



Literatura, Estudios Culturales
 Artes Visuales, Sociología
 Historiografía, Economía
 Filosofía, Sociolingüística

Imprenta:
 Prof. Dr. Vittoria Borsò
 Prof. Dr. Frank Leinen
 Prof. Dr. Guido Rings
 Dr. Yasmin Temelli

año XIII
 n° 26

México Interdisciplinario
 Publicación en línea 2024/2

Yucatán desde los discursos literarios: cultura y representación

Alejandro Loeza Zaldívar (ed.)





EDICIÓN XXVI

**YUCATÁN DESDE LOS DISCURSOS LITERARIOS: CULTURA Y
REPRESENTACIÓN**

Alejandro Loeza Zaldívar (ed.)

Yucatán desde los discursos literarios: cultura y representación
Alejandro Loeza Zaldívar (ed.)
iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2024/2, año 13, n° 26, 106 pp.
DOI: 10.23692/iMex.26
Website: <https://www.imex-revista.com/xxvi-yucatan-desde-los-discursos-literarios/>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Yasmin Temelli: Editora en jefe / chief editor
Vittoria Borsò: Editora
Frank Leinen: Editor
Guido Rings: Editor
Hans Bouchard: Editor asociado / associate editor

Título / Title: Yucatán desde los discursos literarios: cultura y representación
Editor: Alejandro Loeza Zaldívar
Edición / Issue: 26
Año / Year: 2024/2
DOI: 10.23692/iMex.26
Páginas / Pages: 106

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard, Emiliano Garcilazo,
Stephen Trinder

Diseño / Design: Hans Bouchard



 **creative
commons**

OPEN  ACCESS

Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

YUCATÁN DESDE LOS DISCURSOS LITERARIOS: CULTURA Y REPRESENTACIÓN

ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR (ED.)

DOI: 10.23692/iMex.26

Año XIII (2024/2)

Nº 26

Introducción

ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR 8
Introducción - Yucatán desde los discursos literarios: cultura y representación

Artículos

CARLOS VADILLO BUENFIL..... 13
Resonancias románticas y modernistas en *La cuna de piedra*, novela breve de José Felipe Castellet

KENIA AUBRY 30
Península, Península, de Hernán Lara Zavala: metaficción historiográfica de un intento fallido de descolonización

DAVID LORÍA ARAUJO 46
De oleajes, museos y ecologías: cuerpo, materialidad y objetos de la memoria en la poesía de Irma Torregrosa

ALEJANDRO PALMA CASTRO / SILVIA CRISTINA LEIRANA ALCOCER..... 60
Briceida Cuevas Cob: una poética en tensión

MARÍA INÉS CANTO 78

La intuición en la poesía de Nadia Escalante Andrade

ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR 95

La prostitución en *La mestiza* de Eligio Ancona: metáforas sociales de la identidad mexicana

IMEX XXVI

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

Introducción - Yucatán desde los discursos literarios: cultura y representación

Alejandro Loeza Zaldívar

(Universidad Autónoma de Yucatán)

La literatura es la voz que cada cultura establece como puente entre la memoria y resistencia a través de la estética. Por ello, el presente número de *iMex* versa sobre los discursos literarios que refieren a la península de Yucatán, desde las dimensiones culturales, sociales y artísticas de la misma. Yucatán tiene una serie de singularidades históricas y geográficas: por una parte, fue el lugar por donde los españoles comenzaron la exploración y posteriores procesos de conquista de Mesoamérica; por otra, conecta el Caribe con el centro de México y Centroamérica.

Los largos y complejos procesos ocurridos en este espacio geográfico han producido discursos literarios y artísticos que manifiestan la complejidad de las dinámicas en las cuales se han visto inmersos los pueblos originarios (los mayas), desde ámbitos como los religiosos, lingüísticos y culturales en general. Desde la primera exploración de Francisco Hernández de Córdoba en 1517, Yucatán ha estado en el mapa geográfico y cultural de los procesos de México, el Caribe y las antiguas metrópolis imperiales, sin dejar de destacar los procesos históricos relevantes del siglo XIX, como la Guerra de Castas, el Segundo Imperio de Maximiliano, la Intervención Norteamericana y la construcción de la identidad de la incipiente nación mexicana.

Cifrar el inicio de la literatura yucateca implica una necesaria revisión a los procesos socioculturales de la península de Yucatán. Los procesos colonizadores de la península de dificultaron el cauce literario con una fuerte oposición de la administración española que, por una parte, prohibió cualquier manifestación indígena maya y por otra no generó estrategias de creación entre la naciente e incipiente sociedad yucateca. Por ello, José Esquivel Pren afirmó en su *Historia de la literatura en Yucatán* que la producción en Yucatán durante la colonia (1542-1821) fue nula.

La labor del escritor o escritora que se propusiera publicar en las colonias americanas estaba imposibilitada por la prohibición del Emperador Carlos V, quien el 4 de abril de 1531 impuso la prohibición de libros profanos y fabulosos, salvo aquellos que versaran sobre la religión cristiana y la virtud. Irónicamente, dicha prohibición estimuló el contrabando de la literatura, pero no necesariamente española, sino anglosajona, teutónica y francesa, principalmente. Así

un primer problema a analizar es cuál ha sido la influencia de dichas literaturas en la creación yucateca. Tarea que no es fácil, pero sin duda con alto valor simbólico y de análisis estético.

A la prohibición antes mencionada se le sumó en 1577 otra que vetaba escribir sobre la forma de vivir de los indígenas, con el añadido de que esta censura era válida para toda lengua: ¿se estaba escribiendo en otras lenguas? seguramente. En el centro de la Nueva España, varios españoles, criollos e indígenas habían escrito en nahuatl, en lo que fray Andrés de Olmos llamó la lengua mexicana¹.

La intención del gobierno imperial español era clara: impedir la creación de un pensamiento en la palabra escrita que interfiriese con la cualquier transmisión de las literaturas prehispánicas o que se crearan y transmitieran nuevos valores estéticos, morales y artísticos. Otros motivos para esta prohibición fueron de orden práctico, ya que al prohibir la escritura y publicación de literatura, se silenciaba lo que ocurría en las colonias para evitar críticas por excesos o bien para evitar la creación de mitos y leyendas (como por ejemplo El Dorado) que alimentaran las migraciones americanas y, sobre todo, las noticias de riquezas que alimentaran los deseos de otros poderes imperiales, de los piratas y corsarios.

Está claro que la literatura maya, que privilegió la lírica, fue borrada y prohibida, aunque como hoy sabemos, no se logró su total desaparición. Sobre este tema, Fidencio Briceño Chel ha dado detalles en su obra *La literatura maya antes y después de la conquista*, remito a ella para entender los complejos procesos de la literatura maya y su historia².

Hasta aquí parece que estamos haciendo una historia de una NO literatura, es decir, de la inexistencia de la misma. Sin embargo, la literatura yucateca, por su carácter peninsular, habrá que entenderla y abordarla desde otras estructuras, por la ya explicada censura y prohibición que sobre las novelas y la poesía recaía.

También queda claro que por literatura yucateca entiendo toda aquella producida en el espacio geográfico que comprende la península de Yucatán, sin considerar si quien escribe es español, criollo, indígena, mestizo, etc.

Y si bien Yucatán había estado en boca de los conquistadores y colonizadores, no es sino hasta el siglo XIX, con la llegada de la imprenta, a cargo de Manuel Anguas, con los procesos políticos e ideológicos permiten comprender lo álgido de las dinámicas yucatecas. En este

¹ En *Arte de la lengua mexicana*, 1547.

² Véase Briceño Chel (1994) y Díaz-Plaja (1969). Briceño señala que, antes de su presentación en forma escrita con caracteres latinos, la creación literaria maya tuvo otras formas de expresión, como son las representaciones plásticas, la pintura y los códices. Hace el señalamiento de que, si la pintura y los bajorrelieves se sitúan más en el campo de lo artístico y lo iconográfico que en el literario, considera prudente incluirlos dentro del rubro de la literatura. En tiempos coloniales tempranos se dieron frutos brillantes en la literatura indígena como el *Popol Vuh* o los libros de *Chilam Balam*, sólo por apuntar dos ejemplos de la zona maya.

sentido, los discursos literarios son momentos de las prácticas sociales y las tradiciones relevantes de una zona estratégica en la configuración cultural de la región. La literatura yucateca es, desde el siglo XVI, un ejemplo de discursos mayas, mestizos, castizos, chinos, coreanos, libaneses, anglosajones y españoles. Como ha señalado Silvia Cristina Leirana Alcocer, la tradición cultural de la literatura peninsular se ha visto influenciada por la maya y la hispánica, principalmente³.

Si el escritor y la escritora se proponen organizar el mundo que habitan, ¿cómo organizan la voz de un pueblo (maya) en las dinámicas de poder cultural que históricamente le han sido adversas? No se puede negar que la producción y análisis de la literatura yucateca aun está en construcción, en gran parte por las estrategias coloniales y postcoloniales que han configurado y repensado al ser en el marco de una cultura mestiza que se ha impuesto a los proyectos colonialistas, primero, y de creación de la identidad nacional.

Al proponer la elaboración del presente número de *iMex*, se tiene por objetivo que todo lector y lectora pueda apreciar la diversidad discursiva, la riqueza literaria y la complejidad cultural de la península de Yucatán. También es el propósito de este número exponer las trayectorias de investigación de quienes han forjado el camino analítico de los discursos literarios peninsulares, que se unen a las nuevas voces que reconocen en la tradición crítica las bases que permiten la continuidad de una visión contemporánea con problemáticas transgeneracionales, como lo son el feminismo y el género.

Por lo tanto, el presente número es una historia cultural a través del análisis de los discursos literarios emanados de la producción literaria yucateca, que se corresponde a distintos periodos y con enfoques diversos. Es la finalidad de este número ser parte de una imagen global sobre los discursos yucatecos desde lo propositivo de las miradas, análisis y estudios en consonancia con la tradición literaria. La relevancia de prestar atención a los discursos que emanan de la península de Yucatán en un mundo globalizado es la de prestar voz a discursos que se alzan como resistencia a los procesos colonizadores, aculturizantes y de olvido a través de artículos que exponen nuevas facetas de análisis, presentando desafíos y exigencias en materia académica.

Esta edición pone orden a los caminos del análisis literario relativo a la península de Yucatán, ya que de la literatura proviene el "pensamiento por imágenes"⁴ que permite establecer un corpus teórico de abordaje a estas manifestaciones. Este dossier hace eco de la literatura como símbolo de la realidad, ya que "Si hemos de considerar a la literatura en su calidad de proceso

³ Leirana Alcocer (2022).

⁴ Véase Aguirre (1979: 35).

de recreación y conocimiento de una realidad que se despliega, en Yucatán lo que domina es un juego de sombras e inercias cuyo análisis deberá realizarse como una tarea necesaria en el futuro. Porque todo intento de creación literaria debería comenzar por interrogarse hasta qué punto subsiste en nuestro medio algún sistema de relaciones coherentes y medianamente crítico"⁵.

Así, Yucatán es el espacio donde se conserva la identidad específica de los pueblos mayas en diálogo con identidad fronteriza que ha resistido los procesos coloniales para crear una identidad cultura con esencia de cambio, fuerza y simbolismos peninsulares. Agradezco la oportunidad a la Dra. Yasmín Temenelli, el Dr. Hans Buchard y a Emiliano Garcilazo por la invitación y el diálogo transoceánico.

Bibliografía

- AGUIRRE, Mirta (1979): *Los caminos poéticos del lenguaje*. Editorial Orbe: La Habana.
- BRICEÑO CHEL, Fidencio (1994): "La literatura maya de antes y después de la Conquista". En *Los investigadores de la cultura maya*, no. 2. Publicaciones de la Universidad Autónoma de Campeche, SEP/DGICS: Campeche, 151-159.
- DUCH GARY, Juan (1981): *Identidad provisional*. Platero Colectivo. Mérida.
- ESQUIVEL PREN, José (1977): *Enciclopedia yucatanense. Vol. V*. Gobierno del Estado de Yucatán: Mérida.
- LEIRANA ALCOCER, Cristina (2022): *Escritoras yucatecas cotermporáneas (Primera parte)*. En *PorEsto!*, 6 de marzo. <https://www.porestto.net/cultura/2022/3/6/escritoras-yucatecas-contemporaneas-primera-parte.html>
- OLMOS, Andrés de (1547): *Arte de la lengua mexicana*. Madrid.

⁵ Prefacio del poemario colectivo *Identidad provisional*, Ediciones Platero Colectivo, Mérida, 1981.

IMEX XXV

ARTÍCULOS

ARTICLES

**Resonancias románticas y modernistas en *La cuna de piedra*,
novela breve de José Felipe Castellot**

Carlos Vadillo Buenfil

(Universidad Autónoma de Campeche)

Preliminar

Un par de sucesos distinguen los derroteros literarios de la segunda mitad del siglo XIX mexicano: el llamado, tanto de los neoclásicos como de los primeros románticos, para procurar la independencia cultural y "mexicanizar la literatura", así como la numerosa cantidad de novelas cortas propagadas en periódicos y revistas.

El exhorto para orientar las creaciones hacia lo nacional, en vez de la apropiación o imitación de formas y fondos ajenos al naciente país, se sustenta en la vehemente búsqueda de lo típico y de una identidad propia, "porque en aquellos primeros años de vida independiente ese redescubrimiento era uno de los dones de la libertad" (Martínez 1994: 1041). Así, los románticos del medio siglo se levantaron en armas contra las rémoras aún existentes de la cultura colonial en México y el odio político hacia lo español se volvió una furia cultural (Schneider 1975: 72-73). Bajo esta vocación emancipadora Ignacio Manuel Altamirano y el semanario *El Renacimiento* (1867) pretendieron despertar "la afirmación de una conciencia y un orgullo nacionales" basados en la nobleza de figuras del pasado, en nuestro paisaje, en costumbres y temperamentos que proporcionen materia prima para obras de mérito artístico (Martínez 1994: 1051). Altamirano creía que la misión de la literatura era instruir a las masas, despertar valores cívicos en el pueblo, cooperar en el engrandecimiento de la patria (Schneider 1975: 90); por eso, forjar "literatura para el pueblo significa renunciar a una dicción erudita y verter el mensaje literario en formas comprensibles de comunicación" (Hölz 2011: 381). En coincidencia, los neoclásicos mexicanos previenen contra la imitación sumisa de los patrones europeos y proclaman la independencia del pensar y la autonomía cultural; de este modo, "los más destacados poetas clasicistas [Quintana Roo, Sánchez de Tagle] descubren el espíritu de nacionalidad y contribuyen también a lo que para Ignacio Manuel Altamirano constituye la doctrina nacionalista de la literatura" (Hölz 2011: 374-375).

Ecós de esta campaña por unas letras autóctonas resonaron en la capital campechana. En *La Alborada* (1874-1875), periódico de la Sociedad Científico-Literaria de Campeche, Luis Aznar Cano discernía que la literatura mexicana carecía de autenticidad al diagnosticar que "nuestra literatura es francesa, y las portentosas maravillas que encierra nuestro privilegiado suelo son

un misterio. De manera que en el día tenemos una literatura prestada, postiza; y aunque es cierto que satisface las necesidades, no llena sin embargo las aspiraciones para el porvenir". Por tales motivos apela a dirigir esfuerzos para construir entre todos una literatura nacional para fortalecer a la alicaída patria (1874: 12). Así, tanto autores clasicistas como liberales y románticos reunidos en círculos y sociedades literarias aceptan que "el patriotismo adquiere perfil literario" y hacen suyo el postulado de "la creación de una *literatura nacional*" (Hölz, 1998: 40).

Por otro lado, llama la atención el gusto de intelectuales mexicanos decimonónicos por la escritura de novelas cortas, que fueron publicadas en los nuevos medios de comunicación masiva. "El auge de la novela corta –observa Chaves– en el siglo XIX y principios del XX fue posible gracias al apoyo técnico y comercial de prensa y revistas, a veces incluso con colecciones especializadas" (2011: 125). Esta dinámica condujo a que tanto autores realistas como románticos mexicanos valoraran bien el género y lo cultivaran (Chaves 2011: 120). Son los casos del poeta y dramaturgo Ignacio Rodríguez Galván, del gramático y filólogo José Justo Gómez de la Cortina, de historiadores y periodistas como Justo Sierra, Santiago Sierra y Francisco Zarco; incluso, Amado Nervo, más conocido como poeta de filiación modernista, publica nueve novelas cortas, esto debido a que –repara Mata– estas narraciones se caracterizan, como la poesía, por su intensidad (1994: 388-392). Es un hecho poco reconocido en los manuales e historias literarias, pero las novelas breves de inspiración romántica gozaron de una larga vida en nuestras letras, aunque su valor literario es de poca estima (1994: 396).

La novela corta no fue ajena al afán de unidad patria, y lo consiguió al incorporar heroicos indígenas a sus fábulas. *Netzula* (1837), de José María Lacunza, es una narración fundacional, ya que es considerada como "la primera novela de tema indígena escrita en México", es decir, la primera en la que los indígenas ocupan los papeles principales de su trama (Ruiz Islas 2018: 10). El examen de lo mexicano en esta ficción se remonta hacia el pasado: "los referentes míticos, los personajes sin mancha, los creadores de grandes civilizaciones cuyo tránsito glorioso había sido truncado por obra de la Conquista" (Ruiz Islas 2018: 6). A los asuntos anteriores se agregan el amor y la muerte –"éxtasis contemplativos por lo vivido y muriente"– (Vela 1972: 9), dos tematizaciones románticas que tampoco faltan en la obra de Lacunza. En el cierre de *Netzula* se combina el malogrado sentimiento de la pareja con la tragedia colectiva, la caída del mundo de Anáhuac; el héroe guerrero es Oxfeler, la heroína es Netzula, quienes ante el embate de los españoles mueren juntos bajo la espada: "los deseos de Netzula están cumplidos: su sangre se ha mezclado a la del jefe de Anáhuac" (Lacunza 2020: 67), antes que revolverla, metafóricamente, con la de los invasores. "El amor imposible, el amor interrumpido,

será una constante en [esta] y otras narraciones similares, de las que "Netzula" es el primer ejemplo" (Sandoval 2012: 53). Igualmente, en el texto corto "La batalla de Otumba" (1837), de Eulalio Manuel Ortega, el amor de una pareja de amantes mexicas es interrumpido por la matanza ejecutada por los españoles; se cumple de nuevo el tópico binomio del romanticismo: pasión amorosa, pasión patriótica (Sandoval 2012: 65). No por nada, la musa romántica se nutre de sentimentalismo, rebeldía y libertad (Martínez 1994:1037).

En la misma línea, pero con mayores extensiones, las novelas históricas *La cruz y la espada* (1864) y *Los mártires del Anáhuac* (1870), del yucateco Eligio Ancona, desarrollan su argumento con episodios de la Conquista; la primera, sobre los territorios del Mayapán; la segunda, la guerra de los aztecas contra las tropas de Cortés. Paralelamente a las escaramuzas, en ambas fabulaciones se trenzan historias amorosas y trágicas entre indígenas y españoles.

La cuna de piedra (1903), del campechano José Felipe Castellot, se inscribe en la tradición de las narraciones sobre indígenas, aunque el año de su publicación sea algo distante de las prosas citadas con anterioridad. Es una novela breve (ciento dos páginas en su primera edición; ochenta y siete páginas en una tirada posterior), que revela ciertas peculiaridades: es la primera novela publicada en el Estado Libre y Soberano de Campeche, si consideramos que en 1863 es ratificada la separación territorial y la independencia de Campeche de Yucatán por el presidente Benito Juárez y la Federación; es la única prosa narrativa de su autor; es una propuesta situada en el periodo prehispánico maya y es una narración de corte indigenista que no escapa a las corrientes temáticas románticas, como son la descripción geográfica, el cauce sentimental y la vehemente exaltación nacionalista (Benítez Rojo 1976: 6-7); en su construcción verbal se estilan imágenes y voces modernistas; el narrador omnisciente se entromete en la interioridad psíquica de los protagonistas, estrategia discursiva que es una práctica estilística habitual en los escritores finiseculares.

José Felipe Castellot (1872- ¿1927?) se graduó como abogado en el Instituto Campechano, institución pública en la que ejerció como profesor de Historia Nacional (1891) y Bibliotecario (1892); años más tarde, se desempeñó como Defensor de Oficio.

Su quehacer artístico se repartió entre la poesía y el drama. En 1895 publicó el opúsculo *Brumas*, pero la mayoría de sus sonetos quedaron –entre 1900 y 1901– esparcidos en ediciones periódicas de la entidad. En su lírica abordó paisajes de la naturaleza y en el texto "Xtacumbilxunaan", compuesto por ocho sonetos, poetizó sus impresiones sobre estas grutas ubicadas en Hopelchén, Campeche. Dos obras dramáticas suyas –cuyas tematizaciones giran en torno a engaños, traiciones y pasiones amorosas vividas por personajes acomodados– se

representaron en el teatro Toro, pero no fueron publicadas.¹ Su única incursión novelística, *La cuna de piedra*, vio la luz pública en tres ocasiones. La primera, como mencionamos, a inicios del siglo XX, publicada en la Tipografía El Fénix de la ciudad de Campeche; la segunda se divulgó en 1945, dentro de la revista *El Reproductor Campechano*, órgano del departamento de Extensión Cultural del Gobierno del Estado de Campeche y, un año después, se reeditó en un volumen de la Biblioteca de la revista del mismo nombre.

Entrecruzamientos románticos y modernistas en una novela breve

El sujeto de la enunciación de *La cuna de piedra* es heterodiegético y permite la inclusión de diversas posibilidades discursivas, además de numerosos diálogos entre los personajes; estos cumplen funciones elementales y se caracterizan por sus papeles estereotipados y dicotómicos dentro del movimiento narrativo. Por su linealidad temporal y la ausencia de saltos espaciales, el argumento no reviste complejidades. El eje temático es el poder, la ambición, la guerra civil y el amor malogrado.

Dzul, el último soberano de un milenarismo reino, decreta que a su defunción quede vacante el gobierno: le han vaticinado los augures que antes de que su inexperto hijo Camal lo heredara era preciso revelar un secreto oculto en el templo; de lo contrario, sobrevendrían calamidades al joven gobernante. El interregno es aprovechado por el sacerdote Yatan, que es causante y cómplice del enigma, y se vale de embustes para ejercer el poder bajo dos pretextos: el beneplácito de los dioses, que no han dejado de beneficiar a la comunidad, y la excusa de que nadie ha descifrado la incógnita que guarda el templo bajo su piedra.

Camal no soporta más el atropello de su derecho a la sucesión y reta en público al adivino, que le fija un mes para vencer la prueba. Camal recibe la protección de Chilamaal, quien fuera consejero de su padre, y acuden el día acordado para desenmascarar al impostor ante el gentío. El asesor exige levantar la gran piedra donde oficiaba el adivino y ordena a Xthul, la joven prometida de Camal, a difundir el misterio oculto en un tronco de árbol: los huesos del esqueleto de un recién nacido, que es la consecuencia de la violación sufrida a manos de Yatan, ocurrida tiempo atrás mientras Camal participaba en la guerra. El neonato fue asesinado por el propio padre y ocultado el cadáver en su cuna de piedra. Yatan y Xthul mantuvieron el secreto, ella

¹ En junio de 1896 se estrenó en el teatro de Campeche "Honra y lodo", obra con la que "el joven bardo" Castellot debuta en el drama. "Versos valientes e inspirados y reflejado el sentimiento en cada estrofa", pondera Melo en el periódico *La Aspiración del Estado*. En 1898 se puso en escena la obra "María", como consta en el poema "Composición", de Pedro Rodríguez Palmero, recitado "por su autor [...] con motivo del estreno del drama "MARIA" (Caraveo 1937), obra que volvió a representarse al poco tiempo, según nota de *El Reproductor Campechano*, de abril de 1900, en la que Scalza confirma la escenificación de "María", de José Felipe Castellot. En enero de 1904 el periódico meridano *El Eco del Comercio* informó que en el Circo Teatro Yucateco la compañía Galé representó con gran éxito el drama *Culpa y Castigo*, del escritor campechano José Felipe Castellot.

obligada por las amenazas del poderoso mago. Camal, dolido ante la verdad, es erigido por los nobles como nuevo monarca, y ordena la prisión de los cómplices.

Al poco tiempo Yatan se fuga y Xthul –al ser considerada una víctima– es absuelta por el monarca. En venganza, Yatan organiza a los enemigos del reino para maquinarse la guerra. Camal dispone a su ejército, se despide de Xthul y se reanuda sus lazos amorosos. Ella lo sigue en la retaguardia y se reivindica con el soberano por el perdón concedido cuando cae prisionero del enemigo: mata a su violador, averigua el paradero de Camal, lo libera de su cautiverio; nuevamente se prometen. En la última batalla Xthul es herida y muere, no sin antes ofrecer amor eterno al victorioso rey. A los seis meses Camal sucumbe por la tristeza.

La obra en cuestión se organiza en tres partes, dividida cada una en capítulos: la "Primera Parte" segmentada en seis; una "Segunda Parte" distribuida en cuatro, y una "Tercera Parte" dividida en tres; un total de 13 capítulos.

La cuna de piedra es una novela breve si consideramos las puntualizaciones de Mata sobre esta forma narrativa: "consta de pocos personajes, carece de historias secundarias y en bastantes ocasiones logra proporcionar el efecto del drama" (2003: 20). Así pues, la narración del campechano se articula a través de mínimos excursos que, de otro modo, ralentizarían la fluidez del relato, y de secuencias narrativas discurridas sin tanta prolijidad y que pocas veces se apartan de la relación problemática y apasionada entre Xthul y Camal, la pareja de protagonistas, y de Yatan, el antagonista.

Para las descripciones del entorno natural el narrador de Castellot recurre a metáforas y símiles que bruñen el texto, y hasta las escenas que cultivan toda una disposición dramática – como la relatoría de la violación de Xthul y del homicidio del recién nacido y el ocultamiento de su cadáver bajo la piedra– son referidas compendiosamente por la propia dolorida.

Asimismo, las elipsis acentúan la poética de la brevedad de *La cuna de piedra*, por lo que en su sintaxis novelesca se deslizan raudas marcas cronológicas establecidas por el narrador, sin detenciones para pormenorizar ámbitos o acontecimientos previos al hecho narrado: "Por una semana hubo fiestas rayanas en frenesí con motivo del reconocimiento del nuevo rey" (Castellot 1903: 40); "Yatan forzaba la marcha, apenas si le faltaban ocho horas de camino para llegar hasta el palacio mismo. Despuntaba la aurora y resolvieron descansar para seguir la marcha en la tarde" (1903: 73); "Avanzaron rápidamente; pero antes de caminar una legua, vieron acercarse á ellos" (1903: 77); "Pasadas algunas horas de camino fueron sorprendidos por una avanzada" (1903: 79); "Cerca de media hora caminaron en silencio" (1903: 96); "A las dos horas estaban en el corazón del combate" (1903: 98); "Una hora más tarde, el triunfo se decidía" (1903: 99). Gracias a esta técnica narrativa del resumen o de la visión panorámica se reduce un

periodo amplio del tiempo de la historia (Villanueva 1995: 200), además de que la voz narrativa no se entretiene en enumerar escenas de batallas.

Otras condiciones endógenas nos afianzan en considerar a la narración de Castellot como una novela de dimensiones reducidas; Sobejano destaca "la estructura repetitiva" y la "función radiante [de] un objeto-símbolo [o un] símbolo radiante" como elementos latentes en toda novela corta (en Gutiérrez Díaz-Bernardo 2003: 25). *La cuna de piedra* presenta un arreglo repetitivo a lo largo de su acción narrativa, como veremos a continuación.

En la primera parte el sacerdote Yatan establece un reto; Camal asume el desafío y gracias a sus ayudantes Xthul y Chilamaal, desvela el secreto bajo la piedra. Camal triunfa, apresaa su oponente, se posiciona como monarca, pero el pundonor le arrebató la cercanía de Xthul, a la que encarcela por cómplice. La desilusión del amor lo abate.

En un segundo segmento se entabla un nuevo reto para Camal, que en plena celebración organiza a su ejército y se alista para combatir a los enemigos en la frontera; gracias a sus leales soldados vence a los enemigos, es aclamado por el pueblo, pero el desencanto por Xthul lo desasosiega. La libera de su cautiverio y, con pesar, la aleja de sí.

En la tercera parte el nuevo desafío viene de la mano de los reinos contiguos al gobernado por Camal: el prófugo Yatan los unifica para atacarlo. Xthul vuelve a constituirse en auxiliar de Camal: inflama los ánimos entre la tropa, reorganiza la retaguardia, salda cuentas con Yatan y redime de su apresamiento al monarca; Camal se une a su ejército, domina y pone en fuga a los enemigos; el rey se percata que Xthul ha sido malherida y, en una escena colmada de dramatismo, fallece en sus brazos. La pérdida hunde a Camal: es un monarca que triunfa en todas sus batallas, pero muere sumido en la tristeza por la imposibilidad amorosa. La estructura repetitiva de *La cuna de piedra* se adecua a la fórmula: reto al héroe/triunfo del guerrero/derrota pasional.

El "símbolo radiante" representado en la novela es la cuna de piedra, que al quedar expuesta descubre una dimensión simultánea: la perdición de Yatan, el encubramiento de Camal; además, es el elemento detonador de la decepción, en primer término, de Camal por Xthul, pero más tarde del reconocimiento y de la pasión del soberano hacia su prometida.

El título de la obra adquiere sentido al final de la "Primera Parte", cuando se devela que un lecho de piedra arrojó al cadáver del bebé de Xthul; esta cuna-tumba se constituye en un elemento simbólico –como ya hemos dicho– al exhumar las fechorías de Yatan, ventilar el atentado sufrido y callado por Xthul y catapultar al trono a Camal. Así, la fosa ya no es solo de la criatura, sino el sitio donde quedarán sepultadas las aspiraciones políticas del degradado hechicero. Llama la atención que Castellot eligiera como rótulo de su novela a la representación

alegórica del crimen y de la infamia cometidos en ese reino, y no el nombre de la mujer de su ficción, como es costumbre en las novelas costumbristas y románticas decimonónicas de autoría masculina de Latinoamérica y México: *Netzula, Soledad, Amalia, Cumandá, Cecilia Valdés, María, Clemencia y Santa* (Domenella 1991: 15), esta última de Federico Gamboa, obra naturalista publicada el mismo año que *La cuna de piedra*. Tal vez José Felipe Castellot quiso subrayar en el título los abusos de poder y la explotación al pueblo a través del miedo y la ignorancia, como insistiremos en otras líneas de este texto.

La fábula se sumerge en la antigüedad maya, aunque no exista más que una mención explícita, cuando Camal reta a Yatan diciéndole que no vale "más que el hijo de Mayapan" (Castellot 1903: 7-8), denominación que, de acuerdo con los historiadores, fue una capital maya. Otros índices para precisar la espacialidad provienen de la onomástica de los personajes, que presentan aproximaciones escriturales al idioma maya, además de la introducción de la palabra "hachhatzcab", dicha por el narrador y traducida por él en nota a pie de página como el "nombre conque los antiguos mayas denominaban la salida del sol" (1903: 4). Asimismo, se nombra el vocablo cenote, que es un pozo de agua de la zona; la flora del trópico húmedo: uayacán, cedro, caobo, ceibo; el licor ancestral maya conocido como balché, que se mezcla con miel de Xtabentun; el narrador menciona también los tunkules y las sonajas de los músicos, los huipiles y fustanes bordados, que son vestimentas femeninas de la península de Yucatán, región idealizada por la voz: "Los crepúsculos tropicales son idilios espléndidos de suprema poesía" (1903: 81).

En *La cuna de piedra* no se aborda el presente del autor empírico, y, sin ser una novela histórica, la intriga se ubica en una temporalidad antiquísima que se apega a ese ideal del romanticismo por cristalizar "una cierta idea de la identidad nacional" o la "*representación* de la historia de un pueblo" (Aínsa 1997: 112); en nuestro caso, creemos, Castellot se impone la tarea de "regionalizar" su literatura al ocuparse de los primeros pobladores de su *patria chica*. El exotismo, como parte de la sensibilidad romántica de Castellot, aflora en el deleite por lo bárbaro y primitivo, en el recurso del *color local*, que es la reproducción fiel y pintoresca de los aspectos más característicos de una región y una época (De Aguiar e Silva 1972: 336-337). A este tenor, Castellot busca lo propio, lo autóctono, por tal razón los indios del sureste de México son protagonistas de su novela y velan por proteger su tierra natal, como Camal, que siempre "ha partido para la guerra en defensa de la patria" (Castellot 1903: 35), se considera un esclavo de ella y tiene el deber de acudir a su reclamo y dar la vida por salvarla. Su consejero lo reafirma en el propósito de que la única cadena que no debe romper un rey es la que lo liga con la patria. Imbuida de estos mismos esquemas Xthul anima a las tropas de retaguardia con un discurso

sobre la defensa de la nación "y que por ella se debía morir antes que consentirla hollada por enemiga planta [y que en ese momento] Camal era la patria amenazada" (1903: 78-79).

En la época romántica hispanoamericana se apostaba también por "el acondicionamiento histórico en la vida de los hombres y los pueblos, la literatura como evocación de un pasado nacionalista y como propaganda para un futuro liberal" (Anderson 1957: 148). Las ideas libertarias que baraja el narrador omnisciente que critica el sojuzgamiento de un pueblo a costa de un inescrupuloso dictador nos persuade de la presencia del romanticismo en la novela de Castellot: "No es fácil atreverse á luchar irreflexivamente con el odio salvaje de la ignorancia de un pueblo y para éste Yatan era indiscutible. Lo había subyugado con los espejismos alucinantes de su imaginación y uncía las voluntades al carro de sus embustes y misterios, con las recias ligaduras del fanatismo y el miedo" (1903: 7). De esta suerte, la voz narrante exhorta a la conciencia del pueblo para sacudirse los yugos y las manipulaciones, para independizarse y no aceptar más tiranías. Tal vez, al referir guerras entre los propios mayas, Castellot aluda, de manera sesgada, a las constantes pugnas entre conservadores y liberales peninsulares, a mediados del XIX; estas animadversiones ideológicas y políticas justificaron la separación territorial de Campeche de Yucatán para convertirse en un nuevo Estado y evitar más discordias fratricidas y propiciar el progreso futuro del antiguo distrito de Campeche, como rezaba el Convenio de División Territorial firmado por representantes de ambos bandos, en 1858 (Pérez Galaz 2000: 125-129).

El movimiento romántico –reproducimos las palabras de Collinwood– "representa una nueva tendencia a encontrar valores e intereses positivos en civilizaciones muy diferentes de la propia" (en Larios 1997: 132). Por eso, los héroes mayas de Castellot están investidos de atributos que los enaltecen y exaltan: Camal posee una noble arrogancia, es rebelde, audaz, bello, varonil, musculoso, valeroso, modesto, sincero y sentimental; Chilamaal es anciano prudente y sabio, honesto y respetado por el pueblo. La bella Xthul es arrojada, valiente, noble, capaz de reconocer su culpa, pero también de superar su debilidad para enfrentar y escarmentar a su ultrajador. Por el lado contrario, los antagonistas encarnan lo peor de lo humano: Yatan es usurpador, manipulador, cínico, tirano, lujurioso, traidor, criminal; su secuaz Ucan no le va a la zaga, como deja entrever su etopeya: engañoso, desleal, acanallado, repugnante, lascivo y de instintos homicidas. Y, para no discrepar del registro romántico, sobrevienen a ambos villanos "muertes expiatorias" (Anderson 1957: 168).

