

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 5 Núm. 10 Enero-Junio 2026



UANL



CEH
UANL

CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

D.R. 2026 © Humanitas. Revista de Teoría Crítica y Estudios Literarios, **Vol. 5, No. 10, enero-junio 2026**, es una **publicación semestral** editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. Tel.+52 (81)83-29- 4000 Ext. 6533. <https://revhumanitas.uanl.mx> Editor Responsable: Víctor Barrera Enderle. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **04-2022-020212344100-102**, ISSN **2683-3247**, ambos ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro de Estudios Humanísticos de la UANL, Mtro. Juan José Muñoz Mendoza, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. **Fecha de última modificación de 15 de enero de 2025.**

Rector / Santos Guzmán López

Secretario de Extensión y Cultura / José Javier Villarreal

Director de Historia y Humanidades / César Morado Macías

Titular del Centro de Estudios Humanísticos / Beatriz Liliana De Ita Rubio

Director de la Revista / Víctor Barrera Enderle

Autores

Artículos

Rodrigo Rosas Mendoza

Marcos Daniel Aguilar Ojeda

Pablo César Osorno Equihua

Dossier

Jonathan Gutiérrez Hibler

Paulina Michelle Mejía Maluy

Alondra Jazmín Martínez Valdez

Salma Lilian Ledesma Díaz

Santos Javier Velázquez Hernández

Aimé Denise Rosales Rodríguez

Jocelyn Alejandra Salazar Rodríguez

Editor Técnico / Juan José Muñoz Mendoza

Corrección de Estilo / Víctor Barrera Enderle

Maquetación / Concepción Martínez Morales

Se permite la reproducción total o parcial sin fines comerciales, citando la fuente. Las opiniones vertidas en este documento son responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la opinión de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Este es un producto del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. www.cch.uanl.mx

Hecho en México

El goce inconfesable: lindes entre erotismo, lo fantástico y el terror en «Pasos en la escalera» de Guadalupe Dueñas

Unspeakable pleasure. The boundaries between literature of erotism, fantastic and horror in Guadalupe Dueñas's «Pasos en la escalera»

Rodrigo Rosas Mendoza
Universidad Veracruzana
Xalapa, México
rodrigomendoza707@gmail.com

Resumen. El cuento «Pasos en la escalera» propone un encuentro entre la narrativa fantástica y el terror a través de la presencia de un erotismo problemático. Con el análisis de este cuento, y las referencias a otros más que componen la obra de Guadalupe Dueñas, este artículo busca explorar los temas que obsesionaban a la escritora mexicana y que conducen el cuento a una tensión entre lo erótico y lo inquietante. La antagonización animal y las complicadas relaciones interpersonales serán revisadas, siguiendo los apuntes de Camille Paglia, como incentivos de un erotismo problemático. Por otro lado, las propuestas de Rosemary Jackson, Rosalba Campra, Ana María Morales y José Sardiñas en cuanto a lo fantástico, así como las perspectivas de Mark Fisher y Eugene Thacker sobre el terror servirán para hallar los puntos de contacto entre ambas vertientes narrativas.

Palabras clave: Literatura mexicana; literatura fantástica; literatura de terror; literatura y erotismo; Guadalupe Dueñas.

Abstract. The short story «Pasos en la escalera» proposes an encounter between fantastic and horror narratives through the presence of a disturbing erotism. Through the analysis of this story, and references to others in Guadalupe Dueñas’s work, this article explores the themes that obsessed this mexican writer and that lead the story to a tension between the erotic and the disturbing. Animal antagonism and problematic relationships will be examined, following Camille Paglia’s notes, as incentives for a complex eroticism. Furthermore, the proposals of Rosemary Jackson, Rosalba Campra, Ana María Morales, and José Sardiñas regarding the fantastic, as well as the perspectives of Mark Fisher and Eugene Thacker on horror, will serve to identify points in common between both narrative strands.

Keywords: Mexican literature; fantastic literature; horror literature; literature and erotism; Guadalupe Dueñas.

Introducción

En el cuento «Pasos en la escalera», publicado en el libro *No moriré del todo* (1976), de Guadalupe Dueñas (Guadalajara, 1910; Ciudad de México, 2002), se presentan vacíos de información propios de lo fantástico que invitan al lector a imaginar un escenario oscuro y transgresor donde el terror converge con el sexo y la locura. La historia ofrece una serie de rasgos subversivos alrededor del erotismo que otorga cierta dimensión inquietante y perturbadora al sexo y, por tanto, la llevan a un oscilamiento entre la incertidumbre de lo fantástico y lo insondable del terror. El placer y la atracción se ven problematizados en este cuento desde una perspectiva racionalizada que, ya veremos, vuelve repulsivo aquello que contraviene el orden social impuesto y ya normalizado sobre la sexualidad.

Dueñas es consciente de esas imposiciones de sentido alrededor de la sexualidad, del cuerpo, y de alguna manera las retrata en su rigidez para así incomodar al lector frente a este abismo de sexo y locura; lo obliga a usar su propia imaginación, acaso sus deseos más recónditos, para armar el rompecabezas, para acercarse a lo “no dicho”. Así, el texto enfrenta de manera muy interesante los desafíos del silencio referidos por Rosalba Campra en torno a lo fantástico e invita al lector a aventurarse y pensar en las explicaciones más perturbadoras posibles para llenar “las zonas de sombra” (1998: 138) que vienen bien para tejer una atmósfera enfermiza en torno a la carga erótica y zoofílica que se asoma en el cuento. Dueñas aprovecha esos silencios para poner sobre el lector la responsabilidad de imaginar la sordidez detrás de la bestialidad, haciéndolo partícipe, aunque sea imaginativamente, de esa misma violación al orden moral en torno al sexo que está tratando en el cuento.

La propuesta de lectura del presente artículo, por lo tanto, consiste en tomar ese erotismo problemático como una especie de liberación aniquilante del cuerpo y el deseo que, si bien conduce al delirio y la muerte en el cuento, revela también la existencia de un plano superior, más allá de las convenciones sociales en torno a la sexualidad que Dueñas se mostró interesada en explorar en otros cuentos. Debido a ello, se hará un repaso de algunas obsesiones temáticas en la trayectoria cuentística de Dueñas. Entre ellas, la representación de los animales en tanto presencias hostiles y enigmáticas; la turbiedad de las relaciones de pareja y la problematización del espacio doméstico como generador de trauma, miedo y reclusión. Todo esto, veremos, se reúne en el presente cuento a partir de un elemento unificador: el erotismo.

El cuento

«Pasos en la escalera» cuenta la historia de una mujer que, tras despertar de un sueño intranquilo, descubre señales inequívocas de que “algo incomprensible” ha visitado su hogar. Mientras la mujer recorre con la mirada su habitación, el narrador omnisciente nos comunica que ella ha discutido recientemente con su esposo, un estudioso de las salamandras cuyo carácter se había vuelto cada vez más errático. Descubre la mujer, con sobresalto, que su cónyuge yace muerto en el piso. Sin saber la causa del deceso, resulta claro que las señales de ese *algo* están invariablemente ligadas a la muerte del hombre. Entonces, la narradora revela la razón del turbio episodio marital: se habían peleado a gritos la noche anterior porque el hombre había decidido “abandonarla para consagrarse por entero a la investigación de los seres que acaparaban su monomanía, su delirio y su empecinamiento” (2017: 147). Es decir, en detrimento de la relación con la mujer, aquel

amante de las salamandras se había entregado completamente ya no sólo al estudio detallado de los anfibios, sino “al placer sombrío” de acariciarlas y observarlas. Resulta evidente que entre el hombre y su objeto de estudio había un intercambio zoofílico que horrorizó por completo a esta mujer, mismo que Dueñas nunca explicita, pues juega con maestría con los silencios referidos por Campra (2018).

En este punto, la evidencia hallada por la mujer sobre la alfombra, y que se relaciona con la muerte del esposo, nos remite a esa bestialidad más que sugerida: hay un rastro húmedo en la alfombra. La connotación sexual de las huellas de humedad una vez que entendemos la relación sexualizada entre el hombre y los anfibios eleva la tensión del cuento y nos acerca a un panorama bastante más siniestro de lo inicialmente imaginado. Lo que iremos viendo es el esbozo de un erotismo zoofílico, prohibido, desquiciante y casi místico que, siguiendo las directrices de la propia Dueñas marcadas en buena parte de su obra, insinúa más que explica en favor de una atmósfera lúgubre, inquietante y pesadillesca. La sexualidad se nos muestra como antinatural y, precisamente por ello, el cuento pisa el terreno del terror para presentar como ominoso el choque entre hombre y naturaleza en torno a lo erótico. Si seguimos los lúcidos apuntes de Camille Paglia en su *Sexual personae* (1990), encontraremos que lo dionisiaco —lo viscoso, las secreciones, el deseo— ha conquistado aquí el orden —la observación científica inicialmente defendida por el esposo— y las formas —que podemos identificar en el matrimonio resquebrajado—.

Sobre lo fantástico

Pero vayamos paso a paso. Primero reflexionemos sobre las manifestaciones de lo fantástico que rondan este cuento. En primer lugar, la mujer despierta desconcertada a causa del débil sonido de

unas pisadas. Algo le hace pensar que no es un producto onírico y que no es la primera vez que lo percibe. Luego, ella descubre las huellas y el cadáver bajo “la vaga claridad de la luna” (2017: 146). Así, tenemos un escenario nocturno que emerge inmediatamente después de un ciclo de sueño. Por lo tanto, el desconcierto de la mujer al despertar nos propone una atmósfera de pesadilla en la cual el tiempo se rompe, donde la lucidez diurna se combina con la oscuridad ambigua de la noche.

Esto da paso a lo que José Miguel Sardiñas (2007) llama “conmoción intelectual”, señalada siempre por los personajes al interior del texto y que es el elemento central de lo fantástico: angustia, incertidumbre, extrañeza, asco. La mujer de este cuento atraviesa todas esas emociones, pero sucede no tanto por el descubrimiento del esposo muerto sino concretamente por el acto de bestialidad que nos es sugerido. Bajo tales parámetros, esos encuentros sexuales entre salamandra y hombre son en sí mismos una pesadilla para la mujer de esta historia. Y es exactamente la presencia de lo pesadillesco el punto de acceso a lo fantástico.

Desde el comienzo sabemos que este personaje tiene “la certeza de que no lo había soñado” (2017: 146). El vago recuerdo de esos pasos en la escalera no fueron, aparentemente, producto de un sueño intranquilo porque está segura de guardar en su inconsciente alguna recóndita reminiscencia de aquellas pisadas. Esto configura una colisión “entre una zona o representante de nuestro mundo y la otredad” (Sardiñas, 2007: 8) que obedece, en este caso, al plano onírico y a la vigilia. En un nivel más profundo, también es una referencia a la sexualidad humana –nuestro mundo– y su confrontación con la carga erótica animalizada y el deseo oculto por las formas anfibias –la otredad–. La convergencia de ambos arma un escenario ideal

para esos silencios y omisiones que conducen al lector a una labor de *llenado* de información y de toma de decisiones que se mantienen en tensión para el adecuado devenir del cuento en relación con lo fantástico y el terror. Dicha tensión recae en la problematización del entendimiento humano alrededor de lo erótico, aspecto en el que me detendré más adelante.

