga que sufría un mal de amores.

Fueron 30 años los que Rivera Garza esperó para escribir esta obra como un luto a su hermana, aunque esta espera no fue premeditada, pues todos estos años acaecieron sobre la autora con una serie de infinito dolor y remordimientos: “Pocas actividades re-

quieren más energía, tanta atención al mínimo detalle, como odiarse a sí mismo” (p. 25). Hasta que finalmente, tras la búsqueda del valor suficiente, logró reunir lo que serían las pruebas del temor de Liliana y las señales nunca vistas en esos años. Para aquella época no existían celulares ni ningún otro medio de comunicación masivo como los hay hoy en día, pero las cartas y testimonios que la misma Cristina Rivera Garza se encargaría de documentar a través de las experiencias con los amigos más cercanos de su hermana fueron un elemento primordial para llevar a cabo este meticuloso archivo, para dar voz a lo que Liliana no pudo expresar, a aquel término que comenzaba a acuñarse por la década de los noventa, y que más tarde sería llamado feminicidio.

Liliana no sólo fue víctima de un crimen de odio, también lo fue del patriarcado, debido a que, como en la abrumadora línea de feminicidios, existieron una serie de precedentes: manipulaciones, primeros indicios de violencia verbal, amenazas de suicidio por parte de Ángel, la invasión en el espacio universitario, acoso y excesivos celos. Todas estas serían algunas de las cosas que Liliana adolecería durante varios años: “No supimos qué hacer. Ante lo inimaginable, no supimos qué hacer. Ante lo inconcebible, no supimos qué hacer. Y callamos” (p. 43).

En los meses siguientes a su separación, Ángel Ramos aprovecharía que los padres de Liliana y la misma Cristina Rivera Garza se encontraban fuera del país para asesinarla, no sin antes tener un control estricto de los horarios de la joven, los cuales, por las testificaciones, mostraban que su exnovio llevaba vigilándola durante un largo tiempo. En este punto el crimen deja de parecer un hecho aislado y revela su naturaleza estructural y sistemática.

La narración de la obra comienza con el viaje que Cristina Rivera Garza emprende en una larga búsqueda de la carpeta de hechos en las oficinas del gobierno, la cual ha sido olvidada bajo otras muchas carpetas de casos que nunca serán resueltos. En este peregrinar, la autora se cuestiona una interminable lista de cosas como: ¿qué pudo haber hecho para evitar aquel suceso? No obstante, muy pronto se abandona esta narración y comienza a introducirse el primer elemento de la autora, el cual consiste en reconstruir su propio archivo, por lo que comienza con las cartas que Liliana envió a sus amigas, algunos amores y a su prima: “Liliana pasó horas escribiendo y reescribiendo cartas que a veces mandaba y a veces no” (p. 55).

Para reproducir los escritos de Liliana, la autora también se encarga de reunir más información a través de entrevistas con el pequeño grupo de amigos de la universidad de su hermana, y documenta las experiencias que esas personas compartieron con ella. De este modo, Cristina Rivera Garza logra reconstruir los detalles sobre la vida de Liliana, los

cuales hacen que comprenda, a profundidad, los motivos sociales que atravesó su hermana ante la situación de una relación amorosa violenta.

La mayor característica del libro es visibilizar la voz de la víctima, pues como la misma Cristina Rivera Garza ha dicho en muchas ocasiones, siempre la voz la tienen los homicidas, siempre ellos son escuchados en todos los medios de comunicación, la difusión les pertenece a ellos. En *El invencible verano de Liliana* se busca escuchar a ella, sin culpar a la víctima de ser responsable de la violencia y tratar de identificar cómo romper con ese pacto de agresión misógina. Primero, nombrar el delito y dejar de ponerle la etiqueta que emerge desde el idealismo del amor romántico, nombrado para aquel entonces como “crimen pasional”: “Llamar las cosas por su nombre, requiere muy a menudo, de inventar nuevos nombres” (p. 86), de ahí la importancia del término feminicidio.

Rivera Garza toma un enfoque diferente en esta obra, pues nos lleva de lo periodístico a lo personal, a intimar con su relación no sólo como hermana, sino también como mujer. De este modo, la autora nos encamina a los lugares más sórdidos de la violencia femenina, lo que ninguna es capaz de desentrañar porque es demasiado doloroso.

Todas las cartas que Liliana redactó durante su vida están llenas de diversión, amor y vehemencia incalculable, además de una suerte de nobleza. Nobleza que sería muy recurrente en las cartas dirigidas a Ángel, quien por el contrario siempre estaba pidiendo explicaciones, siempre lamentándose; por lo que, posteriormente, las cartas de respuesta de Liliana estarían escritas con tristeza. Aunque, por otra parte, estaba la Liliana dicharachera, buena amiga, estudiosa y gentil, que transcribía poemas en sus libretas y siempre llevaba consigo un libro en su mochila.