La posición de Castellot corresponde a la actitud romántica de confeccionar personajes bajo antinomias, en un claro manejo de oposiciones: buenos o malos, héroes o antihéroes (Larios 1997: 134). La antítesis cultivada por los autores del XIX se puede apreciar también en las

descripciones físicas, sobre todo en las de las agraciadas heroínas y sus "desgarbadas réplicas" (Carballo 1999: 17). En este sentido, llama la atención la ambigüedad en la cimentación femenina de la única protagonista de *La cuna de piedra*, Xthul, que escapa a los moldes pasivos o moderados de la heroína de los románticos, que vive solo para que los varones admiren sus atributos corporales. Por supuesto, el narrador describe con sensualidad a Xthul: de su rostro se desprende "la belleza luminosa y magnífica [de la] aurora y primavera"; posee senos "altivos, duros, erectos", un cuerpo armonioso con "curvas más dignas de una escultura" y un "vientre que reclamaba la maternidad" (Castellot 1903: 82-85). Es la hembra deseada que sufre violencias en sus carnes gracias a los ardores masculinos: una violación y un alumbramiento no consentidos (brujo Yatan); el encarcelamiento por haber permitido y ocultado el asesinato de su hijo (rey Camal); el ataque sexual a su cuerpo atado a un árbol, desnudado con brutalidad y acariciado febrilmente por su agresor (soldado Ucan), con el pretexto de que ya está manchada su reputación, como le recuerda este representante del patriarcado: "Qué importa, bien se que eres impura, uno más ¿qué importa?" (1903: 84).

Pero también Xthul es capaz de transgredir el rol de mujer atractiva y silenciosa para adoptar un papel desafiante y acusador hacia el adivino Yatan; su espíritu apegado a la verdad afronta públicamente su parte de culpabilidad en el homicidio del hijo indeseado, por no provenir del hombre que ama; es también una mujer que arenga a las tropas para que no decaigan sus ánimos; que defiende su libre voluntad ante los acosos del cómplice de Yatan; que se despoja de sus temores y engaña al sacerdote, su ultrajador, y le hunde una lanza en el pecho para exterminarlo, sin piedad; que con astucia libera a Camal y se lo lleva con ella, sin que lo impida ningún guerrero enemigo. Xthul es una mujer solidaria que permanece en la batalla, junto al hombre que será su esposo, pero es herida de muerte. Por tal motivo, es proclamada heroína por el ejército de Camal. En la narración de Castellot se puede percibir un hálito de prosa modernista, como la que pusieron en práctica un puñado de autores y autoras, a fines del XIX, que logra una interesante transformación del modelo de mujer de la sociedad patriarcal, ya que se configura un personaje femenino "que pone en tela de juicio el patrón de la 'buena y abnegada mujer mexicana'" (Domenella *et al.* 1991: 123).

Las conmovedoras muertes de Xthul y Camal realzan la imposibilidad de una pura y ejemplar relación que se afirma en "los impulsos sentimentales" que alimentan las fórmulas románticas (Anderson 1957: 148). La fatalidad y el destino se ensañan con el amor ideal: unas veces en la lucha contra el conquistador español (*Netzula* y "La batalla de Otumba"); otras "interrumpido trágicamente por la guerra de independencia", como en *El capitán de patricios* (1874), del argentino Juan María Gutiérrez (Anderson 1957: 162), y otras en la guerra intestina,

como en *La cuna de piedra*. Camal permanece invicto en las batallas, pero es un perdedor en lo idílico. "Enloquecido" por la adversidad, su clamor ante su consejero es de una "desgarradora tristeza": "Yá ves como los dioses no me quieren" (Castellot 1903: 101). Camal es prototipo del personaje romántico al que su autor ha transferido un espíritu rebelde y provocador, que lo arrastra a una desaparición en soledad, sumergido en la desesperación y en la melancolía dolorosa por la pérdida de lo que más amaba.

Esa "voluptuosidad del sufrimiento" y el debilitamiento de la voluntad conforma a Camal como "*hombre fatal* del romanticismo" (De Aguiar e Silva 1972: 334-335). Del mismo modo, el arte romántico acude también a personajes mitológicos para equiparar los sufrimientos mortales de sus héroes; son "las tristezas de titanes vencidos [o] el sello del titanismo" (Anderson 1957: 193-198), distintivo de la segunda generación de románticos, y que podemos apreciar en la novela de Castellot por el recurso del estilo indirecto libre o monólogo narrado: el personaje reflexiona, pero el contenido de su proceso mental es expresado por el narrador (Villanueva 1995: 29). Camal, como una figura mítica del romanticismo, piensa: "Sí, sí quería morir pero no encadenado; quería que su muerte fuera como las de los titanes, aplastado por montañas, para luego protestar por el cráter de los volcanes" (Castellot 1903: 91-92). Sin embargo, el contenido de la voz suena poco creíble, tratándose de un maya que ignora la mitología griega, y que las montañas y los volcanes son ajenos al paisaje de la península yucateca. Estas mismas imágenes orográficas habían estado ya antes en boca de Camal, cuando al borde de la guerra ruega a los dioses para que doten a las almas de sus guerreros "con rebeldías de volcán [y a sus] "cuerpos con vigores de montaña" (1903: 43), o cuando intenta convencerse a sí mismo de su fortaleza ante la duda amorosa: "Las mismas montañas se desploman cuando la lava cancera sus entrañas" (1903: 62).

Otra sustancia que es seña de identidad de la estética romántica –por tanto, de *La cuna de piedra*– es la exaltación lírica de la Naturaleza, que se muestra "amorosa y exuberante [...] é invita y predispone al alma á todas las purezas, á todos los inefables sentimientos" (Castellot 1903: 1); por algo, se anuncia desde la primera página del relato y el discurso le destina espacio textual para evidenciarla "solidarizada con el drama humano [o como] confidente de las pasiones humanas" (Anderson 1957: 168, 217). Un ejemplo en *La cuna de piedra* es la exposición de la tumba de Xthul: "El ceibo que está frente á la cueva [...] es la magnífica y eternamente rumorosa lápida cuya fronda murmura las grandezas de aquella víctima" (Castellot 1903: 102); o el del día solemne en el que Camal se proclamará vencedor de Yatan: "parece que la Naturaleza se pone de acuerdo con el general entusiasmo, y le brinda sus donosuras, ó que satisfecha de la agena felicidad se goza en reflejarla" (1903: 16). De esta suerte, la

naturaleza se fusiona con el ánimo de los personajes, no por nada, en la invención romántica "lo sublime opera como espejo del estado interior del protagonista" (Sperling 2023b): "El amor es aurora y el odio es noche; la fatalidad es á veces el crepúsculo que los confunde" (Castellot 1903: 10); así, la claridad filtra sus alegrías como también el claroscuro infunde sus tristezas profundas en la psique de los héroes. Igualmente, el paisaje se alegoriza y se hiperbolizan las bondades de natura: "Las mañanas así son como [...] brotes de una deleitosa y sugestionadora poesía con los cuales la creación se engalana [...] se oye el himno de lo bello alzándose del seno de la tierra, histérica por lo grande, que enamorada y fecunda palpita á los besos ardorosos [...] del astro rey" (1903: 16).

Por otra parte, por su labor poética Castellot es considerado modernista, junto a tres autores campechanos aglutinados por la revista *Ah-Kin-Pech*, que duró de 1937 a 1940: Juan H. Brito, Manuel García Jurado y Salvador Martínez Alomía; ellos –afirma Molina– insuflaron nuevos aires a los literatos locales de las décadas siguientes y "resultaron ser los pilares de la modernidad sobre la cual los escritores del siglo XX se levantaron" (1991: 57). Castellot "cultivó, sobre todo, el soneto, pero también se abrió a otras formas en las que dejó ver elementos modernistas ya en el tema, ya en el empleo de vocablos" (Molina 1991: 58).

De esta guisa, no es inusual encontrar a algún autor hispanoamericano decimonónico con una narración romántica encauzada hacia "el poema en prosa", arreglo que fue tradición del modernismo (Anderson 1957: 208). Es el caso de Justo Sierra en *Confesiones de un pianista*, "una novela corta híbrida, a caballo entre el romanticismo y el modernismo, posición que no siempre se establece claramente" (Sperling 2023a: 13). En *La cuna de piedra* Castellot propone –desde sus iniciales frases– el diálogo de su novela con la expresión cargada de melodía, de perfume, de caricia y de percepciones sensoriales que mantienen algunas prosas de fin de siglo (Anderson 1957: 296-298): "Era una noche triunfal. El cielo semejaba una ánfora invertida con incrustaciones de diamantes. La brisa ondulaba como suave y deshecha cabellera de una virgen dejando perfumes á su paso. Los tallos florecidos oscilaban como aromosos incensarios en los altares de la noche" (Castellot 1903: 1). Es la invocación a los "sentimientos de lo soledoso, de lo nocturnal, de lo funéreo" (Vela 1972: 9), de lo romántico que anticipa el deceso de los héroes; asimismo, es la poetización de la belleza natural trasplantada a la prosa narrativa, y que nos permite proponer, como lo hemos enunciado en el título de este artículo, la inmersión de Castellot en cierta prosa de perfiles modernistas.

Otro tanto es el cultivo de imágenes descriptivas pictóricas, la evocación de piedras preciosas –entre otras colecciones de adornos– y una voluntad de apariencias y colores característicos de

los estetas modernistas, tanto en el verso como en la prosa (Anderson 1957: 261-268), que podemos apreciar volcadas en más párrafos poemáticos de *La cuna de piedra*:

[¿Las lágrimas de la doncella Xthul eran] diamantes del dolor que abrían hondos surcos en los cristales de su alma? [...] La aurora esplendía como una magnífica flor de pétalos de oro y púrpura [...] Sus grandes ojos negros, como el alma de la noche, brillaban sublimados por el dolor, como magníficos brillantes negros en el fondo de los rosados pétalos de una flor humedecida por las caricias del rocío [...] La luna asomó su anémica, enfermiza cara, como histérica que se recrea en la contemplación de magnífico altar iluminado con lámparas irreprochables de alabastro y oro (Castellot 1903: 5, 16, 36, 51).

El lenguaje preciosista y sensorial surge hasta en momentos dramáticos, como en la agonía de Xthul: el narrador compara la sangre que fluye del brazo con rojas cintas "que antes de caer se deshacían en una lluvia de corales [y en] ondas de púrpura"; como también se deshacen los "ramos de besos sobre el ámbar de aquella frente amada" de la mujer tendida, que es ya un "hermoso cadáver" (Castellot 1903: 99-102).

Este tránsito de Eros a lo mortuorio visible en *La cuna de piedra* lo versifica Castellot en su poema "Sombra", del libro *Brumas*: "Llevo en el fondo del cerebro mío/Ansias de vida y convulsión de muerte/Solo tinieblas la mirada advierte/Y más oscuro el porvenir sombrío [...] Sólo el dolor me da sus emociones!" (Castellot 1895: 9); un enfoque lóbrego que entabla vasos comunicantes con el verso de Manuel Gutiérrez Nájera: "La vida es el dolor. Y es vida oscura, Pero vida también la del sepulcro". Es la "poesía de la vida [que] deviene poesía de la muerte", como nota Vela en los versos pesimistas de Gutiérrez Nájera (1972: 62), por cierto, poeta admirado por Castellot; prueba de este fervor es que en *Brumas* dedica un soneto "Al Duque Job/ (Manuel Gutiérrez Nájera.) /En su muerte", una corona al vate "que fuese fecundando el suelo [y] Se fué á la gloria en donde no hay ocaso!" (Castellot, 1895: 18). Un homenaje desde el sureste mexicano a quien en la encrucijada del romanticismo "estructura su verso con las modalidades modernistas: fluencia musical de la palabra y plasticidad de la materia sonora" (Vela 1972: 57), rastros que asedia Castellot en sus creaciones propias dedicadas a la aurora, al ocaso, a la sombra, a la agonía en vida.

Otros desembragues discursivos destacamos de la novela de Castellot. El primero es el contraste entre el lenguaje primoroso y los toques de crudo naturalismo de la voz narrante, manifestación que no es extraña si observamos que "coexistiendo con la tendencia naturalista, a veces nutriéndose de ella, está el prolífero modernismo" (Benítez Rojo 1976: 7). Esta situación es detectable en la secuencia dedicada a la revancha de Xthul: ella es quien ve, como una bestia humana, con "irremediable curiosidad los últimos movimientos agónicos de su verdugo" (Castellot 1903: 89), pero el narrador, en omnisciencia selectiva, detalla el asesinato de Yatan, sus estertores y, más tarde, el estado hórrido del cadáver.

Otra particularidad es el continuo involucramiento en el relato de la voz omnisciente que reflexiona, o que penetra y critica las reacciones de los personajes ante los hechos. Estas intromisiones del narrador para sondear en las conciencias es una cualidad de la estética modernista, como algunos críticos perciben en los relatos de Justo Sierra, puesto que "el modernismo pugnaba por una literatura interior, ocupada en develar el alma humana, en descubrir las galerías más oscuras del pensamiento" (Suárez Turriza 2019: 26). En otra ocasión, la omnisciencia se vuelca al tipo autorial cuando la voz en tercera persona se torna en primera de plural, configurándose la voz de un autor *implícito* en función hermenéutica, es decir, interpretando correctamente las emociones humanas para orientar al lector (Villanueva 1995: 24): "El destino es á las veces cómplice de esa infundada pero tranquilizadora vanidad, que nos hace pensar y creer que nuestras fuerzas son las preindicadas para la victoria, aproximando á nuestro deseo los más remotos horizontes de triunfo" (Castellot 1903: 19). Los autores del realismo hispánico del XIX frecuentaron esta tipología narrativa.

En resumen, *La cuna de piedra* es una novela de poca extensión armada con elementos románticos y con ciertos recursos poéticos de la mirada modernista. Bien escribe Sperling que "los procedimientos descriptivos líricos y la desaceleración de la trama en la narrativa a finales del siglo XIX aproximan la poesía y la novela corta pese a que no está versificada" (2011: 134).

Apuntaciones finales

La cuna de piedra responde a los procedimientos clásicos ejercidos en las inaugurales novelas cortas mexicanas del XIX. De acuerdo con Mata, en los primeros planos se concibe un ambiente colectivo (lucha civil, procesión, festividades decembrinas); luego un acontecimiento disloca el equilibrio (un enamoramiento, un viaje, un fallecimiento) e inicia una secuencia narrativa que incluye una inesperada revelación (conocimiento de un nombre o un secreto, o la presentación de un objeto apreciable: una sortija, un rosario, un crucifijo). Además, la tematización del amor gravita en las tramas de esos relatos (2003: 30). En la narración de Castellot el ámbito colectivo es la ceremonia de renovación del reinado de Yatan; el hecho rompedor del equilibrio es el desafío que acepta Camal para recuperar el mando, que le ha sido arrebatado por el usurpador; la secuencia narrativa que contiene la sorpresiva revelación corresponde al atentado sufrido tiempo atrás por Xthul, y el objeto estimable descansa en la virginidad de la doncella, cuya pérdida desencadena los eventos que culminan en el título de la obra.

No obstante bautizar a sus personajes con nombres que suenan a la lengua maya, la ficción de Castellot recae en varios párrafos en la inverosimilitud, sobre todo en las intervenciones del narrador que contempla su diégesis, regida por dioses mayas, sin despojarse de su posición

judeocristiana; por ejemplo, en la reflexión que enhebra sobre la verdad, que es una gota en la que "palpita el alma de Dios, perseverante y eterna" (Castellot 1903: 7); o en la secuencia en la que Xthul es atada a un árbol por el lujurioso Ucan, y, desfallecida, como una mártir se rinde tal los ajusticiados por los romanos: "Dobló la cabeza, como los crucificados que expiran, vencida por un vértigo" (1903: 85); otro caso es el marbete que pone el narrador a los sacrificios hechos por Xthul para convencer de su inocencia a su prometido: "Tales eran los milagros de la abnegación" (1903: 94); o, cuando se funden en un beso "infinito" los protagonistas, el narrador opina que "era la mano de Dios la que movía sus bocas, era su aliento el que elevaba al cielo el perfume de aquella caricia" (1903: 99).

En *La cuna de piedra* estamos ante la poetización de un mundo distante al presente del autor empírico, una esfera compuesta por una imaginación atravesada por "las explosiones románticas [que ya] contenían las premisas fundamentales del modernismo" (Vela 1972: 9). Castellot modela en Xthul una protagonista compleja que deserta de la reduccionista visión romántica: ciertamente, es pintada como objeto del deseo para los ojos masculinos, como una hermosa y futura madre que silencia su desventura, un personaje resignado y llano, pero a medida que su figura gana relevancia se transforma en uno redondo, hasta quedar en la memoria de los lectores como una extrovertida, valerosa e insumisa heroína del modernismo, capaz de espetarle al gobernante ultrajador –delante del pueblo– la frase que merece: "Benditos mil veces los dioses que me permiten castigarte, ¡miserable!" (Castellot 1903: 33).

Más por su importancia histórica e ideológica que por sus condiciones estéticas y formales *La cuna de piedra* ocupa un sitio notable en la narrativa campechana. Antes de su publicación las únicas evidencias de historias ambientadas en el universo maya prehispánico son las leyendas divulgadas en *El Campechano* (1861), primer periódico literario de la entidad, y en otros medios impresos, a mediados del XIX; esta tematización está ausente en los cuentos y novelas cortas de campechanos antecesores a Castellot, como los hermanos Justo y Santiago Sierra Méndez o Francisco Sosa, autores que presentan hiperestésicos protagonistas y fabulaciones fugadas hacia otras épocas, escenarios y asuntos, ya fantásticos, ya espiritistas, como es el anhelo de los románticos al evadirse completamente de la realidad, al igual que los simbolistas (Vela 1972: 18).

La lectura de la novela de Castellot sugiere un par de interrogantes. Si los "salvajes" indios mayas se habían sublevado en contra de los "civilizados" blancos yucatecos (Guerra de Castas, 1847-1901) y las secuelas funestas de la prolongada conflagración seguían latentes en algunas demarcaciones de la península de Yucatán, ¿por qué José Felipe Castellot elige como principales de su historia ficticia a valerosos guerreros mayas que participan en batallas

internas? ¿No eran estos bárbaros y sanguinarios individuos despreciados por la población blanca –incluyendo historiadores, periodistas y escritores– indignos de figurar en una novela publicada a dos años del cese del conflicto bélico?² Ignoramos la recepción de la novela entre sus lectores contemporáneos, pero pensamos que la vena artística de Castellot apuesta por la comprensión y la conciliación entre contrarios e insiste en el reconocimiento de que el mundo ficcionado por su pluma –por más exótico que parezca– también se rige por valores humanos, y que en él existen próceres autóctonos paralelos a los de las epopeyas clásicas, dignos de glorias y capaces de luchar por la amada mujer y por defender a su venerada patria. En esta tesitura, la prosa de Castellot se suma a la de los autores mexicanos románticos que idealizaron a los arcaicos pobladores –en su caso, a los del Mayab– y pidieron una "narrativa comprometida con la construcción nacional y con la edificación moral, generadora de modelos de identificación social" (Sperling 2023b).

El espíritu de Castellot, estimamos, dialoga con los románticos europeos que nutrieron su intelecto y forjaron su credo literario como "una manifestación de franca modernidad [que] pretende crear un arte nuevo capaz de expresar los tiempos nuevos [y de creer] en el progreso del hombre y de la historia" (De Aguiar e Silva 1972: 339).

No sabemos si José Felipe Castellot planearía una segunda novela y bajo qué criterios compositivos. En preparación tenía –según informa el apéndice de *Brumas*–, dos poemarios y un ensayo titulado *El decadentismo (estudios críticos)*, obras que, al parecer, nunca llegaron a editarse, pues no hallamos sus rastros en bibliotecas públicas. Su prosa narrativa no tuvo inmediatos epígonos en la novelística local: en el Estado de Campeche nadie publicó novelas, ni cortas ni largas, sino hasta la década de los setenta.³

Bibliografía

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.

AÍNSA, Fernando (1997): "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana". En: Karl Kohut (ed.): *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, 111-121.

² Ejemplificamos con Joaquín Blengio, que en 1868 publica en *El Espíritu Público* un soneto dedicado al político y coronel campechano Leandro Domínguez, muerto en lucha contra los fieros mayas; reproducimos algunos versos donde arremete contra los indígenas privadores de la vida del héroe y opuestos a "la civilización y el progreso", como pregonaba la prensa de la época: "Donde el *salvaje* te arrancó la vida/ Tu noble abnegación quede perdida/Tu sangre por el *bárbaro* vertida/ Si por llevar la paz y la cultura/ A la *raza brutal* que nos devora/Encontraste temprana sepultura/ La humanidad entera te deplora (Las cursivas son nuestras).

³ En la primera mitad del siglo XX el único campechano que escribió novelas fue Héctor Pérez Martínez; sus obras se publicaron fuera de la entidad –alguna por entregas en un periódico de tiraje nacional–, a partir de los años treinta.

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1957): *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2ª ed. México: FCE.
- AZNAR CANO, Luis (1874): *La Alborada*, I.1, 12.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1976): "Prólogo". En: *Un siglo del relato latinoamericano*. La Habana: CDLA, 1-9.
- BLENGIO, J. (1868): "A la memoria del Coronel Leandro Domínguez". En: *Gacetilla de El Espíritu Público*, 93, 26 mayo, 4.
- CARBALLO, Emmanuel (1999): *Reflexiones sobre literatura mexicana: siglo XIX*. México: ISSSTE.
- CARAVEO SUÁREZ, Rafael (1937): *Lira campechana. 1888-1902. Poesías*. Campeche: Editor R. Caraveo S.
- CASTELLOT, José Felipe (1946): *La cuna de piedra*. Campeche: Gobierno del Estado de Campeche.
- CASTELLOT, José Felipe (1945): "La cuna de piedra". En: *El Reproductor Campechano*, II, 6, nov-dic, 159-222.
- CASTELLOT, José Felipe (1903): *La cuna de piedra*. Campeche: Tipografía El Fénix.
- CASTELLOT, José Felipe (1895): *Brumas*. San Juan Bautista, Tabasco: Talleres de Tipografía "La Universal" de M. Gabucio M.
- CHAVES, José Ricardo (2011): "Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX". En Gustavo Jiménez Aguirre (coord.): *Una selva tan infinita I. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM-FLM, 109-127.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1991): "Introducción". En: Ana Rosa Domenella/ Nora Pasternac (eds): *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: COLMEX, 15-29.
- DOMENELLA, Ana Rosa/ Luz Elena Gutiérrez de Velazco/ Nora Pasternac (1991): "Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica". En: Ana Rosa Domenella/ Nora Pasternac (eds): *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: COLMEX, 117-138.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban (2003): *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- HÖLZ, KARL (1998): "Institución literaria y despertar nacional. La literatura mexicana entre el movimiento de independencia y la Guerra de la Reforma (1810-1858)". En: Dieter Janik (coord.): *La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos, (1800-1860)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 35-52.
- HÖLZ, KARL (2011): "El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX", *Literatura mexicana*, I (2), 373-392. En <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.1.2.1990.808> [29.06.2024]
- LACUNZA, José María (2020): *Netzula*. En: <http://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/netzula.html> [20.08.2020].
- LARIOS, Marco Aurelio (1997): "Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia". En Karl Kohut (ed): *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, 130-36.
- MARTÍNEZ, José Luis (1994): "México en busca de su expresión". *Historia General de México*. vol. 2. 4ª ed. México: COLMEX, 1017-1071.
- MATA, Óscar (2003): *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM-UAM.
- MATA, Óscar (1994): "Los inicios de la novela corta en México". En: *Literatura Mexicana* 5. 2, 385-399.

MELO (1896): "Teatro". En: *La Aspiración del Estado*. 14 junio, 4.

MOLINA, Silvia (1991): *Campeche, punta del ala del país: poesía, narrativa y teatro (1450-1990)*. México: CONACULTA.

PÉREZ GALAZ, Juan de D. (2000): *Diccionario geográfico e histórico de Campeche*. 3ª ed. Campeche: Gobierno del Estado de Campeche.

RUIZ ISLAS, Alfredo (2018): "Presentación. José María Lacunza, *Netzula*". En: *Netzula*. <http://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/netzula.html> [20.08.2020].

SANDOVAL, Adriana (2012): "Dos cuentos del siglo XIX sobre indígenas". En: *Literatura Mexicana*. 23, 1, 43-67.

SCALZA (1900): "Teatralerías". En: *El Reproductor Campechano*. 22 abril, 2.

SPERLING, Christian (2023a): "Presentación. En la encrucijada de la modernidad". En: *Confesiones de un pianista*. <http://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/confesiones-de-un-pianista.html> [18.09.2023].

SPERLING, Christian (2023b): "Presentación". En: *Confesiones de un pianista*. Primera edición digital. <http://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/confesiones-de-un-pianista.html> [18.09.2023].

SPERLING, Christian (2011): "Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicanos". En: Gustavo Jiménez Aguirre (coord): *Una selva tan infinita I. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM-FLM, 133-147.

SCHNEIDER, Luis Mario (1975): *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México: FCE.

SUÁREZ TURRIZA, Tatiana (2019): "Prólogo: Justo Sierra cuentista, precursor del modernismo". En: Tatiana Suárez Turriza (ed.): *Cuentos románticos*. México: UNAM-Penguin Random House, 9-29.

VALMONT (1904): "Culpa y Castigo". En: *El Eco del Comercio*, 30 enero, 3.

VELA, Arqueles (1972): *El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*. 5ª ed. México: Porrúa.

VILLANUEVA, Darío (1995): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

***Península, Península*, de Hernán Lara Zavala: metaficción historiográfica de un intento fallido de descolonización**

Kenia Aubry

(Universidad Autónoma de Campeche)

El hombre siempre ha sido un ser histórico. No obstante, la característica del ser humano de nuestros días –como lo señala María Zambrano– es tener *conciencia histórica*. La "historia la hacían solamente unos cuantos, y los demás sólo la padecían. Ahora, por diversas causas, la historia la hacemos todos; la sufrimos todos también y todos hemos venido a ser sus protagonistas" (1988: 11). El saber histórico –explica la estudiosa– es una transmisión de hechos de un modo activo y un modo pasivo y, en ambo casos, el peso de la temporalidad recae en la memoria del hombre. Activamente, el hombre sólo está en la historia cuando se acepta la responsabilidad o se la vive moralmente; en modo pasivo, en cambio, el hombre es arrastrado por esa fuerza extraña que Zambrano llama *destino* o *dioses*, y "nada hay que degrade y humille más al ser humano que el ser movido sin saber por qué, sin saber por quién, el ser movido desde fuera de sí mismo" (1988: 12).

Los discursos artísticos son una vía transmisora de la conciencia histórica. En lo particular, la novela es un texto –nos recuerda Kundera las palabras de Flaubert– que "llega 'al alma' de una situación histórica y capta su contenido humano" (Kundera 2005: 188). *Península, Península* (2008), de Hernán Lara Zavala pone en circulación su versión sobre la Guerra de Castas, de las revoluciones sociales –aunque de ataques intermitentes– más largas de la historia mexicana (1847-1901). Lara Zavala fabula los años iniciales (1847 a 1849) en que se produjo, en el sureste mexicano (sobre todo en Yucatán), la rebelión de los mayas contra la hegemonía de los blancos, resultado de las relaciones de dominio entre estos últimos y aquéllos.¹ La obra del mexicano recupera ese indispensable episodio del pasado peninsular, pero pone distancia al *dato* para ficcionalizar, con el recurso de la metaficción, otras posibilidades de tiempo, de

¹ Al final del relato, Lara Zavala expande y condensa la temporalidad del hecho histórico que aborda. Los sucesos contados en el "Epílogo" tienen lugar en el tiempo diegético con un ritmo acelerado: se resume la parte final de la vida de José Turriza (1959-1961), el novelista ficticio del relato; se condensa la periodicidad de la pugna por el poder de la península entre Méndez y Barbachano hasta el cese en 1863, cuando el presidente Juárez desmembra a la península en dos estados representativos: Campeche y Yucatán; y resuelve, en apenas dos páginas, la última etapa de la Guerra de Castas caracterizada por el realismo mágico de la Cruz Parlante – como adjetiva el escritor C. Vadillo Buenfil a esta fase de la guerra (Véase Vadillo Buenfil 2017: 41)–, así como la disolución del conflicto en 1901.

espacio y de actores (Prada Oropeza 2001: 96).² Como bien lo señala el envés del libro, el mexicano "nos lleva del siglo XXI al XIX a través de personajes tan disímiles como un médico irlandés, una institutriz inglesa, caudillos mayas, familias de alcurnia, un obispo, un peculiar novelista y un inolvidable perro negro".

Abordamos en estas líneas la representación literaria de la Guerra de Castas a través de *Península, Península*. Partimos de la condición formal de la obra que se ofrece en clave de metaficción historiográfica; composición determinante no para el revisionismo histórico, sino para el diálogo histórico que Lara Zavala traza con el contexto actual a través de la deformación de la historia con la que subsana, de alguna manera, las humillaciones de los indios mayas dominados por los blancos. En este contexto, la novela del autor mexicano –común en este tipo de novelas que se miran a sí mismas y miran también hacia el pasado– pareciera un triunfo de la ficción frente a la Historia. A través de la composición metaficcional e histórica de la novela, leemos la conflagración como una guerra con toda la intención decolonial: la rebelión de los mayas contra la hegemonía de los blancos; no obstante, en la realidad histórica, tal intención se malogró. La Guerra de Castas pudo transformar la posición social de la población maya actual y, sin embargo, perpetuó la marginalidad y la disparidad.

El procedimiento de la fabulación

En los estudios literarios no puede procederse nunca de manera intuitiva. Ésta es ya una verdad de Perogrullo, aunque no siempre puesta en práctica. El estudio de la relación que mantienen entre sí los elementos de la novela de Lara Zavala (su enfoque interno), lo completamos con el enfoque externo que, en este apartado, apenas será una breve muestra del contexto histórico e ideológico que da lugar a la memoria del pasado trastocada en novela. De regreso a la primera idea, el lector no puede analizar un texto de manera intuitiva, porque su proceso creador tampoco lo es y, sobre todo, cuando se trata de textos *autorreferenciales*³ en los que se revela la propia poética de la escritura.

Península, Península construye la memorabilidad de los acontecimientos a partir de una estructura narrativa de segundo grado: una dualidad que se representa en el acto de contar. Es

² *Península, Península* se une a la sucesión de las pocas obras que tematizan sobre la Guerra de Castas: *La conjura de Xinum: la Guerra de Castas en Yucatán* (1983), de Ermilo Abreu Gómez; *De la misma herida* (1985) y *El cuello del jaguar* (2000), de Joaquín Bestard Vázquez; *Ascensión Tun* (1981), de Silvia Molina; *La rebelión de los cruzoob* (1997), de Miguel Ángel Suárez Caamal y *El llamado de los tunk'ules* (2011), de Marisol Ceh Moo.

³ A. J. Gil González emplea el término *autorreferencialidad* para el amplio repertorio "de figuras que ponen de manifiesto la dualidad consustancial a los procesos de representación (creación, expresión, comunicación...) artísticos o culturales desde el momento en que [...] dichos discursos pueden constituirse en objeto de referencia en cuanto tales, o bien como partes integrantes del universo representado que los contiene" (2005: 11).

decir, la unión de un universo representado con el acto mismo de la representación, en el que "el 'acto de narrar' pasa a constituirse en 'materia narrada', o viceversa [...] desde el universo construido por el relato se acaba designando –o identificando– el acto narrativo que lo conforma" (Gil González 2005: 11). Se trata de una novela que pertenece a aquellos relatos que exploran sus propios aspectos formales y revelan, mediante distintos procedimientos, su artificiosidad (Orejas 2003: 101).

En este sentido, la obra de Lara Zavala se ocupa de sí misma: tiene toda la intención de narrar la Guerra de Castas en Yucatán, mismo objeto que se refleja en la materia narrada, como veremos enseguida; esta manera de practicar la autorreferencia es característica de aquellos textos que, consciente de su literariedad, la *narrativizan* (Dällenbach 1991: 63); a este efecto reflectante, siempre que dependa del universo espacio-temporal de la diégesis, se le conoce como *mise en abyme* (1991: 65). Esta estrategia narrativa –determinada por la función reflexiva única que se ejerce en el relato (1991: 72)– implica una *sobrecarga semántica*;⁴ en el caso de *Península, Península* la puesta en abismo emerge del enunciado y de la enunciación.

Desde el punto de vista del enunciado estamos ante una estructuración por encaje (1991: 73s.), esto es, la escritura y el desarrollo de una novela que llevará por nombre *Península* y coincide con el asunto de la obra que leemos. Dicho de otro modo, existe en la obra una reproducción de la historia que pone a dialogar el texto consigo mismo y "tiene el efecto de ampliar [...] la redundancia de la obra" (1991: 74). Por el lado de la enunciación, Lara Zavala echa mano de una modalización en primera persona y no es otra que la estrategia del autor modelo (o implícito, en la terminología de Wolfgang Iser), entidad –que en calidad de novelista– construye la historia de principio a fin, mientras que José Turriza es un personaje más de la novela que se construye ante los ojos del lector. Esta representación en abismo tiene la doble audacia de contratar dos novelistas ficticios con funciones diferentes; no obstante, la simultaneidad de dos voces en el relato y de dos perspectivas, "no puede afirmarse que hay dos narradores, sino uno solo que parece tener la capacidad de narrar desde dos espacios y dos tiempos a la vez" (Suárez Turriza 2013: 117).

El autor modelo, en realidad, es parte del estilo, es la *instancia productora* de ese universo narrativo; es la voz cuyos matices expresivos (afectuosos, imperiosos o subrepticios) se dirigen al lector; tal estrategia narrativa quiere al receptor a su lado para darle indicaciones a cada paso (Eco 1996: 22s.). En este tipo de novelas autorreflexivas o metanovelas "el sujeto narrativo asume que puede tener control total y definitivo sobre la propia escritura" (García 2005: 69);

⁴ Para V. Colonna, "[l]a *mise en abyme* consiste ya no en reflejar la existencia del autor en el texto, sino engastar un texto dentro de otro: la misma obra se duplica a sí misma [...] la misma obra se reduplica *n* veces para dar la ilusión de una reflexión al infinito" (2012: 114).

en la obra que estudiamos, en efecto, el alocutario controla la escritura, se hace presente en el incipit junto al lector a quien no abandona por la senda narrativa; la voz anónima revela su *hacer* desde el momento que escribe:

Corre el agua bajo la piedra blanca, la piedra ocre, la piedra caliza, calcárea y porosa [...] Corre el agua bajo esta sabana [...] corre también un río de palabras, de voces y de historias. [...] Diría 'Canta musa celeste, canta, inspira mi atribulado corazón'. O tal vez acudiría a Calíope, a Clío o a Erato o, mejor, al propio Apolo [...] para que me guiaran por el laberinto en que me encuentro y salir con decoro de la improbable tarea que me he impuesto. Lector suave y carísimo, discreto y prudente, sé tolerante con estas pobres musas que han osado sentarse en mi regazo. Pero lástima, ya nadie se acuerda de las musas y algún desconfiado lector estará mostrando escepticismo por el tono con el que he decidido empezar esta novela (Lara Zavala 2008: 11).