Ahora bien, para que lo fantástico irrumpa en esa realidad comprobable ya comunicada por el texto, a veces es necesaria la ayuda de un umbral, que podemos entender como “un no-lugar entre la posibilidad de un mal destructivo y el atisbo de su concreción” (Solano Escolano, 2021: 123). Es usual que el umbral se halle dentro del espacio doméstico —una puerta, una habitación en especial— y Guadalupe Dueñas no ignora la importancia del hogar como facilitador de lo lúgubre. El magnífico «Al roce de la sombra» —de su primer libro de cuentos, *Tiene la noche un árbol* (1958)— nos presenta el entorno doméstico como depositario de la locura, el asesinato y la degradación. En ese cuento, la realidad y el delirio convergen en una serie de acciones patéticas y macabras emprendidas por dos ancianas en contra de una joven a la que reciben en su casa en un falso acto filantrópico. La hacienda resulta ser un pozo de demencia, soledad y melancolía que, en un revés metafórico y macabro del útero femenino, engulle la vida y la cordura de todas las mujeres que la habitan y, por lo tanto, divide en dos planos el mundo: lo exterior se entiende como normalidad y el interior de la casa se nos muestra como un abismo de anormalidades.

En el caso del cuento que nos ocupa, son las escaleras el elemento articulador de la transición desde el orden reconocible hacia lo extraño. En *Antes del silencio* (1991), Dueñas dedica un texto

a las escaleras donde las califica como construcciones acechantes y maliciosas, “traicioneras superficies [...] que desembocan al precipicio” (2017: 265). Debido a su naturaleza ligada a la transición entre un piso y otro, Dueñas piensa en las escaleras como si fueran una especie de limbo que conduce al precipicio, al encuentro con lo desconocido; la conexión de dos niveles distintos. Bajo esa línea, entendemos que la escalera representa ese estado de humanidad que luego transita al nivel animal –mediante el sexo interespecie– y, acaso en tercer plano, el roce divino cimentado en el éxtasis alcanzado gracias a la casi mística experiencia sexual con estos anfibios a los que los egipcios atribuían dotes divinos y que “la sabiduría cabalística [ha rescatado] de las llamas para sus actos mágicos y [ha recogido] sus cenizas invaluable” (2017: 147). Así, el acto sexual facilita el tránsito hacia el abismo insondable de placer y muerte del que el hombre ya no puede salir jamás.

Así, las escaleras de este cuento hacen transitar a la mujer desde la realidad tangible –el orden de lo cotidiano, digamos– a la sorpresa de lo innombrable. Es en las escaleras donde yacen las evidencias: la humedad, el olor, el rastro de las extrañas pisadas. Al llegar al último peldaño se da el encuentro con el cadáver del esposo. También aparece la revelación final: “en la viga del techo temblaba el reptil, tritón de labios carnosos, espejismo deslumbrante” (2017: 148). Cuando la mujer mira los ojos de esta criatura, puede percibir sus celos. Ese *algo* se encuentra cara a cara con el personaje y es entonces cuando constatamos la incisión sufrida por el orden de lo real cuyo vehículo son las escaleras. Lo que perpetró el asesinato es algo que la mujer ni siquiera atina a asimilar por completo, pues se han derribado las fronteras de lo comprensible; la legalidad del mundo que la rodea ha sido vulnerada.

Por otro lado, la sugerencia de la pesadilla conlleva una posible transgresión, una primera “ilegalidad”, como la llamaría Ana María Morales (2004), que viola esa realidad intratextual mimética que cualquier texto propone. Cuando eso sucede, nos hallamos en terreno de lo fantástico porque éste no es otra cosa que “un modo particular de presentar un discurso como disruptivo” (Morales, 2004: 7). Es decir, la literatura se presenta como fantástica cuando genera una irrupción en el orden del mundo inicialmente presentado; se muestra como ilegal en la lógica de lo real. Lo verdaderamente interesante de esta irrupción en el cuento es que, aunque el narrador omnisciente no nos revela inmediatamente el origen de esa repulsiva humedad y del desagradable olor, la mujer, por el contrario, desde luego lo intuye tanto como el lector.

La ilegalidad aquí no sólo tiene que ver con la irrupción de otro orden de cosas en el mundo intratextual, sino que adquiere un peso mucho más interesante a partir de la zoofilia del hombre. El acto sexual entre él y la salamandra es el elemento disruptivo, lo ilegal, lo abominable y pesadillesco que rompe el sentido de la realidad matrimonial y quiebra la mente de la mujer y, por tanto, genera terror. La monstruosidad de la salamandra es determinada por la carga erótica que Dueñas le asigna, pues esa “pupila donde ardían celos infrahumanos” (2017: 148) que la mujer ve al final del cuento antes de perder el sentido es el resultado de la previa interacción sexual de la criatura con su esposo. Entonces, lo monstruoso no es el anfibio en sí mismo sino los actos abominables que, suponemos, el hombre cometió al volver a la salamandra su objeto de deseo. En ese cuerpo animal desfoga el hombre sus deseos y perversiones.

Convendría preguntarnos, no obstante, las razones por las que calificamos estas interacciones sexuales como algo repulsivo.

Señala Camille Paglia que el sexo “es el punto de contacto entre el hombre y la naturaleza, un punto en el cual la moral y las buenas intenciones quedan a merced de unos impulsos primitivos” (2021: 22). Para la filósofa italoamericana, sexo y naturaleza anteceden a cualquier otro precepto moral o social. Somos criaturas que provienen de la naturaleza, con impulsos y deseos que culturalmente hemos sancionado y restringido, olvidando su carácter primigenio en tanto simples atributos naturales de una especie que habita el mundo como tantas otras. Así, podríamos decir que la obsesión sexual entre este hombre y los anfibios es legítimamente natural. Con todo, nuestro tamiz moral y cultural vuelve incomprensible y reprobable dicho comportamiento. No es para menos, puesto que “el erotismo es un reino poblado de fantasmas. Es un dominio que se extiende allende los confines de la sociedad, un dominio maldito y encantado” (Paglia, 2021: 22). Para nada es gratuito el rompimiento matrimonial que sucede en esta historia: los preceptos morales en los que se funda tal institución social no pueden admitir la existencia de un deseo animal y dionisiaco, pues éste se halla por encima de cualquier tipo de convención civilizada.

Recordemos que la narrativa fantástica se mueve en el terreno de lo sugerente y ese es, precisamente, el gran poder que ostenta frente al lector. Aquello apenas insinuado dentro del —y por el— texto es lo que consigue comunicar estados de profundo desasosiego, pues bien decía Rosalba Campra que en lo fantástico importa mucho “lo que se dice a través de lo no dicho” (1998: 135). La omisión, pues, es un factor que permite al lector llenar ese espacio vacío usando su propia imaginación —y entre más retorcida sea ésta, mejor—. En tal sentido, es interesante el manejo de esos silencios en el cuento porque se vuelven una estrategia infalible para Dueñas

que consigue tejer una sensación ominosa alrededor del erotismo y la animalidad.

El final del cuento, además, cumple perfectamente con la función no-conclusiva de lo fantástico que menciona Rosalba Campra: “no se llegará al esclarecimiento completo de la aventura, pero la información será de todos modos suficiente para manifestar su carácter sobrenatural” (1998: 115). El desvanecimiento de la mujer ante la visión terrorífica del anfibio ocurre justo antes de ver cómo *aquello* se descuelga para aterrizar junto al cadáver. El final, como es usual en esta narrativa, resulta abrupto. La sensación de vacío, de inquietud, en el lector es evidente. ¿Qué sucede después con la mujer? ¿A dónde va la criatura y, más importante, exactamente de dónde ha venido? Nos vemos obligados, entonces, a admitir lo incognoscible como condición de lectura, a aceptar sus opacidades. No hay respuestas, pero la evidencia está ahí: hay un personaje que transita por el umbral y ante nuestros ojos yace la presencia aterradora de lo sexual que le da sentido a la locura del difunto.

Así, el cuento se mueve en ese ámbito subversivo de la no-significación donde Rosemary Jackson coloca lo fantástico precisamente porque el acto sexual interespecie propone un vacío de significación dentro de la concepción normativa que Dueñas propone en torno a esta mujer. La zoofilia se acerca a lo indecible, es algo “sin orden cultural o fuera de él” (Jackson, 1986: 40) que, en su sordidez, no puede significarse dentro de la experiencia conyugal plasmada en el cuento. Por eso el terror es la herramienta ineludible para explorar tal dominio. Y Dueñas lo lleva a su máxima expresión al mostrar esa inefable dimensión extranatural del deseo y el placer.

Sobre el terror

Para entender mejor la función del terror puesta en juego aquí, recurro a Eugene Thacker, quien en su libro *In the dust of this planet* (2011) plantea el terror como un género donde se asoma un flujo de vida que no debería existir y, por lo tanto, escapa a nuestras imposiciones de sentido. Para Thacker, el terror no va tanto sobre —el temor a— la muerte sino, más concretamente, sobre la conciencia de lo frágil y marcesible de la vida; las posibilidades en que ésta puede peligrar y desintegrarse frente a aquello amenazante que ronda en la historia. La vinculación, siguiendo a Thacker, entre la vida que se ha desmoronado —el hombre muerto, desde luego, pero también la amenaza que pende sobre la mujer— y la presencia de *algo* —esa forma de vida que no *debería* haber participado en aquella muerte— es lo que comienza a encaminar el cuento de Dueñas hacia el terror sin despegarse del terreno fantástico. De manera que el terror es un proceso cognitivo que busca comprender un fenómeno que luce peligroso e insondable. Requiere, pues, de un vacío de información, un espacio que la imaginación debe llenar y en ese *llenado* es donde entra la cognición —o su imposibilidad— frente a cierta forma inabarcable para el pensamiento. El choque entre la búsqueda de sentido y algo que no parece tenerlo es lo que genera terror.

Entonces, el terror se hace presente en este cuento a partir de una interacción sexual concebida como repulsiva y a la vez incomprensible. En «Pasos en la escalera» se asoma una sexualidad prohibida y siniestra que, gracias al tratamiento hecho con crudeza por parte de Dueñas, resquebraja la vida humana y la cordura porque se mueve en aquello que Camille Paglia entiende como dionisiaco: eso viscoso, turbio, húmedo casi líquido que emula al

útero femenino y, especialmente, al “caldo primigenio” del que provienen todas las fuerzas de la naturaleza. Para construir esa idea, la jalisciense recurre al terror y lo fantástico como herramientas que colocan al erotismo en un nivel incognoscible, ubicándolo en un *más allá* de los parámetros normales de conducta.

La intervención de las salamandras en la locura y muerte del hombre implican aquello *impensable* que Thacker identifica como generador de lo terrorífico y que establece la indefensión humana frente a ese *algo* que nos confronta y nos supera. Lo importante del terror, su núcleo temático, es “confrontar la idea de que estamos absolutamente limitados para entender adecuadamente el mundo”¹ (Thacker, 2011: 7). Y en ese resquicio de lo impensable, lo incognoscible, es donde reside el terror. Por supuesto, esa misma línea de pensamiento se aterriza en la bestialidad, en esa abominable interacción sexual entre especies que, dentro del texto, lleva el placer a terrenos delirantes, extáticos y casi divinos.

La evidencia, hallada por la mujer, de un *algo* dentro de la casa que ocasionó la muerte del marido es otro factor que da pie al terror, pues revela la existencia de una vida que *no debería* estar ahí: “en el primer descanso de la escalera [...] estaban las señales inequívocas del misterio, del paso de algo o de alguien que se hubiese deslizado hacia la alcoba de su marido [...] Una humedad reciente y el olor a pantano señalaba la presencia de aquel algo incomprensible” (2017: 146). Una cosa todavía más desconcertante es revelada. Después de ese hallazgo en la escalera, nos encontramos, en el cadáver, “los ojos perdidos en espanto” (2017: 146). Acaso la peor muerte imaginable: la pérdida de la cordura frente al abismo del temor.

¹ La traducción es mía.