De esa forma, podemos decir que, como manual de usuaria, este libro puede salvar la vida de muchas mujeres. No sólo ayudando a identificar, punto por punto, las acciones violentas dirigidas hacia la meta de eliminarnos, o por lo menos a una parte de nosotras, tal y como se ve a través de las entrevistas con los amigos de Liliana, en las que se puede hallar un sesgo de agresiones que habían sucedido con anterioridad, y ante las que nadie actuó porque no creyeron que llegarían tan lejos; sino también porque este libro-manual muestra cómo es amar a una mujer por medio de la escucha y la mirada atenta, cómo navegar un mundo interior ajeno sin colonizarlo ni someterlo para lograr verdaderas relaciones de pareja, de iguales, de amor sincero.

Por último, más allá de las partes que hablan con franqueza del inmenso amor entre las hermanas, el libro es en sí mismo un acto de amor para Liliana. Una expansión de la hermandad compartida entre mujeres, que también se llama “feminismo”. Así, nos encontramos ante una obra muy particular, puesto que se narra desde los hechos, des-

de el archivo, por lo que resultaría imposible analizarla sólo desde la ficción, ya que: “A veces es necesario un poco de silencio para que las palabras se junten sobre la lengua y, ya reunidas, se atrevan a saltar al mismo tiempo” (p. 13). *El invencible verano de Liliana* es una herida que no cierra, que lastima, es un grito colectivo de miles de mujeres que lloran por sus hermanas desaparecidas y muertas, para decirnos a una voz: ¡Justicia para Liliana, justicia para todas!

Cheirla Marlen Díaz Carmona
Universidad Autónoma de Tlaxcala
Dmarlen0581@gmail.com

LOS LINDEROS DEL SURREALISMO

Carrington, L. (2020). *Cuentos Completos*.
(Trad.) Una Pérez Ruíz. FCE.

Leonora Carrington nació el 6 de abril de 1917 en Inglaterra y es considerada una de las figuras más representativas dentro del movimiento surrealista. Estudió arte en Florencia y en Londres. En 1937 conoció a Max Ernst, con quien vivió en París. Su romance fue interrumpido con la llegada de la guerra. Leonora entonces huyó a España. Preocupados por la salud mental de la escritora, su familia decide internarla en un hospital psiquiátrico en Santander; más tarde piensan en transferirla a un segundo hospital en Sudáfrica. Sin embargo, Leonora consiguió escapar de su enfermera y acudió a la embajada mexicana. Ahí conoce a Renato Leduc, poeta y diplomático, con quien se casó para que pudiera escapar de Europa, de la guerra y de la influencia de su padre, quien se oponía a la fantasía y a los intereses artísticos de su hija.

Ya establecida en México, Carrington hizo amistad con la también pintora Remedios Varo y desarrolló plenamente su potencial artístico. En el año 2000 recibió el premio de la Orden Real Británica y en 2005 el premio Nacional de Bellas Artes. Además de sus pinturas también escribió obras como *La casa del miedo* (1938), *La señora Oval: Historias surrealistas* (1939), *La invención del mole* (1960) y *El séptimo caballo y otros cuentos* (1992). Sus obras mezclan la autobiografía, la ficción, lo cotidiano y lo mágico; se encuentran pobladas por seres fantásticos, a menudo animales que aluden a la mitología celta, el hermetismo, la cábala y la literatura fantástica.

Es en esta obra, *Cuentos Completos*, donde se reúnen muchas de las narraciones fantásticas de Leonora Carrington, las cuales están llenas de mundos, aventuras y seres fantásticos, en su mayoría animales. Todos los cuentos tienen relación con la naturaleza, algo propio de la mitología celta, en la que los dioses se relacionan con ésta y son a la vez

fenómenos naturales. Leonora Carrington combina perfectamente la mitología, la ficción y la fantasía, pero sobre todo la autobiografía; es por medio de sus cuentos que plasma la soledad y la tristeza de una manera única, transportándonos a su mundo, un mundo muy surrealista que no sólo está en sus pinturas, sino también en su literatura.

Estos cuentos engañan al lector desde el principio, pues como se plantea en la introducción “Nada es lo que parece en estos cuentos”, nos remiten a lugares mágicos por medio de la imaginación. Así, en estos textos Leonora es la protagonista de muchas aventuras; a su vez nos muestra la forma en que se percibía a ella misma. En el cuento “¡Vuela, paloma!”, Eleanor se describe estando en el bosque y se presenta como una pintora; llamada por Ferdinand, emisario de Célestin des Airlines Drués, Eleanor acude a la casa de éste para realizar el retrato de un cadáver; es ahí donde encuentra cartas dirigidas a ella. En este cuento en particular, Leonora tiene un encuentro con ella misma por medio de las cartas y el retrato en el que se ve ella misma:

Me sentí satisfecha con el retrato, retrocedí unos pasos para ver la composición en su conjunto. La cara del lienzo era la mía.