La marca del emisor anónimo se distingue por la temporalidad de los verbos en presente en combinación con el deíctico *ahora*; es el movimiento que traslada al receptor al presente narrativo del relato, momento de la elaboración de la novela dentro de la marcada contemporaneidad del siglo XXI, como se señala en la contracubierta del libro. Del sujeto ignoto que vehicula la historia y la enunciación se sabe poco, sus contados momentos de presencia anónima los emplea para hablar sobre sus relaciones y procesos con la escritura (a lo que los teóricos llaman reflexiones metaliterarias); los espacios en los que se encuentra y desde los que da forma a su obra (Cambridge, Cuernavaca, Coyoacán y Campeche); ofrece consideraciones sobre el género al que se circunscribe el relato en construcción y los entresijos de la historia; reflexiona en torno al género novelesco, a sus preferencias literarias y a los novelistas que han dejado su impronta en su quehacer artístico; y en todas estas deliberaciones siempre hace alianza con el receptor.⁵

El autor modelo o voz autorial escribe en presente en contadas intervenciones; la historia que elabora, sin embargo, no coincide con el tiempo y el espacio desde el cual se posiciona. El relato que construye se traslada al periodo decimonónico de la Guerra de Castas, momento en el que el desembrague de la comunicación cambia de instancia y se vuelca sobre la tercera persona para rememorar un suceso al amparo de la omnisciencia autorial y aderezarlo de

⁵ La condición formal de *Península, Península* contiene varias de las características que C. J. García denomina metanovela o novela de la novela (a este misma G. Sobejano la llama *novela ensimismada*), aquella en la que "abundan reflexiones sobre el acto de escribir y organizar la historia; [...] se incorporan reflexiones sobre la comunicación verbal, que consideran tanto al emisor como al receptor" (2005: 66). También coincide la explicación de García con la obra de Lara Zavala en que hay un autor ficticio dramatizado que "pone ante los ojos del lector una novela ya concluida y, a la vez, en proceso de desarrollo y elaboración" (2005: 70). No obstante, este autor fingido tiene un matiz fundamental como podrá verse en el *corpus*. Por lo demás, podemos decir que la obra del mexicano es una metanovela: hay un autor modelo o implícito que "cuenta resaltando la propia elaboración de la novela. El acto de escribir y organizar la historia forma parte del objeto de la escritura, prestándose atención explícita al acto mismo de crear, al tratamiento de la historia, a su organización en discurso" (2005: 66). *Península, Península* muestra también su desarrollo y el resultado estético e ideológico, como apunta García para los discursos metanovelados.

narratividad; en el paso de la primera a la tercera persona (la que ocupa la mayor frecuencia del texto), la narración se reanuda con una temporalidad verbal que privilegia el pretérito simple y compuesto para trasladarnos al siglo XIX,⁶ pero a través de otro novelista del que se indica su identidad, José Turriza. Así, la instancia productora del universo narrado "está en continuo movimiento entre dos espacios y tiempos a la vez" (Suárez Turriza 2013: 118); de este modo, "se apropia de la memoria, la mirada y la voz narrativa del novelista decimonónico, simula ser él y nos describe el Yucatán del siglo XIX, pero sin despojarse del todo de su voz y de su mirada de novelista posmoderno" (2013: 118):

Pluma y computadora han corrido inadvertidamente muchas páginas. Es hora de que *nos concentremos* en el carácter, vida y pensamiento del novelista, que se ha movido como un fantasma a través de esta historia [...] *Ahora debemos adentrarnos* un poco en su manera de pensar, en su posición personal en todo este embrollo en el que se halla inmerso como ciudadano del siglo XIX (Lara Zavala 2008: 261. Cursivas nuestras).

El hecho de reclutar a dos novelistas refuerza la materia histórica que se narra, pues se trata de dos *profesionales de la verdad* que acreditan la materia narrada: la anamnesis de Turriza que sí testificó los hechos –en la ficción y en la realidad, pues Turriza fue uno de los seudónimos de Justo Sierra O'Reilly, que nunca escribió una novela sobre la Guerra de Castas– y la voz autorial que extracta la historia de su memoria colectiva nutrida por los diversos discursos históricos, historiográficos y literarios. Digamos que la reyerta entre indios y blancos en Yucatán es previsible a través de dos memorias: la del personaje Turriza, "a partir de los testimonios históricos y literarios de Sierra O'Reilly [...] y la memoria de un autor implícito [...] labrada por la propia historia familiar [...] que puede rastrearse en otros textos literarios [...] como su crónica *Viaje al corazón de la península*" (Suárez Turriza 2013: 118):

Melville decía que un escritor necesita del 'ambiente de calma, fresca y silencio con el que crece la hierba' para poder 'componer' debidamente una obra. Lo cual me lleva a preguntarme: ¿dónde habré escrito este capítulo? Y me percaté de que me encuentro en varios lugares simultáneamente: en una terraza en Cuernavaca [...] Me traslado a la habitación menos que modesta de algún hotelucho de la ciudad de Campeche, [...] ¿o será que estoy en el pequeño departamento en Coyoacán donde tarde a tarde escribía en mi primera Macintosh? No: me encuentro frente a mi escritorio de mi pequeña torre en Totolapan [...] donde sugiero tantos de los episodios que imagino el novelista nos relatará y que poco a poco nos permiten avanzar en nuestra historia (Lara Zavala, 2008: 185).

Metaficción historiográfica

El artificio poético del relato alcanza mayor complejidad cuando la voz autoconsciente (a la que vinculamos con la instancia productora de la enunciación) se cuestiona si escribe o no una

⁶ En la omnisciencia editorial (designación de N. Friedman) o autorial (de D. Villanueva), y se constata en la novela de Lara Zavala, la voz del autor modelo no desaparece, se entremezcla y se le *escucha* porque el desembrague vuelve de la tercera a la primera persona del plural para valorar, ponderar o advertir *algo* al lector modelo, al que se refiere con frecuencia.

novela histórica. Desde la segunda página del relato sabemos que la *energía semántica* de la novela es de naturaleza factual, el autor implícito remonta la historia al año de 1847; por supuesto, no podemos omitir que la cuarta de forros, en tanto *umbral* del texto, anuncia la naturaleza de corte histórico de la narración, centrado en los dos primeros años del conflicto de la Guerra de Castas en Yucatán. En este sentido, el pasado histórico es el hipotexto que da origen al hipertexto convertido en narración en *Península, Península*, cuyo propósito literario nace del hecho histórico del 6 de octubre de 1857, en el que Justo Sierra O'Reilly pierde sus pertenencias en un incendio provocado por un grupo de sublevados campechanos que, liderados por Pablo García, muestran su descontento por la elección de Pantaleón Barrera del partido de Méndez, ya que la consideraban fraudulenta.

A partir de este evento, Lara Zavala ficciona que Turriza (llamémosle el autor apócrifo para distinguirlo del autor implícito) perdió el proyecto más ambicioso de su vida, la escritura sobre la sublevación de los indios en Yucatán, que estuvieron a punto de apoderarse de la península; para la credibilidad de la historia, que cuenta los inicios de la guerra (1847-1849), el autor tiene en mente el modelo de una novela decimonónica; esto se percibe con fuerza en el "Epílogo", donde el narrador proyecta hasta 1901 los sucesos de la ficción:

Al novelista le quemaron su obra y yo me arrogué la temeraria responsabilidad de reconstruirla más de ciento cincuenta años después. Pero ¡lástima!, ninguna novela, de ningún autor, puede convertirse en mera reproducción de otra y *ni siquiera un pastiche o un palimpsesto podrían hacerle justicia al original* (2008: 363. *Cursivas nuestras*).

La interconexión entre historia y ficción y, sobre todo, la abierta intención reconstructiva de la *historicidad* (o la licencia de alterar la Historia e inventar personajes) nos coloca ante una metaficción historiográfica –denominación de Linda Hutcheon, que retoma Amalia Pulgarín–. Lo que distingue a estas narraciones "es su autoconciencia de las teorías del Nuevo Historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad" (Pulgarín 1995: 14). Como lo teoriza la autora recién citada, Lara Zavala (a través del autor implícito, su *alter ego*, como lo calificó la ensayista Suárez Turriza) es consciente de que tanto "la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos" (1995: 14), lo que puede apreciarse en el ejemplo anterior.

Las autorreflexiones del autor modelo dan pistas de su poética posmoderna: "Qué es la novela sino un juego del que se sirven memoria e imaginación para evocar otras voces, otros tiempos, otros personajes y otras situaciones?" (Lara Zavala 2008: 79). De este modo, los lectores están advertidos de la modificación de la realidad histórica a conveniencia; el autor empírico "concibe la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos" (Pulgarín 1995: 14). En su condición de obra contemporánea, *Península, Península*

recurre a un singular pastiche (pretensión manifiesta por la voz autorial en el "Epílogo", y citado líneas arriba),⁷ el de la recreación de algunos códigos de la novela decimonónica para dotar a la supuesta historia que nos cuenta Turriza de credibilidad y verosimilitud. Este juego narrativo inicia con la invención del novelista apócrifo, personaje que justifica la entrada de las marcas noveladas decimonónicas como las interpelaciones al lector, la imitación de fórmulas para retornar a la historia o el sentido didáctico.

Lara Zavala da continuidad a la *exactitud histórica* decimonónica por intermediación de Turriza que, en su contexto, se interrelaciona con personajes –Santiago Méndez, Miguel Barbachano, Justo Sierra O'Reilly, Cecilio Chi, Jacinto Pat, Manuel Antonio Ay, José María Barrera– espacios y tiempos identificables con los hechos de la Guerra de Castas. Parece haber también una intención de verismo, poco menos que fingida, en el uso de fuentes bibliográficas identificables para justificar el palimpsesto; por ejemplo, detectamos la impronta del *Ensayo histórico sobre las revoluciones de Yucatán*, de Serapio Baqueiro, y –como lo indica Suárez Turriza– las huellas de la obra de Sierra O'Reilly:

En el capítulo titulado 'El novelista', cuando el autor implícito manifiesta su intención de adentrarse en el pensamiento de José Turriza, 'como ciudadano del siglo xix', se percibe de manera más definitiva el trabajo de archivo, fundamentado, en especial, en la obra de Justo Sierra O'Reilly. Las opiniones sobre el obispo fray Diego de Landa que el autor expone en este capítulo se basan, como ahí mismo refiere, en los diversos artículos que publicara Justo Sierra O'Reilly en sus distintos periódicos, por ejemplo, en *El Fénix* (1848-1851), sobre las causas sociales e históricas que desembocaron en la guerra de castas (2013: 120).

El recurso del pastiche es singular porque se convierte en objeto de recreación; es una forma de acentuar "la presencia de la literatura dentro de la misma obra literaria" (Pulgarín 1995: 212). El efecto de la escritura decimonónica se desvanece por la co-función del desdoblamiento interior del narrador al desplazarse como *alter ego* del novelista José Turriza e imaginarlo (verbo constante en la narración) en la construcción de la historia para "dejar constancia de los terribles acontecimientos de la guerra filtrando, a través de su imaginación, aquello que permanecía en su memoria" (Lara Zavala 2008: 139). Con estos desembragues –traemos las palabras de Carlos Fuentes– no hay duda del arranque de actualidad de lo que el autor empírico "narra gracias a un novelista (¿el propio Lara Zavala?) que se sienta a escribir la novela que estamos leyendo: Península, cuyo tema es la Guerra de las Castas que asoló a Yucatán en 1847" (2008).

En este tipo de obras autorreflexivas, "el problema de la novela como género termina repitiéndose y contemplándose" (Pulgarín 1995: 212). De ahí que otra especificidad del

⁷ "Península, península es obra pastiche en tanto que supone la creación de un texto a partir de la imitación, explícita, de un estilo acorde con los cánones del romanticismo decimonónico de José Turriza. Imitación de estilo que involucra la adecuación a un género, el de novela histórica" (Suárez Turriza 2013: 115s.).

enunciador es su reflexión sobre el proceso creador: "Soy un escritor ubicuo con mis temas a cuestas por donde quiera que voy, sin que pueda olvidarme de ellos aun cuando logre escribirlos y con la duda perenne de que tal vez jamás los llegue a plasmar sobre el papel" (Lara Zavala 2008: 111). La especulación del autor implícito nos demuestra que "la única recreación posible de la historia es la imaginativa" (Pulgarín 1995: 212); a pesar de que no desconfía de las fuentes escritas de las que echa mano (cuyas huellas se traslucen en el texto), son sus conjeturas sobre la factura histórica de la materia narrada lo que nos confirma que, ante todo, la voz anónima privilegia la materia imaginativa:

¿Nos encontramos ante una novela histórica? No estaría tan seguro. Dudo que el adjetivo 'histórico' logre superar al sustantivo 'novela'. ¿Cómo escribir una novela basada en hechos reales del siglo XIX sin rendirse a las convenciones de la novela decimonónica? ¿Cómo resolver el conflicto, si acaso existe, entre ficción e historia? El novelista solía recordar que el viejo Aristóteles argüía que la historia se encarga de narrar los sucesos tal y como sucedieron mientras que la literatura los cuenta como pudieron o debieron haber sido. Esto nos coloca en una encrucijada ya que, por un lado, el novelista desea serle fiel a aquello que ocurrió pero, por otro, desea también utilizar la libertad que le concede la novela para que dicte los hechos. ¿Qué es la novela sino un juego del que se sirven memoria e imaginación para evocar otras voces, otros tiempos, otros personajes y otras situaciones? (Lara Zavala 2008: 79).

En el juego de cajas chinas de la obra del mexicano, el propio narrador resuelve el conflicto del que parte en la cita anterior cuando anota en la pluma de su narrador *apócrifo* lo que forma parte de la misma sustancia de la novela que leemos:

¿por qué no inventar una historia ubicada en esta tierra que lo vio nacer, pero en la época actual? La novela podría titularse *Península*, pues así como Walter Scott había ubicado sus novelas en Escocia, él podía ubicarlas en Yucatán, en ese pasado no tan distante que es el tiempo natural de la novela para comunicar, a su manera, sus puntos de vista a través de personajes ficticios aunque tomando como modelo la realidad del modo más convincente posible (138).

La condición de novela que se autogenera a sí misma—"con una variedad de ritmos y temas que no sólo la salvan de cualquier sospecha de didactismo, sino que enriquecen lo que ya sabíamos con el tesoro de lo que podemos imaginar" (Fuentes 2008)—reúne las relaciones intertextuales del *Ulises* de Homero y de Joyce, los guiños a Jonathan Swift o a Herman Melville con las modificaciones históricas del propio Justo Sierra O'Reilly y otras desacralizaciones de héroes de la historia oficial; altera las figuraciones físicas de los caudillos mayas y ficciona el arrepentimiento de Jacinto Pat, por su traición a los suyos; incorpora personajes entrañables y ficticios como la señorita Bell, institutriz inglesa, y el doctor Fitzpatrick, un irlandés que viene huyendo de otras guerras. Con la estrategia de las subversiones, Lara Zavala trastoca la historia

en literatura.⁸ Revelada la estrategia semiótica de la novela, su procedimiento y su engranaje, nos trasladamos a la búsqueda de la reescritura del pasado: lo que hay tras la degradación de la Guerra de Castas de ambos bandos, indios y blancos, cuyos actos de violencia fueron igual de cruentos.

Un intento fallido de descolonización

Por su propia condición autorreflexiva, por la desacralización a la Historia, la visión imparcial y diversa de los acontecimientos, el dialogismo y la voz de los vencidos, *Península, Península* se arrima a la nueva novela histórica. Mas este subgénero –seguimos a Pulgarín– rompe con los denominadores comunes: "no pretenden ser una mera reconstrucción de la historia ni un simple revisionismo histórico, sino que introducen el deseo de completarla o corregirla, es decir, situarla en el flujo de lo histórico" (Pulgarín 1995: 16). Lara Zavala resalta, mediante la voz autorial, su construcción ficcional a partir del suceso histórico de la revolución social de 1847 y –desde su posición contemporánea– deja muy clara su postura entre lo *real* y lo ficticio, el juego didascálico que emerge de ambas entidades: "Quienes nos acercamos a la historia para ubicar novelas en un tiempo pasado no hacemos sino aprovechar otra época para reflexionar sobre el presente" (2008: 79). Quizá la gran ironía de esta novela es poner en la voz de Turrisa, sobrenombre de Justo Sierra O'Reilly, la intercesión por los indios cuando pertenecía al grupo en pugna con aquéllos.

La reescritura histórica en *Península, Península* se adelanta en el umbral de la novela con el epígrafe de Jorge Luis Borges: "Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos quede seguiremos narrándolas, transformándolas" (2008: 9); una reinención del pasado que se traduce en búsqueda para el autor y en comprensión para el lector.⁹ Tras el análisis formal de la obra de Lara Zavala cuyo motivo es la larga Guerra de Castas en la península de Yucatán, nos aventuramos a decir que es uno de los escasos movimientos sociales de auténtica intención decolonial. Fue un intento –tomamos la idea de Mignolo– de modificar los sistemas sociales internos para acceder al avance de una transformación imprescindible (2007: 23) que, de haberse hecho efectivo, hubiera sido un cambio en la visión que se tenía del indio en la sociedad;

⁸ Contrario a lo que se piensa, F. G. Orejas aclara que la metaficción no se opone al realismo, "aunque sí al concepto restringido de obra realista como sinónimo de texto que trata de reconstruir, mostrar o reproducir fielmente la realidad" (2003: 101). *Península, Península* no es del tipo de novelas ensimismadas que sólo quieren ser ficción y dan mayor peso al proceso que al producto (Sobejano 1988: 12): la ficción narrativa de esta *mise en abyme* dota a la obra de una estructura que robustece la significancia, la pone a dialogar consigo misma y le suministra elementos de auto-interpretación (Dällenbach 1991: 73).

⁹ El epígrafe de J. L. Borges se refiere también, posiblemente, al sentido de arquetipo que tienen esas cuatro historias descritas en "Los cuatro ciclos", de *El oro de los tigres*; la primera de las historias (la de una ciudad cercada, tal como lo fue Troya) tiene eco en *Península, Península* sobre el intento de asedio de los indios a la ciudad de Mérida, sin embargo, el asedio, como tal, no ocurre ni en la ficción, ni en el hecho histórico.

no se trata de ver el mundo, unilateralmente, desde la perspectiva del maya, sino en el respeto de su individualidad, es decir, sobreponerse a la mentalidad subalternizada: "al racismo, [al] mito de la superioridad europea, [a] la explotación económica, [a] la dominación política, [a] la imposición de la cultura externa (Dussel, 2004: 214).

La superposición de voces narrativas en *Península, Península* se trasluce a través de los capítulos intercalados de la señorita Bell, que entra en la narración en forma de diario. Entre la macro y la microhistoria se traba una autotextualidad, el relato de Bell (hipertexto) es correlato del registro novelado decimonónico de la narración principal (hipotexto). La microhistoria de la institutriz inglesa es fundamental por la visión que tiene de la conflagración –y por ser el personaje que rompe con los paradigmas y los prejuicios sociales al contraer matrimonio con el personaje histórico creador de la Cruz Parlante, José María Barrera, "un mestizo con sangre española e india" (Lara Zavala 2008: 205); desde luego, la feliz historia de Bell y Barrera es una ilusión de la imaginación del autor empírico–:

muchas veces me sorprende la fuerza con que el cielo se desploma sobre estos parajes tan dejados de la mano de Dios, como si Él mismo estuviera encolerizado con toda esta pobre gente y la castigara sin mayor culpa que la de haber nacido aquí, sobre todo a los indios, que tanto han padecido. Existe mucha pobreza en la Península. 'Al indio hay que darle pan', he oído decir en alguna ocasión, 'pero más palos que pan'. En mis oraciones siempre pido por ellos. [...] Sin embargo, alcanzo a percibir que hay algo raro en estas tierras tan ricas en historia y tan pobres en su justicia, sobre todo ahora que la guerra se ha extendido por toda la Península. ¿Se trata de una guerra civil, entre hermanos, o de una sublevación indígena, como dicen ellos? Me parece que ni una ni otra. Realmente los mayas y los ladinos no son hermanos, nunca lo han sido, unos fueron usurpados y otros usurpadores y aunque ahora ambos comparten una misma tierra y pertenecen a una misma nación existen rencores acumulados a lo largo del tiempo, sobre todo por la parte indígena. Difícilmente se van a entender, a menos que se empiecen a mezclar de manera más abierta. Pero eso no va a suceder por el momento, como tampoco ha sucedido con mis paisanos ingleses en la India, que siguen regresando a Inglaterra a buscar esposa aun cuando su familia se haya establecido en Asia desde hace años (2008: 203s.).

Una idea paladina, de acuerdo con el diario de Miss Bell, es la violencia explícita y la violencia (*o fuerza*) simbólica a que eran sometidos los indios. Explícita por los castigos corporales o los azotes, la idea –como ya se dijo– es darles a los indios más palos que pan; simbólica por la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador, pues no dispone de otro medio de conocimiento, sino el que comparte con el dominador; es decir, la relación de dominación se asimila a tal grado que parece una relación natural (Bourdieu 2012: 51). Volvemos al diario de la señorita Bell que habla con el hacendado don Quintín Silverio, para quien trabaja como preceptora de sus hijos:

—Pues mire: debido al intenso calor [...] la costumbre es levantarse de madrugada para iniciar la jornada antes de que apriete el sol. Con esta campana llamamos a los trabajadores a las cuatro de la mañana para que se reúnan y pasemos lista. Cuando menciono sus

nombres ellos se apersonan y les doy una copita de aguardiente para que ejecuten sus labores con brío y ánimo.

—¿En ayunas?

—En ayunas, viera cómo les gusta [...]

—¿Y hasta qué hora trabajan?

—Depende del trabajo: la mayoría se va a las cuatro de la tarde (Lara Zavala 2008: 50).

Esta violencia simbólica también se establece cuando los esquemas que pone en práctica "para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto" (Bourdieu 2012: 51); los indios no podían asistir a la iglesia de los blancos ubicada en la plaza principal, tenían asignado otro templo; otra forma de exclusión era la vestimenta de mujeres y hombres, estos últimos no podían llevar pantalones largos, esa prenda era para los blancos y para distinguir a unos y a otros a pesar de la diferencia racial. En el caso de las mujeres, el sentido de la dominación era aún más vejatorio que una simple discriminación en el vestido, se trata del "derecho de pernada"; citamos de nuevo del diario de Bell:

El otro día me enteré que Francisco, en su calidad de 'jure', ejerce el 'derecho de prioridad' sobre las mujeres núbiles de allí y que ninguna puede esquivar sus caprichos y escauceos eróticos que, según él afirma, registra minuciosamente en una libretita en la que anota nombre, fecha y circunstancia en que las poseyó. Me contaron las Toraya que don Francisco declaró que a la fecha ha conquistado a cerca de cuarenta jovencillas cuyas caricias ha aprovechado "por las buenas o las malas", según sus propias palabras (Lara Zavala 2008: 209).

Los mayas sublevados reaccionaron contra esa fuerza dominante de la elite criolla y mestiza; contra las categorías construidas, desde el punto de vista de los dominadores, para someter a los indios, "haciéndolas aparecer de ese modo como naturales" (Bourdieu 2012: 50) y que los llevó a una "autodepreciación, [...] [a una] autodenigración sistemáticas especialmente visible" (2012: 50s.). La insurrección en el año 1847 fue encabezada por Cecilio Chi y Manuel Antonio Ay, en la parte oriente de Yucatán; Jacinto Pat en el sur de la península. Manuel Antonio Ay fue el primero de los caídos, por una supuesta carta que le enviara Cecilio Chi instándolo a la rebelión. Mas el narrador de la novela, en su licencia para modificar la historia, pone en duda la existencia del documento, que sí forma parte de la historia real.

A propósito de Ay, otra *deformación* histórica es la forma en que es ejecutado: no muere fusilado por las tropas oficiales, sino ahorcado en la plaza pública, frente a la iglesia de Santa Ana designada para los indios; trastocar la historia en la muerte de Ay tiene un efecto de sentido: si bien el fusilamiento es por sí mismo un acto bárbaro, esta actitud se enfatiza aún más con la horca en la plaza pública, no sólo por la humillación, sino por la advertencia que lleva el acto para quien pretenda sublevarse.

Los tres caudillos mencionados (Chi, Pat y Ay) tienen voz en esta novela posmoderna para expresar su inconformidad por el trato recibido de los blancos, de este modo conocemos su visión y su postura. Baste mencionar lo que pone de manifiesto Cecilio Chi cuando Cirilo Baqueiro, por órdenes del gobierno, se entrevista con él para pedirle que devuelva las armas y desintegren los ejércitos indígenas:

Esas armas ya son nuestras, capitán, por derecho propio. [...] Cuando nos llamaron a combatir nos prometieron respetar nuestras tierras y no sembrar caña de azúcar en nuestras milpas, quitarnos contribuciones como la de pagar un real por mecate, los diezmos de la iglesia, los impuestos de las haciendas y no sé qué más. Nunca nos cumplieron, capitán, y la verdad es que nunca nos van a cumplir (Lara Zavala 2008: 69s.).

A las palabras de Cecilio Chi, agregamos las que Jacinto Pat le expresa al capitán Felipe Bolio cuando va a su casa, por las mismas razones que el capitán Baqueiro: "La verdad es que ustedes nos han utilizado todo el tiempo, tanto en la paz como en la guerra" (2008: 76). Y Manuel Antonio Ay, unas horas antes de su muerte le dice a su hijo:

Te advierto que viene la guerra. Nadie sabe cuándo, pero no hay otro camino [...] cuando empiece, únete a los nuestros. Yo tenía muchas dudas de si deberíamos participar o no pero entiendo que no nos queda más remedio. La justicia existe para ellos, no para nosotros. Me van a matar no por lo que hice sino por lo que podemos hacer. Todo lo que queríamos era pagar menos contribuciones y que no nos obligaran a las fajinas comunales. Tu obligación es pelear, de otro modo nunca tendremos suficiente para nuestras familias. Haz la guerra y cumplirás con nuestro destino (89).

Las palabras de Ay son también una hermosa *alteración* histórica de Lara Zavala con intención descolonizadora, al igual que los ejemplos anteriores. El historiador Serapio Baqueiro en el libro *Ensayo histórico sobre las revoluciones de Yucatán desde el año 1840 hasta 1864* (1871), registra la idea contraria: "Voy a morir hijo mío [...] por haberme comprometido incautamente en una gran guerra que pronto deberá estallar contra los blancos [...] no vayas a tomar parte en la guerra que va a destrozarse el país" (1990: 229). El efecto de sentido de esta mutación histórica, de acuerdo con la fábula de la novela, muestra una postura ideológica del autor implícito en la que pretende la dignificación de los indios, mostrando su valor y su solidaridad, a diferencia de los ladinos generadores de las luchas intestinas de la península.

Dos años después del inicio de la insurrección y de tener casi en su totalidad la península tomada, los caudillos de los insurgentes son asesinados no a manos de sus enemigos, sino de sus propios correligionarios: "Chi asesinado a manos de su secretario por problemas de faldas y Pat acribillado sorpresivamente en el sur por los mayas de Venancio Pec en septiembre de 1849 cerca de Bacalar" (Lara Zavala 2008: 338).¹⁰ Las modificaciones históricas que se permite

¹⁰ La muerte de Cecilio Chi, por ejemplo, por causa de la malévola María, representa la ignorancia y las debilidades humanas de los insurgentes.

el autor empírico nos ofrecen una visión hipotética para evaluar por qué el mundo de Chi y de Pat, que habían visto su fin en el borde de la contienda, "a un paso de la victoria y a punto de reconquistar la península de Yucatán y expulsar a la población de origen hispano" (338), emprendieron la retirada: no estaban preparados para enfrentar la lucha sin las cabezas que los dirigían; a eso agregamos que la falta de dinero para la adquisición de armas, la escasez de provisiones y alimentos los hicieron emprender la retirada a punto de mudar la Historia. Entre el destino y la falta de voluntad, los mayas peninsulares se quedaron en un intento fallido de descolonización, de liberarse de la hegemonía de los criollos y mestizos; de superar la mentalidad subalternizada.

Consideraciones finales

Península, Península actualiza un tema del pasado que, de cierto modo, está latente en nuestro entorno sociocultural; la novela repiensa el pasado sobre una actualidad lastimosa: la opresión y marginación social de los pueblos originarios por las clases sociales con poder económico y por las clases políticas dominantes.

El hecho de que los mayas emprendieran la retirada sin verdaderas causas que lo justifiquen, que hayan claudicado de esa alternativa vislumbrada por los caudillos de una sociedad nueva y justa, los mantiene hoy, por la fuerza social y psicológica, en la violencia simbólica, pues el único modo de desarraigarla es modificando las estructuras de la iglesia, la educación y la familia, pero lo que decimos es seguramente casi inverosímil. La propuesta de Hernán Lara Zavala se inclina, de cierto modo, por la prolongación del "síndrome de la 'colonialidad del poder' [o pensamiento subalterno]" (Dussel 2004: 214) en el destino de los indios, lo que se deduce de la metáfora de la dominación y el racismo en el que se convierte el personaje de Marcelino Romero, peón de la Hacienda Holcatzín en Hopelchén, que ante los rumores de la proximidad de la guerra se construye su ataúd por temor a ser enterrado cuerpo en tierra o abandonado en una fosa común.

No obstante, la suerte de Marcelino estaba echada: antes que él muere en combate el capitán Negrón, y el coronel Baqueiro lo convence para que le dé su ataúd; en su estatus de clase pudiente, el capitán no podía ser sepultado como un hombre común. "Marcelino accedió y el capitán Negrón fue enterrado dentro de aquel bello catafalco que el carpintero había construido con tanta dedicación y desapego por su propia vida" (Lara Zavala 2008: 293). A los pocos días muere Marcelino, que empezaba a construir su segundo sarcófago; sus amigos que conocían sus temores construyen en una noche una improvisada caja para enterrarlo, pero cuando el cortejo salía de su pequeña vivienda, en las orillas de la hacienda rumbo al panteón, empezó un aguacero torrencial que, a medio camino, desfondó el féretro obligando al cortejo "a llevarlo

cargado, aprovechando el *rigor mortis* hasta la tumba. Dice la gente de Holcatzín que mientras lo enterraban, Marcelino, envuelto en costales de henequén, sin caja, recibía la tierra sobre el rostro con un rictus de amargura, empapado por la lluvia" (2008: 293). La historia de Marcelino encarna la historia de la pobreza, de la miseria y la marginación como predeterminada en el seno de los marginales, expoliados por las clases dominantes.

De modo ficticio, en un ejercicio del vuelco que hubiera dado la Historia, en *Península, Península* la oficialidad reconoce la marginación en que se había mantenido a los indios y asume su culpabilidad ante el levantamiento. El Obispo de Yucatán, Celestino Onésimo Arrigunaga, aunque en su fuero interno, admite "que los verdaderos causantes de la guerra no habían sido los indios, sino los blancos [...] por haberse servido de ellos para sus fines" (2008: 339), y admite también la enorme responsabilidad que la iglesia había tenido en ello al ofrecer todo su apoyo a la oligarquía. No obstante, el reconocimiento de la oficialidad –y quizá, en el ejercicio de un *perdón* literario– deviene a través del discurso escrito por el novelista Turriza en *El Registro Yucateco*, en respuesta pública a Onésimo Arrigunaga que lo llama traidor por mirar con objetividad el contubernio entre la iglesia y el Estado para someter a los indios:

Muy querido y admirado señor obispo de Yucatán: [...] Nadie puede negarnos el derecho a defender nuestras ideas. Nadie posee tampoco el derecho de exigir silencio de su adversario ante un ataque, ni siquiera cuando se trata de una personalidad con investidura como usted, un príncipe de la iglesia. [...] Señalar errores de la iglesia no significa negar a toda la institución sino llamar a un examen crítico que conduzca a la enmienda y a superar los vicios en que hemos caído. [...] Ahora que nos amenaza la derrota sepamos reconocer, como no hemos podido ni sabido hacerlo en tres siglos, que los indios, a pesar de los excesos que han cometido por la ignorancia en la que los dejamos sumidos, han demostrado un valor insospechado y han reflejado más coraje que nosotros en esta infausta guerra, dada la superioridad de las armas con las que los hemos combatido.

El infortunio los ha perseguido ancestralmente: antes de la llegada de los españoles fueron las secas, hambrunas, desnudez, enfermedades, guerras y quién sabe qué otras calamidades. Después de la llegada de los españoles les fue peor, pues con la esclavitud y las encomiendas ni siquiera eran dueños de sí mismos (2008: 272s.).

A juicio nuestro, la evaluación que Lara Zavala hace de la Guerra de Castas se manifiesta a través del doctor Fitzpatrick. Desde el punto de vista del irlandés –que vive huyendo de los conflictos armados, razón por la que abandona su patria– todas las guerras son iguales: qué semejante había sido el padecimiento de los indios al de los irlandeses sometidos por los ingleses, que los habían despojado de sus tierras, religión, identidad y hasta de la lengua materna. Lo que confirma que la "barbarie no es otra cosa que la descalificación del enemigo [...] La civilización es la barbarie ajena [...] La civilización sujeta y esclaviza a la barbarie, a la que somete con fusiles, látigos, cadenas, impuestos y dogmas" (2008: 323). El sustento de Fitzpatrick sobre los conceptos de civilización y la barbarie, usados a conveniencia, tiene su origen en la naturaleza destructiva del hombre, por eso, detrás de la civilización se esconde la

barbarie como la verdadera naturaleza humana, como se desprende del diálogo que sostiene el médico con el sacerdote Turrisa:

—De lo que podemos estar seguros usted y yo en la situación que estamos viviendo es de que el hombre está hecho, no sé si por destino o por designio divino y desde hace siglos, más para la guerra que para la paz, más para el odio que para el amor, más para el olvido que para la memoria. La ley universal de la naturaleza es destructiva, ¿no lo cree? (2008: 327).

Entre los nuevos sentidos que *Península, Península* ofrece al lector sobre la conflagración social peninsular está la herencia de la disputa por el poder, un lastre que pesa sobre América Latina. Recordemos que el error de Méndez y Barbachano, en pugna por el poder, fue traficar con la política que, "con tal de lograr sus objetivos personales, no pararon mientes en involucrar a toda la Península en una guerra intestina que ni en sus peores pesadillas hubieran imaginado y que fueron incapaces de controlar y detener" (2008: 340). Entre las disputas del poder con sus imposiciones y la retirada de los indios, a punto de vencer a los dominadores y cambiar el rumbo de sus destinos, nos heredaron el temor de poner límites a los gobiernos, como lo manifiesta el autor liminar en el epígrafe de Joseph Conrad: "Los gobiernos en general, todo gobierno, sea de donde fuere, es un objeto exquisitamente cómico para el hombre que sabe discernir: pero nosotros los latinoamericanos no conocemos límites" (2008: 9).