Aquí es donde vemos la exploración del terror a partir de aquello que Mark Fisher llama “the eerie”, que podríamos entender como “lo inquietante”. Es *algo* que apabulla, que se muestra incontenible, pero siempre luce fascinante (2016: 17). Tal fascinación trae consigo fatalidades como la locura o la muerte. Así sucede con el esposo de la protagonista de Dueñas: su fascinación por las salamandras, su enfermiza insistencia por complacerlas y desentrañar esa posible divinidad lo lleva a un terrible final. En algún punto, este hombre “no puede detener ya el goce del frenesí sexual. Al contrario, se entrega de manera compulsiva a él, aun sabiendo que esta experiencia pueda resultar destructiva” (Luna y Arciniega, 2021: 13).

El sexo bestial es aquello incomprensible y fascinante que dejó al hombre con un rictus de puro horror previo a la muerte, atorándolo en la locura. Pero lo verdaderamente inquietante es esa delgada línea que separa el placer obtenido por el hombre y el terror expresado en su último gesto. En el momento de hallar el cadáver con una expresión de terror puro, la mujer ya “se halla a punto —con un pie ya dentro— de sumergirse en un mundo de leyes de naturaleza no concorde con aquellas que el texto había ya codificado como funcionales” (Morales, 2004: 30). La zoofilia es el elemento disruptivo que rompe las leyes de la normalidad tanto como las del matrimonio y de lo humano. Ya me detendré en esto más adelante.

Solano Escolano enumera los elementos del terror esenciales en la literatura a partir de las formulaciones de Noel Carroll (2021: 119-120). Tenemos un *descubrimiento*; donde la presencia del monstruo —o lo extraño— queda establecida (las huellas de humedad). Luego está el umbral (las escaleras). Al final está la *confrontación*; cuando la concatenación de acciones entre el personaje y la criatura suele terminar en desastre (el hallazgo del anfibio, el desmayo posterior).

Así, el encuentro final nos deja sin respuesta ante el destino del personaje, pero nos asumimos testigos de “un poder maligno, siniestro y enfermizo” (Luna y Arciniega, 2021: 20) que perforó la realidad. Lo más interesante es que tal poder no solamente es una cualidad del terror como género en el cual se inscribe el cuento, sino que también remite a las directrices que Guadalupe Dueñas exploró en toda su obra y que, como veremos enseguida, se prefigura a través de lo femenino y la sexualidad.

Lo erótico. “Pasos en la escalera” en perspectiva con el resto de la obra de Dueñas

La carga sexual en la obra de la jalisciense se manifiesta de diversas formas: veamos en su cuentística referencias a la orfandad, a lo marcesible del cuerpo, a la degradación del individuo. Muchos de sus cuentos se muestran oscuros, pesimistas, rebosantes de soledad y abandono. «En la tormenta» —*Antes del silencio* (1991)— cuenta la historia de un padre que, al descubrir el incesto entre sus dos hijos, decide suicidarse. Dueñas se aproxima también en ese cuento al sexo como un impulso indomable de la naturaleza que impone cierta incongnoscibilidad. El suicidio se muestra en la historia como un castigo autoimpuesto: el hombre asume que la aberración cometida por sus vástagos es directamente su responsabilidad por haberlos abandonado en favor de su trabajo. Más allá de la sordidez del relato, atendamos a la forma en que Dueñas perfila la sexualidad: una fuerza que no obedece las leyes sociales ni las convenciones humanas. Es algo misterioso y oscuro que trae consigo un descenso al abismo. Ambos hermanos se liberan a sí mismos de su orfandad mediante el intercambio sexual.

Por su lado, en «Pasos en la escalera» la oscuridad y la caída al precipicio de la muerte es el resultado del encuentro entre sujeto y naturaleza, entre sexo y represión. El personaje de este cuento nos recuerda que “las represiones sociales lo único que hacen es *incrementar* el placer sexual” (Paglia, 2021: 62). Dentro del pensamiento occidental permeado por directrices morales y religiosas, Paglia asegura que el cuerpo femenino “es el prototipo de todos los espacios sagrados, desde la cueva al santuario” (2021: 46). De manera que el incesto y, con mayor razón, la zoofilia presentes en «En la tormenta» y «Pasos en la escalera», respectivamente, son una doble profanación del orden moral: transgrede la feminidad al conectarla con lo animal y al mismo tiempo quebranta la institución social de la familia, en un caso, y el matrimonio, en otro. Entonces, ambas historias muestran una suerte de liberación aniquilante a partir del sexo. El primer cuento se encarga de hacer un tratamiento de la culpa y la desolación a partir de la violación al orden moral. El segundo explora lo terrorífico del acto bestial, su ilegalidad. Dueñas cambia de registro en cada caso para insistir en el poder irrefrenable del sexo y lo poco preparada que está la mente humana para enfrentarlo: la locura y el suicidio son los resultados.

En esos términos, se vuelve necesario subrayar una de las mayores obsesiones temáticas de Dueñas: las turbias relaciones interpersonales. En su obra se asoman vínculos afectivos en decadencia que pueden ser de pareja, desde luego, pero también entre miembros de familias que han trastornado a los personajes infantiles, como se nota en «La tía Carlota», «Historia de Mariquita» —ambos de *Tiene la noche un árbol* (1958)— y «Extraña visita» —de *No moriré del todo* (1976)— en donde hermanas, tías y exmaridos establecen

una dinámica de hostilidades y rencores con los personajes que protagonizan estos cuentos.

«La tía Carlota» abre con una frase estupenda que puede resumir efectivamente la condición de los personajes de Dueñas y el inconmensurable pesar que los aqueja: “Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio” (2017: 51). Aquel cuento nos introduce en un universo de tristeza y desolación femenina que inmediatamente se entrelaza con las texturas de la naturaleza: con la marchitez y el abandono de los árboles viejos, la sequedad de la tierra. «Pasos en la escalera» vuelve a esas texturas de lo natural ahora desde el erotismo, mostrando secreciones y contornos lúbricos, refiriendo siempre lo ctónico a partir del deseo sexual de lo innombrable. Sin embargo, no deja de prestar atención a la condición de completo desamparo de su personaje femenino, pues se trata de un campo de amplísimo interés que la jalisciense siempre supo explotar en su obra cuentística.

En términos de esa desolación femenina, es importante el derrumbamiento del matrimonio en «Pasos en la escalera» porque hablamos de una mujer que se sabe totalmente sola y debe enfrentarse a la conmoción ocasionada por la muerte de su marido tanto como al resentimiento que guarda hacia él, originado por el abandono y especialmente por la perversión sexual recién descubierta. Esos sentimientos se combinan con el miedo que la invade ante el desconocimiento sobre las causas del deceso. En cualquier caso son las salamandras, esos “espíritus fálicos del fuego” (2017: 146), las que marchitaron su matrimonio. La mujer incluso las asume como sus “rivales” en la medida en que “competía” con ellas para obtener la atención del hombre, pues éste se embelesaba con el “contorno obsceno” y “señaladamente femenino” que poseen dichos anfibios.

Esta figuración nos muestra un erotismo subversivo e inquietante que va tejiendo una atmósfera de terror. Dichas criaturas siempre resultaron acechantes para la mujer, pues “aparecían como algo repulsivo y maldito” (2017: 147). Esa pretensión de la mujer por darle forma anatómica a *algo* constituido por tierra, líquidos y membranas, es un intento falaz de contener aquello que todavía no entendemos por completo, como es la naturaleza.

Vemos, pues, un razonamiento moralmente dirigido de lo erótico, la mujer insiste en animalizar esta fascinación sexual, la concibe como prohibida y abyecta precisamente porque su carácter dionisiaco rebasa la concepción social de vida en pareja normalizada por el matrimonio. Podríamos decir, también, que en ese razonamiento restrictivo alrededor del sexo se halla cierta expresión de violencia. Maricruz Castro Ricalde hace una lectura sobre Dueñas a partir de la intervención de la violencia en su universo narrativo, pues aquella se manifiesta como “una ruptura con los órdenes de la realidad normalizada, con lo que violenta las expectativas lectoras e introduce otros paradigmas para comprender el contexto narrativo” (2020: 79). La sociedad y sus reglas son construcciones humanas, preceptos que delimitan el gran marco de la naturaleza dominante y, por ende, la violentan. Estos anfibios representan ese lado incontenible –y por ello terrorífico– de la vida, de lo natural, de las fuerzas ctónicas, que se rebelan también violentamente contra las ataduras ideológicas socialmente aceptadas.

Si el orden natural ha sido vulnerado por nuestras imposiciones de sentido, entonces es esperable que la naturaleza, lo ctónico, irrumpa violentamente en respuesta. Dueñas nos dice que las salamandras se comportan “como si lo volcánico fuese su elemento paradisíaco” (2017: 147). Esta forma de vida libre y primigenia

no puede ser asimilada por un proceso mental tan apegado a las restricciones y lo convencional. La “realidad normalizada” señalada por Castro Ricalde se debe resquebrajar para dar paso a la vida ctónica, al deseo irreductible, a lo ominoso. Por ello, el momento en que el éxtasis del hombre se funde con la perversión y la locura es francamente aterrador: “hubo veces en que llegó a sorprenderlo lijándose las yemas de los dedos hasta adelgazar su piel, y con transparencia de gasa, intensificar la sensibilidad que al relámpago de su membrana casi sangrante llegaba al éxtasis” (2017: 148). Lo anterior hace pensar en un intento del hombre por hacer que su piel alcanzase la misma textura y sensibilidad de los anfibios para así establecer un enfermizo vínculo sexual que a su vez se volviese místico, pues el cuento subraya el carácter divino que los faraones asignaban a estas criaturas.

De esta manera, la comunión sexual entre hombre y criatura también roza un sentido metafísico, dado que pretende la liberación del cuerpo y la mente frente a las ataduras sociales. Con todo, hay una evidente imposibilidad humana en medio de este erotismo atípico que vuelve inconfesable el acto sexual:

estas criaturas pueden compartir y disfrutar de esa sexualidad con otras especies, sin recibir censura de sus congéneres. De esta manera, la especie humana es la que parece constreñida dentro de fronteras muy específicas, que se desdibujan solamente al ingresar en una dimensión no humana, sino divina (Luna y Arciniega, 2021: 19).

Lo que busca el hombre al modificar las yemas de sus dedos es, de alguna manera, un intento por tocar cierto tipo de animalidad y, más aún, de divinidad sexual que solamente pertenece a las salamandras o, en otro sentido, vincularse a sí mismo con esas

fuerzas ctónicas y acceder al dominio de la naturaleza. Acaso dicho atrevimiento es lo que le acarrea la muerte. Si bien pudo llegar a ese plano de deseo y satisfacción sexual, ciertamente lo terminó pagando con su vida. La ilegalidad, la transgresión, tienen un costo. Dueñas parece saberlo y por eso nos conduce a este espacio de naturaleza incontenible, de fuerzas más allá de la razón. Sólo la escritura alcanza a vislumbrar el terror que nos encierra en nuestra condición humana pero también alumbra el resquicio que puede liberarnos.

Aquí nos hallamos ante otro elemento que interesaba sobremanera a Dueñas. El antagonismo animal; lo repulsivo y violento de su comportamiento frente a lo humano. Beatriz Espejo señala que, en la narrativa de la tapatía, los animales funcionan como “adversarios” que observan y martirizan a los personajes (2017: 14). Dueñas se encarga de lanzar expresiones como “abominable”, “espanto”, “repulsivo” y “detestable” para referirse a lo animal. En «Las ratas» –*Tiene la noche un árbol* (1958)– abundan imágenes realmente perturbadoras de estos roedores devorando los cadáveres en los cementerios: “en los hocicos arrastran despojos de pelo. Tiras de pellejo, residuos de tripas que vomitan empalagadas” (Dueñas, 2017: 117).