No daba crédito a mis ojos. Sin embargo, al comparar el modelo con el retrato, no cabía duda de su fidelidad. Mientras más miraba el cadáver, más sorprendente era el parecido con esos pálidos rasgos. Sin embargo, sobre el lienzo, el rostro era incuestionablemente el mío. (p. 60)

Además de ello, en el cuento parece muy interesante la forma en que se describe la tristeza y desolación de alguien que ya no está en este mundo y se niega a aceptarlo. De esa forma, Leonora plasma la muerte, aunque por la narración se puede pensar que es la muerte de ella misma, pues cuando termina de leer las cartas de Agathe des Airlines Drués dirigidas a ella, voltea solo para descubrir que el lienzo en donde se encontraba el retrato, ahora está en blanco. El final del cuento te hace comprender a qué se refiere, dejando una sensación extraña que hace que te detengas un momento para poder continuar con los demás relatos mágicos y maravillosos de esta autora:

Estoy tan triste, Eleanor, tan triste, que mi cuerpo se ha vuelto transparente de tantas lágrimas que he derramado. ¿Es posible disolverse en agua sin dejar rastro? Estoy sola tanto tiempo que he desarrollado una especie de enamoramiento de mi imagen en el espejo. Pero, Eleanor, lo peor de todo es que últimamente me cuesta cada vez más verme en el espejo. Sí, es horrible, pero es verdad. Cuando me miro en el espejo, mi cara se ve borrosa. Y creo... no, estoy segura de que puedo ver los objetos que están detrás de mí a través de mi cuerpo. (p. 68)

Otro de los cuentos que se encuentra en esta antología es el de “Las hermanas” que de igual manera deja una sensación fascinante y aterradora. Desde el título de este cuento se pueden imaginar muchas cosas, pero a medida que avanza la lectura las pistas sobre lo que realmente ocurre en el texto son obvias, aunque esto es lo que hace que quieras seguir leyendo para descubrir el desenlace de la historia, la cual tiene un toque melancólico que se

siente a través del personaje de Drusille, quien parece ocultar algo:

Encantado con sus profundas reflexiones, el rey se frotó las manos y dio unos pasos de baile. Drusille miró hacia los árboles y pensó que los frutos parecían pequeños cadáveres. Miró hacia el cielo y vio cuerpos ahogados en las nubes. Sus ojos estaban anegados de terror. “Mi cabeza es un sepulcro para mis pensamientos, mi cuerpo, un ataúd”. (p. 88)

Muchos de estos cuentos tienen esa particular melancolía, mediante bosques con paisajes grises, lluviosos, poblados de animales, en especial los caballos, aunque también hay animales como hienas (particularmente vestidas de niña), conejos, jabalíes, lobos y personajes como lord Popocatépetl y vizconde Distrito Federal, con quienes Leonora tiene un picnic. De esa forma, Leonora utilizaba la mitología celta, la cábala o la autobiografía para escribir sus cuentos.

En la antología se encuentra “Un cuento de hadas mexicano”, el cual habla sobre el origen de Quetzalcóatl y los sacrificios. Juan, el niño protagonista de este cuento, asiste a un banquete en el que es alimentado con cerdo y tortillas, para después ser sacrificado. Es entonces que María, su hermana, sale a buscarlo y se encuentra con la cabeza de Juan, la que le cuenta qué le pasó y le indica que las demás partes de su cuerpo se encuentran esparcidas. María recoge las partes de su hermano para después ella misma unir las, pero sin poder unir su corazón, ya que debe buscarlo debajo del vientre de un jaguar. Éste es uno de los cuentos que más te atrapa, pues la historia une elementos prehispánicos y la muerte en un cuento mágico:

El perro se volvió hacia el norte y María lo siguió. A tramos caminaron y a tramos corrieron, hasta que llegaron a las ruinas y María se topó de frente con la cabeza decapitada de Juan. El corazón de María dio un vuelco. El dolor la hizo derramar una lágrima, dura como piedra, que cayó pesadamente en la tierra. María la recogió y la colocó en la boca de Juan.

-Habla- le dijo María, que ahora era vieja y sabia.