En el párrafo final del "Epílogo" de la novela, el autor implícito intenta adoptar una postura imparcial sobre la guerra narrada y hace algunas aclaraciones sobre la estima que tiene a Mérida y a Campeche, a los hijos de los primeros pobladores de la península de Yucatán y a la resistencia indígena y a su derecho a la descolonización y a la libertad. Ciertamente, ambos polos tienen que ver con la oralidad en la frase del título *Península, Península*, una tierra amada y al mismo tiempo odiada y vilipendiada. Con esta especie de justificación, la narración, en sus últimas líneas, adquiere un tono conciliador, de ahí que preferimos tomar como cierre de la novela las líneas en las que el narrador toma una postura ideológica sobre la Guerra de Castas: "En esta guerra no hubo inocentes ni culpables. Todos estaban involucrados y acaso los menos responsables eran los indios, dueños originales de estas tierras" (2008: 340).

Obras Citadas

BAQUEIRO, Serapio (1990): *Ensayo histórico sobre las revoluciones de Yucatán desde el año de 1840 hasta 1864*. Vol. 1. Mérida, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán.

BOURDIEU, Pierre (2012): *La dominación masculina*. Joaquín Jordá (trad.). Barcelona, Anagrama.

COLONNA, Vincent (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". En: Ana Casas (Comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 85-122.

DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*. Ramón Buenaventura (trad.). Madrid: Visor.

- DUSSEL, Enrique (2004): "Sistema-mundo y 'Transmodernidad'". En: Saurabh Dube, Ishita Banerjee y Walter D. Mignolo (eds.): *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, D.F.: El Colegio de México, 201-226.
- ECO, Umberto (1996): "Entrar en el bosque". En: *Seis paseos por los bosques narrativos*. Helena Lozano Miralles (trad.). Barcelona: Lumen, 8-33.
- FUENTES, Carlos (2008): "El Yucatán de Lara Zavala". En: *El Siglo de Torreón*, 7 de abril. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2008/el-yucatan-de-lara-zavala.html?from=old> [18.10.2010].
- GARCÍA, Carlos Javier (2005): "Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad". En *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, 208, 65-70.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2005): "Variaciones sobre el relato y la ficción". En *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, 208, 9-24.
- KUNDERA, Milan (2005): "Séptima parte: la novela, la memoria, el olvido". En *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 175-202.
- LARA ZAVALA, Hernán (2008): *Península, Península*. México, D.F.: Alfaguara.
- MIGNOLO, Walter D. (2005): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.
- PRADA OROPEZA, Renato (2001): "La literatura regional: el discurso histórico y el testimonial". En *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 81-97.
- PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.
- SUÁREZ TURRIZA, Tatiana (2013): "Península, península; el Yucatán del siglo XIX en la memoria del novelista contemporáneo". En *Literatura Mexicana*, XXIV.1, 111-129.
- VADILLO BUENFIL, Carlos (2017): "La Guerra de Castas en *La rebelión de los Cruzob*, de Miguel Ángel Suárez Caamal: de la veracidad histórica a la ficción novelesca". En *Península*, XII.2, 29-48.
- ZAMBRANO, María (1988): "Perplejidad ante la historia. La conciencia histórica. El tiempo". En *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 11-25.

De oleajes, museos y ecológicas: cuerpo, materialidad y objetos de la memoria en la poesía de Irma Torregrosa¹

David Loría Araujo

(Universidad Modelo – Universidad Autónoma de Yucatán)

"Mi corazón es un abismo lleno de constelaciones animales".

Irma Torregrosa, *Pielago*.

"El corazón humano es un animal de carroña".

Irma Torregrosa, *Lugar de taxidermia*.

¿De qué material está hecho lo humano, y qué lo distingue (o no) de la sustancia que atraviesa a otros seres sintientes? ¿Qué permanece en los objetos como depósitos de la memoria, como vasijas que detonan los afectos cuando son percibidos o tocados? Me parece que estas dos preguntas conducen algunas de las indagaciones poéticas de Irma Torregrosa, escritora yucateca nacida en la ciudad de Mérida en 1993. Dichas inclinaciones temáticas se pueden rastrear en sus dos libros publicados hasta el momento: *Pielago* (Cuadrivio Ediciones, 2020) y *Lugar de taxidermia* (Esdrújula, 2024), mismos que analizaré a continuación. Mi objetivo es mostrar, a través del estudio de la representación del cuerpo, la yuxtaposición de materialidades y la fenomenología de los objetos, algunas líneas generales que distinguen la estética de esta autora.

Torregrosa estudió la licenciatura en Comunicación Social en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán y se graduó del programa de Creación Literaria del Centro Estatal de Bellas Artes, donde también se ha desempeñado como docente. Participó en los cursos de verano de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2011, 2012 y 2015, y fue beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en 2021. Su escritura ha merecido premios y reconocimientos en importantes certámenes: en 2012, por ejemplo, recibió el Premio Regional de Poesía José Díaz Bolio; en 2017, su primer poemario obtuvo el Premio Hispanoamericano de Poesía San Román, otorgado por el gobierno de Campeche;² en 2020, fue acreedora al Premio Estatal "Tiempos de Escritura", de la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán; y en 2023, su segundo poemario resultó finalista, entre más de dos mil participantes de todo el mundo, del XXXVI Premio Internacional de Poesía que convoca la Fundación Loewe en España. Textos suyos

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó como una ponencia sobre *Pielago* en el Octavo Encuentro Cultural y Literario Lectores mirando al sureste, organizado por la UADY, la FILEY y UC-Mexicanistas.

² La autora participó bajo el seudónimo Theodore Twombly, homónimo del personaje protagonista que actúa Joaquin Phoenix en la película *Her* (2013), lo cual resulta curioso porque, hasta la cuadragésima segunda edición de la convocatoria, no había ganado ninguna mujer. "Irma rompió la racha con poemas oceánicos acerca del miedo y el amor en una historia de la infancia", dice Katia Rejón en la entrevista publicada en *Memorias de Nómada*.

pueden encontrarse en diversas antologías, así como en revistas literarias digitales como *Punto de partida*, *Círculo de poesía* y *Carruaje de pájaros*.

"En la escritura puedo ser yo y ser otros", dijo la escritora hace siete años, en conversación con la revista *Memorias de Nómada*, y sus libros constatan esa identidad lírica poliédrica y polisémica que es y no es la misma, cual si fueran dobleces del mismo origami. Por un lado, *Pielago* está marcado por lo acuático. Entre sus páginas y frente a la playa, una joven bañista retorna, por oleadas de marea cada vez más alta, al instante en que el océano se la tragó y estuvo a punto de morir ahogada. Por otro lado, la voz lírica de *Lugar de taxidermia* es una paseante que indaga en las entrañas de un museo científico y explora diferentes técnicas para la conservación de las especies humanas y no humanas. Ambos libros apuestan por la libre distribución de la literatura: el primero ha quedado exento de copyright y es posible descargarlo en el sitio web *Poesía Mexa* desde diciembre de 2020; y con respecto al segundo, la autora y el sello editorial han convenido en lanzar el libro con la licencia Creative Commons, la cual permite compartir y adaptar el material siempre y cuando se realice sin fines de lucro y se den los créditos a las instancias correspondientes. Otra semejanza entre los volúmenes es que conservan una estructura parecida: operan como un tríptico, cada una de sus tres partes está titulada, y el nombre de la tercera es homónimo al título del libro. En ningún caso se trata de partes autónomas, sino que pueden ser vistas como una serie de capas o estratos submarinos y museográficos cuyas palabras se interconectan. En estas páginas, realizo un ejercicio de lectura paralela que conversa con textos teóricos sobre el archivo, la écfrasis o el cuerpo, y permite mirar el par de volúmenes como parte de un proyecto literario unificado.

1. Inventario de objetos de la memoria

"La poesía es por definición la patria de lo infraordinario. Un país de coleccionistas secretos, tan celosos de sus chucherías como lo estarían otros de sus diamantes".

Valeria Tentoni, "Piedras crecen".

En el célebre texto "Desembalando mi biblioteca" de 1931, Walter Benjamin advierte: "Si es cierto que toda pasión linda con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos. [...] Pues una colección, ¿qué es sino un desorden tan familiar que adquiere así la apariencia del orden?" (2012: 33). Con base en dicha premisa, en los últimos meses he estado interesado en las colecciones o los inventarios como recursos literarios en la narrativa, el ensayo y la poesía contemporánea. En particular, acerca de cómo se incorporan listas o repertorios (de objetos, de papeles, de prendas) a los objetos estéticos, con más ahínco en los firmados por autoras mexicanas actuales. La materialidad de la escritura integra el archivo de lo cotidiano, aquello que generalmente se traspapela o es obligado a traspapelarse –registros de cuadernos viejos, de

libros no devueltos, de enseres de otras vidas– y que la propia escritura del libro invita a escarbar. No se trata de un accesorio, al nivel del paratexto, sino de un montaje fino entre el lenguaje poético y las diferentes textualidades que lo estimulan. La lista aparece en la materialidad del texto como artefacto que permite enumerar, clasificar, observar detalles, demarcar secuencias, y como medio que incita a preguntarse por el principio organizador de dicha colección de ítems, o bien, que invita a reconocer su falencia.³ Quien escribe parece redrojar y enumerar sus hallazgos, aquellas recolecciones indecisas que casi siempre sobreviven a sus vínculos. Así operan, según me parece, los libros de Torregrosa que aquí analizo. El primer poema de *Piélago* comienza con el anuncio de un archivo que se cree muerto. La enunciante evoca el contenido de una caja que su madre apartó, mas no desechó por completo, a la manera de una cápsula del tiempo o una botella que se tira al mar:

En la casa de mis abuelos mamá puso una trampa a su memoria. Entre pequeños espasmos metió en una caja todas las fotos que tenía con papá y las tiró en un cuarto que cerró con llave.

El tiempo, sin embargo, hizo ceder la tinta canela y los cerrojos. Entre polvo, pintura y unos ojos distintos, las fotos fueron saliendo del esqueleto amarillo de los álbumes:

Mamá guardó fotos de cuando eran felices.

Yo no estaba. (Torregrosa 2020: 7)⁴

La caja de fotografías, comprendida como un autoengaño o una suspensión del duelo por un lapso indeterminado, revela una parte de su contenido: imágenes que son la prueba material de un tiempo y un vínculo para el que no hay vuelta atrás, y que a su vez excluyen a la enunciante, le son ajenas. La joven bañista accede, así, al inventario trasapelado de los recuerdos que su madre ha intentado editar, y enlista: "Una foto con la cara de mi padre trozada por una tijera. Había otra quemada por una de las esquinas. De mi padre quedaba lo que hay después de un vaso roto en la cocina" (2020: 11). Esta evocación al sutil arte de recortar fotografías me remite de inmediato al libro de ensayos *Alberca vacía* de la mexicana Isabel Zapata, quien advierte: "Mutilar fotos para cincelar la memoria es una tradición familiar: mamá, artesana del recuerdo, dejó cientos de fotos descabezadas" (2019: 14).⁵ El inventario que recoge Torregrosa no

³ Gran parte de los inventarios se valen de una figura retórica básica: la enumeración. Para dar forma a mi propuesta acerca de este tipo de listado, me baso en los análisis de Umberto Eco, Helena Beristáin y Leo Spitzer sobre este recurso en la literatura. Así, por ejemplo, en su libro *El vértigo de las listas* (2009), Eco distingue entre listas prácticas y listas poéticas, y entre enumeraciones conjuntivas y disyuntivas; Beristáin contraponen la enumeración de elementos con relación unívoca frente a los de relación diversívoca y ejemplifica diversas estructuras sintagmáticas para el verso: asíndeton, polisíndeton, distribución, paralelismo, etcétera; y Spitzer, por su parte, define la enumeración caótica y la ejemplifica en la poesía moderna.

⁴ En adelante, cuando se citen fragmentos de la poesía de la autora, consignaré únicamente el año de publicación.

⁵ En el primer ensayo del libro, titulado "Mi madre vive aquí", Zapata realiza un inventario de objetos heredados de sus familiares y con ello especula sobre las pruebas materiales de los vínculos: "el baúl amarillo de Olinalá atiborrado de fotos viejas, el tintero de vidrio, la vajilla blanca de mi abuela, guardada en cajas de cartón desde hace años [...]. La edición Aguilar de Cervantes empastada en piel de la que mamá me leía por las noches. El

promete estar completo; es, asimismo, un recorte. A pesar de que nos conduce a imaginar qué tantas imágenes se dan cita en la caja, el libro ofrece pocas menciones de las mismas. Es más: provoca la ilusión óptica de estar lleno de fotografías, cuando en realidad nos deja ver, si acaso, un par. Le basta con mostrar un atisbo de dicho inventario para enunciar que el repertorio existe y detonar, en la mente de quien lee, sus propios álbumes.

El trabajo con los inventarios se observa, tal vez con más ahínco, en *Lugar de taxidermia*, puesto que el principio de la conservación articula los andamios del libro: la disección, la museografía, la fotografía, las cápsulas del tiempo. El poema "Trastorno de acumulación compulsiva" trae de vuelta la figura de la abuela (tal vez la misma, si nos permitimos pensar que ambos libros se urden en un *continuum*, en un universo intratextual con paredes vecinas); en este caso, el duelo también se hace presente, pues se lidia con la muerte a través de la suma de objetos:

I
Cuando su esposo murió, o quizá desde antes,
mi abuela comenzó a llenar su casa con objetos.
Mesas con las patas rotas, trastes quebrados, sartenes sin mango, zapatos con la suela despegada. Tablas con clavos llenos de óxido. Televisiones que a duras penas encendían.
Herramientas que encontraba en la calle, artefactos que guardaban cosas recogidas de quién sabe dónde, ropa de gente que nunca conoció. Partes de máquinas que ya no existen.
Nunca sabes qué puede servir, dice siempre. (2024: 18)

En el fragmento anterior, el inventario ya no se revela como el hallazgo de lo escondido, antes encerrado por la madre, sino como la colección inútil de lo acumulado. Los objetos enlistados están marcados por el fracaso, la ineficacia o la obsolescencia, y el repertorio se prolonga pues no tiene punto de llegada o concreción. Se suple la ausencia con la presencia de lo irreparable, a lo que también se añade lo ajeno: las piezas descompuestas de objetos que no fueron suyos. Cachivaches, cacharros, tiliches, trebejos de otras vidas parecen recordar a la abuela que la suya prosigue, que aún hay lugar para existir un rato más. No obstante, llegada la tercera parte del poema, la enunciante reconoce que la mujer "Acumuló tantos objetos que redujo su espacio a un pasillo en el que solamente cabe ella misma" (2024: 20). De nueva cuenta, el inventario sirve a Torregrosa para tematizar los duelos pospuestos que terminan por desbordar las habitaciones: los cuartos cerrados con llave y los pasillos de enseres viejos.

Cuando se avanza hacia la tercera parte de *Lugar de taxidermia*, de título homónimo, encontramos poemas que son, en realidad, un inventario ya organizado. Se trata de trece objetos numerados, clasificados, con los que la enunciante repasa estampas de una relación, desde su

cenicero que mi abuelo [...] llevaba en la maleta cuando entró al hospital por última vez. La foto de cuando cumplí siete años y papá nos llevó a comer al San Ángel Inn" (Zapata 2019: 13).

origen hasta su declive. En el "Obj. 9", por ejemplo, se recoge una lista breve que pudiera o no referir a la secuencia de eventos de un día de paseo: "Una fotografía nuestra en Teotihuacán, un expreso doble cortado y un chocolate, los últimos asientos de un autobús" (2024: 54). La lectura, a su vez, nos invita a esculcar dicho cajón y hacer conexiones entre sus ítems, como cuando regresamos algunas páginas para recordar el "Obj. 6", donde se halla la misma pieza: "[...] nuestra foto aquella / en Teotihuacán: donde yo veo hacia adelante / y busco tu imagen y sonrío / mientras tú miras hacia otra parte" (2024: 50).

En 1989, el escritor francés Georges Perec publicó el libro *Lo infraordinario*, que incluye el texto "¿Aproximaciones a qué?", donde se pregunta por la desmedida atención que prestamos a lo extraordinario, lo que resalta por inaudito, lo que reluce por escandaloso. En contravía, el autor incita a la contemplación y puesta en discurso de aquello que se agazapa en lo cotidiano, lo trivial, lo frívolo; el repentino resplandor de lo baladí que se produce al "interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre" (Perec 2018: 29). Para lograr su cometido, recurre a la enumeración como figura literaria: el contenido de los bolsos, las cucharas de la vajilla, las rutinas de todos los días, el papel tapiz. En el poema "Obj. 13", con el que *Lugar de taxidermia* llega a su fin, Irma Torregrosa reconoce su empatía con la costumbre familiar que transforma la pérdida en material de colección; el hábito genealógico de mantener más o menos cerca lo infraordinario para enfrascar lo que ya no es. "No entendía tu forma de engañar las ausencias, hasta ahora" (2024: 60), reconoce la voz lírica. Como quisiera Perec, la enunciante se permite "interrogar lo habitual" (2018: 28) y, de nuevo, se dirige a su abuela (y también, quizás, a la madre) para confesarse como acumuladora de ítems inútiles:

Como tú, y como los pájaros
llevé a mi casa objetos que hicieran
peso en mi memoria.
Creí que, como tú,
podría no olvidar.
Ahora finjo sorpresa con la historia
de boletos de viaje o de cine,
intento escribir cartas con bolígrafos
sin tinta; me recito las anécdotas
y me río o me quiebro, como tú.
Te repito, abuela.
Me construyo con cosas que hace mucho ya están muertas. (2024: 60).

2. Procedimientos efrásticos y materialidades yuxtapuestas

"Los objetos nos sostienen la mirada. La fotografía, en cambio, nos elude".
Isabel Zapata, "Contra la fotografía".

Pienso de nuevo en el enredo de miradas que suscita la fotografía en Teotihuacán, incluida la de la enunciante. Desde el presente lírico se observa la foto; el verso registra el recorrido óptico, reescribe la imagen, dibuja el trayecto para quien lee. Tanto en *Lugar de taxidermia* como en *Piélagos*, Torregrosa recurre a la descripción de fotografías, otro rasgo que comparte con autoras mexicanas de libros recientes, como Cristina Rivera Garza, Alaíde Ventura Medina o Sylvia Aguilar Zéleny: la representación verbal de una representación visual; es decir, la écfrasis. En el libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, se ofrece un marco conceptual que facilita el análisis que sostengo. En sentido estricto, "La écfrasis (o écfrasis) consiste en la representación verbal de una representación no verbal, generalmente de tipo visual" (2021: 137). No obstante, González, Cruz y García también destacan que es un término paraguas, más elástico que vago, una taxonomía abierta para nombrar aquellos procesos que traducen o trasvasan textualidades, a conciencia de que algo se gana y algo se pierde entre los lenguajes:

[...] se puede caracterizar como efrástico un poema sobre una pintura muy conocida, ubicada en un museo, o sobre un cromó incluido en una revista popular; una novela puede incluir un episodio efrástico en el que un personaje describe unos cuadros mientras recorre un museo; también un ensayo puede tener una dimensión efrástica si oscila entre la descripción emocionada y la crítica erudita de la obra de un pintor. (2021: 137)

Algunas críticas como Andrea Cote-Botero denominan "pulsión efrástica" a la potencia de ciertos objetos artísticos para "restituir y encontrar los sentidos ocultos" (103) por vía de la descripción de las imágenes. A mi juicio, la poesía de Irma Torregrosa incorpora este impulso, ya sea a través de la creación de sintagmas que pretenden capturar aquello que la fotografía resguarda y esquiva, o bien, por medio de la traducción intersemiótica entre la palabra poética y el acto de mirar animales disecados o leer fichas en las paredes de un museo.

El segundo poema de *Piélagos* nos deja mirar, bajo una lupa que empuña la enunciante (la joven bañista), los planos, los tonos y las texturas de un cuadro impreso en papel brillante:

Hasta el frente, estaba la fotografía de un viaje que hicimos a la playa.
Yo usaba un traje de baño de color negro con rasguños de color azul y rosa, heridas tiernas,
indiferentes al ardor de la sal.
En la escena, compuesta por tres matices de azul, mis padres, agachados a la altura de mis
ojos, se toman de las manos. Mientras, las mías sostienen un salvavidas con dibujos
distorsionados por los restos de agua. (2020: 8)

La distorsión, al igual que el recorte de las fotos referido en la sección anterior, complica el viaje de regreso. Como nos recuerda Isabel Zapata, "la fotografía rodea a la realidad. Se acerca, la acaricia. No la captura. Titubea" (2019: 21). En la écfrasis, por lo tanto, se acaricia lo acariciado. La palabra es, en realidad, un ensayo lingüístico de lo que pasa por el ojo, de lo mirado, con los límites de un encuadre situado en un tiempo y lugar que ya no existen, así como el cuerpo humano que oprimió el obturador o le dijo, a esa familia de tres, "sonrían", "un paso más al frente" o "a ver, agárrense de las manos". La fotografía no es más que una ilusión de asidero. Desde el aquí y ahora de la escritura, la enunciante contempla la imagen, a la que se agrega otra capa, una pátina de luz del presente, que a su vez también emborrona lo mirado:

La luz de la tarde posa
sobre la foto de familia en la playa.
La luz hace visible la fragmentación del polvo:
la memoria, entonces, es algo húmedo
una herida que se abre a ciertas horas
o cada cierto tiempo. (2020: 35)

En la imagen encontrada, la joven bañista presume su flotador, un inflable que fue el indicio de la tragedia. Muchos años después, la acción de inventariar la arroja de regreso a dicho objeto como bajo el efecto Tyndall, que nos hace ver puntos en la luz. Si tiene el papel entre las manos es porque ha escudriñado, y ahora, como quisiera Péricles, el objeto la propulsa hacia el cuestionamiento de lo extraordinario, de esas piezas disfrazadas de futilidad, pero que resguardan el presagio, la revelación, el punto de quiebre. La écfrasis, por lo tanto, conecta objetos, permite que la voz poética yuxtaponga texturas, que traslape materialidades que encierran la prueba táctil de nuestro paso por el mundo. La atención al objeto, entonces, conduce a la bañista hacia el acontecimiento, hacia lo extraordinario, pues bajo el reflector de la tarde observa: "El mismo salvavidas / que vieron flotando sobre la superficie / minutos después de gritar mi nombre / desde la arena" (8). De esa tarde, quedan imágenes dispersas, acuosas, lábiles, como la de un hombre que aplica reanimación pulmonar sobre el cuerpo de una niña, o los reclamos que se propinan su madre y su padre mientras ruegan que el mar salga disparado de lo más profundo del cuerpo de su hija.

Por su parte, *Lugar de taxidermia* convierte en texto el paseo museográfico. El libro puede ser mirado como una exhibición con tres salas por las que se deambula, se avanza y se regresa. La primera sección, "La muerte también es una casa", tiene poemas nombrados con las denominaciones científicas de varias especies: el pato doméstico, el oso hormiguero, la lechuza común y el zanate mexicano, al que llamamos 'kau' en Yucatán. A juego con el título del libro, este bestiario se entiende como un muestrario de animales disecados. Aunque los poemas no

hagan referencia directa a que la voz lírica está frente a dichos objetos embalsamados, los encabezados "*Anas platyrhynchos domesticus*" o "*Tyto alba*" son la evocación de la placa que, tal vez, se mira en la pared. El verso ocurre, entonces, cuando se pone atención a cada pieza zoológica y se dispara un pensamiento por cada especie disecada: "La primera vez que vi morir tenía cinco años" (2024: 9), "Si cierro los ojos, vuelvo" (2024: 10), "Como dentro de un aparador, / vemos caer la tarde a través de la ventana del hospital" (2024: 13).

La segunda sección del libro se titula "Museo de Historia Natural" y está escrita en breves prosas poéticas, párrafos que yuxtaponen movimientos propios del ensayo, como aforismos, premisas, referencias bibliográficas, definiciones etimológicas o paráfrasis. Dichos poemas funcionan al modo de los textos de sala y permiten entender, conceptualizar o problematizar lo que se observa por las diferentes vitrinas. El lenguaje científico, presuntamente neutral, se devela como materia poética, y donde quisimos encontrar un poema hallamos placas temáticas "De la depredación", "Del principio de la taxidermia", "Del miedo a la pérdida". Aquí, la yuxtaposición no es efrástica sino intertextual: nos exige mirar con ojo lírico el discurso autorizado que pretende conducir la visita museográfica. Ello, a su vez, como un proceso metatextual o de cajas chinas, también le ocurre a la enunciante en el penúltimo objeto:

*Por favor, no toque las piezas, me dice el guardia.
Leo una ficha:
Los aceites de la piel se quedan en la taxidermia
y crean un hábitat en el que crecen microorganismos
que pueden deteriorarla.*
En los museos no se puede tocar la muerte. Me resigno
Y el que me acompaña me toca la espalda
con ternura. Le digo que me fascinan y me aterran
Los animales muertos, que no entiendo cómo
algo puede verse tan lleno de vida sin estarlo.
Aquí estamos, dice el que camina junto a mí,
y me abraza mientras vamos a la salida del museo.
Luego, en mi casa, nos tocamos el cuerpo con hambre
y tenemos la apariencia de la gente que se ama.
Ambos sabemos, sin embargo,
que no hay mucho que podamos ofrecer. (2024: 59)

En dicho "Aquí", la paseante compara la muerte observada con el fracaso de su vínculo de pareja. Los peligros del tacto, que leemos a través de la ficha citada, se extienden hacia el deterioro de la relación. La ternura, aunque inocua como el tacto curioso e inocente de una mano en el museo, deja marcas en la piel y la carcome.

Otro aspecto que comparten los poemarios, y que asocia su materialidad con otros registros textuales, es la presencia de libros de divulgación científica. Como ocurre con las fichas del museo, las enunciantes aprovechan el espacio del poema para reconocerse frente a documentos

que explican el mar, la ictiología, o la supervivencia de las especies. En *Pielago*, la voz lírica teje lo que lee con una reflexión sobre la permanencia de la memoria:

En los libros de geografía enseñan a cuántos metros está el punto más bajo del océano. El punto más bajo del miedo está dentro de ese abismo, junto con todas las heridas que se han borrado de nuestra memoria, pero que permanecen abiertas en nuestra sangre. Heridas que regresan como el sargazo que partió de nuestra playa, años atrás. (2020: 37)

En la página siguiente, se añade la referencia a la lectura de un antiguo folio, redactado por un médico y naturalista alemán, en el entorno aséptico de una biblioteca. Esta revisión añade una capa a la búsqueda del punto más profundo o remoto del océano, según se mire, que la bañista asocia con su miedo al agua. Me parece por demás hermoso que, en la prosa poética, los peces dibujados en el siglo XVIII cobren vida y observen a quien se sumerge en dicha interfaz. Es un instante efímero que el párrafo apenas atrapa y deja ir:

Años antes del siglo diecinueve el Dr. Marcus Elieser Bloch trabajó en un manuscrito clasificatorio sobre los peces conocidos hasta ese momento. Él mismo, o quizás otro, talló la figura improbable de lo que había más allá del piélagos marino.

Entro al manuscrito en una inmersión controlada por la seguridad de una biblioteca. Observo las figuras y las descripciones de unos peces asustados por la luz del nuevo siglo. Los veo y me observan. Me aprenden y me olvidan casi al instante. (2020: 38)

La voz lírica investiga y deja ver su archivo de fuentes consultadas. Recorre museos y bibliotecas, pero también librerías de la infancia, como ocurre cuando evoca la explicación de la teoría de Lamarck, antecesor de Charles Darwin, sobre los cambios fenotípicos y su herencia a través del tiempo. En este poema del segundo libro, titulado "Obj. 3", se aprovecha la ékfrasis para atraer, con palabras, la narrativa gráfica de un libro de cuarto grado de educación primaria:

En el libro de Ciencias Naturales
una teoría de la evolución
se explica en una secuencia de tres cuadros.
En el primer cuadro, unas jirafas comen las hojas de un árbol.
En el segundo, pasan miles de años
en los que sus cuellos cambiaron, quizá, todos los días.
En el último espacio, su imponente columna vertebral
es la historia de su supervivencia.
Un día, simplemente, ya eran otras. (2024: 43)

De forma análoga a esta cadena de eventos, la enunciante comprende el desplome irreparable de su vínculo amoroso porque, tal como ocurre con los cuellos de las jirafas, "las formas de vida no [...] permanecen inmutables en el tiempo" (2024: 43). En este poema, se hace coincidir a los saberes científicos con la puesta en texto de las imágenes observadas. Las materialidades y discursos convergen para mostrar la erosión de los afectos y para constatar que los procesos evolutivos no atañen únicamente a las especies animales no humanas ni tampoco

exclusivamente a los rasgos morfológicos de los seres vivos. "En una hoja de sala leí que la evolución / es un proceso aleatorio, continuo y permanente" (2024: 57), informa la voz lírica, y *Lugar de taxidermia* constata la imposibilidad de frenar los efectos del tiempo sobre toda superficie, a pesar de los múltiples intentos de mantenerlo en cautiverio o en conserva. Esta conciencia poética ya se prefiguraba en *Piélago* como una forma de desobedecer los saberes aprendidos y reconocerse parte del flujo del planeta:

Aunque mi abuela dice que los humanos venimos de las manos de dios yo creo que, como dicen los libros, salimos a rastras de un mar prehistórico y caminamos sobre el tiempo hasta convertirnos en lo que somos. Sin embargo, miento cuando rezo y le doy gracias a un dios que no sé si existe, porque no me habla. El agua, sí.
El agua me dice cosas. (2020: 13)

3. El reino de lo corporal, su ecología y sus recipientes

"Un hueso y otro hueso, los innumerables,
están unidos por el delgado alambre que atraviesa
el canal donde estuvo el tuétano".

José Watanabe, "El esqueleto".

La representación del cuerpo como receptáculo afectivo es otra capa más del inventario que son *Piélago* y *Lugar de taxidermia*. El efecto de caja abierta de fotografías o de paseo museográfico no se produce únicamente por la aparición de dos o tres momentos efrásticos, o bien, por la acumulación de listas y repertorios de objetos, sino que la corporalidad suple el lugar de un lienzo o de un frasco de conservación y va exhibiendo paulatinamente sus figuras o sus contenidos. En la sección anterior, comencé a plantear que en la poesía de Irma Torregrosa es posible palpar una conciencia del efecto del tiempo sobre los cuerpos animales humanos y no humanos, que se adaptan –*si es que sobreviven*, o bien, *dado que sobreviven*– a las condiciones del medio y de la contingencia de sus acontecimientos.

En el libro *La política cultural de las emociones*, la filósofa feminista Sara Ahmed escribe que "Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros" (2015: 19). En este tercer y último apartado del artículo, medito sobre la posibilidad de leer los poemas de la autora yucateca desde su dimensión afectiva, pues comunican aquellas impresiones o sensaciones que se han quedado adheridas a los cuerpos, o confirman que las corporalidades se transforman por acción y efecto de los tactos y contactos. Además, pienso que los versos de Torregrosa no excluyen de estos procesos a los cuerpos no humanos: antes bien, los universos que contienen sus textos pueden ser interpretados como pequeñas ecologías que acentúan las cercanías que tenemos con otras especies. Como señala Alexis Uscátegui en un ensayo acerca de Igor Barreto y José Watanabe, "la poesía hace posible el acercamiento (avecinaamiento) de cosas y seres que no pertenecen a la misma especie" (2016: 31).

o el símil para destacar la cercanía entre especies o el contacto entre hábitats. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se asimila el corazón de la persona con el nado escurridizo de los animales marinos:

Mi corazón se parece mucho a
los meros asustados por el movimiento,
tiembla, resuena como un tambor inesperado.
Huye de sí mismo al silencio de la penumbra. (2020: 27)

Un poco más adelante, la voz lírica conceptualiza el mismo órgano como un envase, como un recipiente vacío donde alguna vez nadaron peces: "Mi corazón siempre fue una pecera en abandono" (2020: 39), advierte, hecho que ofrece nuevas dimensiones al campo semántico de los contenedores que se extiende en ambos libros: cajas, frascos, aparadores, peceras, vitrinas.

Como se puede esperar, *Lugar de taxidermia* prolonga los rasgos estéticos de su antecesor. Si el primer libro es sobre el agua, el más reciente es sobre la tierra. Ya desde el poema titulado "*Homo sapiens sapiens*", el segundo que aparece en el poemario, se establece dicho cambio de ecosistema y se regresa, también, a la figura de la niña que explora el mundo:

Camino sobre los quiebres de la tierra.
Los volcanes surgen bajo mis pies,
las fisuras y cordilleras desafían
la estabilidad de mis plantas, ya inseguras,
temblorosas ante el rugido artificial
de los monstruos.
Soy una niña,
y ante mí una extinción tras otra. (2024: 10)

Mientras repasa las fichas del museo, la voz lírica se reconoce niña que vuelve. Lo que en *Pielago* es una asunción de cercanía con el mundo marino, en *Lugar de taxidermia* se planta sobre el relieve de la tierra: esa orografía repone un contacto que se queda impreso sobre el cuerpo a pesar de la extinción cíclica. De nueva cuenta, la antes bañista y ahora paseante declara esa persistencia del afecto ya abordada: "Los cuerpos sólo se traducen, / vuelven a sitios en los que no recuerdan haber estado" (2024: 12).

En otro de los poemas, se desconfía de la casa como un sitio hospitalario: el hogar, otrora lugar de amparo, se transforma en una clase de intemperie. La cavidad de la que saldría un "pulpo gigante" es ahora una casa que archiva lesiones, un recipiente para la tristeza:

A veces entro a mi casa
como si entrara en un animal muerto.
Y veo heridas en las paredes,
sangre en las filtraciones de los techos.
Dibujo con mis dedos las voces
atrapadas bajo la última capa de pintura.
Escucho las risas, los espasmos

que produce la tristeza en los pulmones.
Entro a mi casa como un animal que busca refugio
Pero teme encontrar unas fauces abiertas. (2024: 23)

Estos versos establecen una sinonimia o continuidad semántica con el poema "*Tamandua mexicana*", donde se describe cómo un cachorro de oso hormiguero se resguarda en el cadáver de su madre a pesar de que ya comienza a descomponerse, con el subtítulo de la sección "La muerte también es una casa", y con el título general del volumen, *Lugar de taxidermia*. ¿Cuál es dicho lugar si no el cuerpo? Es la corporalidad animal, no importa si humana o no, la que opera como frasco de conserva, como envase del miedo, del dolor, de la imposibilidad de aceptar la pérdida, de la impronta que dejan los adioses y de la fuerza para continuar viviendo y ajustarse a nuevas condiciones materiales.