También en «Enemistad» –*Antes del silencio* (1991)– vemos a una mujer atacada física y mentalmente por un gato, lo que la lleva al borde de la muerte y la locura. El vínculo interesante entre «Pasos en la escalera» y «Enemistad» es que salamandras y gatos se prefiguran como entidades oscuras, esquivas, omnipresentes y antiguas; con un poder que va más allá de la imaginación y el entendimiento humanos. Son mensajeras de la naturaleza, de las fuerzas incontenibles de la tierra que liberan el deseo en el hombre y lo empujan a la locura.

Por eso las salamandras se erigen como fuente de terror, pues en el cuento “el asombro, el horror permanente es el originado por las prácticas sexuales y su placer ilimitado” (Castro Ricalde, 2020: 86) que, precisamente, es aportado por la presencia de estos seres.

En ese punto convergen las propuestas de Thacker y Fisher: el terror germina donde sabemos que nuestra capacidad cognoscitiva se ve rebasada, donde algo no debería existir y, sin embargo, está. Son escurridizas, con mirada de serpiente y se comportan como “ninfas pasmadas en una eternidad lúbrica” (2017: 147). Esto último resulta muy esclarecedor a la luz de la enfermiza relación física y sexual que el hombre guardaba con ellas, pues el vínculo entre la salamandra y ese “mirar de las serpientes” (2017: 147) encierra la idea de la tentación y la manipulación que la mujer cree haber identificado en su marido a manos de los anfibios, como si éstos hubieran replicado las acciones de la serpiente bíblica. Es decir, las referencias a lo femenino, la tentación y lo sexual encarnadas en las salamandras nos proponen un escenario inquietante y disruptivo en cuanto al orden de las cosas. Asociar las salamandras con la idea de tentación coloca el acto sexual —en este caso zoofílico— en un nivel específico de perversión que, acaso, lleva a la muerte tanto como produce fascinación, repulsión y misticismo a partes iguales.

Mediante el uso de expresiones como “placer sombrío”, “descubrimientos inconfesables” y la referencia a “algo repulsivo y maldito” en momentos clave de la historia, Dueñas consigue comunicar una opacidad en torno al acto sexual que refuerza la propuesta de Campra en cuanto al silencio y la omisión como recursos de lo fantástico. A través de lo *no dicho* es que el lector llena esos vacíos con formulaciones tan sombrías como aquello que Dueñas solamente ha sugerido. Si, como afirma Paglia, acaso

“un erotismo perfectamente humano sea imposible” (2021: 23), resulta entendible, entonces, que el sexo aparezca en este cuento como un elemento que conjuga el terror y lo fantástico para tensar las relaciones entre lo ominoso y lo ilegal. Sobre todo, porque no sabemos, no podemos entender, cómo es que la copulación se consumaba. Eso queda en la imaginación retorcida del lector y en la desmoronada mente de la mujer protagonista. Junto a ella, el lector comprende que no se puede conocer la profundidad del sexo mientras sigamos sin entender la naturaleza (Paglia, 2021: 24). Mientras ésta siga escapando a nuestras predicciones, a las imposiciones de sentido y regímenes de representación, seguiremos flotando inadvertidamente al borde de su abismo.

Haciendo un uso magistral de las insinuaciones, Dueñas desliza la posibilidad de que el asesinato del esposo haya sido causado por los celos de la criatura, pues la mujer entiende, como revelación final, que la salamandra ha descubierto en ella “acicate de éxtasis y espejo de deliquios” (2017: 148). La expresión de espanto en el rostro del hombre acaso resguarda esa epifanía. El sexo, en su dimensión natural, se vuelve terrorífico en este cuento porque rompe las ataduras sociales y morales que sancionan la bestialidad como un trastorno. Dueñas perfila una sexualidad que, por monstruosa e impensable, es castigada por la fatalidad. Al final, en “un resquicio de piedad que subió desde su corazón” (2017: 148), la mujer acaricia la frente del difunto: ha entendido que la liberación del impulso natural del sexo lo ha conducido a la locura y la muerte. Ella misma acepta que, frente al poder de la naturaleza, encarnado en la salamandra, no hay escapatoria. Si, como afirma Camille Paglia, es imposible que el erotismo sea totalmente humano bajo la consideración de que naturaleza y sexo son indivisibles –y, por ello, debemos asociar

ambos elementos con la humedad, lo telúrico, la fuerza imparables de la Tierra—, entonces entendemos por qué lo erótico da entrada aquí al terror y lo fantástico: la dimensión incognoscible del sexo es la misma que la de la naturaleza. Y Dueñas juega con esa opacidad.

Comprendemos, así, que el erotismo es un dominio oscuro y peligroso que se aproxima al carácter inquietante de lo fantástico y lo amenazante del terror. El carácter humano no puede acceder a ciertos tipos de placer sin pagar las consecuencias de su transgresión. El goce está atado a lo terrenal, a lo culturalmente impuesto; vive una especie de orfandad biológica. Ya Dueñas exploró de manera mucho menos simbólica la orfandad en su cuentística a través de las referencias constantes al desamparo infantil en relación con la precariedad afectiva y la frivolidad de los adultos sumado a la figuración de entornos domésticos como zonas lúgubres y hostiles que de alguna manera antagonizan el útero femenino o el núcleo familiar en general. «Historia de Mariquita», «Al roce de la sombra» y «Extraña visita» son ejemplos de ello.

A manera de conclusión

Podemos concluir que Guadalupe Dueñas utiliza los recursos del terror y lo fantástico para articular una visión transgresora del erotismo. Con ello, la tapatía alumbra nuestras restricciones como seres moralmente pensantes y plasma la limitación del pensamiento humano frente a la inquietante fascinación de las manifestaciones de la naturaleza y el sexo. El umbral, los silencios y la aparición de la zoofilia son elementos que colaboran en dicho objetivo. Se nota el interés de Dueñas por hacer un uso constante de las insinuaciones, deslizarse entre lo sugerente y así explorar el carácter destructivo de lo erótico a partir de aquello que el lector

acierta a imaginar para solventar el vacío de todo lo que la escritora voluntariamente elude.

Vemos que las salamandras, en tanto objetos de deseo, conducen a la liberación sexual del hombre, a un estado de éxtasis casi divino que rebasa sus capacidades orgánicas. La insuficiencia cognitiva humana para enfrentar ese abismo de sensaciones relacionadas con lo ctónico-erótico deviene en locura y, por ello, en muerte. El juego con el silencio y las omisiones que emprende Dueñas parece una estrategia narrativa que contagia al lector de ese déficit cognoscitivo, esa no-significación en torno al erotismo y las profundidades del deseo que los personajes del cuento enfrentan.

La naturaleza, lo hemos dicho, se resiste a nuestras imposiciones de sentido. Volver una parte de ella, las salamandras, en objeto sexual implica un proceso de constreñimiento que lo natural y las fuerzas ctónicas se encargan de derribar llegado el momento. La muerte de este hombre y la perdición mental de su esposa son resultados esperables ante la necesidad humana de conceptualizar algo tan acuoso y voraz como el sexo y ceñirlo, luego, a los parámetros morales. Quizás sea cierto que “la naturaleza nos espera a las puertas de la sociedad para disolvernarnos en su pecho telúrico” (Paglia, 2021: 66). La disolución humana a partir de sus emociones y deseos fue una de las preocupaciones de Dueñas y en ninguna otra historia la exploró de manera tan efectiva y sórdida como en «Pasos en la escalera».

Bibliografía

Campra, Rosalba (1998), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 216 pp.

- Castro Ricalde, Maricruz (2020), “Lo sobrenatural y figuraciones de violencia en la obra de Guadalupe Dueñas”, *Violencia. Representaciones estéticas*, (ed. Leticia Mora Perdomo), Universidad Veracruzana - El Colegio de San Luis, Xalapa, pp. 77-96.
- Dueñas, Guadalupe (2017), *Obras completas*, primera edición (selec. y próls. de Patricia Rosas Lopátegui; introd. de Beatriz Espejo), Fondo de Cultura Económica, Colec. Letras Mexicanas, México, 829 pp.
- Espejo, Beatriz (2017), “Introducción”. *Obras completas* de Guadalupe Dueñas, primera edición (selec. y próls. de Patricia Rosas Lopátegui), Fondo de Cultura Económica, Colec. Letras Mexicanas, México, pp. 11-29.
- Fisher, Mark (2016), *The Weird and the Eerie*, cuarta edición, Repeater Books, Londres, 144 pp.
- Jackson, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*, segunda edición, Catálogo Editora, Colec. Armas de la crítica, Buenos Aires, 93 pp.
- Luna Chávez, Marisol y Víctor Díaz Arciniega (2021). “Guadalupe Dueñas a contraluz de sus contemporáneas. Los temas de su narrativa” en *Crisol*, núm. 19, Universidad Nanterre de París, 2021, pp. 1-22.
- Morales, Ana María (2004), “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, *Odiseas de lo fantástico*, primera edición (eds. Morales y José Miguel Sardiñas), Ediciones Oro de la Noche, México, pp. 25- 38.
- Paglia, Camille (2021). *Sexual personae* (trad. Pilar Vázquez), Paidós, Barcelona, 857 pp.

- Sardiñas, José Miguel, (2007). “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, primera edición (ed. José Miguel Sardiñas), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 7-33.
- Solano Escolano, Damián V. (2021). “En el umbral del horror: Técnicas y funciones del terror en *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano” en *Latin American Research Review* vol. 56, núm. 1, Universidad de Cambridge, 2021, pp. 113–125.
- Thacker, Eugene (2011). *In the dust of this Planet*. Zero Books, Alresford, 145 pp.

Rubén Salazar Mallén: protagonista y escritor del género policiaco

Rubén Salazar Mallén: protagonist and writer of the crime genre

Marcos Daniel Aguilar Ojeda
Universidad Nacional Autónoma de México
CDMX, México
marcosdaniel1882@gmail.com

Resumen. Rubén Salazar Mallén tuvo una carrera en la literatura que lidió y convivió con las diversas formas de apreciar y observar la cultura y la literatura. Durante su vida, vivió la culminación de la Revolución mexicana, el cambio de régimen y de estructuras económicas y políticas, el ascenso de los nacionalismos y la entrada del México moderno. Estos procesos se ven reflejados en su obra, pero sobre todo en aquellos relatos, ensayos y novelas que se aproximan al llamado género policiaco o género negro, por el cual, Salazar Mallén realizó una crítica a la política y a la sociedad del México posrevolucionario. En este artículo se exploran las facetas por las que transitó el artista y cómo por medio de su obra literaria entendió al México de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Literatura mexicana del siglo XX, género policiaco, censura, novela negra, cuento policiaco, crítica social y política, Contemporáneos, Rubén Salazar Mallén, novela Cariátide, revista Examen.

Abstract. Rubén Salazar Mallén had a career in literature that engaged with and coexisted alongside various ways of appreciating and observing culture and literature. During his life, he witnessed the culmination of the

Mexican Revolution, the change of regime and economic and political structures, the rise of nationalisms, and the emergence of modern Mexico. These processes are reflected in his work, especially in those stories, essays, and novels that approach the so-called detective or noir genre, through which Salazar Mallén critiqued the politics and society of post-revolutionary Mexico. This article explores the facets the artist navigated and how, through his literary work, he understood Mexico in the first half of the 20th century.

Keywords: Mexican literature of the 20th century, crime genre, censorship, noir novel, detective story, social and political criticism, Contemporáneos, Rubén Salazar Mallén, Cariátide novel, Examen magazine.



Rubén Salazar Mallén (Coatzacoalcos, Veracruz, 1905-Ciudad de México, 1986) fue un escritor y periodista quien habitó casi todas las décadas del siglo XX mexicano. Fue un maestro de la pluma a quien le tocó vivir los albores y culminación de la Revolución mexicana, pero, sobre todo, la consolidación de ese nuevo régimen que cambiaría las estructuras económicas y políticas de la sociedad en su conjunto y a esa realidad obedece la trayectoria creativa de Rubén.