Y la cabeza de Juan habló. (p. 122)

Leonora Carrington nos introduce así a la literatura maravillosa: nos ofrece bosques llenos de animales y seres de otros mundos, haciendo uso de la prosopopeya le da vida a lord Popocatépetl, dejándonos historias mágicas en las que utiliza lo fantástico y lo surrealista y su forma de percibirse en un mundo mágico, por medio de lo que podemos pensar son sus propios pensamientos dentro del hospital psiquiátrico. Con esta antología Leonora nos invitan a un mundo mágico y boscoso en el que nos encontramos con muchas más aventuras, en las que el lector podrá darse cuenta que el surrealismo mágico de esta autora no sólo se encuentra en sus pinturas, sino también en su literatura.

Ariadna Michelle Carrillo López
Universidad Autónoma de Tlaxcala
ariadna97v@gmail.com

TRADUCCIONES

Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode*
(Verdad y Método). *Der Begriff des Erlebnisses*
(El concepto de vivencia)
(Primera parte)

Traductor: Dr. Mario Díaz Domínguez

Universidad Autónoma de Tlaxcala

mario.diaz.dominguez@uatx.mx

*El texto en alemán fue tomado de la obra de Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Band I. Hermeneutik I.* Mohr Siebeck. Tübingen. 2010. 70-73 ss.

Untersuchen wir nun im Anschluß an die Wortgeschichte die Begriffsgeschichte von >Erlebnis<, so können wir aus dem Vorhergehenden entnehmen, daß Diltheys Erlebnisbegriff offenbar beide Momente enthält, das pantheistische und mehr noch das positivistische, das Erlebnis und mehr noch sein Ergebnis. Das ist gewiß kein Zufall, sondern eine Folge seiner eigenen Zwischenstellung zwischen Spekulation und Empirie, auf die wir später noch werden einzugehen haben. Da es ihm darauf ankommt, die Arbeit der Geisteswissenschaften erkenntnistheoretisch zu rechtfertigen, beherrscht ihn überall das Motiv des wahrhaft Gegebenen. Es ist also ein erkenntnistheoretisches Motiv oder besser das Motiv der Erkenntnistheorie selber, das seine Begriffsbildung motiviert und das dem sprachlichen Vorgang, den wir oben verfolgten, entspricht. Wie die Erlebnisferne und der Erlebnishunger, die aus dem Leiden an der komplizierten Apparatur der durch die industrielle Revolution umgestalteten Zivilisation herrühren, das Wort >Erlebnis< im allgemeinen Sprachgebrauch aufsteigen lassen, so weist der neue Abstand, den das historische Bewußt-

sein zur Überlieferung einnimmt, den Begriff des Erlebnisses in seine erkenntnistheoretische Funktion ein. Das charakterisiert eben die Entwicklung der Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert, daß sie nicht nur äußerlich die Naturwissenschaften als Vorbild anerkennen, sondern daß sie, aus dem gleichen Grunde kommend, aus dem die neuzeitliche Naturwissenschaft lebt, das gleiche Pathos von Erfahrung und Forschung entwickeln wie sie. Hatte die Fremdheit, die das Zeitalter der Mechanik gegen die Natur als natürliche Welt empfinden mußte, ihren erkenntnistheoretischen Ausdruck in dem Begriff des Selbstbewußtseins und der zur Methode entfalteten Gewißheitsregel der >klaren und distinkten Perzeption<, so empfanden die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Fremdheit gegenüber der geschichtlichen Welt. Die geistigen Schöpfungen der Vergangenheit, Kunst und Geschichte gehören nicht mehr zu dem selbstverständlichen Inhalt der Gegenwart, sondern sind der Erforschung aufgegebenen Gegenstände, Gegebenheiten, aus denen sich eine Vergangenheit vergegenwärtigen läßt. So ist es der Begriff des Gegebenen, der auch Diltheys Prägung des Erlebnisbegriffes leitet.

Una vez que nosotros investigamos acerca de la historia de la palabra vivencia, ahora lo hacemos en conexión con la historia del concepto vivencia; así nosotros podemos extraer, sobre lo anteriormente dicho [el recorrido histórico de la palabra vivencia], que el concepto de vivencia, empleado por Wilhelm Dilthey, evidentemente incluye ambos momentos: el ámbito panteísta y, aún más, el ámbito positivista. Se trata de la vivencia y, más todavía, de su resultado. Esto no es ninguna coincidencia, sino que es un efecto de su propia posición intermedia entre la especulación y lo empírico. Sobre este aspecto nos referiremos más adelante.

Si lo que se ha señalado es lo que realmente importa, el trabajo de las ciencias del espíritu, desde el criterio epistemológico, queda justificado y dominado a causa de la motivación de lo verdaderamente dado. Entonces, si el motivo es epistemológico se corresponde con las pretensiones de la teoría del conocimiento, pues bajo ese criterio se forman los conceptos y el proceso lingüístico que hemos señalado con anterioridad. Tanto lo lejano de las vivencias como el hambre de la mismas surgen del sufrimiento causado por el complicado aparato de la Revolución Industrial, la cual ha rediseñado la civilización. Gracias a esto, la palabra vivencia ascendió a un plano de uso lingüístico general, indicando así el nuevo distanciamiento que ocupa la conciencia histórica ante la tradición; por lo tanto, el concepto de vivencia queda direccionado a una función completamente epistemológica.