La conciencia del cuerpo y su adaptabilidad se hace patente en otros textos como en "Obj. 3", cuyas 'viñetas' sobre las jirafas ya he citado con anterioridad. Lo que ya se dijo de estos animales ahora se asimila en el propio cuerpo. Como señala Ahmed, el contacto entre cuerpos provoca orientaciones, posturas, amoldamientos, comodidades (2015: 222).

Comenzamos a dormir juntos.
mi cuerpo cambió, lejos de mi conciencia.
Cada noche mi cabeza necesitaba un poco más
de tu brazo izquierdo para descansar,
mi nuca fue adoptando esa orografía.
Una se acostumbra a la suavidad,
a la frescura de una almohada limpia;
pero mi cuello siguió su instinto y eligió tu hueso cúbito,
la dureza, el calor en la parte interna de tu brazo.
La bestia que era mi sueño encontró un sitio
donde pasar la noche a salvo. (2024: 44)

El último fragmento que recojo en esta investigación tematiza, en prosa, la acción y efecto de la taxidermia, que por definición etimológica refiere al arreglo y colocación de la piel. Quisiera que se observe con detalle la repetición de la palabra almohada (con respecto al poema anterior) como prueba de los acomodos del cuerpo, o bien, la animalización del corazón y del sueño. Pero sobre todo, en el texto "De sus motivos", la conservación expone su naturaleza de paradoja: guardar lo que ya no, lo que ya nunca:

La taxidermia, es decir –tenerte, aunque ya no– ha de ser otra cosa que nombrarte y escuchar: abrazo, almohada, abismo. Estoy segura de que es algo más que escuchar tu nombre en todas las palabras. / Debe ser algo más que hablar y hablar de ti con todas las personas y desmemorar mi cuerpo del tuyo. Debe ser otra cosa que amordazar el corazón y frenar las ganas de decir: ¿te acuerdas? / [...] Entonces, estoy segura: la conservación es una forma de volver al tiempo en que éramos, aunque ya no. (2024: 34)

Comencé este ejercicio de análisis planteando dos preguntas: una sobre el vínculo entre lo humano y lo no humano, y otra sobre los lugares donde se depositan los afectos. A modo de conclusión, es preciso rescatar algunas premisas que se han ido desarrollando y acumulando a lo largo de este ensayo, y que en parte comienzan a responder las interrogaciones iniciales. En primer término, que la poesía de Torregrosa otorga protagonismo a los inventarios para enfocar lo infraordinario, aquellos detalles u objetos que parecen mínimos, pero que encierran verdades sobre modos de afrontar el duelo. La segunda conclusión es que los poemas de *Pielago* y *Lugar de taxidermia* incorporan procedimientos efrásticos, materialidades yuxtapuestas que se tejen e integran imágenes, texturas, conocimientos científicos. Por último, cabe decir que en ambos libros se extiende una conciencia corporal cuya física es el resultado de los afectos que han marcado sus superficies, andanzas y retrocesos.

Los dos libros publicados por la autora evidencian rasgos de una poética que podría extenderse a su producción literaria futura. Considérese esta propuesta de lectura como un cristal a través del cual mirar la poesía de la escritora yucateca, como una capa más de las textualidades que sus poemas recogen y suscitan sobre el cuerpo, la materialidad y la memoria.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. México: PUEG-UNAM.
- BENJAMIN, Walter (2012): *Desembalo mi biblioteca*. El arte de coleccionar. Barcelona: Centellas.
- BERISTÁIN, Helena (1995): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- ECO, Umberto (2009): *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ, Susana, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (2021): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: UNAM.
- PEREC, George (2018): "¿Aproximaciones a qué?". En *Lo infraordinario*. México: Gris Tormenta, 27-30.
- REJÓN, Katia (2020): "En la poesía puedo ser yo y ser otros". En *Memorias de Nómada*. <https://www.memoriasdenomada.com/en-la-poesia-puedo-ser-yo-y-ser-otros-irma-torregrosa/> [10.12.2024]
- SPITZER, Leo (1945): *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Ediciones UBA.
- TORREGROSA, Irma (2020): *Pielago*. México: Cuadrivio Ediciones.
- TORREGROSA, Irma (2024): *Lugar de taxidermia*. México: Esdrújula.
- USCÁTEGUI, Alexis (2016): "Igor Barreto y José Watanabe: afecto y biopolítica de la animalidad". En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año 2, núm. 2. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ZAPATA, Isabel (2019): *Alberca vacía*. México: Argonáutica.

Briceida Cuevas Cob: una poética en tensión

Alejandro Palma Castro / Silvia Cristina Leirana Alcocer

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Autónoma de Yucatán)

Introducción

Briceida Cuevas Cob es una poeta y promotora cultural maya originaria de Tepakán, Calkiní, Campeche. En 1995 publicó el poemario *U yok'ol auat pek' ti kuxtal pek' / El quejido del perro en su existencia* (Bacalar: Cuadernos de la Casa Internacional del Escritor, 17, 1995; Bacalar: *Nave de papel*, 1998) que recrea la vida del pueblo maya en una de sus facetas más crudas: la violencia contra los perros comunes (*malixes*, en español de Yucatán, enriquecido con vocablos mayas). En 1996 fue becaria del Fonca, de lo que resultó *Je' bix k'in/ Como el Sol* (Ciudad de México: INI/Fundación Rockefeller, Letras Mayas Contemporáneas, 1, 1998), poemario que recoge experiencias de la vida cotidiana de un pueblo y es también un homenaje a las mujeres que transmiten las tradiciones mayas. En 2008 apareció su libro *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa* (Ciudad de México: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008, dos ediciones, una de 76 páginas y la otra de 134), que recrea la vida de las mujeres mayas; remite a los saberes ancestrales y muestra las tensiones entre lo tradicional y lo moderno, así como las que existen entre las sociedades mayas y las sociedades desindianizadas. En 2011, Briceida Cuevas Cob coeditó, con Luis Alfredo Canul Tun *U ts'ibta'al Cháak. U múuch' ts'ibil Ik'il t'aano'ob yéetelTsikbalob ich Maya yéetel Kastelan/ Escribiendo la lluvia. Antología literaria en lengua maya – español* (Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Calkiní, Calkiní) donde recoge el trabajo de los participantes en los talleres de inducción literaria que impartieron los editores en Calkiní entre 2007 y 2009. Cuevas Cob ha participado en diversas antologías y sus poemas han sido traducidos a diversas lenguas. Es fundadora de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, A.C. (ELIAC); desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y desde 2012, Miembro Correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua en Campeche. Fue homenajeada en 2017 por la Feria Internacional de la Lectura de Yucatán (FILEY) en el marco del Encuentro de Poesía "Voces del Mayab". Es por lo tanto, una de las escritoras en lengua maya más reconocidas y representante de la generación que ha promovido el resurgimiento del maya en el ámbito artístico y literario desde la década de los noventa del siglo pasado en torno a las revistas *Cal k'in* (1992-94) y *Kin lakam* (1995) que dirigía Waldemar Noh Tzec.

En un trabajo anterior¹ interpretamos su poemario *U yok'ol awat peek' ti' u kuxtal peek'* / *El quejido del perro en su existencia* (1995) desde la crítica transcultural, mostrando su vigencia como "una alternativa de expresión de algunas problemáticas sociales de nuestra actualidad" (Palma y Leirana 2024: 54). Más que un asunto patrimonialista, la poesía de Cuevas Cob, nos parece una propuesta vigente no solo para el panorama cultural maya; sino también para el hispanoamericano, donde se vuelve necesario apelar a otros saberes que nos permitan interpretar varias problemáticas contemporáneas comunes, siendo algunas de ellas el respeto a otras especies animales y la igualdad sustantiva de las mujeres. En este sentido la poesía de Cuevas Cob ha sido una expresión pionera de lo que ahora, por ejemplo, se denomina ecocrítica en el ámbito mexicano o de las alternas vías del feminismo adaptado a contextos diversos como puede ser la cultura maya peninsular contemporánea.

Por ello, en este artículo nos proponemos desarrollar un análisis enfocado en algunas de las tensiones² que se desprenden de la obra poética de Cuevas Cob. Nuestra lectura se agrupa en función de una poética en tensión establecida desde la alteridad implicada en la noción de la categoría "indígena" (Quijano Velasco 2019: 212) y la mediación crítica que se requiere desde la transculturalidad a partir de Ángel Rama al:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar automáticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de *independencia, originalidad, representatividad*^{3 4}. (Rama 2019: 19)

Estas tensiones se manifiestan, primero, desde la lengua por el carácter bilingüe en el cual se difunden los poemas y que conllevan la problemática de no poder traducir con exactitud términos y esquemas culturales (tal es el caso del término *peek'* (perro) en el poemario de Cuevas Cob que se contrasta lingüísticamente e ideológicamente). Segundo, se manifiesta una tensión en cuanto a la manera en que una comunidad busca resolver problemáticas actuales y que no necesariamente van a acorde con un proyecto occidental de desarrollo (tal es el caso de

¹ Alejandro Palma Castro y Silvia Cristina Leirana Alcocer, "Briceida Cuevas Cob, una crítica transcultural a su poesía". *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, Vol. 4, núm. 8: 53-75.

² Aludimos al vocablo "tensión" siguiendo el proceso del dialogismo bajtiniano propuesto primero en "La palabra en la novela" y luego retomado en *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*. Si bien la palabra tensión no figura como uno de los conceptos básicos de la teoría del filólogo y filósofo ruso, esta es fundamental a partir de la búsqueda de comunicación con el otro mediante actos: "realizados "para otro", buscando su mirada y su sanción, [que] repercuten de una manera definitiva en otra persona y en el mundo . . . Cualquier acto nuestro que no sea fortuito obedece a la tensión permanente del deber ser, de obligatoriedad que emana para mí del otro" (Bubnova 2006).

³ Las cursivas vienen en el original.

⁴ Rama trabaja con la literatura latinoamericana escrita en la primera mitad del siglo XX, pero nos parece que es una operación viable para el momento actual de las literaturas en lenguas originarias en México como lo planteamos en el artículo referido anteriormente (Palma y Leirana 2024) y esperamos reiterar en este trabajo.

otro poema de Cuevas Cob, el cual apela a un feminismo adaptado al contexto maya y que en algunas de sus bases puede contradecirse con el discurso feminista académico).

De este ejercicio de análisis queremos hacer evidente que la poesía contemporánea mexicana escrita en lenguas originarias requiere una forma de lectura distinta. En un trabajo reciente, Gloria Vergara apela a una identidad híbrida para realizar una lectura de la poesía de la purépecha Rubí Tsanda Huerta: "La hibridación nos ha obligado a reconocer la pluralidad cultural y a diluir las prácticas homogeneizantes de los nacionalismos latinoamericanos que anulaban el mundo indígena" (Vergara 2024). Así mismo, Mikel Ruiz en un artículo dedicado a la poeta maya tsotsil Ruperta Bautista, utiliza los términos "repliegue" y "despliegue" (Ruiz 2014) para exponer el conflicto que aparece en su obra a partir del sistema oral, de procedencia indígena, y el sistema de la escritura occidental. Estas dos propuestas de lectura se enmarcarían dentro de lo que Krishna Naranjo ha revisado como el planteamiento de las recientes generaciones alrededor de la literatura escrita en lenguas indígenas: "Es así que el ejercicio ensayístico actual ha superado, desde mi modo de ver, la afirmación que fue necesaria décadas atrás, esto es, que la literatura indígena existe. Las plumas actuales desenmarañan, en primer lugar, la palabra "indígena", dilucidando lo que permanece oculto" (Naranjo 2024). Este "desenmarañar" los textos en lenguas originarias de México es la tarea que toca a una crítica literaria más adaptada a los contextos actuales permeados por una constante transculturalidad.

Como planteamos en nuestra publicación anterior, la crítica transcultural⁵ puede ser un enfoque complementario para notar cómo actúa dicha hibridez en el discurso de este tipo de literatura, al mismo tiempo que puede describir el curso de ese "repliegue" y "despliegue" como una estrategia de mediación consciente en busca de ciertos objetivos culturales y sociales. En el caso concreto de los poemas de Cuevas Cob, donde cierta interpretación puede parecer extraña o hasta incómoda, es donde apelamos a la crítica transcultural como modo de lectura para establecer sus puntos de tensión y no una solución de lectura absoluta o definitiva –algo que nos parece imposible. Estos resultados interpretativos nos permiten dimensionar la interacción que dicha literatura puede entablar con su sociedad y cultura contemporáneas.

1. Apreciación transcultural de las literaturas mesoamericanas

Como explica Gloria Elizabeth Chacón:

⁵ La crítica transcultural como se propone para los fines de este artículo, deriva del ejercicio crítico general de un proyecto interinstitucional de investigación, "La crítica transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales" apoyado por CONAHCYT desde 2019 y la cual se configura "a partir de traslados filosóficos y semióticos en función de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones" (Sánchez Carbó 2024: 224).

...los poemas, las novelas y los cuentos son o están destinados/pensados por práctica y definición para que el público los consuma [...] En su entrada a un sistema literario mundial, las textualidades de los pueblos indígenas inevitablemente pasan a dialogar con los críticos y remiten a los escritores a nuevas posiciones de autoridad.

En su conjunto, la literatura indígena mesoamericana contemporánea es un locus importante, no solamente porque plasma y nos presenta interrelaciones únicas entre plantas, humanos y animales, sino porque además comunica al mundo que lo no humano es parte del sujeto que nombramos, a partir de lógicas occidentales, como humano. (Chacón 2022: 287)

Analizar y estudiar las literaturas de los pueblos originarios dista mucho del extractivismo epistemológico y contribuye a conocer una visión de la realidad ajena a las dicotomías tan caras a las culturas de tradición occidental. Adicionalmente, en este efecto de la alteridad "indígena" que ha sido analizado por Quijano Velasco como un partir "del principio de "no-identidad" en las literaturas en lenguas indígenas. Estas no pueden pensarse en bloque sin caer en un reduccionismo que ha sido parte del problema histórico de la relación del Estado-nación con los pueblos originarios y sus lenguas" (2019: 214), es evidente que la ilusión que han creado las políticas estatales de publicación de la literatura indígena, es una falacia. No existe ese "otro" indígena que se opone a la epistemología del conocimiento occidental, coexisten, más bien, una pluralidad de culturas que se expresan lingüísticamente desde una diversidad de cosmovisiones como manera estratégica para posicionarse y "expresar una alteridad con respecto a la identidad nacional" (Quijano Velasco 2019: 219). Por eso resulta inminente que la producción literaria en lenguas originarias debe concebirse de manera bilingüe. Pero no debe anteponerse la incorporación al sistema mundial de la literatura a la comprensión de visiones diferentes a realidades donde se hace palpable el efecto de una transculturalidad.

Lamentablemente, la mayoría de las veces cuando se lee literatura en lenguas originarias se piensa en una política estatal, la inclusión de culturas indígenas, y no en la manifestación cultural y social de una subjetividad y visión particulares. Aunque se trate de un matiz ligero, la dirección y esfuerzos que han generado las primeras generaciones de escrituras contemporáneas en lenguas originarias de México, deben encaminarse hacia un énfasis en la movilidad transcultural. Bellinghausen plantea esta problemática como uno de los nudos a deshacer respecto a este tipo de creaciones verbales:

Y aquí llegamos a otro nudo de esta literatura emergente. Si se focalizara en regiones, en expresiones dialectales o variantes significativas como las que encontramos en zapotecas, nahuas, mixtecos y otomíes (gentilicios que da la sociedad dominante a pueblos que se autodenominan de distintas y precisas maneras), esa literatura estaría condenada al aislamiento y devendría tal vez impracticable sin el recurso de la traducción y el bilingüismo. La clave para ser leído en el ámbito nacional, y en especial por hablantes de otra lengua originaria, es el castellano, *lingua franca* de autores y lectores indígenas. (Bellinghausen 2022)

Al respecto de este "nudo" es relevante pensar en la reorientación de las políticas de estado en función de este nuevo énfasis a partir de dos aspectos. Primero, considerar fondos locales de apoyo cultural. Inmediatamente, desde finalizada la Revolución Mexicana, las políticas educativas y culturales han insistido en centralizar sus acciones hacia el norte y el sur del país sin considerar la diversidad de contextos que lo atraviesan. Uno de ellos es el lingüístico; ya vivimos las nefastas consecuencias de una educación lingüística monolingüe en español. El centralismo no hace sino privilegiar y perpetuar un tipo de pensamiento y de cultura; por ello es que, en aras de fomentar la pluriculturalidad, una opción puede ser derivar importantes fondos hacia instancias regionales para atender necesidades locales.

La segunda tiene que ver con el tipo de discurso que plantean los textos bilingües de la literatura escrita en lenguas originarias del territorio mexicano. A diferencia de otros contextos donde la traducción la realiza alguien distinto a quien escribe, en este caso nos topamos con una autoría que se desdobla en dos lenguas y por tanto en dos concepciones culturales distintas cuando no contrapuestas.⁶ Esto hace que ambas versiones no puedan disociarse y formen un solo texto. El complejo que conforman la versión en lengua originaria y en español manifiesta una producción heterogénea en los términos propuestos por Antonio Cornejo Polar (2003). Para una crítica literaria más comprensiva sobre este fenómeno textual habrá que considerar la relación de dos sistemas literarios⁷ distintos, así como la capacidad de un sujeto que migra entre estos sistemas mediante diversas estrategias.⁸

Tal es el caso de la escritura de Cuevas Cob como productora de textos en maya y español. Concebidos primero en lengua maya, sus poemas aluden a un propósito fonético (reiteraciones, aliteraciones, paranomasias) que se pierde al traducirse al español. Los textos literarios mayas contemporáneos se nutren del pensamiento maya ancestral, y son interpretados por autores mayas y no mayas, como obras de arte, pero también como puentes interculturales para la mutua comprensión entre los mayas y los miembros de otras culturas. En adelante justificamos, desde la lectura de algunos poemas de la escritora maya, el proceso de lectura transcultural y la visión subjetiva que deriva de ello.

⁶ Al respecto Krishna Naranjo en su artículo "Denuncia, cosmología y ritualidad: claves en la poesía de Ruperta Bautista", explica que esta práctica tiene un sentido particular para la literatura originaria contemporánea en México: "es necesario reconocer que, entre los escritores en lenguas originarias, se maneja el término de versión; en este sentido, importan ambos idiomas: los recursos literarios que, en cada lengua, brindan posibilidades estéticas" (Naranjo 2022: 52).

⁷ José Sánchez Carbó explica el sentido que cobra el término "sistema literario" en Cornejo Polar: "Para explicar la heterogeneidad de las literaturas, Cornejo Polar recurre al concepto de sistema literario porque supone, en términos generales, la existencia no sólo de textos literarios también de instancias de producción, distribución, valoración y consumo que los condicionan o determinan" (88).

⁸ Rubí Tsanda Huerta ha expresado este fenómeno de manera muy contundente en una entrevista: "Hablar el castellano es ponerse una máscara, pero lo manejamos muy bien... Ser bilingüe es como tener dos alas, necesitamos de ambas para seguir este camino" (en Vergara 2024).

2. El perro como metáfora del otro en U yok'ol awat peek'/ El quejido del perro

Los poemas de *U yok'ol awat peek'/ El quejido del perro* (2008) evocan la conexión que en la religiosidad maya tienen los perros con el más allá: son capaces de ver a los 'pixano'ob'⁹ y aúllan para dar aviso a los vivos sobre esta presencia. En ocasiones, puede tratarse de una procesión de ellos; los humanos, tan desagradecidos, en vez de tomar las prevenciones suficientes, matamos a los perros en un intento de conjurar la desgracia. Dentro de esta misma tradición, si alguien toma las lagañas (chemes, en español mayanizado) de un perro aullando y se las pone en las pupilas, podría mirar lo que el perro está viendo, esto implica un riesgo muy grande: volverse loco o incluso morir.¹⁰ Además, si los humanos interactuamos con nuestros congéneres difuntos pensando que están vivos, al recibir la vela que ellos ofrecen, esta se transformará en un hueso diminuto, quizá una falange, pero el interlocutor que accedió a tomarla, caería gravemente enfermo y de no ser curado por una poderosa 'Xmen' (o poderoso 'Jmen'), moriría.

A partir de la dura vivencia que le produjo esta tradición, Briceida Cuevas Cob crea un poemario en el cual la voz lírica por momentos se dirige al perro común y por momentos al humano maltratador. Es una dura crítica a la forma cruel como son tratados los perros sin raza, aunque también puede leerse como una alegoría contra la discriminación al pueblo maya, e incluso como un alegato contra el clasismo, el sexismo y la homofobia, como lo interpretaremos en los poemas III, VIII y IX. El poema III comienza diciendo:

<p>Yaan máax tu júupcha'ataj u xbajbi xanabil k'asa'anil ka péecha'ak'naj ich k'u' naj. ¿Báan u béelal u multal máak wa ichil junjuntúul máak tu xúuxub ch'e'enaknakil? Xka'yeole tu chen ts'íibtik u yich, [...] K'uuxilé tu payalchi', yéetel u payachi'e' tu cha'achik u bóoxil u chi'.¹¹</p>	<p>Alguien se calzó las alpargatas de la maldad y dejó su huella en la iglesia. ¿De qué sirve una multitud si en cada uno silba la soledad? La hipocresía se santigua, [...] el rencor reza, se mastica los labios.</p>
---	---

(Cuevas Cob 2008: 68-69)

Las actividades ritualizadas son ejecutadas por defectos morales. Por ser vicios quienes realizan estos actos sagrados, se vuelven grotescos y pierden su legitimidad. El hablante lírico se pregunta:

⁹ "Alma o espíritu que da vida al cuerpo del hombre" (Diccionario maya-español del sitio *Identidad y cultura maya*).

¹⁰ La protagonista de la novela *U yóojol xkáambal jaw xiu/ Contrayerba*, de Ana Patricia Martínez Huchim, comete esta imprudencia, narra la vida de las mujeres cuyas ánimas deambulan y luego muere.

¹¹ A lo largo de las reediciones que han tenido estos poemas, la lengua maya ha sido enriquecida con diversas opiniones sobre su transcripción, fijando algunas normas tendientes a su estandarización. Es por ello que todas las citas provienen de la edición de 2008, *Ti' u billil in nook'/ Del dobladillo de mi ropa* en su versión de 76 páginas. Asimismo, dado que consideramos el trabajo paralelo tanto en lengua maya como en español presentamos ambas versiones en forma de tabla para facilitar el cotejo entre lenguas.

<p>[...] ¿Máax u yaamaoob? ¿Máax ti' ku payalchi'ob? ¿Máax ti' ku jach k'ubentikubaob? ¿Máax ti' ku yok'tikubaob, wa mix máak tu k'ajóoltaj yum k'u, tu jeljuba je bix peek' ka tojoch'intá'ab chen manak'tabij ti' tu jolnajil u yotoch?</p>	<p>[...] ¿A quién aman? ¿A quién le rezan? ¿A quién se encomiendan con vehemencia? ¿A quién le imploran, si al mismo Dios nadie lo reconoció, quien hecho a semejanza del perro fue echado apenas lo vislumbraron en la puerta de la iglesia?</p>
---	---

(Cuevas Cob 2008: 68-69)

Esta es una de las partes del poemario que nos permite afirmar que la pluralidad cultural y la inclusividad animal son dos aspectos centrales para redefinir el rumbo de la crítica literaria comprometida con los estudios humanísticos. Cuando se publicó este poemario, la crítica de los estudios animales aun era incipiente en México e Hispanoamérica. Por lo tanto, una de las deudas no reconocidas por la crítica literaria con este libro de Cuevas Cob es haber brindado una experiencia de la relación entre especies animales distintas desde la cultura maya. Esta dinámica permite, el enriquecimiento de nuestra realidad inmediata.

En el poema VIII la poeta recrea un pasaje de violencia, resultado de la sin razón a la que nos mueve el miedo que produce la ignorancia de lo diferente o aquello que no queremos explorar o reconocer:

<p>Júntúul máake' tu pulik yáax túunich ti' xch'upul peek' ba'alike' ma' yo'olal wa tumen ma' k'ebannaja'ani' Leti'e' taak u jomik neen, (neen u ta'akmaj ka'ach ichil u éek'joch'e'enil u taankab) tumén ti' le neena' ku yilikubaj ti' k'iíwik ichil u móláayil tsaya'an koi' peek'o'ob. Ts'u yilikubaj tu tich'ik u yook, tu jochik puksi'ik'alo'ob ti' koot.</p>	<p>Alguien le tira la primera piedra a la perra pero no es porque no haya pecado. Él intenta romper el espejo, (espejo que guardaba en la oscuridad de su patio), porque en este espejo se mira en la plaza entre un grupo de perros en celo. Se ha visto alzando la pata y dibujando corazones en las albarradas.</p>
---	--

(Cuevas Cob 2008: 75)

La primera parte del poema es clara desde la interpretación que realizamos de un pasaje bíblico donde se relata la costumbre hebrea de apedrear a las mujeres adúlteras. Sin embargo, los versos que siguen no nos llevan hacia una consecución lógica de dicho contexto bíblico y nos adentran, más bien, en una suerte de hermetismo que comienza a partir de la doble negación: "pero no es porque no haya pecado". De lo que inferimos que, en efecto, una línea de lectura nos encaminaría a pensar que se trata de una sentencia lapidaria, pero hay algo más de fondo que comenzará a plantearse a partir del espejo.

Interpretamos esta incitación a matar violentamente al perro, como un crimen por homofobia o misoginia. En la primera parte alguien, no sabemos si hombre o mujer, ejecuta la acción, pero

en el cuarto verso, de la versión en español, él, ya está marcado con género masculino; no así para el maya donde la partícula *leti'* no tiene marca de género. Para la lengua maya queda incluso más interesante porque en la cuarta línea, "*Leti'e' taak u jomik neen,*" el sujeto de tercera persona *Leti'e'* no tiene marca de género podría ser un hombre o podría ser una mujer, aunque tradicionalmente los que disparan son hombres, pues las armas están asociadas a la cacería y labores consideradas masculinas, por tanto, quienes matan a los perros que aúllan son hombres también.

Algunos teóricos de la psicología dicen que los hombres más homofóbicos son heterosexuales o por lo menos socialmente se quieren presentar como heterosexuales con una masculinidad frágil, insegura, que los lleva a temer a la homosexualidad. Entonces, ese temor a ser identificado como homosexual, es el deseo de romper el espejo, un espejo guardado en la oscuridad del patio. Estamos hablando de una poeta maya, pensemos en los grandes patios de las casas mayas. En muchas ocasiones los enseres domésticos, se caen se pierden, quedan sepultados en el lodo del patio o sea en la oscuridad del patio. Aunque el patio sea abierto, es un espacio privado, opuesto a la plaza. También es interesante el contraste, entre la luminosidad del espejo y la oscuridad del patio, ambas oposiciones remiten a lo íntimo versus lo público. El perro en celo puede aludir a una mujer o a un hombre que tienen una vida sexual activa; quien dispara lo hace para romper el espejo donde se ve a sí mismo en la situación de él o la otra. Es decir, existe un miedo a abrirse y a que los demás conozcan su actividad sexual como un placer.

Es así como dos sistemas culturales se entrecruzan sin que puedan conciliarse hacia un sentido común y más bien queda expuesta una tensión. Por un lado, la relación bíblica con la moral sobre el pecado y la sexualidad; por el otro, el espejo como objeto y símbolo, desde la cultura maya contemporánea de lo que se oculta privadamente. Se trata entonces de un juego dual de interpretaciones que no reafirma un sentido completo sino una lucha constante entre dos cosmovisiones distintas.

El poema IX puede ser interpretado a la luz del concepto de *épica invertida* en clave de mujer de Mossine (2019) quien postula la heroicidad de sobrevivir. Pero en este caso ni siquiera de sobrevivir: la heroicidad de estar muriendo, saber que la propia muerte es injusta, no permitir el *gas lighting*, es decir, romper con la misoginia interna. Este poema remite a la relación esquizofrénica que tienen las sociedades occidentales y occidentalizadas con la maternidad: es uno de los rasgos fundantes del deber ser de la mujer. Se espera de ellas que sean muy pacientes y solidarias, que pongan las necesidades ajenas por encima de las propias, esto es, basta educarlas para ser buenas madres y privilegiar el bienestar de las crías. Pero como la maternidad resulta del ejercicio de la sexualidad —exceptuando en los grandes relatos míticos de las

mujeres elegidas que conciben por milagro, "sin conocer varón", como dice la Biblia— se oculta o se priva a la madre de la relación con su hijo si ocurre fuera del sagrado vínculo matrimonial y esto tiene que ver con la incapacidad de decisión acerca del propio cuerpo. Según Smith: "los cuerpos de mujeres se venden internacionalmente y en el mercado mundial para el tráfico sexual y parece inevitable que la delincuencia organizada cambie al mercado de la subrogación y la venta de la capacidad reproductiva de las mujeres" (Smith citada en Nuñez Calonge 2019: 5)

Es así que las sociedades, los padres de las mujeres e incluso sus violadores, deciden sobre el cuerpo de la mujer embazada y su hijo: si lo aborta, si lo da en adopción o lo cría. Esta puede ser una línea de lectura del poema IX:

<p>Yo'omjil xch'upul peek' Ts'o'ok u yaalankal. Tu síisaj mejen maalix peek'o'ob, mejen peek'o'ob laj t'ot'o'ob ich kaaj. Ka jop' x-al peek' u yok'ol awat ti' yáan bejo'ob tats'áak'ab. Ka chakchaj u yich, Ja'alibe' ka' ch'a'apachtajib, a'ala'be' ts'o'ok u chokotal u pool, ba'alike', leti'e' kíim u yoojlil máako'ob chokochaj u pool'o'ob.</p>	<p>Quedó preñada la perra. Tuvo a sus crías. Parió perritos comunes, perritos que fueron esparcidos por todo el pueblo. Y se dedicó la madre perra a aullar por los callejones todas las noches. Enrojecieron sus ojos, y fue perseguida. Dijeron que ya tenía la rabia, sin embargo, ella murió sabiendo que la gente había enloquecido.</p>
---	---

(Cuevas Cob, 2008: 75-76)

Tan crudo como puede escucharse la frase: "quedó preñada la perra" –incluso también en maya fonética y sintácticamente es una frase dura– es como se plantea el resto del poema. Si hacemos la analogía de la perra con una mujer, lo cual dado el marco de referencia presentado no resulta tan lejano, es entonces que nos damos cuenta del resultado de esa esquizofrenia occidental sobre la maternidad. Precisamente, el último verso: "ella murió sabiendo que la gente había enloquecido" resulta contradictorio con el resto de la circunstancia. Es ahí en esa tensión a partir de un sentido que no cierra de la manera esperada que el sujeto enunciativo da un giro. Si recordamos el sentido religioso del perro en la cosmovisión maya entonces esta perra está viendo algo que a los seres humanos no nos es revelado. En este caso podría ser la gente enloquecida por una manera incongruente de tratar la maternidad.

3. El feminismo necesario en "Yaan a bin xook / Irás a la escuela"

El poema "Yaan a bin xook / Irás a la escuela" nos parece otro caso ilustrativo de la manera en la cual la poesía de Cuevas Cob se plantea desde una tensión entre diversos elementos. El sujeto

enunciativo pone la mirada sobre seres vivos o inanimados y a partir de esa percepción espacio-temporal construye el objeto de experiencia. Por considerarlo importante para la interpretación, se transcribe completo el poema en sus versiones en maya y español:

<p>Teche' yaan a bin xook. Ma' tun p'áatakech polweech. Yan a táats'máansik u páakabil u najil a tuukul yo'olal a wokoj ta wotoch ma' táan a k'opik joolnaj. Le ken a paktabaj tu yich a láak' bin a wil ti' a maatsab, box jul ch'iikil tu puxsi'ik'al lu'um, ku taal u yéemel a juntats' óol ti' xan ku bin u na'akal u nojil a ch'i'ibal. Teche' yaan a bin tu najil xook ti' tuun u lóoch' u k'ab a na'at bin a chuk u póojol u chun u nak' u ko'olelil a ch'i'ibal. Ti' u tuunkuy bin a na'ana'ajo'ot u wo'oj ts'iib mamaiki lu'um, síis yéetel k'in. U nukuch yich a cha'an óolal bin u cha'ant u yiim saatal u yóol u ts'o'okol u wekik kuxtal yóok'ol kaab. Teeche' yaan a bin tu najil xook ba'ale' yan a suut ta taanaj, ta yaalanaj, ka bon yéetel k'uxub u chun u nak' ka', ka u léets' a sak piik u yaak' sabak, ka u p'ul yéetel u yik' a sak óol p'ulu'us k'áak', ka u ch'op a wich u k'ak'al yaal u k'ab buuts', ka a xok ti' u paach a xáamach u p'ili'is k'áak', ka a xok ti' u tóoch' k'áak' u waak'. Yaan a suut ta yaalanaj tumen wa'ala'an u pa'atech u k'áanche'il tu'ux ka pak'ach waaj¹², tumen k'óoben u ta'akmaj jump'éel néen tu chuun u nak'. Jump'éel neen tu'ux ts'aalal a pixan. Jump'éel néen ku yawat páaytikech yéetel u juum u t'aan u léets' jul.</p>	<p>Tu irás a la escuela. No serás cabeza hueca. Traspasarás el umbral de tu memoria hasta adentrarte en tu propia casa sin tener que tocar la puerta. Y contemplándote en el rostro de tu semejante descubrirás que desde tus pestañas, flechas nocturnas prendidas en el corazón de la tierra, desciende tu sencillez y asciende la grandeza de tu abolengo. Tú irás a la escuela y en el cuenco de las manos de tu entendimiento contendrás el escurrir del vientre de la mujer de tu raza. De su calcañal descifrarás los jeroglíficos escritos por el polvo, el sol y la humedad. Grandes los ojos de tu admiración contemplarán sus senos desfallecientes después de haber derramado vida sobre la tierra. Irás a la escuela pero volverás a tu casa, a tu cocina, a pintar con achiote el vientre del metate, a que lama la lengua del tizne tu albo fustán, a inflar con tus pulmones el globo-flama, a que hurguen¹³ tus ojos los delgados dedos del humo, a leer el chisporroteo en el revés del comal, a leer el crepitar del fuego. Volverás a tu cocina porque tu banqueta te espera. Porque el fogón guarda en sus entrañas un espejo. Un espejo en el que estampada se halla tu alma. Un espejo que te invoca con la voz de su resplandor.</p>
--	--

(Cuevas Cob 2012: 27-28)

¹² Transcribimos el poema tal como viene en *Kuxa'an t'aan: Voz viva del Mayab* (2012: 28) dado que se escribe con la actualización de la ortografía maya. El contenido es el mismo que en el poemario *Je' bix k'in* (1998: 10). Para la compilación *Ti' u billil in nook'* (2008: 34) hay una variante de este verso: "Tumen wa'ala'an u pa'atech u **chan wolis mayakche'il** tu'ux kapak'ach waaj".

¹³ Para esta versión se ha cambiado "jurguen" por "hurguen" sin respetar el uso coloquial de la región.