Salazar Mallén tuvo una carrera en la literatura en la que lidió y convivió con las diversas formas de observar y apreciar a la cultura en un mundo de transformaciones de todo tipo, pero sobre todo ideológicas. En una primera mitad del siglo XX en que las tendencias políticas –que sin duda afectaban a todo lo demás– iban del ascenso de la izquierda y la movilización de las masas populares, basadas en el pensamiento marxismo, al crecimiento de las tendencias de derecha que estaban encaminadas al pensamiento capitalista, e incluso el fascista, con un orden económico, pero también militar.

Rubén Salazar Mallén vivió también el ascenso de los nacionalismos, que en el caso de México estuvo marcado por la preponderancia de los nuevos grupos políticos en el poder que consolidaron al nuevo Estado posrevolucionario, el cual caminó al paralelo, en muchas ocasiones, en contraposición de las tendencias modernistas en el arte y en la literatura que justificaban lo contrario: el cosmopolitismo, el internacionalismo, el humanismo universal, la diversidad lingüística y filosófica, el arte por el arte mismo y el individualismo.

Al igual que sus compañeros de generación artística como lo fueron Los Contemporáneos –escritores y pintores de

la misma edad que él— como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Agustín Lazo y su paisano Jorge Cuesta, por ejemplo, fueron protagonistas del mundo cultural mexicano que para la década de 1920 y 1930 construyeron un discurso sobre México con estas características alejadas de la retórica nacionalista que provenía de la Revolución. Y este hecho no fue extraño, pues ellos eran demasiado jóvenes para recordar o sentirse identificados por aquella lucha política y armada; además, por su origen de clase media ilustrada, y con un orgullo citadino y de “dandismo criollo” cercano a lo predicado por sus maestros del Ateneo de la Juventud, no se aproximaron al mensaje de emancipación rural, campesino, obrero e indígena que intentaba reivindicar el movimiento revolucionario mexicano (Sheridan, 1999: 37-41).

Este grupo, al que también se le pueden incorporar los nombres de Antonieta Rivas Mercado y el de Salazar Mallén¹, desde el comienzo de su aventura intelectual tradujo y montó obras de teatro provenientes de las vanguardias europeas y estadounidenses desde 1928, y con la fundación de proyectos editoriales como las revistas *Ulises* (1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932), alcanzaron a difundir sus ideas entre los círculos culturales del país.

Así, demostraron esa otra forma de vivir en la modernidad, de manera intimista, personal, lírica y crítica, que se alejaba del proyecto nacionalista proveniente del nuevo Estado en donde el arte y las letras, como el muralismo o el estridentismo, debían ser los medios para difundir eso que llamaban “lo nuestro”, lo autóctono aliado a la

¹ José Luis Ontiveros le llama a Salazar Mallén “el más solitario de los Contemporáneos”, en su libro *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo* (1987). Universidad Veracruzana, p. 9.

era industrial, como una manera de transmitir la historia, los valores éticos y morales y la nueva “consciencia social” (Sheridan, 1999: 36) del pasado al presente; objetivos éstos que Los Contemporáneos no se vieron obligados a compartir ni a reproducir, pues su arte no necesitaba esa coartada institucional.

Esta manera de ver y entender al México moderno posicionará a esta generación en una alteridad crítica, cuyas cúpulas políticas e intelectuales a veces los incorporarán y muchas otras los mantendrán al margen; eso sí, ellas y ellos nunca saldrán del centro de atención de la creación, pero sobre todo de la crítica artística que en algunas ocasiones llegó al extremo de pasar de la crítica periodística a la persecución política y judicial, en especial la persecución que sufrió Rubén Salazar Mallén por sus escritos, por su lenguaje y su manera de pensar.

Este hecho posicionó a Salazar en una marginalidad y en una demonización que continúa hasta el siglo XXI. Un estigma de criminal de la cultura que lo persigue aún y que lo convierte en un móvil y protagonista perfecto de una historia policiaca, de un relato negro, género que, aunque parezca paradójico, él mismo cultivó, ya que siempre criticó la forma en que se ejercía el poder y la impartición de la justicia en este país.

“El caso del censor y el mal hablado”

Rubén Salazar Mallén fue un escritor heterodoxo, difícil elección en un México que tendía a la homogeneidad. Como hombre de su tiempo, en medio de las vanguardias estéticas e ideológicas, Salazar divagó con sensibilidad poética e imagería erótica por historias que más que contribuir al chauvinismo, intentaron abrir las ideas a un entendimiento universal. Por este motivo, Salazar fue juzgado

por aquella moral nacionalista en que los bajos mundos proletarios y “sus malas palabras” -groserías- no deberían salir a flote ante una nueva vida social en que la difusión de la “buena educación ética” del pueblo mexicano era la prioridad, aunque la verdad violenta, agreste, analfabeta, injusta y popular estuviera a flor de piel o, mejor dicho, a pie de calle.

Difícil manera de ser moderno y contemporáneo la que escogió el veracruzano, quien a lo largo de su vida mutó, como si fuera Proteo, de ser un escritor de izquierda militante del Partido Comunista (1930-1933) —a la par de José Revueltas—, a convertirse en un reaccionario de la Revolución y del propio comunismo al formar un grupo de militancia fascista (1934-1944), para terminar como un renegado, un excluido y crítico anarquista hacia la segunda mitad del siglo XX (Ontiveros, 1987: 10). Por estas tribulaciones es el único exponente de esta generación que “sigue siendo perseguido por la justicia” (Ontiveros, 1987: 11) y aún se le observa por la crítica literaria actual como un rechazado que es mejor mantenerlo en el ostracismo.

Algunos años antes de que este escritor pudiera concretar un relato formal de carácter y temática criminal, él mismo protagonizó en vida un caso policial cuando fue llevado frente a la justicia, en 1932, por darle la vuelta a la visión de lo que se esperaba entonces *del ser mexicano*, ya que fue acusado de ultraje y de “Delitos contra la Moral Pública” por la publicación de algunos capítulos de su novela proletaria titulada *Cariátide*, que vio la luz en la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta.

Los siete capítulos de *Cariátide* publicados en los números 2 y 3 de esta revista, sucesora de *Contemporáneos*, fue denunciada penalmente por diversos periodistas del *Excelsior* por el uso de “malas palabras”, que para ellos constituían un ultraje, pues “jamás

en la historia de las hojas impresas en México se había estampado un lenguaje de tal procacidad, ni de la más cínica expresión como el que aparece en la novela [...] En las páginas de la famosa revista de ‘literatura’ pueden leerse expresiones de una crudeza tal, que se resistiría a repetirlas el más soez carretero en cualquier sitio” (Salazar Mallén, 1957: 7-8).

Algunas de las expresiones que aluden los denunciantes penales -que hoy pasarían desapercibidas y que en realidad son ejercicios “más bien tímidos” de imitar el habla de la clase trabajadora- son las voces de un grupo de militantes proletarios del Partido Comunista mexicano, a quienes Salazar Mallén da voz sin rebuscamiento intelectual ni poético, sino que plasmó las palabras que él mismo escuchaba en las calles y dentro del Partido Comunista en el que también era militante. Voces con “giros populares” (Domínguez Michael, 2010: 29) que dieron rienda suelta a una bien lograda “sustancia bárbara” (Ontiveros, 1987: 12) fueron para Rubén una estrategia literaria que humanizaba las letras para hacer que la literatura fuera más próxima a los posibles lectores.

Expresiones como: “Yo creo que sería mejor pelarnos de una vez”; “¡Ah, comunistas jijos de la chingada!”; “¡Onde no habías de ser tú, pedazo de pendejo!”; “¡Otra vez pedo, cabrón!”; “Ni que no conocieras esta pinche carcajada” (Salazar Mallén, 1932: 13-17), entre otras, fueron los motivos por los que se emprendió la primera y única denuncia de censura ante un texto literario y en el que la justicia, haciendo uso del Código Penal, tuvo que dirimir un caso de libertad de expresión hacia un escritor y los editores de una revista cultural. Tanto Salazar Mallén, como Cuesta y, otros colaboradores de *Examen*, fueron juzgados y perseguidos, y aunque el juez de instrucción los absolvió, la revista no volvió a aparecer.

Dentro de las voces defensoras, para determinar si la escritura y publicación de *Cariátide* había sido, o no, un caso criminal, estuvieron incluso voces conservadoras como las de Alejandro Quijano y Genaro Fernández McGregor, quienes mencionaron que las obras literarias que publicaba *Examen* “a pesar de su aparente incursión en el campo del delito, no son realmente inmorales” (Quijano, 1932: 13). Tras este intento de censura artística y política -también moral-, de persecución y defensa mediática ante la opinión pública, el único que no salió ileso fue Rubén Salazar Mallén, quien a lo largo del tiempo siguió sufriendo actos de censura y estigmatización no sólo por la crítica literaria, por su árida manera de darle voz a los sin voz, sino por el peso que le cayó encima por haber sido sujeto de un juicio criminal que nunca lo dejó en paz.

Este autor que en sus cuentos y novelas también trabajó casos policiales, de juicios, de perseguidos y sospechosos, fue el protagonista de este supuesto crimen; un ejemplo realista -como en sus novelas- en donde el caso judicial estuvo en la censura promovida por la política posrevolucionaria y las fuerzas periodísticas conservadoras quienes no le perdonaron que alumbrara la miseria humana, el odio y las violencias que subsistían en ese “México nuevo” que debía salir ante el mundo con los mejores valores estéticos y éticos.

Lo que vivió Salazar Mallén en este teatro mediático criminal, en una historia interna, centrípeta, pues, fue como una novela negra en donde la política se apropió de las características del policiaco para mostrar en su trama “el juego silencioso de los cautos, que se juega a puertas cerradas y entre un limitado número de jugadores” (Link, 2003: 7), en donde no se supo a ciencia cierta cuál fue el móvil del “delito”, si las malas palabras o los hechos humanos reales alejados de la idealización institucional o si fue un caso criminal

en donde tampoco se supo, a ciencia cierta, quién fue la mano que disparó contra las “malas palabras” de Salazar Mallén.

De la persecución política a la crítica social

¿Se podría incluir parte de la literatura de Rubén Salazar Mallén en el género policiaco? A parte del proceso criminal que él mismo vivió, y cuyo relato contó en diversas ocasiones, en especial en el libro *Adela y yo*, de 1957, algunas de sus obras literarias también podrían formar parte del canon mexicano del género negro. Esa fuerza centrípeta que lo impulsó a contarse a sí mismo como parte de la trama de un delito, fue la misma fuerza que hacia afuera, de manera centrífuga, Salazar utilizó para explorar narrativamente el entretelón de la realidad mexicana en donde los actos subversivos, el escape, pero también los deseos salvajes, se entremezclaron en la novela que lo llevó a juicio.

Fue en *Cariátide*, en esos primeros y únicos capítulos que se conocen -pues el mismo autor quemó la novela en un arrebatado alcohólico durante la década de 1930- que Mallén narra el plan de un grupo de militantes del Partido Comunista Mexicano para tomar por asalto una estación de radio. El hecho que narra Rubén fue real, se trató del asalto a la XEW -que en la novela es la XCW- por parte del comunista Evelio Vadillo -que en *Cariátide* es Evaristo-, y que por sí mismo ya es un acto de rebeldía, de infracción a la ley que Salazar Mallén describe con el esmero y con la conciencia de haber participado en esos actos al lado de ellos. Así lo narra Rubén en *Cariátide*: “Obligado a hacerse oír por todos los medios, el Partido Comunista de México, que ha visto saqueada su imprenta y confiscados sus periódicos en el correo, se apodera por unos minutos de la estación XCW para decir a todos los trabajadores

de América... Evaristo, pálido, con mano temblorosa, lee ante el micrófono [...] En un rincón está Barrera con una pistola en la mano. Apunta al operador de la XCW, que desencajado, lívido, escucha la voz de Evaristo [...] Frente a la estación de radio espera un automóvil. Evaristo y sus amigos suben en él. -A México, viejo; pero pícale -ordena Evaristo al chofer. Se siente dominado por una embriaguez extraña, mezcla de alegría, de temor, de orgullo...” (Salazar Mallén, 1929: 16).