Por estos motivos señalados se ha caracterizado el desarrollo de las ciencias del espíritu en el siglo XIX, porque éstas no se reconocen solamente de manera externa al modelo

de las ciencias naturales, sino que ellas se aproximan al mismo fundamento sobre el cual habitan las ciencias naturales modernas. De esta manera, las ciencias del espíritu desarrollan el mismo *pathos* de experiencia e investigación que las ciencias naturales. Así como la época de la mecánica experimentó extrañeza contra la idea de concebir a la naturaleza como mundo natural y, tuvo su expresión epistemológica en el concepto de ser conciencia de sí (autoconciencia), además del desarrollo del método para lograr reglas que conduzcan a la certeza como la precepción clara y distinta; de igual manera, las ciencias del espíritu experimentaron extrañeza frente al mundo histórico. Las creaciones espirituales del pasado, el arte y la historia, no pertenecen más al contenido claro del presente [desde la perspectiva epistemológica], sino que han sido áreas abandonadas por la investigación; sin embargo, esta condición se deja visualizar en su propio pasado, es decir, cuando Dilthey asumió el concepto de lo dado como dirección y guía del concepto de vivencia.

Die Gegebenheiten im Bereich der Geisteswissenschaften sind nämlich von besonderer Art, und das will Dilthey durch den Begriff des >Erlebnisses< formulieren. In Anknüpfung an Descartes' Auszeichnung der res cogitans bestimmt er den Begriff des Erlebnisses durch Reflexivität, durch das Innesein, und will von dieser besonderen Gegebenheitsweise aus die Erkenntnis der geschichtlichen Welt erkenntnistheoretisch rechtfertigen. Die primären Gegebenheiten, auf die die Deutung der geschichtlichen Gegenstände zurückgeht, sind nicht Daten des Experiments und der Messung, sondern Bedeutungseinheiten. Das ist es, was der Begriff des Erlebnisses sagen will: Die Sinngebilde, denen wir in den Geisteswissenschaften begegnen, mögen uns noch so fremd und unverständlich gegenüberstehen - sie lassen sich auf letzte Einheiten des im Bewußtsein Gegebenen zurückführen, die selber nichts Fremdes, Gegenständliches, Deutungsbedürftiges mehr enthalten. Es sind die Erlebniseinheiten, die selber Sinneinheiten sind.

Los datos en el ámbito de las ciencias del espíritu son, a saber, de una manera especial. Dilthey quiso formularlo a través del concepto de la vivencia. Pues en vinculación con la distinción que hace René Descartes sobre la *res cogitans*, Dilthey determina el concepto de vivencia por medio de la reflexividad como estado interior, el cual queda plenamente justificado de manera epistemológica al igual que los datos dados del conocimiento acerca del mundo histórico. Ahora bien, los datos primarios sobre los cuales regresa la interpretación acerca de los objetos históricos, no son ahora como datos de experimentación y medición sino como unidades de significado, y esto es lo que el concepto de vivencia quiere decir: las formaciones de sentido, las cuales nosotros encontramos en las ciencias del espíritu,

pueden mostrárenos aún de manera extraña e incomprensible, porque éstas se dejan conducir por la última unidad de lo dado en la conciencia; cuando esto pasa, [las formaciones de sentido generadas por la vivencia] ya no contienen por sí mismas nada de extraño ni representativo ni necesitado de interpretación. Esto significa que las unidades vivenciales son unidades de sentido por sí mismas.

Es wird sich zeigen, wie es für Diltheys Denken von entscheidender Bedeutung ist, daß als letzte Bewußtseinseinheit nicht sensation oder Empfindung genannt wird, wie das im Kantianismus und noch in der positivistischen Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts bis zu Ernst Mach selbstverständlich war, sondern daß Dilthey dafür >Erlebnis< sagt. Er begrenzt damit das konstruktive Ideal eines Aufbaus der Erkenntnis aus Empfindungsatomen und stellt ihm eine schärfere Fassung des Begriffs des Gegebenen entgegen. Die Erlebniseinheit (und nicht psychische Elemente, in die sie sich analysieren läßt) stellt die wirkliche Einheit des Gegebenen dar. So meldet sich in der Erkenntnistheorie der Geisteswissenschaften ein Lebensbegriff, der das mechanistische Modell einschränkt.