En el texto ha debido privilegiar, para la traducción española, el tono profético y el mensaje sobre las formas sonoras: "Teche' yaan a bin xook" ("Irás a clase") y la variante "Teche' yaan a bin tu najil xook" se traducen indistintamente como "Tú iras a la escuela" cuando literalmente *tu* es la contracción, de la expresión "teche' yaan a bin ti' u najil xook", donde 'ti' es un adverbio (que entra en la conformación de muchos tónimos: Ticopó lugar del álamo; Tizimín, lugar del tapir, aunque también, en otros casos, indica complemento directo o indirecto). 'U' es un posesivo de persona; 'xook' puede significar: contar, leer, aprender. "Ti' u najil xook" en una traducción literal sería algo así como: "A su casa del aprendizaje /de la lectura/ de la cuenta/.¹⁴

Asimismo, "Yaan a bin xook/ Irás a la escuela" contiene una propuesta de renovación de la tradición; incluye un epígrafe polisémico que puede expresar la discriminación de la cual son objeto muchas niñas, pues todavía hay familias que prefieren el nacimiento de un varón al de una fémina y, para dar acceso a la educación formal, se les privilegia a ellos sobre las mujeres, aunque también evoca la lucha del ser humano contra el caos:

Le túun le siíniko'ob ka'ach tu che'ejo'ob, tu k'aayo'ob, tu yóok'oto'ob, táan xan u báaxal u machmaj u k'abo'ob, léek u yok'olo'ob. Ko'olel siisa'abil, leti'e kun jóoychokoja'atiko'ob wa ku manak'ta'alo'ob ich yáalanaj.	Y aquellas hormigas que reían, cantaban, bailaban y jugaban a la ronda, comenzaron a llorar. Había nacido una hembra, que les echaría agua hirviendo cuando aparecieran en la cocina.
--	---

(Cuevas Cob 2012: 27)

Este poema también alude a la discriminación y la violencia ginecobstétrica que a veces sufren las mujeres mayas en los consultorios cuando son atendidas por médicos (varones). Por eso el sujeto enunciativo propone a la oyente que se convierta en profesional de la salud: "Tú irás a la escuela/ y en el cuenco de las manos de tu entendimiento/ contendrás el escurrir del vientre de la mujer de tu raza". Esto para atender a las mujeres mayas con la empatía requerida; concatena la sencillez de trato a la grandeza espiritual de quien está consciente de sus conocimientos. Estos versos connotan el desprecio con que son vistas las partes del cuerpo de una mujer de edad avanzada por los ojos ajenos a la forma de vida maya y quizá también por los hombres de la propia cultura, así como la necesidad de que sea una mujer maya la que comprenda científicamente los ciclos fisiológicos y remedie las dolencias propias de las mujeres. La descripción del abultamiento del vientre es más gráfica en el texto maya *u poojol u chuk u nak'* (cuya traducción literal sería lo abultado de la parte inferior del vientre); en la versión en español se reduce a la doble acepción de *el escurrir del vientre* (que puede hacer referencia a algo líquido que sale del vientre, o al vientre mismo que está flácido). La alusión al vientre y a los

¹⁴ Isaac Pool, maestro de lengua maya, explica que la traducción literal del primer verso: "Teche' yaan a bin xook" sería: /Irás a clase/.

senos marcados por los estragos de la maternidad la reivindica como factor de reconocimiento social.

El calcañal es otra parte del cuerpo que se nombra en el texto y se nos presenta con inscripciones (u wo'oj ts'iib), lo que remite al aspecto físico de tener los pies callosos. El hecho de insistir en que han de ser descifradas es una solicitud a la interlocutora de que interprete las vivencias de sus semejantes —muchas veces impresas en el cuerpo—, las valore y reconozca la sabiduría que con ellas han desarrollado pues, como afirma Margarita Paz, el cuerpo: "es un campo de fuerzas donde se escenifican las estrategias del orden social; es ... una superficie de inscripción de los códigos de la sociedad" (1999: 99). En este sentido las mujeres mayas muestran en su cuerpo los efectos de haber trabajado para los demás.

Hacia el final del poema se propone un retorno a la vida tradicional de las mujeres mayas. Esto, en un primer acercamiento al texto, parece una contradicción, pero se desvanece tras una lectura atenta, pues al inicio el sujeto enunciativo había expresado: "Traspasarás el umbral de tu memoria/ hasta adentrarte en tu propia casa/ sin tener que tocar la puerta". Por eso podemos proponer que se trata de un regreso simbólico; la interlocutora puede hacerlo de manera mental: con la imaginación (en la versión de 1998) o con la memoria (2008 y 2012); además se enumeran una serie de saberes relacionados con el fogón tradicional de la casa maya que, a su vez, se asocian a un espejo, lo que alude a la afinidad de la lectora interpelada con las otras mujeres mayas a las que atenderá.

Se expresa el conflicto de la identidad maya para una mujer profesionalista de la salud y propone una vía para integrar la práctica científica con la tradicional división social del trabajo entre los mayas: el servicio a nuestros semejantes, el reconocimiento en la otra y la empatía con las personas de condición económica humilde, hermanada la voz lírica con su destinataria como descendientes de los sabios y sabias que construyeron una civilización milenaria. Por lo tanto, la tensión que se produce desde lo que parece una contradicción con el discurso feminista: "Irás a la escuela/pero volverás a tu casa", adquiere una nueva vía de comprensión desde la cosmovisión maya. En efecto, la mujer debe ir a la escuela, formarse como médica para luego ayudar a su comunidad que se representa a través del fogón y el espejo; asimismo, deberá combinar la práctica científica con la medicina tradicional (la memoria) para lograr el bienestar de la comunidad.

Otro punto de tensión se presenta a partir de la traducción que la misma poeta hace de su poema en maya al español. Ciertas decisiones en la versión en español plantean una estrategia específica para extenderse más allá de su comunidad hablante y llegar a una lectura en español.

En el siguiente pasaje, de gran sonoridad en maya, la poeta privilegia la metaforización sobre la expresión sonora para la versión en español:

ka bon yéetel k'uxub u chun u nak' ka', ka u léets' a sak piik u yaak' sabak, ka u p'ul yéetel u yik' a sak óol p'ulu'us k'áak', ka u ch'op a wich u k'ak'al yaal u k'ab buuts', ka a xok ti' u paach a xáamach u p'ili'is k'áak', ka a xok ti' u tóoch' k'áak' u waak'.	a pintar con achiote el vientre del metate, a que lama la lengua del tizne tu albo fustán, a inflar con tus pulmones el globo-flama, a que hurguen tus ojos los delgados dedos del humo, a leer el chisporroteo en el revés del comal, a leer el crepitar del fuego.
--	--

Semánticamente, la poeta ha debido trasladar las palabras en maya a imágenes como "lengua del tizne", "globo-flama" o "dedos del humo".¹⁵ Así la parte estética recae en la versión maya sobre lo fonético mientras en la versión en español se apoya en lo semántico y lo simbólico. Lo que suena en lengua maya con un sentido común para quien está familiarizado con la cosmovisión maya, en español se transforma en un sistema de metáforas que buscan transmitir el simbolismo de una cosmovisión ajena ¿Se trataría entonces de dos textos distintos dada la divergencia de su estructura poética? Al contrario, creemos es un solo texto en el cual se distingue la tensión y diversas estrategias, dependiendo del sistema literario, para plasmar una experiencia que se vuelve poética por medio de diferentes artificios con las lenguas. Estas zonas de conflicto parecen una forma común en este tipo de poemas bilingües y reflejan, al fin y al cabo, una situación social irresuelta. Lamentablemente la pluriculturalidad nacional expresada en la Constitución Política del país no ha podido extenderse a la vida común; entonces ¿porqué en un poema habría de resolverse? Esta poesía en dicha tensión se vuelve una expresión manifiesta de las circunstancias actuales respecto a las culturas indígenas en México.

Una lectura pragmática del poema también puede servirnos para identificar al sujeto enunciativo y la caracterización del objeto de la experiencia. Siguiendo con el poema "Irás a la escuela" notamos que quien desempeña el rol de locutor de los enunciados, el sujeto enunciativo, habla desde un espacio y un tiempo diferentes a aquellos del enunciado. La construcción verbal es imperativa: "Tú irás a la escuela" y la combina con un tiempo futuro

¹⁵ Manyá Wubbold ha realizado un análisis exhaustivo de este poema en su artículo "Language and Symbolic Representation in Contemporary Mayan Poetry: A Linguistic and Literary Analysis of "Yaan a bin xook" by Briceida Cuevas Cob (2005)". Al establecer las raíces y usos de estos términos y su relación con las investigaciones arqueológicas y antropológicas, Wubbold establece la siguiente lectura simbólica: "For ancient and contemporary Maya, smoke symbolizes breath as well as a means of transmitting information to and from ancestors and supernatural beings ... Smoke in this sense is the obvious link between incense burners and the Mayan three-stone kitchen hearth. As incense burners give off smoke—as a form of communication between the living and beyond—the hearth does the same. In the context of this poem, smoke is a form of communication between the generations of women (past, present, future) whose task it was, is, and will be to tend the fire (Hoppan & Jacquemot, 2010). Furthermore, since eyes in Mayan cosmology symbolize human mirrors and two-way communication between the living and their ancestors, the image of the young woman getting smoke in her eyes reinforces this conceptualization (Rivera, 1999) " (203-4).

para fijar el tono profético. Intertextualmente podríamos pensar en la relación que este tono guarda con el *Chilam Balam*, cuyas profecías son dadas formalmente como instrucciones.

El objeto de la experiencia se deposita en un "tú" que es mandado para realizar un recorrido: de la casa a la escuela y de vuelta a la cocina. Deícticamente estos espacios son generales pues nunca se presentan marcas de lugares propios. Esto nos permite aludir a un sentido más amplio de la situación enunciada y no solo de una cultura en particular. La tradición maya de enterrar el ombligo de las niñas en el fogón es evocada por la voz lírica, que invita a su interlocutora a indentificarse con las otras mujeres mayas. De manera que nos parece que quien habla en el poema es el fogón:

Porque el fogón guarda en sus entrañas un espejo.
Un espejo en el que estampada se halla tu alma.
Un espejo que te invoca
con la voz de su resplandor.

El fógón es un reflejo del alma por lo cual podemos conjeturar que la idea o dictado de "Tú irás a la escuela" se revela a partir de la contemplación del fuego. Esta interpretación brinda sentido al resto de poema que podría leerse, desde un discurso femenino emancipatorio: ¿Para qué ir a la escuela y volver a la cocina?

Para leer los glifos del talón, detener el abultamiento del vientre, que puede aludir a al prolapso uterino (resultado de levantar pesos excesivos; padecer estreñimiento crónico; obesidad; sobreesfuerzo en el parto, entre otras causas); porque habla de una profesional de la salud que atiende a mujeres mayas tradicionales, pero las valora por recordar su origen a eso refieren estos versos:

Traspasarás el umbral de tu memoria
hasta adentrarte en tu propia casa
sin tener que tocar la puerta.
Y contemplándote en el rostro de tu semejante
descubrirás que desde tus pestañas,
flechas nocturnas prendidas en el corazón de la tierra,
desciende tu sencillez
y asciende la grandeza de tu abolengo.

Simbólicamente la casa se extiende hacia el hogar de los orígenes, los cuales se aluden en términos de grandeza a partir de un movimiento de lo descendente hacia lo ascendente con la imagen de las pestañas, que identifican a la interlocutora de la hablante lírica con la gente humilde, con las personas que han sido discriminadas, pero esos mismos rasgos le demuestran que ella descende de una gran civilización, los mayas del clásico ("la grandeza de tu abolengo") que han sido grandes astrónomos, arquitectos y escultores. La niña, ahora de familia humilde, pueda entender que ser humilde y ser sabia no es contradictorio, y venir de un linaje importante

—la civilización maya— es lo que debe hacerla empática con la gente humilde —las mujeres mayas actuales que estadísticamente está probado que son más pobres que todo el resto de la población (Bracamonte y Sosa 2007) porque esa gente humilde es —ha sido— grande, en términos civilizatorios.

El efecto comunicativo trata de ser reflexivo y unitivo; se cuida de señalar a un sujeto en particular porque el alocutario de estos enunciados se convierte, por la vía del simbolismo, en el mismo receptor del poema. Quien pueda verse reflejado en el fuego, como espejo del alma, podrá comprender la grandeza de su abolengo, por eso la escuela se convierte en el instrumento de dicho conocimiento. Se trata entonces de un poema que tiene como situación de comunicación una profecía.¹⁶ Es así como se justifica el paratexto con que abre el poema sobre lo que acontecerá por haber nacido una niña.

Es bajo este esquema de múltiples tensiones en "Yaan a bin xook / Irás a la escuela" que se muestra un feminismo particular, aquel que precisa la comunidad maya de donde proviene la poeta. Esto que, desde una lectura occidental, nos puede parecer una serie de contradicciones o giros inesperados son fundamentales en la poética de Cuevas Cob que muestra ese estado de tensión constante en el afán de amoldarse a la comunicación con el otro, ya sea su comunidad o una población mexicana más difusa y general Sin considerar la transculturalidad que atraviesa este texto entre las pérdidas y ganancias fonéticas, sintácticas, semánticas y pragmáticas es imposible acceder a un sujeto de enunciación complejo que evidencia una realidad actual: la situación de la categoría del sujeto indígena en la sociedad mexicana.¹⁷

La constitución de una literatura en lenguas originarias en México tiene sus orígenes documentados, de acuerdo con Quijano Velasco, a partir de la década de 1980 (2019: 209) aunque testimonios de escritores como Alberto Becerril Cipriano ubican las primeras discusiones en la década previa. El paso del tiempo y los logros conseguidos vuelven inminente que se actualice la circunstancia actual de la escritura en lenguas originarias así como que se proponga un aparato crítico más contextualizado. Cuevas Cob, fundadora de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México A. C. y parte de la primera promoción de esta

¹⁶ En su lectura del poema Ligorred establece una relación entre el fogón y la cultura maya: "Todavía en los últimos versos aparece *k'oben*, ese fogón-espejo, verdadero centro no sólo del hogar familiar sino también del universo cultural maya, pues sus brasas, sus llamas, deben mantenerse encendidas —como así viene siendo— para que siempre haya luz y calor. Por eso la mujer maya va a la escuela pero vuelve a la cocina —al *k'oben!*—, va de la modernidad a la tradición, por eso la sencillez de los mayas de hoy es idéntica a la grandeza de los mayas de ayer..." (2002: 203).

¹⁷ Esta es una de las principales deudas del Estado mexicano con sus pobladores originarios y que al parecer sigue pendiente en esta última iniciativa de Reforma Constitucional para los Derechos de los Pueblos Indígenas. A decir de Francisco López Bárcenas: "A la iniciativa principalmente le quitaron dos derechos que son estratégicos en el contexto actual donde impera el modelo extractivo, señaló. El primero es el de la representación política, derecho que se ha negado desde el Siglo XIX, y que el Estado no reconoce porque hacerlo implica devolverle el poder a los pueblos para que decidan sobre su destino ..." (La Operacha 2024).

literatura, es un testimonio de la transculturalidad necesaria para leerla y ampliar la apreciación crítica de su poesía. A partir de la consideración de una poética en tensión es que leemos la vivencia específica de una mujer en una comunidad pequeña, donde convive con la naturaleza y es socialmente sancionada por su conducta, donde un hombre la ama y luego la abandona, donde muere su madre; esto es, el lugar en el cual transcurre su vida. La elección de alegorías, como el perro callejero, de metáforas y símbolos diversos de animalidad, espacios domésticos, control del cuerpo femenino, etc., forman parte de un repertorio personal de la poeta que comienza a volverse comunal en la medida que se involucra con su inmediata cotidianeidad. Pero también, como proponía Rama al constituir la narrativa latinoamericana, se trata de extender esos significados hacia una expresión nacional reconfigurando el sistema de la literatura mexicana contemporánea. La principal tensión que plantea una poética como la de Cuevas Cob respecto a la denominación genérica "literatura indígena" implica la necesidad de una crítica literaria distinta que parta del reconocimiento hacia lo otro y pueda fijar un locus plausible desde donde reconocer, no solo su inclusión sino su inserción en las letras mexicanas contemporáneas. Esperamos que este ejercicio crítico pueda ser la pauta para continuar la discusión.

Bibliografía

- BELLINGHAUSEN, Hermann (2022): Escrituras en lenguas originarias de México: nudos y cabos sueltos de un inédito fenómeno literario. Otros Diálogos de El Colegio de México, 18 (enero-marzo). <https://otrosdialogos.colmex.mx/escrituras-en-lenguas-originarias-de-mexico-nudos-y-cabos-sueltos-de-un-inedito-fenomeno-literario> [21.06.2024]
- BRACAMONTE Y SOSA, Pedro (2007): Una deuda histórica: Ensayo sobre la pobreza secular entre los mayas de Yucatán. Ciudad de México: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa.
- BUBNOVA, Tatiana (2006): "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". En: Acta poética, n 27.1, abr./may., http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100006&lng=es&nrm=iso. ISSN 2448-735X. [24.08.2024]
- CHACÓN, Gloria Elizabeth (2022): 'Nunca hemos sido humanos: una mirada a las relaciones ontológicas a partir de dos fundadores de la literatura zapoteca'. En Miguel Rocha Vivas y Paola Molano Martínez (editores académicos): Mingas de la imagen: estudios indígenas e interculturales. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 285-298.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003): Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: CELAP/Latinoamericana Editores.
- CUEVAS COB, Briceida (2008): 'U Yok'ol Auat Pek' tí u Kuxtal Pek' / El quejido del perro (III, VIII y IX)'. En Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa. México: CDI, 68-69, 75-76.
- CUEVAS COB, Briceida (2008): 'Yaan bin xook / Irás a la escuela'. En Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa. México: CDI, Literatura Indígena Contemporánea, 32-35.
- CUEVAS COB, Briceida (2012): 'Yaan a bin xook / Irás a la escuela'. En Kuxa'an t'aan / Voz viva del Mayab. México: Sedeculta/UNAM/UTM, 27-28.

- BASTARRACHEA, Juan R, et. al (1992): Diccionario básico español-maya-español. Mérida: Maldonado Editores. <https://www.mayas.uady.mx/diccionario/index.html> [21.06.24]
- LA COPERACHA (2024): "Mutilada la iniciativa de reforma para los Pueblos Indígenas: Francisco López Bárcenas". En: La Coperacha, 7 de febrero. <https://lacoperacha.org.mx/mutilada-iniciativa-reforma-pueblos-indigenas-francisco-lopez-barcenas-2024/> [24.08.2024]
- LIGORRED PERRAMON, Francesc (2002): 'Mujeres mayas: tradición y poesía'. En: *Asparkía. Investigación Feminista* 13, 189–204. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/872> [21.06.24]
- MARTÍNEZ HUCHIM, Ana Patricia (recopiladora) (2018): Diccionario maya ilustrado. Cancún: Editoril Dante.
- MARTÍNEZ HUCHIM, Ana Patricia (2013): *U yóojol xkáambal jaw xiu/ Contrayerba*. Mérida, Yucatán: Comisión Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- MOHSSINE, Assia (coord.) (2019): *El heroísmo épico en clave de mujer*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- NARANJO, Krishna (2022): 'Denuncia, cosmología y ritualidad: claves en la poesía de Ruperta Bautista'. En: *Signos literarios*, 18, 35, ene-junio, 50-73.
- NARANJO, Krishna (2024): 'El ensayo sobre la literatura mexicana en lenguas indígenas'. En: Martha Elena Munguía Zatarain y Daniel Avechuco, eds. *Representaciones artísticas del indígena en América Latina*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. Epub.
- NUÑEZ CALONGE, Rocío (2019): 'Aspectos éticos de la gestación subrogada'. En: Ainhoa Gutiérrez Barrenengoa (Coord). *Gestación subrogada: Principales cuestiones civiles, penales, registrales y médicas: su evolución y consideración (1988-2019)*. Madrid: Dykinson Editores, 793-804.
- PALMA CASTRO, Alejandro y LEIRANA ALCOCER Silvia Cristina (2024): 'Briceida Cuevas Cob, una crítica transcultural a su poesía'. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, Vol. 4, núm. 8: 53-75.
- PAZ, MARGARITA (1999): 'El cuerpo en la encrucijada de una estética de la existencia'. En: Carrizosa Hernández, Silvia (comp.) *Cuerpo: significaciones e imaginarios*. México: UAM-Xochimilco. 25-41.
- QUIJANO VELASCO, Mónica (2019): "Las literaturas en lenguas indígenas y el campo literario en el México de la década de 1990". En: Mónica Quijano Velasco, Roberto Cruz Arzabal et al., coords. *Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*. México: UNAM. 207-231.
- RAMA, Ángel. "Literatura y cultura". En: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Editora Nómada, 2019. 11-57.
- RIVERA DORADO, Miguel (1999): 'Espejos mágicos en la cerámica maya'. En: *Revista Española de Antropología Americana*, 29, 65-100.
- RUIZ, MIKEL (2014): 'El repliegue poético en la obra de Ruperta Bautista'. En: *Ojarasca, Suplemento mensual de La Jornada*, No. 212:6-7. <https://www.jornada.com.mx/2014/12/13/oja-ruperta.html> [21.06.24]
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2024): ",Para qué nos sirven todas estas palabras'. *Crítica literaria transcultural y ciudadanía en sociedades extremadamente violentas*". En: *Telar*, 32, 217-242. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/696> [24.08.24]
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2022): 'Literaturas heterogéneas, sistemas literarios y sujeto heterogéneo en la obra crítica de Antonio Cornejo Polar'. En R. Alvarado Ruiz, G. Osorio de Ita, & D. Zavala Medina (Coords.) *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica II. Resistencias y poéticas*. Ciudad de México: Editora Nómada, 77-96.

VERGARA, Gloria (2024): 'Identidad híbrida: imagen y representación de la mujer purépecha en la poesía de Rubí Tsanda Huerta'. En Martha Elena Munguía Zatarain y Daniel Avechuco, eds. *Representaciones artísticas del indígena en América Latina*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. Epub.

WUBBOLD, Manya (2016): 'Language and Symbolic Representation in Contemporary Mayan Poetry: A Linguistic and Literary Analysis of 'Yaan a bin xook' by Briceida Cuevas Cob (2005) '. En: *Estudios de cultura maya*, 47, 181-216.

La intuición en la poesía de Nadia Escalante Andrade

María Inés Canto

(Colorado State University)

"Todos los poemas son mapas
y todos los mapas son máscaras",
escribo mientras voy a donde no conozco.

Nadia Escalante Andrade.

Nadia Escalante Andrade (Mérida, Yucatán, 1982) se quita del paso del poema y permite que este aparezca, parafraseando la enseñanza de Blanca Valera que Pablo Piceno rescata en su "Nota introductoria..." al libro *Material de lectura* (2023) de la poeta Tedi López Mills. Además de la belleza poética y la musicalidad de sus versos, hay una obsesión por no repetirse y por experimentar temática y formalmente en cada uno de los poemarios (*Hablemos escritoras* 40:52): *Adentro no se abre el silencio* (Tierra Adentro, 2010), *Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo* (Textofilia, 2013) –accedor al Premio Internacional de Poesía Ciudad de Mérida 2013–, *Sopa de tortuga falsa (y otras historias)* (Editorial Montea, 2019) y *La raíz negra de los astros* (UNAM, 2023).

En este ensayo analizo el uso de la intuición en la poesía Escalante Andrade como medio para acceder a un conocimiento crítico del espacio. Si bien la poeta no se repite, hay ciertos ejes temáticos recurrentes, tales como la naturaleza, la luz y la corporalidad. Estamos, pues, frente a una metodología: dejar que el poema aparezca, surja de la realidad, como si la poeta lo hiciera aparecer en un acto de magia sobre la página. De ahí que leamos una voz poética en constante reinención y movimiento. Así lo indica el primer poema de *La raíz negra de los astros*:

Deus Ex Machina
Escribir un mecanismo para que todo lo impaciente
revele un orden que podamos habitar.
Es eso una poética o
un engaño. (2023: 7)

Introducción biográfica y contextual

Nadia Escalante Andrade es una poeta móvil, tanto en la diversificación temática de sus libros como en los tránsitos que la han llevado a diferentes regiones geográficas del país. En Xalapa, Veracruz, estudió la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad Veracruzana y, posteriormente, vivió en la Ciudad de México por siete años, lapso en el que fue acreedora a las becas de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de poesía (2008-2009 y 2009-2010) y del Fondo Nacional para Jóvenes Creadores (FONCA, 2012-2013).

Gracias a estos estímulos, pudo combinar su labor creativa¹ con su trabajo editorial como redactora de contenidos en revistas educativas, literarias y también del ámbito comercial. En 2015 regresó a la ciudad de Mérida², Yucatán, donde estudió la Maestría en Cultura y Literatura Contemporánea de la Universidad Modelo, de la que se tituló con una tesis sobre la poeta costarricense Eunice Odio. De igual manera, se sumó a la planta de maestros de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY) –actualmente, renombrada Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY)– para compartir sus conocimientos como poeta. En esta institución impartió clases de poesía, versificación y otras materias relacionadas; también fue mentora y asesora de proyectos.

Cabe destacar al diálogo establecido con otras escritoras yucatecas, a través del grupo de "Las comadres escribientes", integrado por Nidia Cuan, Andrea Fajardo, Lolbé González, Katia Rejón, Irma Torregrosa y ella misma, el cual tuvo por objetivo acompañarse en procesos creativos y generar diálogos con respecto a sus lecturas particulares. Las integrantes eligieron

¹ Como señala la poeta en una entrevista personal con la autora de este trabajo, entre 2012 y 2015, el contacto con las técnicas del teatro del cuerpo en "La casa del teatro" de la Ciudad de México y la práctica de danzas afrocubanas –dos disciplinas con sistemas de comunicación no lingüística– fueron igual de fundamentales que su formación creativa en la Fundación para las Letras Mexicanas. En el teatro exploró el cuerpo y la creatividad en espacios lúdicos, y en la danza experimentó el movimiento del cuerpo desde una dimensión sagrada, pues en la religión yoruba los trazos de ciertas danzas invocan a deidades específicas. Este aspecto puede registrarse en el texto "Puerta que mira al mar" del poemario *Octubre*, el cual tiene como epígrafe unos versos de la canción "Yemayá" de Lino Frías y Celia Cruz: "Yemayá, caridad, / sólo clamo tranquilidad" (2013: 38). Además, la poeta indicó que su primer poemario, *Adentro no se abre el silencio* –libro en torno a un cuerpo intervenido médicamente y en proceso de curación–, fue escrito como una obra de poesía, pero con toda la potencia de ser representado en la escena teatral (entrevista personal).

² A principios del siglo XX, surgieron en la ciudad de Mérida dos importantes ofertas universitarias en el rubro de las letras que modificaron el campo cultural del estado en las décadas siguientes: la Licenciatura en Literatura Latinoamericana (2001) de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) y la Licenciatura en Lengua y Literatura Modernas de la Universidad Modelo. Al frente de la coordinación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana de la UADY se encontraba el investigador colombiano Óscar Ortega Arango. El esquema curricular de la licenciatura fue profundamente innovador al momento de su fundación, pues se ofrecían materias enfocadas en literatura indígena maya, a cargo de la investigadora Silvia Cristina Leirana Alcocer, y estudios del Caribe, dirigidos por la doctora Margaret Shrimpton, así como diferentes materias optativas que permitieron una rotación significativa de distintos investigadores como Carolina Depetris, Adrián Curiel, Georgina Rosado Rosado, Belém Clark y José de Jesús Hernández. Asimismo, la licenciatura contaba con el programa de radio "Voces de papel", bajo la dirección de la especialista en literatura del siglo XIX Celia Esperanza Rosado Avilés, en el cual se entrevistó a autores como Briceida Cuevas Cob, Mayra Santos Febres, Daniel Torres Rodríguez, Margo Glantz, Tununa Mercado y Jean Franco. Así, la formación de lectores y críticos literarios fue profesionalizando la enseñanza de la literatura ofrecida en instituciones de nivel medio superior y superior en Yucatán. En esta misma línea, el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM, dedicado a la investigación de las ciencias sociales, las lenguas y la literatura, abrió sus puertas en 2004. A este escenario educativo y cultural, se sumó la labor de investigación, promoción y gestión cultural de la doctora Sara Poot-Herrera, cuyos congresos internacionales de literatura empezaron a reunir intelectuales y escritores de diversos países en la capital del Estado. A principios del año 2000 Poot Herrera, a través UC-Mexicanistas –grupo de investigadores y artistas fundado por ella y otros investigadores y escritores de la Universidad de California, como Jacobo Sefamí, Claudia Parodi, Norma Klahn y Tim McGovern, entre otros– y distintas instancias gubernamentales han promovido más de 20 congresos y encuentros culturales en Mérida y otros municipios del estado de Yucatán. Lo anterior confirma que, en los últimos 20 años, los espacios académicos, creativos y culturales relativos a las letras y las humanidades fortalecieron debates artísticos y académicos, lo que robusteció la oferta cultural y el mercado editorial en Yucatán.

el nombre en honor al grupo "Writing Comadres" de la escritora feminista chicana Gloria Anzaldúa y, durante un año, entre 2019 y 2020, se reunieron los sábados de cada semana para intercambiar ideas y comentar sus trabajos, sin la necesidad de constituirse a nivel público como un grupo cultural con una identidad e ideología específica.

A continuación, refiero ciertos diálogos estéticos que Escalante Andrade tiene con otros autores latinoamericanos. En los cuatro libros de la poeta hay una indagación precisa guiada por el movimiento de ascenso y descenso, lo cual implica cierta aceleración o lentitud dependiendo de la propuesta del texto: "desciendo a las profundidades de mis pulmones / emerjo de las profundidades de mis pulmones" (2010: 13). En "Asperatus" esta dinámica se hace cuadrante y símil:

Mientras observo la tarde entreabrirse,
 el cielo –dolorosamente quieto– se rinde en mutaciones.
 Es un mar visto desde abajo,
 concentrándose.
 Cruzan los pájaros y cortan el celaje ensimismado,
 su vuelo es otra forma del ahogo.
 [...]

 Mientras observo el margen rugoso de las nubes,
 el presagio de tormenta que no se cumple,
 hay un hombre que se ahoga en la tierra:
 una nube le crece adentro y lo inunda de calor. (2013: 7)

La precisión de observar fenómenos, seres u objetos será uno de los logros estéticos y formales más admirables de Escalante Andrade. El título de su último libro atraviesa el tiempo y el espacio por medio de la contemplación y la indagación precisa: *La raíz negra de los astros*. Esta línea, tal como la misma autora lo ha indicado en otras entrevistas (*Vida y letras* 2024 y entrevista personal), proviene de un texto de la autora brasileña Clarice Lispector; en específico, de la novela *A paixão segundo G.H.* (1964), en donde la búsqueda y experimentación con el lenguaje son el espejo de una intensa autorreflexión. En la historia, la protagonista avanza por su apartamento –situado en una zona de clase alta de Río de Janeiro– hasta llegar al fondo de la propiedad y dar con la habitación de servicio que ocupaba su empleada doméstica. La entrada al último cuarto del apartamento marca el inicio de la reflexión sobre la luz que ilumina el espacio y las formas del mural en una de las paredes, que bien puede relacionarse con el mito de la caverna planteado por Platón en *La República*. Posteriormente, la mirada se focaliza en el armario y en el encuentro con la famosa cucaracha. Con esa misma intensidad, se enfoca la mirada de Escalante Andrade en este poema en prosa:

Fish & Chips
 En la cocina del restaurante, la conversación de los cuchillos que cortan tiras de carne y
 verdura –retacería de vidas pasadas, antes cuerpecitos autónomos– todavía sanguinolenta

y pintada de tierra con pequeños bulbos donde la vida empujaba con brazos nuevos. Pero se lavan y la sangre y la tierra desaparecen en círculos sobre el lavabo metálico. Tan limpios los cuchillos y los tenedores con que nos llevamos a la boca trozos de pez de aluminio pulcro, revolcado en harina como en una infantil escaramuza sobre el lodo. (2019: 24)

Detenerse y transitar por el punto de reflexión como pez en el agua es una de las virtudes de esta poeta yucateca. En este poema en prosa, cuyo lenguaje no es particularmente poético, pero su movimiento sí lo es –tomando prestadas las palabras de Christopher Nealon (2021: 409)–, también aparece otra de las motivaciones constantes de la poeta: la exploración no jerárquica de los seres vivos. No importa si la palabra está puesta en la nube, la metapoésía o la cocina, Escalante Andrade domina el movimiento y la pausa con una técnica y elegancia particulares. Ello me recuerda el Capítulo 7 de *Paradiso* (1966), en donde Lezama Lima ejecuta un ejercicio de ascenso y descenso con la pelota que Rialta y sus hijos lanzan al aire mientras juegan yaquis (jackses en la Península de Yucatán, matatena en el centro de México) antes de la comida. Asimismo, al inicio de *Oppiano Licario* (1967) se repetirá la exploración de esta dinámica, ahora por medio de una puerta: "Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día y la noche y hace que los espectadores o visitantes acaten sus designios, interpretando en forma concreta sus señales" (Lezama Lima 1967: 9). De una forma similar, Escalante Andrade explora el lenguaje de las puertas en su tercer libro, a través de una serie de siete poemas: "Hay puertas cerradas que están rotas. / Puedes ver el otro lado, pero no el otro lado de la puerta" (2019: 12). De este modo, en su registro poético, las palabras pueden abrir significados y también cerrarlos:

El poema es el modo más sintético
de averiguar qué hay del otro lado
de una puerta cerrada.
También detrás:
desmontar la cerradura. (2019: 13)

Las puertas, que tienen la función física de separar espacios, de ocultar lo que hay detrás y también de dar acceso hacia otro lugar o dimensión, son equiparables a la búsqueda poética emprendida por Escalante Andrade. Al indagar sobre la estructura de sus poemarios, la poeta indicó que solo el primero de sus libros tuvo una temática y estructura delineada. Por tanto, el 75% de sus libros se gestó a partir de una escritura no programática, sino más bien reposada y guiada por la intuición, permitiendo que la búsqueda intuitiva fuera iluminando la estructura de sus libros. Por esta razón, he decidido seguir el concepto de la intuición en mi línea de análisis.

Mínimos lineamientos teóricos sobre la intuición

El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Corominas y Pascual indica que la palabra intuición significa "adivinación, comprensión penetrante y rápida de una idea" (1987: 339) y que, a su vez el término proviene "del latín tardío *intuitio-ōnis*, imagen, mirada (derivado de *intueri* 'mirar'), que en el latín escolástico tomó el sentido filosófico" (1987: 339). Esta definición etimológica ilustra algunas de las concepciones más recurrentes sobre el concepto de la intuición, tanto en la sabiduría popular, como en los campos de la filosofía, la educación o la creación artística³. A continuación, refiero algunos debates actuales sobre el término que son pertinentes a la discusión y al análisis de la poesía de la autora, sobre todo en lo que concierne al campo de la poética y la estética.