En esta novela, publicada en la revista *Examen*, el lector está ante la crónica de un delito que ocurre en las calles nocturnas de la Ciudad de México: la planificación de un asalto, el mensaje contra la represión que el gobierno emprende a un partido político opositor, el amago con pistola en mano del personal de la estación de radio y no podía faltar la dosis de adrenalina con la escena de la huida del lugar, estado en el que los asaltantes sienten una excitación por el plan consumado, pero también por el hecho implícito de concretar el escape para no ser atrapados por la policía.

Aunque sólo por esta trama del asalto, *Cariátide* no podría ser considerada como una novela policial tal cual, en estricto sentido, pues la anécdota de la entrada violenta a la XCW sólo es parte de la trama general, estos destellos de crimen sin resolver (Bermúdez, 1987: 14) son indicios del interés que su autor tenía en la exploración de temas dicotómicos que en muchas ocasiones busca el género policiaco, como la lucha entre el bien y el mal, la justicia y el delito, el hallazgo de la verdad y la develación de la mentira, el conocimiento o el misterio de la psicología del criminal.

Otro elemento que tiene *Cariátide* y que lo acerca al género negro es que la novela narra una realidad como crítica social (Bermúdez, 1987: 9) sobre la persecución de un grupo opositor

por parte del gobierno y su policía política. Rubén Salazar narra en ella cómo los integrantes del Partido Comunista de México son acosados, por un lado, por el gobierno posrevolucionario del Maximato Callista, y por el otro, por la Internacional Comunista que vigilaba sus pasos (Domínguez Michael, 2010: 32). La crítica social de Rubén sobre los bajos fondos y perfiles de la sociedad mexicana también recae en la novela en la constante denuncia que varios de sus protagonistas hacen hacia los actos y pensamientos de los mismos militantes comunistas.

Como si fuera el cuadro “México, 1935” de Antonio Ruiz “El Corcito”, Salazar denuncia en su escrito cómo, a pesar de ser personas de izquierda, sentimientos como la envidia, el egoísmo, la lujuria, “la miseria moral” (Domínguez Michael, 2010: 29) y la traición invaden los actos de estos personajes que en teoría buscan el cambio y la revolución hacia los mejores fines colectivos. Una de las voces de *Cariátide*, por ejemplo, que podría ser el mismo Mallén, es un comunista abyecto que comienza a desconfiar de sus compañeros, de aquellos que no piensan en los demás sino en ellos mismos, a quienes acusa de intelectuales burgueses que sólo tratan de posicionarse política y económicamente. La desconfianza, la denuncia y el autorreconocimiento de esta “sustancia bárbara” social es la delgada línea que vuelve acercar a esta novela al género policial (Bermúdez, 1987: 13).

El crimen en potencia

Se debe decir que Rubén Salazar Mallén trabajó varios de sus cuentos y novelas bajo la categoría de “crimen en potencia” (Bermúdez, 1987: 13), es decir, un delito que narra el autor, pero cuyos acontecimientos, en teoría, aún no han ocurrido, está por ocurrir, se encuentra aún en la mente del futuro delincuente o simplemente queda la duda de

si sucedió o no (Bermúdez, 1987: 14). Por supuesto que el autor que colaboró en los proyectos editoriales de Los Contemporáneos se acercó a esta categoría de manera natural, casi endémica en él, porque al narrar la realidad mexicana con su cara más cruda, Salazar creaba atmósferas en donde todo estaba enrarecido, sofocante y en donde todo parecía peligroso (Escalante, 1987: 8), como la vida misma.

Ese peligro latente está en sus cuentos y novelas al denunciar esa realidad social nauseabunda y miserable, cruel y traicionera, lo cual no tiene nada de raro más que para el ciego que no quiere ver. Rubén era un detector de la podredumbre de la sociedad mexicana (Escalante, 1987: 8), es decir, un detective de los peligros de la existencia urbana, en donde la misma voz narrativa, en ocasiones, era el sujeto que en potencia llevaba en su mente todos los crímenes de la humanidad que habitaban en eso que él veía como “el desbarrancadero posrevolucionario” (Escalante, 1987: 8).

Ejemplo de ello se encuentra en sus cuentos de la década de 1920, aquellos que publicó en la revista *Contemporáneos*, como “Espuma”, relato publicado en la edición de abril de 1929. Con un tono de prosa poética y con una estructura sintética y fragmentaria -muestra evidente de la vanguardia que estaba experimentando-, Rubén Salazar lanza los dardos del reflejo asfixiante de la realidad mexicana cuyos modelos a seguir, ya sea el líder político, el burócrata, el intelectual, el obrero y el campesino, el estudiante y el maestro, también son humanos de bajos instintos que son capaces de traicionar no sólo a sus seres cercanos, sino a ellos mismos. El protagonista de “Espuma” es un estudiante de la Escuela Normal de apellido Albarrán, quien en una noche agobiante se siente culpable de algo que el lector no puede entender, pero que intuye.

En sus lamentaciones y gemidos, Albarrán pronuncia lastimosamente el nombre de una mujer, María Luisa, en tanto que reflexiona sobre el fracaso que ha sido la Revolución mexicana que en vez de forjar una mejor sociedad ha destruido todo, una revolución que, para él, ha sido traicionada como un hecho criminal: “Las negras manos de los indígenas se mojan en sangre. Y ellos no saben nada... La flor de la codicia ya es su fruto. El caudillo. El caudillo. El caudillo-o. Pero el indígena no sabe nada. Le dan un arma. La usa. -Viva. Viva-aaa. Y el grito lo recoge el caudillo. El indígena muere. Revolución” (Salazar Mallén, 1929).

En la historia, Albarrán se encuentra con otros colegas normalistas que, en vez de estudiar, salen por las noches al encuentro de un “erotismo canalla” y alcohólico entre burdeles y prostíbulos en un “trasfondo deprimente de estudiantes hambreados” (Domínguez Michael, 2010: 27). Mallén, en la voz de Albarrán, se niega a aceptar lo que sucede: un país revolucionario que presume “una risible pantomima de las ideologías” y sin embargo se trata de una “maldita revolución [que] no hizo otra cosa que fomentar la trata de blancas” (Escalante, 1987: 8). Y es que entre los planes noctívagos de los normalistas -heroicos ejemplos a seguir- está en ir al prostíbulo donde: “-Hoy vende una virgen la Gachupina. -Como vender a un becerro... Ven” (Salazar Mallén, 1929: 13).

El hecho que acerca a este cuento con el género negro es el tema del crimen en potencia, porque aún no descubierto el criminal, la trata de personas y la violación están latentes en el relato, delito al que asistirá quizá Albarrán. Caben las preguntas: ¿por ello se siente culpable?, porque “Albarrán entra a su habitación, ve la ventana sin cortinas y siente una congoja espesa como la tinta de las imprentas. La congoja, espesa, en la cintura y en los brazos. Enciende la lámpara.

Está de pie ante el espejo. Tieso como los postes del telégrafo. Y en su cabeza hay un sombrero ridículo, sucio. Asco. -Maldito sea, maldito-o” (Salazar Mallén, 1929: 13).

Hay dos caminos posibles ante este sentimiento de culpa, que podrían ser indicio de un delito perpetrado: el primero es el que el mismo Albarrán anuncia constantemente al lamentarse con el nombre de María Luisa: “Recuerda a María Luisa. Inmaterial, incorpórea para no enmendarla en la imaginación. Se entreabre en la memoria como un abanico de vidrio, tangible por el soplo... María Luisa. Sin mejillas y sin labios. Sin brazos, sin manos, sin piernas. Sin carne”. ¿Qué hizo con María Luisa?, ¿por qué ahora es etérea?, ¿dónde está?, ¿por qué Albarrán no quiere volver a beber alcohol? y ¿por qué se resiste a ir al prostíbulo? Salazar Mallén traza un paralelismo entre la mujer que sufre la trata de personas, el secuestro y la violación, con el dolor que siente ante una María Luisa a quien Albarrán ha despojado de corporaneidad. ¿Se trata de un secuestro, un asesinato, de una violación?

Por otro lado, y ligado al delito que Salazar exhibe de manera realista -pero cuya narración trasciende a la poesía y a la fantasía- está el que acomete la misma Revolución -¿o la modernidad urbana?-, que para él ha formado un gobierno traicionero -malinchista que vende todo al mejor postor²- sobre aquel pueblo y con una clase política e intelectual que no dejan de ser canallas; Salazar lo dice mejor en “Espuma”: “Queremos ser dioses y nos compartamos como cerdos”. El delito de la traición ideológica y revolucionaria.

² Hay que recordar que el autor de este concepto fue el mismo Rubén Salazar Mallén, que plantea en un artículo del 25 de abril de 1942, en la revista *Hoy*, titulado “El complejo de la Malinche”.

Un clásico cuento policiaco

Dice el escritor español José Moreno Villa que si Goya sólo hubiese pintado un cuadro como “Saturno devorando a sus hijos”, con ese solo cuadro hubiera pasado como uno de los mejores artistas en la historia del arte. Lo mismo se puede decir del cuento “El caso del usurero” de Rubén Salazar Mallén para el universo de las letras mexicanas. El cuento es considerado un hito dentro del género policiaco, uno de los pioneros dentro del policial en México. Este relato fue publicado originalmente en número 21 de la hoy histórica revista *Selecciones policiacas y de misterio*, a finales de la década de 1940.

Aquella publicación fue fundada por el también escritor de género negro, Antonio Helú. Entre la nómina de autores que colaboraron en este magazine con cuentos policiacos se pueden nombrar a Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez, Ramiro Gómez Kemp, José Martínez de la Vega, Juan Bustillo de Oro, Antonio Castro Leal, Enrique F. Gual y al mismo Salazar Mallén (Orozco Hidalgo, 2015: 6), entre otras y otros más. Escritores éstos, periodistas, guionistas de teatro, radio y cine, quienes se reunían en tertulias intelectuales y que compartían otros espacios mediáticos en los diarios y revistas desde la década de 1920.

Rubén Salazar Mallén, para los años 40, ya era un asiduo articulista de *Jueves de Excelsior* y de la revista *Hoy*, por ejemplo, espacios en donde los creadores comenzaron a experimentar y a trabajar con los géneros de ficción, con los relatos fantásticos y de misterio y, por supuesto, no podía faltar el policiaco. De estas tertulias y publicaciones se desprendió la creación de espacios exclusivos para lo fantástico y lo policiaco como lo fue *Selecciones policiacas y de misterio*. Influenciados por la literatura anglosajona,

pero sobre todo por el cine, los y las escritoras mexicanas fueron incursionando en la escritura de estas historias sobre crímenes por resolver, investigadores, policías y detectives, estafas y asesinatos descubiertos o a veces delitos no resueltos.

Los escenarios nocturnos descritos en varias de estas historias fueron motivo de inspiración para los cuentos y novelas que se escribirían en México durante las décadas de 1940 y 1950. Los misterios de la noche, que tanto gustaban a Salazar Mallén, motivaron los paisajes imaginarios idóneos para la escritura de relatos policiacos que se publicaron en *Selecciones...* Paisajes que se asemejaban a las películas de detectives que estos escritores comenzaron a ver desde varios años atrás. Por ejemplo, y para hablar sobre el contacto de este género en México con el cine, es imposible no relacionar los cuentos y las novelas de Rubén con una película sobre criminales, proxenetas y asesinatos como lo es *La mancha de sangre* de Adolfo Best Maugard, con argumento de Miguel Ruiz Moncada, filme de 1937, y que debido a la censura gubernamental fue estrenada hasta 1943.