Más adelante se mostrará cómo es para el pensamiento de Dilthey el significado fundamental, que la última unidad de la conciencia no sea llamada *sensación* o percepción, tal como era usado en el kantismo y todavía en la epistemología del positivismo del siglo XIX con Ernst Mach, sino que Dilthey llama a eso vivencia. De esta manera, él limita la construcción ideal de una estructura atómica sensible del conocimiento y proporciona, de manera contraria, una versión más nítida del concepto de lo dado. La unidad de la vivencia (y no los elementos psíquicos en los cuales ella se deja analizar) presenta la verdadera unidad de lo dado. De esta manera, se anuncia en la epistemología de las ciencias del espíritu un concepto de vida que restringe el modelo mecanicista.

Dieser Lebensbegriff ist teleologisch gedacht: Leben ist für Dilthey Produktivität schlechthin. Indem sich Leben in Sinngebilden objektiviert, ist alles Verstehen von Sinn »ein Zurückübersetzen der Objektivationen des Lebens in die geistige Lebendigkeit, aus der sie hervorgegangen sind«. So bildet der Begriff des Erlebnisses die erkenntnistheoretische Grundlage für alle Erkenntnis von Objektivem.

Este concepto de la vida es pensado teleológicamente: la vida es, completamente para Dilthey, productividad. En la vida se objetivan las formaciones de sentido, pues toda comprensión de éste es un volver a traducir las objetivaciones de la vida en el dinamismo o

vitalidad del espíritu sobre la cual ha surgido. Así, el concepto de vivencia forma el cimiento epistemológico para todo el conocimiento objetivo.

Ähnlich universal ist die erkenntnistheoretische Funktion, die der Begriff des Erlebnisses in der Husserlschen Phänomenologie hat. In der 5. Logischen Untersuchung (2. Kapitel) wird ausdrücklich der phänomenologische Erlebnisbegriff von dem populären unterschieden. Die Erlebniseinheit wird nicht als ein Teilstück des realen Erlebnisstromes eines Ich verstanden, sondern als eine intentionale Beziehung. Die Sinneinheit >Erlebnis< ist auch hier eine teleologische. Es gibt nur Erlebnisse, sofern etwas in ihnen erlebt und gemeint ist. Zwar erkennt Husserl auch nichtintentionale Erlebnisse an, aber diese gehen als stoffliche Momente in die Sinneinheit intentionaler Erlebnisse ein. Insofern wird bei Husserl der Begriff des Erlebnisses zum umfassenden Titel für alle Akte des Bewußtseins, dessen Wesensverfassung die Intentionalität ist¹.

Una universalidad semejante es la función epistemológica que tiene el concepto de vivencia en la fenomenología de Husserl. En la quinta investigación lógica, segundo capítulo, el concepto de vivencia de la fenomenología será claramente diferente de la concepción común. La unidad de la vivencia no será considerada sólo como una parte real del torrente vivencial comprendida como un yo, sino como una relación intencional. La unidad de sentido *vivencia* es, aquí, también, una teleología. Hay solamente vivencias siempre y cuando en éstas se haya vivido y pensado en algo. Ciertamente Husserl reconoce también las vivencias no intencionales, pero éstas entran como momento material en la unidad de sentido de la vivencia intencional. Desde este aspecto, con Husserl, el concepto de vivencia se convierte en un título que abarcará todos los actos de la conciencia, cuya constitución esencial es la intencionalidad².

So zeigt sich bei Dilthey wie bei Husserl, in der Lebensphilosophie so gut wie in der Phänomenologie, der Begriff des Erlebnisses zunächst als ein rein erkenntnistheoretischer Begriff. Er wird bei ihnen in seiner teleologischen Bedeutung in Anspruch genommen, aber nicht begrifflich bestimmt. Daß es Leben ist, was sich im Erlebnis manifestiert, will nur sagen, daß es das Letzte ist, auf das wir zurückkommen. Für diese begriffliche Prägung von der Leistung her lieferte die Wortgeschichte eine gewisse Legitimation. Denn wir sahen, daß der Wort-

1 Vgl. E. Husserl, *Logische Untersuchungen II*, 365 Anm.; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I, 65,

2 Cf. E. Husserl, *Investigaciones Lógicas II*, nota 365. Cf. *Ideas sobre una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, I, 65.