The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics indica en su entrada sobre la intuición que Benedetto Croce retorna este concepto en la crítica literaria del siglo XX. Croce (*The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, 1902) identifica la intuición con la expresión y afirma que en el proceso cognitivo es imposible distinguirla de la expresión. En su conferencia "Pure intuition and the Lyrical Character of Art" de 1908 profundiza en el término y lleva este proceso cognitivo al plano del lenguaje poético: "successful union of a poetic image with an emotion" (2012: 718). Aquí son relevantes tres aspectos: en primer lugar, Croce entiende la intuición como parte de la actividad creativa; en segundo lugar, la afectividad o la emoción están presentes, y; por último, la imagen poética es una especie de receptáculo donde la intuición puede aparecer. Estos tres elementos son centrales en la teoría que Bergson sobre la intuición como método y cuya primera elaboración se encuentra en el primer capítulo de *Materia y memoria*, originalmente publicado en 1896, y

³ Para ahondar en los debates históricos sobre el término, véase el ensayo de Lorenzo Vicente Burgoa Lorenzo "El problema acerca de la noción de intuición humana" (2008) o el clásico libro *Intuición y razón* (1996) de Mario Bunge, en el cual indica que ni la comunidad científica ni la filosófica han llegado a un consenso sobre la definición concreta de la intuición. En su primer capítulo, titulado "Intuicionismo filosófico", recorre el pensamiento de los filósofos que se han detenido en este concepto: Aristóteles, Descartes, Spinoza, Kant, Dilthey, Bergson, Husserl, así como autores del intuicionismo axiológico y ético. En este recorrido, ilustra los fundamentos y las fallas en las premisas de cada uno, así como ciertos errores en los planteamientos de principios, como el dogmatismo y la falta de conocimiento de ciertas materias: "Para los filósofos la intuición, sin calificativos, es casi siempre una facultad de la mente humana que difiere tanto de la sensibilidad como de la razón, y constituye un modo de conocimiento autónomo, a saber, una aprehensión súbita, total y exacta. Los científicos, por el contrario, estiman primordialmente el conocimiento inferido, que es mediato, parcial, inexacto y arduamente elaborado" (Bunge 1996: s/p). Es importante señalar que Mario Bunge hace un listado de prácticas y conceptos actualmente emparentados con la intuición. De las seis instancias propuestas, me enfoco en dos: la intuición como percepción, en la que se privilegia la atención, la capacidad de comprensión y la capacidad de interpretación; y la intuición como imaginación, que puede ser una extensión de la capacidad de interpretación y aquí se incluyen los diagramas y los modelos visuales que, en su carácter más dogmático, podrían llevar al autoritarismo, pues el mapa interpretativo puede llegar a ser tan cerrado, que no permite otras interpretaciones. En correlación, el filósofo argentino atribuye a la intuición como imaginación la capacidad de forjar metáforas. Para el autor, éstas "constituyen guías heurísticas" (Bunge 1996: s/p), o sea, formas creativas de resolver un tema o un problema. Subraya también otras figuras retóricas, además de la metáfora: la analogía y el símil. Todas ellas corresponden a "la imaginación espacial, que asocia imágenes visuales a conceptos y propósitos detallados" (Bunge 1996: s/p).

obras posteriores. Sin embargo, es Kant⁴ quien ocupa más espacio en la *Enciclopedia de Princeton de poesía y poética*. En una segunda acepción se distingue la intuición poética de la sensación en términos de lenguaje:

Poetic intuition differs from sensation because it is neither passive nor psychological; it is a oneness of person and world expressed in language. In the other arts, its language may be song or shape or gesture. It is knowledge, but of an immediate kind and, thus, is prior to conceptual, judgmental, discursive knowledge. (2012:720)

Lo que resalta de esta cita es la fusión entre el sujeto y el objeto de conocimiento, así como una intensificación e inmediatez del mensaje poético que supera al razonamiento discursivo o aquel que es generado por deducción. Aunque esta definición tiene contactos con la etimología de la palabra y está en el contexto inmediato de los estudios literarios, sigue siendo abstracta y hasta misteriosa. Nos surgen las siguientes preguntas ¿Cómo se llega a ese conocimiento inmediato? Y ¿quién llega a esa intuición poética, el poeta o el lector? Por último ¿Dónde radica la intuición, y cómo funciona? A continuación, intento responder estas preguntas con algunas ideas del poeta D.H. Lawrence, algunos debates del tema en otros campos del conocimiento y, por último, en la teoría de Bergson sobre la intuición como método.

D.H. Lawrence, poeta y viajero, interesado tanto en la pintura como en el inconsciente y en la cultura mexicana, escribe en varias cartas que su poesía es una intensa comunión con el presente y su relación con los objetos. Este comentario sobre la pintura de Cézanne muestra el concepto de la intuición de forma dinámica en relación con un objeto: "For the intuitive apperception of the apple is so tangibly aware of the apple that it is aware of all around, not only just of the front. The eye sees only fronts, and the mind, on the whole, is satisfied with fronts. But intuition needs all-aroundness, and instinct needs insideness" (*The posthumous papers of D.H. Lawrence* 1936: 579, citado por Janik 1971: 16-17³). La visión del autor de *Birds, Beasts and Flowers* (1923) no define exactamente qué es la intuición, pero sí afirma la centralidad del objeto y todo su contexto circundante; punto desarrollado por Bergson de forma contundente a partir de su teoría de la multiplicidad.

⁴ A continuación, una breve cita sobre el pensamiento que Kant desarrolló sobre la intuición a lo largo de 10 años en tres de sus obras más icónicas: *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1788) y *Crítica del juicio* (1790): "Intuition lies at the heart of Kant's entire intellectual paradigm. In his first critique, the *Critique of Pure Reason* (1781), Kant is at pains to distinguish two kinds of intuition: first, a receptive kind, which enables the understanding (*Verstand*) to take in phenomenal sensations in the a priori forms of space and time and as related to one another causally; and second, a non-receptive kind, which Kant does not hesitate to characterize as a 'productive imagination'". (*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 2012: 719).

³ La tesis doctoral de Del Ivan Janik titulada *D.H. Lawrence: The Poetry of Intuition* (Northwestern University, 1971) hace un rastreo del concepto de la intuición en la poesía y las cartas del poeta inglés, haciendo un cotejo de su creación poética y las reflexiones vertidas en su producción epistolar

A finales de los 70, la Escuela de Educación de la Universidad de Cambridge, Massachusetts grabó el proceso creativo de varios poetas y artistas visuales con el fin de determinar hasta dónde estaba presente la intuición en el proceso creativo. El estudio se titula "The limits of the intuition" y el aparato crítico deja de ser filosófico para convertirse en una serie de rastreos cognitivos que anteceden o producen la intuición; rastreo que concluye con poco éxito, pues los registros discursivos no toman en cuenta la memoria y ni las decisiones individuales de los artistas. El experimento concluye que el proceso creativo requiere tanto de la intuición como del razonamiento y que la primera puede tratarse, más bien de una ficción popular (Perkins 1977: 125). Sin duda, se trata de un estudio caduco, en especial, después de los avances que se han logrado en el área de la neurociencia⁴. A pesar de lo anterior, podemos rescatar que la intuición siempre ha estado ligada, de una u otra forma al proceso creativo. En este sentido, Hardman (2021: s/p) presenta cuatro aspectos ligados a la intuición creativa que identifica a partir de la propuesta de Bergson y la posterior lectura que hace Deleuze⁵ en su ensayo *Bergsonism* (1966) de la intuición como método:

- it involves a state of expanded consciousness
- it is an open, fluid way of being
- it focuses on the particular, rather than the general
- it is an act of fusion or identification which occurs through emotion or empathy (2021: s/p)

Esta cita resume los puntos claves de la teoría de la intuición desarrollada por Bergson, quien flexibiliza el concepto de la intuición y delimita de forma más clara su campo de acción: involucra un estado expansivo de conciencia, es fluido y abierto al contexto del ser que la experimenta, pero está situado; es decir, es concreto y, por último, involucra la emoción o la empatía. Si bien este autor, elabora su teoría a partir de la reflexión de Kant sobre la intuición, Bergson concibe el entorno de la intuición como una serie de multiplicidades en constante interacción (Deleuze 1988: 28) y la memoria como una cámara receptora de ideas, afectos y estímulos en movimiento fluido y constante actualización, por medio de contracciones y expansiones constantes, (Deleuze 1988: 25) –esta reflexión es parte del concepto de duración desarrollado por Bergson y al cual no me referiré, por cuestiones de espacio–. Aquí una cita del

⁴ Véase el libro de Antonio Damasio *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos* (2005), así como los artículos "The language of intuition: A thematic integration model of intuitive coherence judgements" (Maldei, T., Baumann, N., & Koole, S. L., 2020) y "Scrutinizing the emotional nature of intuitive coherence judgments" (Zander, T., Fernandez Cruz, A. L., Winkelmann, M. P., & Volz, K. G. (2017).

⁵ La publicación del famoso ensayo *Bergsonism* (1966) de Gilles Deleuze reavivó el interés sobre el trabajo de Bergson entre la comunidad filosófica internacional. En la nota introductoria de la primera traducción al inglés de este texto se lee: "For Deleuze, Bergson forms part of a "counter history of philosophy" (Tomlinson y Habberjam 1988: 7).

autor de la teoría rizomática, que tanto debe a Bergson, sobre este movimiento de estímulos, percepción y reconexión:

[...] since the brain is an "image" among other images, or ensures certain movements among other movements, *there cannot be* a difference in kind between the faculty of the brain which is said to be perceptive and the reflex functions of the core. Thus, the brain does not manufacture representations, but only complicates the relationships between a received movement (excitation) and an executed movement (response). Between the two, it establishes an interval (*écart*), whether it divides up the received movement infinitely or prolongs it in a plurality of possible reactions. (Deleuze 1988: 24)⁶

Desde mi punto de vista, Bergson resuelve ese misterio asociado a la intensidad e inmediatez del conocimiento que no pasa por el juicio, puesto que, en su metodología, la intuición forma parte de la conciencia y no sucede en el vacío, sino en un contexto de imágenes en movimiento que está relativizado a los elementos que resultan útiles para la reflexión particular. Además, la intuición no solo sucede como experiencia en un contexto específico (la escritura de un poema, la solución de una función cuántica), sino que ese plano contextual está, a su vez, integrado por otras multiplicidades y existe una retroalimentación constante, por tanto, se habla de una "virtualidad de multiplicidades" y, en este sentido, de una metodología de conocimiento mediada (Deleuze 1966: 14). Aquí una cita de *Materia y memoria* que describe esta interacción:

Lo que ordinariamente se llama un *hecho* no es la realidad tal como aparecería a una intuición inmediata sino una adaptación de lo real a los intereses de la práctica y a las exigencias de la vida social. La intuición pura, exterior o interna es la de una continuidad indivisa. Nosotros la fraccionamos en elementos yuxtapuestos que responden aquí a *palabras* distintas allí a *objetos* independientes. Pero justamente porque hemos roto de este modo la unidad de nuestra intuición original nos sentimos obligados a establecer entre los términos disyuntos un lazo que ya no podrá ser más que exterior y sobreañadido. (Bergson, 2006: 193)

Después de este brevísimo trayecto por la historia del concepto, sigo los lineamientos planteados por Bergson por tres razones particulares, primero porque concibe la intuición como un fenómeno en movimiento y en contacto con su contexto, sacándola de lo abstracto y casi místico que representa un "conocimiento inmediato" y sin tránsito por el juicio; en segundo lugar, porque pone atención al "intervalo" (*écart*), esa pausa que sucede en la memoria cuando esta se reconfigura y da lugar a una intuición particular.

Para fines concretos, concibo la intuición como un acto que acontece en la conciencia porque hay una intencionalidad de búsqueda y, en el caso del proceso creativo se concreta en el objeto artístico (poema, coreografía, canción, pintura, etc.); es decir se exterioriza y pasa a formar parte de esa virtualidad múltiple de la que habla Bergson. Por tanto, la intuición está presente en el proceso creativo y también en el poema, ese hecho exterior que, en contacto con el lector,

⁶ Énfasis en el original.

tiene la potencia de integrarse a esa "intuición original" que se actualiza en la memoria lectora a partir de esos intervalos de contracción y expansión. Lo anterior me permite una reflexión más dinámica sobre la poesía de Nadia Escalante y sus relaciones con la intuición.

Las intuiciones del espacio

Escalante Andrade menciona que aquello que podría catalogarse como elección es, más bien, una condición empírica: la presencia de la naturaleza en sus poemas (*Hablemos Escritoras* 34:05). Yo apunto que constituye también una posición ética: trascender las líneas temáticas de pensar en lo urbano y la naturaleza como dos ejes aislados, opuestos o jerárquicos⁹. En esta sección, elijo iniciar el análisis de lo general a lo particular, en torno al tema del espacio para observar las múltiples relaciones entre sistemas de conocimiento que articula la poeta. Su pasión por "la astrología y la botánica",⁷ anotada en la semblanza de su último libro, se manifiesta en la estructura de *La raíz negra de los astros*, la cual se organiza a partir de los primeros cuatro asteroides (Ceres, Palas, Juno y Vesta) descubiertos en el siglo XIX que vinieron a revolucionar la interpretación astrológica, pues, hasta el momento, solamente se contaba con dos arquetipos femeninos en la interpretación de los horóscopos: la luna y venus. Uno de los epígrafes del libro corresponde a Demetra George, una astróloga norteamericana formada en estudios clásicos cuyos libros sobre los asteroides son fundamentales en la astrología moderna.⁸ Para George, los asteroides son un punto de aceleración que conecta lo personal con lo colectivo; es decir, son un puente entre temas de modalidad subjetiva, pero que los humanos experimentamos en colectividad: la inteligencia creadora (Palas), la nutrición familiar (Ceres), el compromiso (Juno) y las prácticas a las que nos dedicamos devotamente (Vesta), como la enseñanza, el arte

⁹ La ecocrítica se ha convertido en uno de los principales intereses teóricos de la poeta. A mitad del año 2024, sus lecturas versaban sobre esta línea: *Afectividad ambiental* de Omar Felipe Giraldo e Ingrid Toro, libro de acceso gratuito en internet, y el libro del filósofo italiano Emanuele Coccia, *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*, en el que medita sobre el rol fundamental de las plantas en nuestras vidas, pues son ellas el puente que permite la existencia de los demás seres vivos en este planeta (entrevista personal).

⁷ Escalante Andrade empezó a estudiar astrología alrededor del 2012. En octubre de 2020 abrió el perfil de Instagram @saastrologia, en donde compartía lecturas de los tránsitos astrológicos y de los eventos lunares, así como conversaciones que hilaban la astrología y la literatura, con énfasis en las y los poetas estudiosos de la astrología como la argentina Olga Orozco y el portugués Fernando Pessoa. En este mismo perfil, la astróloga y poeta ofrece lecturas de la carta astral, de la revolución solar y sinastrías.

⁸ En su libro *Asteroid Goddesses*, escrito junto con Douglas Bloch y publicado en 1986, George afirma que los asteroides son un puente entre los planetas personales (Mercurio, Venus y Marte) y los planetas generacionales (Urano, Neptuno y Plutón): "Astrology, the systematic study of the music of the spheres, likewise contains its version of the octave principle. The planetary pairs Mercury-Uranus, Venus-Neptune, and Mars-Pluto have similar energy patterns, but express at different levels. Lower octave planets –Mercury, Venus, and Mars– represent the forces that govern personal growth and awareness. The higher octave planets –Uranus, Neptune, and Pluto– denote a more rapid, finely tuned vibration and symbolize cosmic energy that affects humanity as a whole. Their primary meaning is a speeding up of the evolutionary process of the solar system. The asteroids, in occupying primarily the space between Mars and Jupiter, forge a link between the lower and higher octave planets" (272).

o la escritura. Véase este poema que corresponde a la última sección del libro: "No supe nombrar la sombra / y cubrí la luz para guiarme por el tacto: / al final del eclipse, / supe que el vacío también alzaba muros / –los toqué y eran fríos, aunque hablaban– / en el gozo de poseer / una habitación propia" (2023: 48).

Aun cuando este poema tiene resonancias con el principio de las diosas vestales, que era mantener vivo el fuego de los templos, Escalante Andrade no utiliza estos registros para reescribir mitos, sino para profundizar en experiencias y emociones que tienen que ver con la escritura y las distintas formas de habitar una casa. En precisa y cuidada reflexión sobre este libro, la poeta yucateca Lourdes Cabrera indica que se trata de:

[...] un discurso poético singularmente complejo: tiene la virtud de evocar, con un mínimo de palabras, referentes que habitualmente se encuentran inconexos. Por ejemplo, el mundo vegetal y el mundo del lenguaje verbal. Nadia los reúne como si nos invitara a mirar el envés de las hojas, para encontrar la forma reticulada por la que podemos acceder a la comprensión nueva de lo que el haz de esas hojas calla [...] y es que esa figura reticular en la que ensaya intuitivamente su decir, también nos pasea por el sentido que la humanidad ha otorgado a las estrellas, desde una perspectiva geocéntrica, al unir las arbitrariamente mediante líneas que toman la forma de constelaciones y mitos. (Cabrera 2023: s/p)

Si pensamos en un primer orden, en un mapa que pueda situar al planeta Tierra en el espacio, el sistema solar es la primera gran configuración en donde el globo terráqueo está en relación y también en tensión con otros cuerpos celestes. En términos científicos, este mapa también revela su completa dependencia de la luz solar para el crecimiento de las plantas y la posterior producción del oxígeno por medio de la fotosíntesis, lo cual da lugar a otras formas de vida, como la nuestra. Para Cabrera, el sistema solar (como un primer mapa a gran escala) se presenta a imagen y semejanza del sistema reticular de una hoja. Y yo agrego otra posibilidad, sin que ello implique una disonancia: el mapa astral bien podría estar contenido en la telaraña que, desde su centro y por medio de las líneas en espiral, sostiene una estructura concreta que gravita en el aire, así como los planetas y asteroides giran alrededor del sol en esta galaxia que llamamos Vía Láctea. Entonces, ¿cómo plantear la raíz más profunda de esos astros en el acontecer individual de lo simbólico? Escalante Andrade no se mete en el trazo intertextual de los significados astrológicos o mitológicos de las diosas que dan nombre a cada apartado del libro; más bien, recupera la dinámica relacional que rige la astrología y que también aparece en el concepto de intuición bersogniano: "Encienden lo escrito, el poema, / carta natal que traza de nuevo / el sentido de lo que alumbró" (2023: 54). La lectura astrológica siempre se da en contexto, y las tensiones o relaciones armónicas entre los planetas en una carta son el producto de los aspectos que estos cuerpos tienen entre sí. Es decir que, para interpretar una carta, es necesario observar las relaciones (aspectos) entre los planetas, los signos y las casas –el

sustantivo 'aspecto' viene del latín *aspectus*, que quiere decir mirar, ver, percibir, contemplar—. Al preguntarle sobre su interés por esta materia, la poeta mencionó que la astrología le interesa en cuanto lenguaje, pues todo lenguaje es relacional y atiende a cierto orden o desorden (entrevista personal). A continuación, el primer poema de la sección "Ceres:

Para soltar mis manos de mis manos,
aprendí la lentitud de la germinación,
su potencia de comunidad.

Quien se sostiene demasiado a sí,
¿cómo caerá al abismo de las otras?

Aprendí a resistir
el impulso de explicármelo todo,

me despedí de las definiciones
y los hallazgos incompletos. (2023: 23)

Tal como este poema refiere, para germinar es necesario estar conectada con una o varias comunidades, tal como una semilla requiere de un sustrato, sus nutrientes y la humedad para desarrollarse. Este proceso, bien puede ser una analogía de la intuición o de las lecturas astrológicas, en donde la interpretación surge de los *aspectos* que los planetas crean entre sí en el horóscopo. Asimismo, podría interpretarse que el proceso de crecimiento requiere el vértigo de sostener y estar sostenida por otras comunidades, otras mujeres, o las otras diosas, si nos atenemos al universo semántico del libro.

Continúo el análisis del espacio y aterrizo en la península de Yucatán. Aunque la poesía de Escalante Andrade no es regionalista o está asociada con una generación específica de poetas yucatecos, sí existen referencias a prácticas culturales específicas como el Día de Muertos, el tema del mar o ciertos elementos naturales característicos de la península. Aquí cabría la pregunta sobre cuáles son algunas estrategias de la poeta para formular una propuesta crítica del espacio que trascienda lo regional. Una de ellas es la configuración de una cotidianidad capitalista contradictoria e irónica, pues siguiendo las enseñanzas de Jonathan Culler, el poema tiene la potencia de ser un gran "articulador de valores" (Nealon 2021: 418). Si bien el libro *Sopa de tortuga falsa...*, tal como lo menciona Irma Torregrosa, "contiene poemas que van de la experiencia cotidiana al hallazgo poético" (2020: s/p), esta descripción podría extenderse a los otros poemarios de la autora, pues hay una reiteración en la disonancia creada por el sistema capitalista. Esto, sin quitarle la dimensión camaleónica al poemario, tomando prestada la definición que Castillo Baeza hace en su análisis del libro, donde señala que su lectura será una indagación en diferentes espacios y registros lingüísticos para hablar de la intimidad de una casa y también de eventos sociales muy concretos, como la matanza de Acteal:

Memento mori

Busqué primero el Reino de Dios.
Los directivos de la Providencia
me redimieron del Ejército Industrial de Reserva
con un cargo activo en la acumulación del capital.
Ahora miro las aves del cielo mientras como
en el restaurante de la empresa
un pollo frito que me descuentan de la nómina.
Los caminos del Señor son misteriosos:
ni Salomón, con toda su gloria,
se vistió como uno de los lirios de plástico
que adornan mis horas extra en la oficina. (2019: 37)

Este poema tiene un epígrafe del Evangelio de Mateo en donde se refiere que la comida es accesoria –y cosa de paganos– cuando se deja este aspecto mundano, e imprescindible para los humanos, en las manos de Dios. El primer verso enfatiza la idea de una comunidad congregada en torno a un ser superior que provee el alimento espiritual necesario; en el segundo, se construye un empalme entre lo sagrado y lo profano que logra un tono irónico y también frustrante. A partir de estos elementos, el poema nos recuerda la jaula ilusoria de las prestaciones laborales de los trabajos de oficina de carácter administrativo o tercerizado. En las últimas décadas, los *call centers* se han posicionado como uno de los grandes generadores de empleo a nivel mundial (Piedra Guillén 2020: 112) y Latinoamérica no ha sido la excepción. El estudio sociológico de Piedra Guillén sobre estos centros de trabajo en Costa Rica demuestra que la motivación principal de los trabajadores es poder cubrir los gastos básicos de comida (2020: 118) bajo un sistema discursivo que promete comunidad y bienestar, pero que limita la posibilidad de socializar en fines de semana o días feriados y controla toda la jornada laboral bajo una vigilancia extrema del tiempo y el espacio en donde se cronometran las visitas a los baños, los descansos y la hora de la comida. Ese "Ejército Industrial de Reserva" bien podría hacer referencia a esos soldados armados con diademas, micrófonos y pantallas que reciben puntos por llamadas contestadas y dudas resueltas sin devolución monetaria. Un ejército entrenado para servir al cliente y al capital de las grandes corporaciones que tercerizan el diálogo entre el cliente y sus productos y servicios.

Las nuevas dinámicas de trabajo y de interacción cotidiana en un mundo postcapitalista generan un discurso y una experiencia contradictoria; por un lado, los trabajadores de diversos sectores viven una precarización laboral recrudescida y con poca posibilidad de crecimiento o desarrollo y, en paralelo, abundan los discursos motivacionales que plantean ambientes laborales similares a los de una "gran familia" y las ofertas de trabajo solicitan individuos con gran creatividad y talento humano para dar el mejor servicio al cliente (tal como múltiples anuncios laborales de LinkedIn para *call centers* en Mérida, Yucatán). En el mismo tenor, "Un

poema lumpenburgués" desarrolla bajo este tono irónico el tema de la salud mental y los centros de meditación o desarrollo energético, tan populares en la zona del Caribe mexicano:

Una maestra me confesó un día:

'El budismo es ya una práctica corporativa,
solo así puedes aguantar doce horas diarias
en una oficina climatizada de mierda
con paredes blancas
y una alfombra plagada de alérgenos'.
Pensé que sí
y era peor si no te dabas cuenta.
Awareness, Mindfulness, Metta:
SWOT Analysis, Six Forces Model. (2019: 53)

Tomando en cuenta que el turismo espiritual y la especulación inmobiliaria son parte de la nueva ola extractivista y neocolonialista que azota la Península de Yucatán,⁹ junto con la construcción del Tren Maya –proyecto que ya ha causado un daño medioambiental irreparable, en especial al sistema de cenotes–, esta serie de poemas evidencian el posicionamiento crítico de Escalante Andrade, quien demuestra una gran maestría al moverse en distintos registros para abordar aspectos concretos de la existencia humana.¹⁰

Para seguir profundizando en el tema del espacio, ahora me enfoco en un texto de tono más íntimo y pausado del segundo libro de la autora. "Octubre" es una serie de poemas que ilustra el momento de la siembra del trigo y su cosecha, así como la posterior transformación en harina y luego, en pan:

La niebla descende como el polvo
y sus miles de ojos se cierran sobre los álamos.
Pero yo los abro cuando amaso el pan,
esa niebla cálida entre mis dedos
se despierta.
Darle forma a la materia es despertarla,
moldearla como un fruto nuevo
concentrándola en sí misma;
en mis manos
se abre el cuerpo de la tierra, la mirada del sol
la templanza del agua y el rigor del crecimiento;
se abren los ojos que abarcan los campos y la espera de los frutos. (2013: 16-17)

La cotidianeidad de amasar el pan se convierte en un ritual lleno de significado porque en la acción está también el testigo y el actante de todo lo que está aconteciendo en paralelo para que este momento de contacto con la materia adquiera una densidad filosófica de gran intensidad. En este poema, los sentidos se afinan, sobre todo el del tacto y el de la vista. Escalante Andrade

⁹ Véase el libro de Carla Escoffié *País sin techo: Ciudades, historias y luchas sobre la vivienda* (2023).

¹⁰ Desde el teatro Christi Uicab Martín, Jazmín Alhelí Chi Vázquez, y la arquitecta y escenógrafa Gladiola Chi Roldán incorporan este punto en sus creaciones escénicas. De igual modo, las periodistas Katia Rejón y Matilda Rodríguez han desarrollado estos temas en diferentes investigaciones sobre la región.

tiene una gran capacidad de presentar la vivencia sin que la subjetividad prevalezca. Es decir, es capaz de hacer que el poema aparezca sin que notemos la mano poética que nos lleva a concentrarnos en un momento o en un objeto. "El pozo" es un poema que constata lo anterior: "Adentro del pozo la piedra se ha vuelto verde. / Brazos inseguros en lo áspero del brocal, / la mujer inclinada busca en el agua su reflejo. / Es poca la luz, / tarda en llegar al fondo / se enreda en el verdín / o imita un pez nadando en espirales. / Abajo otras siluetas aparecen / como hojas de cuchillo bajo el agua" (2013: 23). Encontrar una forma en el fondo de un pozo, ante la dificultad de fijar una imagen cuando el punto de reflejo está en movimiento, es un proceso que bien podría ser analogía de un lente fotográfico que ajusta diferentes circunstancias para captar su objetivo de la figura del cono invertido que representa la memoria en movimiento y retroalimentación en *Materia y memoria* (Bergson 2006: 174). Escalante Andrade logra el enfoque y dispara para abrir el obturador del poema a sus lectores. Su entrevista para *Hablemos escritoras* nos confirma que la fotografía es otra de las artes presentes en la exploración artística de la poeta (11:30). En entrevista personal, la poeta ahonda:

El estudio de la fotografía análoga y el trabajo en el cuarto oscuro fue lo que más me marcó. En este sentido, se profundizó la iniciación que tuve con la fotografía digital en cuanto a mi percepción y mi conciencia de qué es una imagen y de las posibilidades de una imagen. Hablando desde lo más básico, conceptos como el foco, o sea lo que estoy privilegiando en una fotografía –es decir si estoy mostrando todo un paisaje o un objeto–, y si el fondo está borroso, si la luz es dura o si la luz es suave, qué tanto ruido hay, así como los planos y la perspectiva, son características fotográficas que, desde el aspecto técnico, me abrieron otros caminos de conciencia en la poesía, tal como lo hicieron el teatro y la danza en su momento. En otro nivel, ¿qué tanto puede expresar o comunicar una foto cuando no hay ahí, como en la danza y el teatro del cuerpo, palabras en juego? Entonces, si la poesía que yo escribo está hecha de palabras, ¿de qué modo esas palabras podrían comunicar algo más allá de ellas mismas? O, ¿de qué modo las puedo usar para que lleven un mensaje más allá de ellas mismas? Así como una fotografía no solo es un mensaje unidireccional o unívoco, pues lo mismo con un poema, ¿cómo construir un poema que pueda tener esta contundencia, pero también la capacidad de desdoblarse y de invitar al lector o espectador a que se sumerja en la configuración de su sentido?

Para cerrar este análisis, que ha ido de la generalidad del espacio astral a espacios cada vez más individualizados, recupero una de las enseñanzas del tejer arácnido que recuerda al concepto de la intuición. Las arañas pueden llegar a poseer hasta 8 ojos, pero, aun así, carecen de buena visión, de modo que el tacto guía la sabiduría de su cuerpo. Aquí un poema en donde el arte de la araña se convierte en imaginación creadora que trasciende lo metafórico para generar un entendimiento alterno en torno a la escritura intuitiva:

Araña

Lenta artesana teje el brillo con sus patas negras.
La tela es un puente de lo sólido hacia el aire.

Lo sólido extiende su dominio flexible hacia el vacío,

el aire es territorio que recibe.

No se acerca el predador al territorio de la seda,
y el animal de vuelo distraído sirve de alimento.

Al sol grita la telaraña todos sus colores,
guarda en la noche el silencio de las fortalezas.

Los hilos se tejen con la muerte y la vida.
la araña es la voluntad que las ordena.

Atenta al centro, desde las orillas, la araña espera
firme en el hilo, no cae en su propia trampa. (2013: 29)

En la primera parte se gesta una imaginación espacial concreta, pero con el poema de la araña la realidad va generando una estructura conceptual que, a pesar de contener claras referencias a la realidad, genera un proceso de reflexión muy cercano a lo que Bunge describe como imaginación creadora y que para Bergson es un método de conocimiento. Al ser la telaraña el filtro que descompone la luz para devolver esos haces lumínicos recompuestos en color, se concreta un sistema conceptual que demuestra la necesidad de interacción entre los cuerpos para que existan estos procesos de intercambio imprescindibles para habitar esta red de espacios concretos, imaginarios e invisibles para el ojo humano.

Las arañas tienen en el abdomen unas glándulas de seda encargadas de producir un líquido rico en proteínas que, al contacto con el aire, se solidifica y se convierte en el famoso hilo de seda. Para iniciar su tela, la araña traza un primer hilo a manera de puente entre dos estructuras sólidas: las ramas de un árbol, o los lados del ángulo que se forman en las esquinas de los techos o debajo de los muelles. A partir de ahí, y guiada por el tacto, la araña decide el grosor del hilo necesario, dependiendo de si está tejiendo las líneas radiales que van de la estructura central a los puntos ancla de la telaraña, o si se trata de los hilos que forman las líneas de la espiral:

Escribí para ocupar esta casa:
invoqué a las habitantes de mi pensamiento.

A su llegada, cortaron la cuerda que mantenía en suspenso
mi vida
y volví a dudar si lo no dicho está en lo dicho.

¿Se puede culpar al lenguaje por fracasar en su propósito?

Entonces mi mayor placer era observar las telarañas,
redes de vida que nos protegen,
y que otros confunden con el abandono y la muerte.

¿Se puede culpar a una red por ser un ardid?

Ahí quedan los cuerpos,
en la escritura invisible de la tela.

La mirada también cae en la trampa:
el territorio de seda ya no es una metáfora.

Las palabras dejan de perseguir a las cosas,

quedan quietas:
algo atraparan si permanecen alerta el tiempo suficiente. (2023: 16)

El ejercicio de escribir una casa o un poema se configura como un quehacer metapoético. En el caso de la araña, existe una literalidad específica: la telaraña es una casa hecha de hilos gestados en su abdomen que, a partir del tacto y la conciencia del ambiente, concreta un espacio sobre el cual camina, se alimenta y se reproduce. ¿Y si eso es la escritura poética intuitiva? Dejar que las palabras tiendan puentes para iniciar un mapa y sostener una casa o una dinámica relacional entre los cuerpos terrestres y extraterrestres.

Comentarios finales

Después de un análisis global de los poemarios de Nadia Escalante Andrade, en torno al espacio y la intuición como guía estructural, podemos afirmar que la intención reflexiva de su poesía es una constante en todos sus libros, aunque cada uno explore temáticas y formas muy concretas. Así pues, he ido del análisis del macrocosmos (el mapa astral) al microcosmos (la telaraña), pasando por espacios capitalistas y experiencias laborales donde se revelan los elementos cotidianos que toman protagonismo bajo la mirada de la poeta, quien afina el foco con tanta precisión que pareciera penetrar en los objetos que va nombrando, tal como refiere la entrada etimológica de Joan Corominas, Joan y José Antonio Pascual en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.

La intuición, desde la perspectiva de Bergson, puede ser un método de conocimiento y resaltar el poder interrelacional que la memoria mantiene con el mundo individual y el contexto colectivo. Al mismo tiempo, puede extenderse a esos aparatos creativos llamados poemas e integrarse a esta multiplicidad virtual que habitamos, con el fin de potenciar contactos íntimos en la memoria de quien lee –tal como sucede en el texto "Asperatus"– y también configurar experiencias comunes asentadas en un tiempo y lugar determinados, como son las dinámicas laborales y de salud mental del siglo XXI, para encontrarnos o ponernos en el lugar del otro. En este sentido, la poesía de Nadia Escalante Andrade está preñada con una profunda potencia intuitiva, delicada e indiscutiblemente elegante.

Bibliografía

- BERGSON, Henri (2006): *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Argentina: Cactus.
- BUNGE, Mario (1996): *Intuición y razón*. Argentina: Editorial Sudamericana (edición Kindle).
- DAMIÁN, Mariel (2024): "La raíz negra de los astros - Nadia Escalante". En *Vida y Letras*. Radio IPN. Episodio 66. Spotify.