En ese ambiente de creación de vanguardia fílmica, teatral, radiofónica y literaria, en donde se oponía y complementaba lo nacional con lo cosmopolita, es que Salazar publica “El caso del usurero”, una clásica historia policiaca sobre el asesinato de un prestamista de dinero, en la cual, para desenredar el argumento, Salazar se pregunta ¿quién lo mató?, ¿cómo lo mataron?, ¿y por qué sucedió? Este es un relato en donde la lógica y la capacidad de raciocinio y racionalidad se aplican a la perfección, sin dudas ni titubeos -hecho raro para la zigzagueante e impaciente narrativa de Salazar Mallén-. Ejemplo de ello son las características del investigador de “El caso del usurero”, que comparte las de los

agentes o investigadores al estilo de las historias escritas por Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle o G.K. Chesterton.

Por todo ello, fue que la investigadora del género negro, María Elvira Bermúdez, catalogó a este cuento de Salazar dentro de los parámetros del relato policiaco de “raciocinio” (Bermúdez, 1987: 20), ya que el protagonista, el investigador privado Enrique Andrade será el encargado de encontrar quién y cómo asesinaron al usurero Quintín Villegas, y para hacerlo Andrade deberá descubrir y desactivar la coartada del delincuente. La principal sospechosa es una de las empleadas de Villegas, la señorita Amalia Torres. Cuando llega el Ministerio Público a la escena del crimen, el inspector Zapata da por hecho que fue ella ya que, sin saberlo Amalia, Quintín le había dejado un generoso seguro de vida en el caso de que él muriera. Ella no lo sabía, pero sí el agente de negocios del usurero, Alberto Michelena, por lo que meses antes se dedicó a enamorar a la señorita Torres.

Este cuento policiaco es redondo: hay un crimen, hay suspenso, un final inesperado, existe una investigación que terminará derrumbando la coartada del asesino (Bermúdez, 1987: 15-17); hasta existe un compañero o compinche de Andrade, al estilo Watson, se trata del ingenuo, pero bien intencionado Cirilo Masa. Aunque el relato fue escrito por Salazar Mallén utilizando el esquema clásico del relato negro, hay algunos elementos que permiten hacer algunas lecturas en torno a él.

En primer lugar, y como dice Bermúdez sobre “El caso del usurero”, el cuento demuestra la popularidad y el interés del género que había entre los periodistas y escritores mexicanos: “Por ser único, repito, el de Salazar Mallén que, aunque no fue un profesional de la literatura de misterio, es un escritor importante cuya excepcional

incursión en esta área de la narrativa demuestra hasta qué punto ésta no es, ni mucho menos, indigna de ser atendida por literatos de prestigio” (Bermúdez, 1987: 20).

En segundo lugar, hay que resaltar que es el único texto de su tipo que se le puede atribuir a Salazar Mallén, una especie de *one hit wonder* policiaco que colocó a Salazar en las antologías de la literatura policiaca mexicana durante el siglo XX, al lado de maestros del género como Rafael Bernal, Antonio Helú, Salvador Reyes Nevares, Vicente Leñero o Paco Ignacio Taibo II.

Dentro del argumento del relato, hay que resaltar otros pequeños pero significativos elementos. Es interesante cómo el protagonista, el detective Enrique Andrade, es frío y calculador, no tiene temor de contradecir las hipótesis de las autoridades ni de ser atacado por el verdadero asesino, ya que quienes dudan y enfrentan el escarnio del narrador -Salazar Mallén- son los verdaderos delincuentes: los impartidores de justicia que no hacen su trabajo y hasta el usurero que inconscientemente sabe que su negocio “no es correcto”.

Esta frialdad racional de Andrade tiene, dentro del relato, su representación visual, ya que cada vez que Enrique debe pensar, imaginar y reflexionar acerca del caso, Andrade se sienta “con la mirada fija en una horrenda imitación de Rembrandt que está en la pared frontera a la ventana” (Bermúdez, 1987: 69). Por intuición, y debido a las implicaciones de este cuento criminal, se podría suponer que el cuadro al que hace alusión Salazar Mallén es “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (figura 1), un óleo pintado por el neerlandés en 1632, cuyo protagonista es un hombre de ciencia quien enseña a los espectadores -sus alumnos-, con frialdad y conocimiento, cuáles son los elementos del cuerpo humano, sus sistemas y funcionamientos. Y lo hace sobre el cuerpo de un ser humano sin vida, así como el cuerpo

inerte del usurero. Sin duda, Enrique Andrade se veía reflejado en la figura de un científico como Nicolaes Tulp, sin titubeos y con plena confianza de sus conocimientos para llegar a la verdad, todo un personaje del raciocinio.



Figura 1. “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp”, Rembrandt, 1632, óleo sobre lienzo. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, Países Bajos.

Otro elemento a destacar del cuento es que Salazar escoge con astucia quiénes son sus personajes y qué lugar tienen en la sociedad en que habitan. El usurero, Quintín Villegas, es para el autor veracruzano digno blanco para ser asesinado, pues dentro del mismo cuento, en voz de Andrade, menciona: “[Quintín Villegas] No vivía sino para explotar al prójimo” (Bermúdez, 1987: 72). Este hecho hace que la historia no salga del radar de crítica social, de relato militante, al que Rubén Salazar Mallén tenía acostumbrados a sus lectores. En este mismo sentido, y aunque el caso de la muerte

de Quintín fue resuelto, el misterio no fue solucionado por las autoridades del ministerio público, pues al asesino no lo halló el inspector Zapata, sino que fue el investigador privado Enrique Andrade, dando otro puyazo al sistema de justicia posrevolucionario que siempre criticó Salazar Mallén de manera descarnada.

El detective de la sociedad

Hubo fuerzas interiores y exteriores que impulsaron a Rubén Salazar Mallén para entrar y salir de la literatura policiaca. El tema de la impartición de justicia, del delito cometido o en potencia siempre estuvieron en sus novelas, cuentos y artículos periodísticos. De manera tangencial su vida y su narrativa estuvieron ligadas al juicio penal y al juicio público. Su narrativa estuvo en la cuerda floja de la reflexión sobre la moral, la ética, el deber ser, la lucha entre el bien y el mal y la búsqueda o la pérdida de la verdad. Muy a su estilo realista, frío y áspero, Salazar Mallén ofreció a las letras mexicanas historias sobre qué es el delito en sociedades como la mexicana e historias sobre una humanidad que es capaz de todas las bondades, pero también de comer todos los crímenes posibles. Como aquella imagen descarnada de Goya, Salazar Mallén coloca a los lectores ante el horror de ser Saturno devorando a sus críos, o de ser los críos que no comprenden por qué el tiempo los ha consumado. ¿Quién es Saturno?, ¿quiénes son sus hijos? Es la pregunta de este detective de las letras, de la política y de la sociedad que fue Rubén Salazar Mallén.

Referencias

Bermúdez, M. E. (1987). *Cuentos policiaco mexicano. Breve antología*. UNAM.

- Domínguez Michael, C. (2010). Prólogo. En R. Salazar Mallén, *Camaradas. Soledad*, Conaculta.
- Escalante, E. (1987). Salazar Mallén. Novelista impaciente. En R. Salazar Mallén, *La sangre vacía*, SEP/Editorial Oasis.
- Link, D. (comp.) (2003). Prólogo. El juego silencioso de los cautos. *El juego de los cautos. De Edgar A. Poe a P. D. James*. La Marca Editorial.
- Ontiveros, J. L. (1987). *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo* Universidad Veracruzana, 1987.
- Orozco Hidalgo, G. (2015). *Selecciones policiacas y de misterio. Orígenes de la literatura policiaca en México (1946-1961)*. Tesis de licenciatura. UNAM.
- Quijano, A. (noviembre de 1932). *Examen*, (3).
- Salazar Mallén, R. (abril de 1929). Espuma. *Contemporáneos*, (11).
- (septiembre de 1932). “Cariátide”. *Examen*, (2).
- (1957). *Adela y yo*. Edición de autor.
- Sheridan, G. (1999). *México en 1932: la polémica nacionalismo*. FCE.

**Incesto y desarraigo en “La jaula de la tía Enedina”
de Adela Fernández y “Uno no sabe” de
Mónica Lavín**

**Incest and unhomeliness in “La jaula de la tía
Enedina” by Adela Fernández and “Uno no sabe”
by Mónica Lavín**

Pablo César Osorno Equihua

**Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Monterrey, México**

pablocesar.oc@gmail.com

Resumen. Adela Fernández y Mónica Lavín se inscriben dentro de un corpus de autoras latinoamericanas que emplean el incesto como motivo para examinar las prohibiciones sociales y la desconfiguración corporal, sexual y afectiva que estas generan. Sus respectivos cuentos, “La jaula de la tía Enedina” (1976) y “Uno no sabe” (2003), comparten elementos diegéticos y discursivos que operan en función de una estética de lo abyecto y articulan el incesto entre mujeres adultas y hombres jóvenes (tía-sobrino, madre-hijo) en su vinculación con el desarraigo social. El presente estudio contrasta los modos de representación del tabú endogámico y analiza las relaciones de poder entre los personajes de ambos cuentos, fundamentado en las propuestas teóricas sobre el horror al incesto de Sigmund Freud y Claude Lévi-Strauss, la revisión feminista que Adrienne Rich realiza sobre el tema y en la interpretación del desarraigo planteada por Homi K. Bhabha. Las autoras aquí examinadas recurren al desarraigo para retratar la marginación resultante de la transgresión de las normas patriarcales y los roles de género, y lo utilizan a modo de catalizador del deseo incestuoso. Además, hacen uso de eufemismos y narradores no

confiables con el propósito de configurar una autoridad enunciativa sobre los sujetos femeninos.

Palabras clave: incesto, desarraigo, tabú, abyección, escritoras mexicanas.

Abstract. Adela Fernández and Mónica Lavín belong to a corpus of Latin American women writers who employ incest as a literary motif to examine social prohibitions and the corporeal, sexual, and affective disfiguration these generate. Their respective short stories, “La jaula de la tía Enedina” (1976) and “Uno no sabe” (2003), share diegetic and discursive elements that operate within an aesthetics of abjection and articulate incest between adult women and young men (aunt-nephew, mother-son) in its connection with unhomeliness. The present study contrasts the modes of representation of the endogamous taboo and analyzes the power relations between the characters in both stories, based in the theoretical propositions on the horror of incest by Sigmund Freud and Claude Lévi-Strauss, Adrienne Rich’s feminist review of the subject, and in the interpretation of unhomeliness proposed by Homi K. Bhabha. The authors examined here resort to unhomeliness to portray the marginalization resulting from the transgression of patriarchal norms and gender roles, utilizing it as a catalyst for incestuous desire. Furthermore, they use euphemisms and unreliable narrators with the purpose of configuring an enunciative authority over female subjects.

Keywords: incest, unhomeliness, taboo, abjection, Mexican women writers.

La representación del incesto en la literatura, espacio donde lo prohibido es admisible, no resulta inusual. Particularmente, la tradición literaria latinoamericana ha utilizado el incesto como motivo para tratar la decadencia de la moralidad y la descomposición social¹. Adela Fernández y Mónica Lavín, en sus respectivos cuentos “La jaula de la tía Enedina” (1976) y “Uno no sabe” (2003), plantean una relación entre hombres jóvenes y mujeres mayores de su familia (tía y madre), no sólo a propósito de la transgresión del tabú, sino también de su articulación con el desarraigo social. Ambas autoras realizan una lectura del incesto atravesada por la falta de sentido de pertenencia y la separación de los sujetos hacia espacios periféricos tanto en la diégesis como en la narración. Aun con casi tres décadas de diferencia de publicación, ambos textos recurren a un vínculo entre la sexualidad y la abyección² configurado a través de las relaciones de poder y los roles de género.