bildung >Erlebnis< eine verdichtende, intensivierende Bedeutung zukommt. Wenn etwas ein Erlebnis genannt oder als ein Erlebnis gewertet wird, so ist es durch seine Bedeutung zur Einheit eines Sinnanzes zusammengeschlossen. Was als Erlebnis gilt, das ist ebensowohl von anderen Erlebnissen abgehoben - in denen anderes erlebt wird -, wie von dem sonstigen Lebensverlauf - in dem >nichts< erlebt wird. Was als ein Erlebnis gilt, das ist nicht mehr bloß ein flüchtig Vorüberströmendes im Strome des Bewußtseinslebens - es ist als Einheit gemeint und gewinnt dadurch eine neue Weise, eines zu sein. Insofern ist es ganz verständlich, daß das Wort in der biographischen Literatur aufkommt und letztlich aus autobiographischem Gebrauch stammt. Was Erlebnis genannt werden kann, konstituiert sich in der Erinnerung. Wir meinen damit den Bedeutungsgehalt, den eine Erfahrung für den, der das Erlebnis hatte, als einen bleibenden besitzt. Das ist es, was noch die Rede von dem intentionalen Erlebnis und der teleologischen Struktur, die das Bewußtsein besitzt, legitimiert. Andererseits aber liegt im Begriff des Erlebnisses doch auch der Gegensatz des Lebens zum Begriff. Das Erlebnis hat eine betonte Unmittelbarkeit, die sich allem Meinen seiner Bedeutung entzieht. Alles Erlebte ist Selbsterlebtes, und das macht seine Bedeutung mit aus, daß es der Einheit dieses Selbst angehört und somit einen unverwechselbaren und unersetzlichen Bezug auf das Ganze dieses einen Lebens enthält. Insofern geht es wesensmäßig in dem nicht auf, was sich von ihm vermitteln und als seine Bedeutung festhalten läßt. Die autobiographische oder biographische Reflexion, in der sich sein Bedeutungsgehalt bestimmt, bleibt in das Ganze der Lebensbewegung eingeschmolzen und begleitet sie ständig weiter. Es ist geradezu die Seinsweise des Erlebnisses, so bestimmend zu sein, daß man mit ihm nicht fertig ist. Nietzsche sagt: »Bei tiefen Menschen dauern alle Erlebnisse lange«³. Er meint damit: sie werden nicht schnell vergessen. Ihre Verarbeitung ist ein langer Prozeß, und gerade darin liegt ihr eigentliches Sein und ihre Bedeutung und nicht nur in dem ursprünglich erfahrenen Inhalt als solchen. Was wir emphatisch ein Erlebnis nennen, meint also etwas Unvergeßliches und Unersetzbares, das für die begreifende Bestimmung seiner Bedeutung grundsätzlich unerschöpflich ist⁴.

Así se muestra con Dilthey, en la filosofía de la vida, como en Husserl con la fenomenología, que inicialmente el concepto de vivencia es un concepto puramente epistemológico. Tanto Dilthey como Husserl tomarán por derecho su significado teleológico, pero no lo determinarán conceptualmente. Que la vida se manifieste en la vivencia sólo quiere decir que es lo último sobre lo cual nosotros nos retrotraemos. La propia historia de la palabra

3 Gesammelte Werke, Musarionausgabe, Bd. XIV, S. 50.

4 Vgl. Dilthey, VII, 29 ff.

[vivencia] ofreció cierto tipo de legitimación para la acuñación conceptual de su desarrollo. Nosotros vimos que la formación de la palabra vivencia conlleva de manera condensada un intenso significado. Para que algo sea nombrado vivencia y valorado como tal, sólo puede ser a través de su significado, esto es, como una unidad en fusión con su sentido completo. Lo que se considera vivencia debe distinguirse de otras diferentes vivencias —en las cuales se han vivido otras cosas— colocándose frente al fluir de la vida, en donde nada es vivido. Por lo tanto, lo que entonces se considera como una vivencia no es simplemente un efímero desbordamiento en el torrente de la vida de la conciencia, sino que se trata de aquello que es pensado y ganado como unidad a través de una nueva manera: ser uno.

Bajo este contexto, es bastante claro que la palabra [vivencia] surja en la literatura biográfica y que su uso proceda, en última instancia, de la autobiografía. La vivencia que puede ser nombrada es aquella que se constituye en el recuerdo. Con esto nosotros pensamos y nos referimos a la vivencia como la experiencia que tiene un contenido permanente de significado para aquél que tuvo la vivencia. Esto permite que se legitime hablar de la vivencia intencional y de la estructura teleológica que posee la conciencia. Sin embargo, por otra parte, el concepto de la vivencia queda como lo contrario de la vida en relación al concepto.

La vivencia tiene un tono de inmediatez que se sustrae de todo significado pensado. Todo lo vivido es vivido por uno mismo y eso constituye su significado, el cual pertenece a la unidad de este sí mismo. De esta manera se conserva una inconfundible e insustituible referencia al todo de la vida como una. En este contexto no se trata, esencialmente, de concluir lo que se teoriza en ella ni tampoco se trata de lo que mantiene su significado, pues la autobiografía o la reflexión biográfica, en la cual se determina su contenido de significado, permanece fundida en el completo movimiento de la vida que acompaña constantemente.