- COROMINAS, Joan / José Antonio Pascual (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos.
- CANTO, María Inés (2024): "Nadia Escalante Andrade. Entrevista personal con la autora".
- CASTILLO BAEZA, José (2020): "Escribir es construirse una casa: Sopa de tortuga falsa, de Nadia Escalante" En *Este País*.
- DELEUZE, G. (1988): *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- ESCALANTE ANDRADE, Nadia (2010): *Adentro no se abre el silencio*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- ESCALANTE ANDRADE, Nadia (2013): *Octubre: Hay un cielo que baja y es el cielo*. México: Textofilia Ediciones.
- ESCALANTE ANDRADE, Nadia (2019): *Sopa de tortuga falsa (y otras historias)*. México: Montea Editorial.
- ESCALANTE ANDRADE, Nadia (2023): *La raíz negra de los astros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GEORGE, Demetra / Douglas Bloch (2003): *Asteroid Goddesses: The Mythology, Psychology, and Astrology of the Re-Emerging Feminine*. Nicolas-Hays, Inc (edición Kindle).
- GREENE, Ronald (Ed) (2012): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (4ta.edición)*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- HARDMAN, Theresa Jane (2021): "Understanding creative intuition". En *Journal of Creativity* 31 (2021): 100006.
- JANIK, Del Ivan (1971). D.H. Lawrence: *The Poetry of Intuition*. Northwestern University. Tesis doctoral.
- LEZAMA LIMA, José (1977): *Oppiano Licario*. España: Ediciones Era.
- LEZAMA LIMA, José (1980). *Paradiso*. Argentina: Cátedra.
- LISPECTOR, Clarice (2001): *A paixão segundo G. H.* Brasil: Editora Rocco.
- NEALON, Christopher (2021). "Abstraction, Intuition, Poetry". ELH. John Hopkins University 88.2, 387-420.
- PACHECO, Adriana (2024): "Nadia Escalante". En *Hablemos Escritoras*. Episodio 88. Spotify.
- PICENO, Pablo (2023): "Nota introductoria. Convertir el delirio en razón sin abolirlo". Material de lectura núm. 224. Poesía. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 4-8.
- PIEDRA GUILLÉN, Nancy (2020): "Trabajo en los call centers: La corporeidad de la experiencia laboral". *Revista Rupturas* 10.1, 103-137.
- PERKINS, D. N. (1977): "The Limits of Intuition". En *Leonardo*, 10.2, 119-125.
- TOMLINSON, Hugh / Barbara Habberjam (1988): "Translators' Introduction". En *Bergsonism*. New York: Zone Books, 7-10.
- TORREGROSA, Irma (2020): "A esto sabe una Sopa de tortuga falsa". En *Memorias de Nómada*.

La prostitución en *La mestiza* de Eligio Ancona: metáforas sociales de la identidad mexicana

Alejandro Loeza Zaldívar

(Universidad Autónoma de Yucatán)

El principio de la identidad y la problemática social en la obra de Eligio Ancona

Eligio Ancona fue un escritor, político y periodista yucateco nacido en 1836 en Mérida (Yucatán) y que falleció en 1893 en la Ciudad de México. Desde joven, Eligio Ancona sintió gran atractivo por la literatura y, particularmente, por la narrativa. De formación abogado, el escritor fue influenciado por Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), también destacado político y uno de los primeros escritores en cultivar la novela en el Yucatán independiente del siglo XIX. La obra de Ancona es polifacética por su contexto, quien ve transitar la joven republicana mexicana a un Estado que pelagra su existencia, ya por las problemáticas internas (Guerra de Castas) o bien, externas. De ideología liberal, la obra de Ancona se arraigó, genéricamente, a la novela histórica, la cual era estrategia de creación de la identidad nacional a recordar "hechos históricos" con valores simbólicos que debían ser condenados o exaltados. Esta afinidad por el género narrativo lo ha explicado Rosado y Ortega como parte de las estrategias que promovieran una identidad a la incipiente nación mexicana: "la novela histórica cobra una importancia significativa debido a que los primeros intentos por crear una novelística peninsular se dieron dentro la modalidad histórica" (Rosado y Ortega 2022: 264). Por ello, no es de extrañar que entre 1878 y 1880 haya publicado *Historia de Yucatán: desde la época más remota hasta nuestros días*, en cuatro volúmenes: Ancona construye la Historia desde la ficción y lo académico a un mismo tiempo.¹

Sin embargo, la primera novela de Eligio Ancona no fue una novela histórica, sino una narrativa de carácter costumbrista: *La mestiza*. Dicha novela fue publicada en 1861 por la Imprenta de la Sociedad Tipográfica. Esta edición no debió contar con la mejor y más amplia recepción del público, ya que no contó con reimpresiones en vida del autor ni fue particularmente celebrada por la crítica de su época. La novela fue reimpressa en 1891 bajo el sello de la Imprenta Editorial. Durante el siglo XX *La mestiza* contó con dos ediciones más (1927 y 1950) mientras que en el siglo XXI cuenta con una edición divulgativa a cargo de

¹ Para profundizar en la vida y obra del autor, recomiendo consultar las obras *Eligio Ancona, liberal íntegro* de Ukib Espadas Ancona; *Eligio Ancona Castillo* de José Esquivel Pren y las ediciones de Manuel Sol que rescatan la obra del yucateco. Remito a la bibliografía en el apartado correspondiente. Si bien son numerosos los trabajos que han abordado la vida y obra de Ancona, los de carácter académico están ya incluidos y mencionados en este trabajo.

Manuel Sol y, de próxima publicación, de mi autoría la edición crítica de *La mestiza* (Casa Editorial UADY: 2024).

La novela tiene por personaje principal a Dolores, joven mestiza que se enamora de Pablo, galán blanco-español que tiene intenciones pasionales por ella. La trama se complejiza cuando Dolores es obligada a casarse con Esteban, también mestizo, por el cual no tiene sentimiento alguno. La tía de Dolores, Marta, le advierte de los peligros de caer en los engaños de Pablo, quien sólo desea tener relaciones sexuales con ella sin compromiso matrimonial, lo que supondrá su deshonra y el señalamiento social por parte de toda la comunidad. Para prevenir la tragedia que le espera en caso de ceder a los deseos carnales de Pablo, Marta le cuenta a Dolores la tragedia de Juana, creando una metadiégesis en la novela. Concretamente, en el capítulo XI de *La mestiza*, está narrada la prosopopeya de Juana.

Juana es una hermosa joven que vive con su padre en el barrio de San Sebastián (al sur de la ciudad de Mérida y donde también viven Marta, la narradora de esta historia y Dolores, la espectadora). Juana es seducida por un español que la embaraza y, ante la adversidad económica, la ausencia paterna y las penurias en la salud del recién nacido, la joven mestiza ejerce la prostitución, primero en su casa y posteriormente en un prostíbulo, donde contraerá lepra y terminará muriendo en medio de la calle sola, abandonada y despreciada por sus vecinos e hijos.

De todas las novelas de Eligio Ancona, *La mestiza* es la que menos lugar ha ocupado en la crítica literaria tanto en cantidad como en la calidad de estos. Ejemplo de ello es cuando Manuel Sánchez refiere la novela de Ancona como "un estudio modelo de la clase de aquella sociedad que allí pintó" (1977: 638). La novela también es señalada como obra de "juventud" y la "más floja desde el punto de vista técnico" ya que "le falta solidez en la trama y constancia en la psicología de sus personajes" (Esquivel Pren 1977: 640-642).

Otras críticas han matizado las cualidades de la novela, pero sin profundizar en la novela. Ejemplo de ello es la entrada enciclopédica de *Yucatán en el tiempo*, donde se afirma que *La mestiza* es una novela que tiene por objetivo conocer "las costumbres y las injusticias y los rasgos más característicos de ciertas capas sociales" (1998: 226).

Una crítica más acertada se encuentra en el Prólogo a *La mestiza* de Manuel Sol, la cual es de mayor calidad que la escueta preexistente y que infravalora la obra de Ancona escrita previo al siglo XXI. Dicho editor de *La mestiza* afirma que como "una buena novela, no la mejor y ni la más representativa de su obra narrativa, pero digna del comienzo de un novelista. Nada de lo que se había escrito hasta el momento en Yucatán, excepto las novelas de Sierra O'Reilly, estaba a su altura" (Sol en Ancona 2014: 49). Sol también atribuye otras cualidades, como la

profundidad emocional de los personajes que no se matizan en extremos morales (buenos / malos) y se aventura una hipótesis a la que me suscribo: quizás el silencio crítico o la infravaloración de *La mestiza* responde al género literario. Es decir, al no tratarse de una novela histórica, el género más representativo del acervo de Ancona, se le ha relegado a un segundo plano crítico, reforzando la idea de que debe ser una novela de cualidades literarias disminuidas.

En este sentido, la obra no ha sido abordada por la crítica de manera integral, siendo mi edición crítica a *La mestiza* (UADY, 2024) la primera en realizar un estudio de calidad filológica sobre la obra de Ancona y, de la cual, este trabajo es heredero que profundiza en esos rasgos costumbristas de las problemáticas sociales de la Mérida del siglo XIX.

Esta innmerceda ausencia de crítica alrededor de una novela que tiene elementos estéticos que contrastan con una narrativa que establece problemáticas sociales de su época, entre las cuales se encuentra la prostitución.

La novela plantea, entre muchos otros temas, el lugar que ocupa la mujer a mediados del siglo XIX con relación a su sexualidad, el matrimonio y las dinámicas familiares de la misma. En este sentido, es destacable la problemática que se genera alrededor de la mujer que, sin haber tomado por esposo a un hombre, tiene un hijo expósito. La alternativa será, para dicha mujer, la prostitución, lugar donde las vejaciones sociales y culturales llevan al personaje, en este caso Juana, a morir como una rechazada de la sociedad. Por lo tanto, Juana es una metáfora social sobre la desigualdad y la corrupción de la joven nación mexicana, promovida por los españoles y criollos que aun viven en el México poscolonial. El presente trabajo de investigación analiza al personaje de Juana como una fábula dentro de *La mestiza* que advierte a Dolores sobre las consecuencias del incumplimiento de las normas y procesos que llevarán a las jóvenes a un comportamiento inmoral. Desde la perspectiva de la filología, la prostitución en *La mestiza* es tratada como símbolo de las tensiones que existían a mediados del siglo XIX entre los ideales republicanos, encarnados en Benito Juárez (1806-1872), y los postulados conservadores e imperialistas que ya se dejaban entrever en la política mexicana, previa a la instauración del Segundo Imperio Mexicano de Maximiliano de Habsburgo (1832-1867).

El lenguaje de la novela retrata, desde una doble diégesis, las acciones femeninas consideradas normales y anormales en una novela costumbrista que está inmersa en los procesos literarios-estéticos de la consolidación de los principios republicanos. Por ende, analizaré las acciones de Juana como metáfora social y representación de los conflictos identitarios del México postcolonial, donde el personaje queda embarazada de un español que, jerárquicamente, implicaba una autoridad colonial y, al haber cedido emocionalmente ante su seductor, las consecuencias son un hijo que le obligará a ejercer la prostitución, con la

consecuencia fatídica de morir víctima de la lepra, aislada, abandonada y abyecta de todo afecto familiar y social.

Por ende, este trabajo analizará primero las condiciones históricas de la prostitución en el México – Yucatán del siglo XIX, para posteriormente establecer los elementos simbólicos que hacen de Juana una metáfora social de los conflictos de identidad nacional y la moralidad. En el último apartado de este trabajo se relacionará el análisis de la obra con el significado de la moraleja que Eligio Ancona establece en *La mestiza*, la cual tiene por objetivo sancionar acciones inmorales que obstruyen el progreso y la modernización de la joven nación, lo cual contrasta con la decadencia y corrupción de la colonia y sus herederos simbólicos: los españoles y criollos poscoloniales.

La prostitución en el siglo XIX

Existen estudios y análisis de la condición de la mujer a mediados del siglo XIX en la insípida nación mexicana, los cuales se han centrado en las dinámicas sociales, económicas, políticas y sexuales de las mismas. Son relevantes los trabajos realizados por Jacqueline Holler, Lee Penyak, Milada Bazant, Guillermo de los Reyes, Wiesner-Hanks, Silvia Marina Arrom, Robert Buffington, Elisa Spechman, Teresa Lozano, William Taylor y Sonia Corcuera de Mancera, entre otros. En la particularidad de Yucatán, los trabajos de Inga Clendinnen son paradigmáticos, ya que estudia las dinámicas de las mujeres mayas durante los procesos de la conquista. También son relevantes los estudios de Ramiro Arcila, relativo a la delincuencia femenina en Yucatán, así como el de Christopher Gill quien analiza la relación entre el patriarcado y la Iglesia católica en relación con los delitos sexuales. En este sentido, es particularmente relevante el trabajo de *Violencia sexual en Yucatán, 1830-1875* de Izaskun Álvarez Cuarteto.

Cuando se habla de prostitución en Yucatán durante el siglo XIX nos referimos al ejercicio de la explotación sexual de la mujer, ya que se carece de datos sobre la prostitución masculina en dicho siglo y contexto. La prostitución ya había intentado ser reglamentada en México cuando en 1851 se creó el Proyecto de Decreto y Reglamento sobre Prostitución que no llegó a ser promulgada. Sin embargo, cuatro años después de la publicación de *La mestiza*, es decir, en 1865, el gobierno de Maximiliano de Habsburgo expidió un reglamento de prostitución en el país que tenía finalidades higienistas, es decir, evitar la propagación de enfermedades venéreas, principalmente sífilis.

Por su parte el Archivo General de Yucatán registra un total de ciento cincuenta casos de agresión sexual a mujeres en relación con las actividades de la prostitución. Dichos casos están registrados entre 1854 y 1874. Estos casos de violencia en contra de las mujeres en el siglo XIX

pueden estar relacionados con el ejercicio de la prostitución, actividad a la que la mayoría de las mujeres eran orilladas por las circunstancias sociales. En este sentido

La coincidencia del delito de violación con acusaciones de prácticas de prostitución o lenocinio es otro sesgo que se introduce en este tema. La promiscuidad de la mujer o la alcahuetería favorecían o justificaban la violación, como se ha podido comprobar en el expediente previamente descrito. Podría decirse que la certeza del delito está asociada a la honestidad de la mujer; cuando no lo era, podía ser violada, como se puede ver en muchos de los registros revisados (Álvarez 2022: 26).

No obstante, la obra *Cuerpo, sexo y política* de Marta Lamas, se aborda la prostitución como una institución social, ya que no se trata de las acciones que dos partes realizan, sino que la práctica de esta está relacionada con las normas y valores patriarcales. En este sentido, es claro que Ancona condena el ejercicio de la prostitución, pero tiene un claro matiz de herencia poscolonial, pues el hombre que burla el honor de Juana es un español que, gracias a la desigualdad que impera entre él y Juana, contribuye a la normalización de la objetificación de la mujer mestiza-mexicana. Así, la "prostitución es una de las formas más visibles de la explotación sexual que refleja el dominio patriarcal sobre el cuerpo de las mujeres, convirtiendo el sexo en una mercancía en el contacto de una estructura desigual de poder" (Lamas 2014: 45).

Si bien no es el propósito del presente trabajo ahondar en las violencias ejercidas en contra de la mujer y sus representaciones en *La mestiza*, es importante señalar que la práctica de la prostitución por parte de Juana es, además de una advertencia moral, una metáfora social de las estrategias de poder y control poscolonial.

La prostitución como metáfora social

Como ya se ha mencionado, la prostitución femenina está intrincada en las estructuras de poder y control social. La representación de Juana en *La mestiza* es un reflejo de cómo dichas estructuras colonialistas siguen siendo parte de la sociedad yucateca-mexicana de mediados del siglo XIX. Si entendemos la prostitución como un ejercicio que reafirma la jerarquía de género y el dominio masculino (Lamas 2014: 40), la representación de Juana es la de una mujer sometida por las pasiones de un español que posteriormente la abandona para que esta ejerza la prostitución.

Además de lo mencionado sobre la reglamentación en el siglo XIX con respecto a la prostitución, es claro que el ejercicio de la prostitución no está legalmente sancionado, aunque sí está socialmente criminalizado. La particularidad del caso es que a Juana se le criminaliza socialmente porque es madre soltera, es decir, fuera de un matrimonio. Esto hace que la mujer pierda los pocos derechos que una mujer podía tener en su contexto, orillándola a la única explotación posible por su "deshonor": la prostitución. En el relato de Ancona se materializa lo

dicho por Lamas sobre que, "las estructuras sociales y económicas que producen y sostienen la prostitución" (2014: 11).

¿Qué estructura social y económica es la que perpetúa la prostitución como única forma de sustento para una mujer yucateca en el contexto del siglo XIX? En *La mestiza* de Ancona, esa estructura es colonialista, pues en todos los casos, las mujeres son estigmatizadas por mantener relaciones sexuales con españoles en contextos en los cuales son enamoradas para posteriormente quedar embarazadas y desvirtuadas a los ojos de la comunidad que las rodea. Es claro que la prostitución como institución es un marco metafórico de la desigualdad de género, como afirma Lamas (2014: 52), ya que se refleja cómo el control y la objetivificación de la mujer está fuertemente arraigada con el patriarcado, siendo la sexualidad femenina territorio de dominio y explotación masculina.

Juana: la prostitución contra el proyecto de nación

En el capítulo XI de *La mestiza* se inserta una metadiégesis que relata la tragedia de Juana, bella joven que vive con su padre en el barrio de San Sebastián en Mérida (Yucatán). La joven es advertida por el padre de los *españoles*: "¡Cuidado con esos señores! No los mires ni les muestres los dientes, aunque los veas muy hermosos y vestidos con riqueza" (Ancona 2024: 164). No obstante, Juana frecuenta una panadería del barrio, regentado por Cecilia y donde coincide con un español llamado Jaime, el cual le resultó un "joven muy hermoso" (Ancona 2024: 166). En la panadería de Cecilia se comienza a dar un idilio amoroso que crece entre Jaime y Juana. Eventualmente, el padre de Juana cae enfermo y Jaime ayuda económicamente en la convalecencia del anciano. Sin embargo, al poco tiempo el padre fallece y Juana comienza a vivir con Cecilia para dedicarse ambas a cultivar el solar. En esta circunstancia, Cecilia es cómplice del abuso que perpetra Jaime en su contra:

Cecilia se levantó y salió a la calle. Algunos instantes después sintió Juana los pasos de una persona que se acercaba, alzó la cabeza y vio entrar a Jaime quien cerró la puerta tras sí, dándole una vuelta entera a la llave. Dio un grito al considerarse a solas con el joven español, quiso levantarse de la silla que ocupaba, pero le faltaron las fuerzas. A la hora acostumbrada, Juana atravesaba el corto espacio que separaba la vivienda de Cecilia de la de su padre ocultando el rostro entre sus manos. Acababa de dejar su honor, para no recobrarlo jamás, en casa de su infame amiga. (Ancona 2024, 170)

Producto de este abuso sexual, es el embarazo de Juana. Jaime no vuelve a frecuentar la casa de la mestiza y Cecilia termina por irse, no sin antes robar todo los ahorros y cosas de valor de la joven. Ante la adversidad, Juana debe ejercer la mendicidad: "la joven se resolvió a salir de su casa con su hijo en brazos para implorar la compasión de los corazones sensibles. La voz de la desgracia siempre es elocuente y persuasiva y no faltó quien se lastimase de sus desventuras

y le diese algún socorro" (Ancona 2024: 176). Cuando el hijo de Juana nace, Joaquinito, lo oculta de todos los vecinos y personas de la comunidad. Así, Juana, postrada en la cama y rodeadas de los vecinos, recordó

que nadie, a excepción de Cecilia, había sabido hasta entonces su deshonor. Pero con este acontecimiento el mundo entero debía haber adivinado ya su secreto a presencia de aquel niño inocente, que colocado en los brazos de una mujer extraña, parecía olvidado de los de su madre. Entonces la joven que un momento antes había mirado con gratitud a todas aquellas gentes caritativas que habían acudido a socorrerla, bajó los ojos avergonzada por temor de encontrar las miradas que la multitud clavaba en ella y aguardó con impaciencia que se retirasen todos para dejarla sola con su vergüenza. (Ancona 2024: 175).

En este fragmento se puede observar como Juana es admite el "dominio patriarcal"² como un sujeto explotado e infravalorado a partir de la perspectiva de los vecinos. Al haber quebrantado las normas sociales, Juana transita hacia la prostitución, institución de viejo legado que desde el siglo XVI estaba presente en la Mérida del siglo XIX. En la mujer del siglo XIX, las reglas relativas a la maternidad estaban prescritas al matrimonio, acto "correcto" que se oponía a las madres solteras. Toda vez que dicha regla social ha sido rota, el grupo social yucateco establece que Juana es margina. Toda vez que Juana acepta su papel de paria, ejerce, primero, la mendicidad:

Publicada la deshonor de Juana [...] la joven se resolvió a salir de su casa con su hijo en brazos para implorar la compasión de los corazones sensibles. La voz de la desgracia siempre es elocuente y persuasiva y no faltó quien se lastimase de sus desventuras y le diese algún socorro. (Ancona 2024: 176).

Posteriormente, Joaquín, el hijo de Juana, enferma y al llegar el médico a la choza de la joven madre exige como pago del medicamento relaciones sexuales. El médico vuelve en otras ocasiones y pide el mismo pago por los medicamentos del pequeño hijo. Estos encuentros hacen que Juana quede nuevamente embarazada y que el médico no vuelva por la choza.

Una vez nacido el nuevo hijo, Juana tiene una situación económica mucho peor, lo cual le obliga a vender la choza a un vecino, el cuál acepta arrendarle la misma casa. Al poco tiempo, Juana no es capaz de pagar el arriendo de la que alguna vez fue su casa y el vecino exige como pago tener relaciones sexuales con la madre. Concretada dichas dos relaciones, se corre en el barrio el rumor de que Juana accede a las relaciones sexuales a cambio de dinero y viandas:

En breve la fama de la belleza de Juana y de la facilidad de conseguirla se extendió por todo el barrio y por la ciudad. La infeliz vio desaparecer la miseria de su casa con el oro que dejaban en sus manos sus admiradores. Sí, porque la resolución que tomó en medio de su desesperación, la madre que temía ver perecer de hambre a sus hijos fue la de hacer con sus encantos un comercio impuro y escandaloso. Y el mundo entero, en cambio de algunas

² Utilizo el término según el concepto de *Cuerpo, sexo y política* de Marta Lamas.

viles monedas, fue admitido en sus brazos del mismo modo que lo habían sido el médico y el propietario de la choza en que vivía (Ancona 2024: 182).

Posteriormente, Juana comienza a trabajar en un prostíbulo, momento en el cual le son arrebatados los hijos por los vecinos. El tránsito de Juana de la prostitución en su hogar al de ejercerlo en el prostíbulo indica como la prostitución es gestionada a través de "instituciones" y espacios reservados para la explotación sexual. En este sentido, Lamas afirma que la "prostitución es una de las formas más visibles de la explotación sexual que refleja el doino patriarcal sobre el cuerpo de las mujeres, convirtiéndolo en una mercancía en el contexto de una estructura desigual de poder" (2014: 90)

Una vez que Juana comienza a ejercer la prostitución en un lupanar, esta termina contrayendo lepra, lo cual le procura una muerte lenta, dolorosa y abandonada en medio de la calle. Sus hijos, que ahora vivían en otra casa, huyen de la deforme Juana a quien dejan morir en medio de gritos y llanto, en una calle vacía.

El final de este capítulo metanarrativo, se articulan dos puntos muy claros. Por una parte, Juana es una excluida social que está al margen de las "buenas costumbres" de las mujeres del siglo XIX. El otro punto es que Juana es un "problema" porque una mujer soltera que tiene hijos con un español, no encaja en la codificación de lo real en la sociedad retratada en la novela de Eligio Ancona, la cual tiene por eje la búsqueda de un proyecto de identidad nacional.

Juana queda excluida del modelo de familia y no cumple con las normas características típicas de la época y cultura yucateca. La condición del personaje es perturbar el orden social, transgresión que recae en la institución de la familia, la cual gestiona el rol de la mujer en el siglo XIX. La categoría de exclusión social de la madre soltera en el contexto de Ancona permite operar el fracaso normativo de la lógica social de la época. Esto remite a comprender que el ejercicio de la prostitución es la "condena" que una mujer que ejercía su sexualidad tenía destinada: "Tanto la legalización como la criminalización de la prostitución pueden fallar en abordar las causas subyacentes de la explotación sexual y en su lugar, pueden perturbar las desigualdades y la estigmatización de las trabajadoras sexuales" (Lamas 2014:19)

Juana es una abyecta social de su momento histórico y a través del ejercicio de la mendicidad primero, de la prostitución en su hogar y finalmente en un prostíbulo, se gestiona su discriminación, lo cual que debe ser entendido como una lección moral de advertencia a las jóvenes que mantengan relaciones sexuales fuera del matrimonio, pero especialmente con los españoles, quienes con su abuso de poder y recursos, hace de Juana una metáfora social de las problemáticas de identidad del México del siglo XIX.

La narradora de la tragedia de Juana (Marta), no culpa a la joven de originarse en ella las causas de su mal, sino que, como consecuencia de las acciones inmorales del galán español, la

mestiza es víctima de los sistemas jerárquicos coloniales. El principio de todos los males en la novela de Ancona (como ocurrirá con la protagonista de la novela, Dolores) son los galanes blancos-españoles que seducen a las jóvenes mestizas para abusar sexualmente de ellas. La consecuencia de dichos abusos de dichos abusos es que ambas son apartadas de la sociedad por ser madres solteras. Sin embargo, observese que la culpa no recae en los seductores españoles, sino en las mujeres mismas. Este modelo de personajes abyectos de la novela de Ancona es una reiteración de los valores coloniales del siglo XIX, donde se da prioridad a los hombres españoles por encima de los mestizos, en donde Ancona cifra la construcción de la identidad mexicana.

La finalidad de separar a Juana de la sociedad visible y moralmente aceptada es el de moralizar, ya que al ser víctima se formula una fábula intradiegetica que sirve como educación para salvaguardar a Dolores. No es casual que Marta, la tía de Dolores, sea quien toma las riendas de la narrativa de Juana, ya que parte de la responsabilidad de las injusticias sociales recae en la institución de la familia. Así, Ancona establece que, en el siglo XIX, una madre soltera y posterior prostituta era símbolo y resultado de los abusos cometidos por los viejos colonizadores y sus privilegios, aun vigentes en la joven nación mexicana, la cual además se encontraba al borde de ser un imperio impuesto por el papa y Napoleón III: el Imperio de Maximiliano.

La prostitución como injusticia institucional en la literatura yucateca del siglo XIX

La ficción creada por Ancona en *La mestiza* tiene por objetivo exponer que, en la dinámica de construir una sociedad que se distinga de los antiguos valores coloniales, es indispensable señalar el origen de las problemáticas que aquejan a la joven nación mexicana: los seductores y abusivos hombres blancos españoles. Esta novela no es la única en la que Ancona plantea este tema, siendo *Uno de tantos* en donde también plantea la problemática del español como disruptor del orden sociocultural mexicano-yucateco.

Así, la prostitución en la obra de Eligio Ancona permite explorar la dimensión social e "institucionalizada" que reglamentaba, a través de la cultura, a las madres solteras como prostitutas abusadas sexualmente por su medio, en emulación de las viejas costumbres coloniales. La novela de Ancona no condena a sus personajes femeninos desde el narrador, sino que se compadece de ellas, ya que sufren del rigor de la incercia colonialista que las somete a los españoles (símbolo de las injerencias imperialistas europeas). En la novela, Juana es estigmatizada inadaptada por la sociedad circundante, lo cual sirve como fábula y advertencia en contra del ejercicio de la sexualidad femenina para institucionalizar el dominio patriarcal de la nueva identidad mexicana, en la que la mujer no tiene poder de ejercer una libre sexualidad,

siendo sancionable su particular ejercicio con un europeo. Pese a esta narración dentro de la novela de *La mestiza*, contada para advertir a la joven Dolores de los peligros antes mencionados, esta termina siendo seducida y llevada a una de las casas del joven Pablo, para recrearse sexualmente en ella. Sin embargo, y a diferencia de Juana, Dolores encuentra redención gracias al mestizo Esteban, quien le restaura en honor y dignidad. Dolores es reinsertada o readaptada a la esfera pública a través del reconocimiento del hijo ilegítimo de Pablo y un matrimonio falso con Esteban. El *Epílogo* de *La mestiza* es aun más generoso con los actantes: Pablo conoce a su hijo unas horas antes de fallecer y hereda todos sus bienes a Dolores y Esteban.

La estructura simbólica de *La mestiza* es una advertencia que sienta su aprendizaje en la clasificación y diferenciación entre las mujeres "buenas" y las "malas". Juana es una mujer que queda estigmatizada en el momento en el que se conoce que es madre soltera, atributo que la hace inferior en la gradación sociocultural del Yucatán de mediados del siglo XIX. En general, el rasgo que la novela de Ancona condena es la seducción de los españoles a mujeres mestizas (nótese que no indígenas) y que éstas cedan ante sus deseos carnales, revestidos por la retórica y los estándares de belleza poscoloniales.

La muerte de Juana en medio de una calle, doliente de lepra, consolida esta imagen que el autor transmite al lector: esta mujer-prostituta es inferior, peligrosa y anómala. Sin embargo, Dolores será la redención de la madre soltera, que no llega a ejercer la prostitución, ya que permite "deconstruir y reconstruir su personalidad" (Balandier 1994: 65).

Si bien la joven nación mexicana se está reconfigurando a partir de la creación de los símbolos nacionales y de la identidad, esta novela del joven Eligio Ancona da ejemplo de dos fenómenos sociales que rescata para ejemplificar la problemática identitaria:

1. La persistencia de los privilegios económicos, sociales y culturales de los españoles-blancos en la península de Yucatán (es decir, los europeos y sus proyectos imperialistas que contrastan con los ideales republicanos de Benito Juárez).
2. Las normas sociales y políticas que influyen en la sexualidad femenina como parte de la construcción de la identidad mexicana, con énfasis en el contexto de la desigualdad de los géneros.

Es evidente que la novela moraliza sobre una problemática social, para hacer una metáfora social (Juana) como el extremo sin redención y en otro extremo (Dolores) la reinsertión a través del futuro de la nación: el mestizo (Esteban). Esta redención social no sustituye la condena por el error moral de los personajes.

Otro rasgo distintivo y que se presta al análisis de la prostitución en la obra de Ancona, es la pobreza. Tanto Juana como Dolores carecen de asistencia social y sus medios económicos son de una economía de subsistencia, donde la enfermedad de un familiar supone la ruina material de las mujeres, quienes quedan desamparadas en un sistema patriarcal.

La exclusión social está relacionada con los ideales de la época, como se ha explicado con respecto a los simbolismos de los personajes. La lógica postcolonial de Ancona es la de una joven nación burguesa, donde la prostitución, es producto de la degeneración producida por los colonialistas e imperialistas seductores que no pertenecen a la sociedad yucateco-mexicana y del proyecto donde, según simboliza el autor, la anomalía está en perpetuar las irregularidades aristocráticas y el orden de castas colonial.

De esta manera, Juana es producto de los desajustes entre los individuos y la sociedad en términos morales y raciales, lo cual implica que deba ser excluida socialmente por ser madre soltera, estigma que le llevará a la muerte a través del ejercicio de la prostitución. El orden simbólico de los personajes de *La mestiza* advierte los peligros, el desorden y lo anómalo de la presencia de los españoles-imperialistas en el contexto yucateco.

La eficacia social del discurso de la novela como formadora de las nuevas identidades en los contextos poscoloniales requirieron de ejemplos que clasificaran lo "inaceptable". En la prostitución femenina se dan las condiciones para señalar el motivo de la exclusión social que implica interrogantes sobre los mecanismos de estigmatización y clasificación de la mujer en la sociedad yucateca del siglo XIX.

El hecho de que Juana tenga un hijo sin estar casada hace que los hombres de su alrededor la entiendan como una prostituta. Así, el médico, el casero-vecino y demás personajes hacen de Juana una prostituta ya que su fragilidad y situación al margen del amparo masculino (paterno o de esposo) le orilla a la prostitución que posteriormente ejerce. Desde el inicio del relato con fines moralizantes, Juana es víctima de los deseos de un seductor que la deshonra y posteriormente la abandona. Todo lo sucesivo en el relato, son ataques sexuales que orillan a Juana a ejercer la prostitución.

En *La mestiza* de Eligio Ancona debe observarse que Juana muere padeciendo dolor y sufrimiento, en medio de una calle, en la cual nadie responde a la súplica por el dolor. Ancona nos presenta un ser sucio, impúdico, inmoral que muere ante el desinterés de la sociedad que la ha producido.

La relevancia del presente artículo radica en la mirada crítica de *La mestiza*, la cual permite revelar la metáfora social de la prostitución femenina a mediados del siglo XIX, siendo tema central la búsqueda identitaria de las literaturas hispanoamericanas del siglo XIX, que deseaban

crear lecciones morales de las nuevas identidades. El colonialismo influyó en las normas y prácticas relacionadas con el cuerpo y sexo, siendo una imposición de normas y valores que afectan profundamente las percepciones y las políticas institucionales de la sexualidad femenina.

Así, *La mestiza* es un discurso que utiliza la temática de la prostitución como metáfora social de la identidad nacional. La prostitución en esta obra vincula la moral y la corrupción, lo cual permite una enseñanza que el autor en su contexto establece sobre la función social y lo relativo al honor, pues se contruye la identidad nacional pura y sobre todo virtuosa, haciendo de Juana una reflexión sobre las tensiones entre la modernidad y las viejas estructuras poscoloniales.

Bibliografía

- ANCONA, Eligio (2024): *La mestiza*. Ed. Alejandro Loeza. Casa Editorial UADY: Mérida.
- ANCONA, Eligio (2014): *La mestiza*. Ed. Manuel Sol. SEDECULTA: Mérida.
- ÁLVAREZ CUARTETO, Izaskun (2022): "Violencia sexual en Yucatán, 1830-1875". En *Historia crítica. Historias de violencia sexual en la América Latina de los siglos XIX y XX*. No. 86. Universidad de los Andes: Colombia, 17-38.
- BALANDIER, G. (1994): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós: Barcelona.
- BECKER, H. S. (1971): *Los extraños. Sociología de la desviación*. Tiempo contemporáneo: Buenos Aires.
- DOUGLAS, Mary (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de conceptos de contaminación y de tabú*. Siglo Veintiuno: Madrid.
- DOUGLAS, Mary (1978): *Símbolos naturales*: Alianza. Madrid.
- DURKHEIM, E. y MAUSS, M. (1996): *Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas*. Ariel: Barcelona.
- ESQUIVEL PREN, José (1977): "Historia de la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica y el ensayo". En *Enciclopedia yucatanense*. Vol. V. Gobierno del Estado de Yucatán: Mérida.
- GOFFMAN, Erving (2006): *Estigma. La identidad deteriorada*. Biblioteca de sociología: Buenos Aires.
- LAMAS, Marta (2014): *Cuerpo, sexo y política*. Editorial Oceano: México.
- ROSADO AVILÉS, Celia Esperanza y Ortega Arango, Oscar (2022): "El pirata en la obra de Eligio Ancona". En *Revista Inclusiones*. Vol: 9 núm. 2, 263-276.
- SÁNCHEZ MÁRMOL, Manuel (1977): "Las letras patrias". En *Enciclopedia yucatanense*. Vol. V. Gobierno del Estado de Yucatán: Mérida.
- TIZIO, H. (1997): "La categoría "Inadaptación social". En *Petrus, A. (Coord.): "Pedagogía social"*. Ariel: Barcelona.
- Yucatán en el tiempo* (1998): Tomo I. Inversiones Cares: S. A. de C. V. Mérida.