Esto es francamente el modo de ser de la vivencia: es tan determinante que no se está listo con ella, es decir, que uno no termina de aprehenderla. Nietzsche dice: “Con los hombres profundos todas las vivencias duran mucho tiempo”⁵. Él piensa con esto: ellos no olvidarán rápido. Su tratamiento es un largo proceso y precisamente en ello radica su propio ser y su significado, ya que no se trata únicamente del contenido vivido así tal cual. Lo que nosotros nombramos vivencia, de manera enfática, se piensa como algo inolvidable e insustituible, la cual no puede ser determinada porque su significado es fundamentalmente inagotable e ilimitado⁶.

5 *Obra integral*. Musarionausgabe, Tomo XIV, página 50.

6 Cf. Dilthey, VII, 29ss.

Philosophisch gesehen bedeutet die Doppelseitigkeit, die wir in dem Erlebnisbegriff aufweisen, daß dieser Begriff in der ihm zugewiesenen Rolle, letzte Gegebenheit und Fundament aller Erkenntnis zu sein, nicht aufgeht. Es liegt noch etwas ganz anderes im Begriff >Erlebnis<, das nach Anerkennung verlangt und eine unbewältigte Problematik anzeigt: sein innerer Bezug auf Leben⁷.

Filosóficamente hemos visto dos caras de la vivencia, esto significa que este concepto, al cual se ha asignado un papel, no se concluye en lo dado y es fundamento de todo conocimiento. Sin embargo, queda todavía algo bastante diferente en el concepto de vivencia, que exige ser reconocido en una problemática todavía no resuelta: ser referencia interna de la vida⁸.

7 Dilthey schränkt deshalb seine eigene Definition von Erlebnis später ein, wenn er schreibt: »Das Erlebnis ist ein qualitatives Sein = eine Realität, die nicht durch das Innesein definiert werden kann, sondern auch in das hinabreicht, das nicht unterschieden besessen wird« (VII, 230). Wie wenig der Ausgangspunkt von der Subjektivität hier ausreicht, wird ihm nicht eigentlich klar, aber doch in Gestalt eines sprachlichen Bedenkens bewußt: »kann man sagen: besessen wird?«

8 Por eso Dilthey restringe más tarde su propia definición de vivencia, cuando él escribe: "La vivencia es un ser cualitativo = una realidad, la cual no puede ser definida desde un estar adentro o desde un hacerse cargo, sino que también se adentra a lo poseído no diferenciadamente" (VII, 230). Como pocos, el punto de partida de la subjetividad es suficiente, pero no será claro propiamente. No obstante, podemos pensar que hay una forma de inquietud lingüística consciente: "se puede decir: ¿poseemos?"

ἌΛΚΑΪΟΣ
Fr. 357 LP

Traductor: Vidzu Morales Huitzil
Universidad Autónoma de Tlaxcala
vidzu1@hotmail.com

[1] [...]

μαρμ[αίρει δὲ] μέγας δόμος
χάλκωι, π[αῖσα δ' ἄ]ρηι κεκόσμηται στέγα
λάμ[πραιοιν] κύνιαισι, κὰτ

[5] τᾶν λεῦ[κοι κατέπ]ερθεν ἵππιοι λόφοι
νε[ύοισιν, κεφ]άλαιοισιν ἄνδ-
ρων ἀγά[λματα· χ]ά[λκ]ι[αι] δὲ πασσάλοις
κρύ[πτοισιν] π[ερικεῖ]μεναι
λάμπραι κνάμιδ[ες, ἄρκ]ος ἰσχύρω βέλεος,

[10] θόρρακές τε νέω λίνω
κόιλαι τε κὰτ ἄσπιδες βεβλήμεναι·
πὰρ δὲ Χαλκίδικαι σπάθαι,
πὰρ δὲ ζώματα πόλλα καὶ κυπάσσιδες·

τῶν οὐκ ἔστι λάθεσθ' ἐπεὶ
[15] δὴ πρότισθ' ὑπὸ ἔργον ἕσταμεν τόδε.

Alceo
Fr. 357 LP

[1] [...]

Centellea, por el bronce, el ingente templo
de Ares, ornado con cascos
que alumbran el techo,

[5] ¡las cimeras, inclinándose hacia adelante, repletas de
equinos níveos, ornatos para las cabezas
de los hombres! Lo bronceo opaca a las columnas, circundándolas
con la defensa que el vigoroso posee frente a los proyectiles:
grebas fulgentes,

[10] ataduras extraordinarias de lino,
escudos cóncavos tendidos,
y, junto a esto, espadas calcideas,
varios faldellines y túnicas.

Todo ello, no debemos pasarlo por inadvertido,

[15] en el primer momento que, emprendimos una empresa bélica.