La narrativa de Adela Fernández transita por el subgénero fantástico y se obsesiona con la crueldad, lo siniestro, el humor negro, la locura, el desamor, el abandono, etcétera (Carmona González, 2018). Su obra, que entrelaza elementos sobrenaturales con realidades terriblemente crudas, se ha posicionado, luego de múltiples reediciones, como un nuevo referente de la cuentística mexicana de lo insólito. “La jaula de la tía Enedina” tiene como protagonista a un hombre de diecinueve años repudiado por sus

¹ Tan sólo hace falta una mirada a *Edipo rey*, *Cien años de soledad* o “La sunamita” para trazar una cronología narrativa de la cuestión incestuosa como fundamento de la catástrofe familiar.

² Entiéndase lo abyecto como aquello despreciable, arrojado hacia los márgenes de un sistema porque “no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (Kristeva, ²⁰²³: 25).

padres y obligado a llevarle comida a su tía Enedina, quien, después de quedarse sola en el altar el día de su boda, cae en la demencia y es confinada a un cuarto de trebejos. A partir de entonces, Enedina se empecina en poseer un canario y se lo pide a su sobrino; al no conseguirlo, este decide compensarlo con encuentros sexuales. Ambos habitan espacios marginales que propician dicha relación incestuosa: ella la locura y la soltería, él la negligencia parental.

Por su parte, Mónica Lavín plantea en sus cuentos “el desastre afectivo, psicológico, personal y social... así como el destino irremediable del ser humano, condenado a topar de lleno con el mal, la desilusión y lo perverso” (Mendoza Piedras, 2004: 42). Hasta el momento, no existe estudio alguno sobre “Uno no sabe”, el cual sobresale por el tratamiento de la voz narrativa y su retorcida trama. En este relato, un joven es abandonado por su madre, Olivia. El resto de la familia evita a toda costa hablar de ella e incluso procura eliminar su recuerdo, pero el duelo del hijo persiste por años. Luego de enterarse de que su madre fue vista en una cafetería neoyorquina, él viaja en su búsqueda. Al reconocerla mientras trabaja de mesera, la seduce y tiene relaciones con ella, pero jamás le revela su parentesco.

Si bien múltiples autoras retoman el tópico del incesto, las obras de Adela Fernández y Mónica Lavín comparten características en la diégesis y el discurso que las distinguen de otras; para explicarlo, me interesa contrastar los modos de representación de lo abyecto y profundizar en los puntos de encuentro entre las estructuras de deseo, poder y parentesco en ambos cuentos. Por un lado, este análisis parte de la propuesta de Sigmund Freud acerca del tabú y las investigaciones antropológicas de Claude Lévi-Strauss sobre el horror al incesto. A ambas teorías las enriquece el planteamiento de Adrienne Rich en *Nacemos de mujer* sobre la correlación del incesto y

el sistema patriarcal, visto particularmente desde la cuestión edípica. Por otro lado, esta base teórica se vincula con el concepto de *extrañamiento* que Homi K. Bhabha utiliza para nombrar el desarraigo, o aquel desplazamiento hacia una experiencia de incertidumbre e incompletitud.

Los personajes de “La jaula de la tía Enedina” y “Uno no sabe” coinciden en ser desplazados de su entorno social antes de la concreción del incesto. El *extrañamiento*, aquella sensación de no pertenencia que Bhabha (2019) denomina un estado donde “las fronteras entre el hogar y el mundo se confunden” (p. 26), está representado en los cuentos a través del exilio simbólico y espacial de los personajes. Aunque el desarraigo está comúnmente asociado con el movimiento en el territorio, para Patricia E. Escamilla (2021) es una categoría multidimensional que “ya no solamente concierne al exilio... sino a variadas perspectivas de dislocación entre los sujetos con respecto a los espacios físicos y a los otros individuos” (p. 6). Tanto Bhabha como Escamilla aluden a que el sentimiento de pérdida proviene de la falta de un núcleo social, lo cual, en ambos relatos, aparece como resultado de la desobediencia a un rol familiar.

El desarraigo, en el caso del incesto, sucede debido a que aquellos transgresores de la norma son socializados a modo de tabú, que Freud (2023) define como “una idea de reserva” (31) o, en otras palabras, la manifestación de aquello que no debe ser tocado o profanado por temor a que su contacto devenga impureza. En suma, el tabú opera como un mecanismo que alerta del peligro de la destrucción social y, por ende, aparta a los individuos contaminantes hacia los márgenes. Lavín y Fernández utilizan a personajes expulsados de un grupo para representar justamente lo considerado impuro. Madre e hijo, tía y sobrino, quebrantan una

interdicción sexual entre parientes cercanos que, desde el punto de vista de Freud y Lévi-Strauss, pondría en entredicho la integridad del grupo. A este respecto, en *Las estructuras elementales del parentesco*, el antropólogo profundiza acerca del incesto como un fenómeno donde se priorizan los instintos sexuales “naturales” sobre la institución cultural humana (Lévi-Strauss, 1969), es decir, el tabú que los limita y castiga.

Si bien “Uno no sabe” y “La jaula de la tía Enedina” esbozan cierta idea de la liberación de los instintos, sus propuestas se centran en cómo la prohibición se entrecruza con la institución patriarcal. A tal efecto, según Rich, el mandato de exogamia recaería, sobre todo, en aquel hijo varón que experimenta el complejo de Edipo: deseo por la madre. El sistema patriarcal procuraría mantener a la madre como una propiedad de su marido, ya que el incesto desdibujaría la estructura social y la jerarquía de poder. Sin embargo, los personajes masculinos de los cuentos aquí analizados en ningún punto son sometidos a la autoridad del padre, quienes sólo aparecen vagamente para reforzar el desarraigo de los narradores: “Uno no sabe que un día se irá a la cama y cuando despierte papá pondrá los cereales en la mesa nervioso... y nadie dirá que mamá no está” (Lavín, 2003: 7). No se retrata, entonces, una disciplina de los instintos orientada a evadir la “civilización patriarcal” (Rich, 2019: 268); en cambio, hijo y sobrino actúan respectivamente como reemplazos en la dominación sobre su madre y su tía, pues, al estar desarraigados del núcleo familiar, nadie más la ejerce. De tal modo, según Jenny DiPlacidi (2018) en *Gothic Incest: Gender, Sexuality and Transgression*, el castigo sobre el incesto edípico no respondería únicamente a la consanguinidad de los sujetos, sino al desacato de la potestad masculina y su propiedad sobre los cuerpos.

La norma patriarcal retratada en los cuentos mencionados se gesta en un entorno de desarraigo. Ambos personajes masculinos expresan una carencia de afecto materno. En el relato de Lavín (2003) se evidencia mediante la descripción del ecosistema del hogar después de la pérdida de la madre: “Uno piensa que alguien lanzará algo, un quejido, una pregunta, un plato, porque una madre no puede irse así” (7). El joven experimenta desconcierto ante la falta de un miembro de la familia que funcionaba como eje rector del núcleo. A pesar de que su padre y hermanas se afanan en no modificar la dinámica familiar, le es imposible resignarse a una ausencia inexplicable. Todos en la casa actúan como si la madre no hubiera existido; al hacerlo, niegan el lazo emocional que hubo entre ella y el hijo, lo que empeora el dolor por la pérdida. Además, el desarraigo en él incrementa al tomar en cuenta que la partida de la madre interrumpe el flujo afectivo “natural” entre ambos, construido a partir de la cercanía constante. Tras no establecer vínculo alguno con los miembros de su familia, el protagonista queda situado como un *otro* incluso dentro del “territorio” conocido.

De manera similar, en “La jaula de la tía Enedina” existe una clara imagen de la exclusión del personaje principal: “A la tía nadie la quiere. A mí tampoco porque soy negro. Mi madre nunca me ha dado un beso y mi padre niega que soy hijo suyo” (Fernández, 2022: 23). El repudio se debe a dos motivos: la sugerencia de ser producto de una relación fuera del matrimonio y su tono de piel, el cual, se explica, fue provocado por la coincidencia de su nacimiento con un día de eclipse, elemento fantástico-supersticioso que delimita su posición social y lo mantiene alejado de cualquier muestra de cariño. Para ambos personajes, la carencia de lazos afectivos sólidos produce una perturbación del orden social “en

cuanto sistema provisto de cohesión y constructor de conductas morales para el bien de la colectividad” (Escamilla, 2021, p. 30). Así, en la búsqueda de una figura materna que antes ha sido insuficiente, no resulta problemático infringir la norma que impide el deseo entre consanguíneos.

En cambio, las figuras femeninas son desplazadas del núcleo familiar por el incumplimiento de la norma patriarcal. La locura de la tía es provocada por el abandono de su prometido:

[En] la víspera de su boda un hombre sucio y harapiento tocó a la puerta preguntando por ella. Le auguró que su novio no se presentaría a la iglesia y por siempre sería una mujer soltera. Compadecido de su futuro, le regaló una enorme jaula de latón para que en su vejez se consolara cuidando canarios. (Fernández, 2022: 23)

El fracaso del matrimonio—inaceptable para el patriarcado—la vuelve un personaje marginal ante la mirada de los demás. Asimismo, el incumplimiento de su rol de esposa anula su posibilidad de convertirse en madre. Enedina es considerada una mujer inacabada: su soltería se asocia con un estado de incompletitud, pues atenta contra un “deber ser” femenino que no ha sido capaz de satisfacer (Guzmán Ponce, 2023). La tía enloquece y es recluida en el cuarto de trastos —lejos incluso del espacio doméstico—, donde no puede corromper el sistema cerrado del orden social. Este lugar, al igual que el símbolo de la jaula al que hace referencia el título, funge como un espacio de cautiverio para la alteridad: una periferia donde el tabú es inoperante al no estar bajo vigilancia familiar.

Al contrario de la tía, en “Uno no sabe”, Olivia efectivamente cumple con el rol de esposa; sin embargo, al comienzo de la narración,

ya ha abandonado el hogar por motivos desconocidos. Su abyección responde a la renuncia de su función como mujer cuidadora y se refleja en los comportamientos de su marido e hijas, al igual que en la expresión de desarraigo del narrador:

Uno aprende a no visitar a la abuela Nona porque sólo habla de papá y su cerrazón, y porque las hermanas, disgustadas, no resisten que busque razones para la orfandad de sus nietos. Uno no quiere estar en casas ajenas que le recuerden a una madre de rasgos borrados. (Lavín, 2003: 8-9)

Sin un motivo aparente del abandono de la casa, la madre es repudiada por el ejercicio de su agencia, pues rompe con su “deber materno”. En consecuencia, Olivia se vuelve un tabú, un sujeto amenazante ante la puesta en duda de la propiedad de sus parientes masculinos.

Dicho abandono se refleja a través del espacio de la casa, no únicamente la ajena –borrosa, desconocida, indescifrable–, sino la propia:

Uno no sabe que el silencio será la explicación, que todos andarán como si la voz de la madre ausente fuera humo, como si los domingos siempre hubieran sido cuatro a la mesa... porque el único cambio visible son las fotos removidas... Vestigios de su madre en el cuarto que poco frecuenta uno, porque más vale no naufragar en el tamaño de la cama, en la doble almohada ni tras las puertas del clóset. (Lavín, 2003: 7-8)

Las habitaciones y objetos se describen llenos de oquedades en representación de la ausencia; los espacios vacíos evidencian la desestabilización de la estructura y el “territorio” familiar que posteriormente propicia el incesto entre Olivia y su hijo. Ella,

disidente y excluida del núcleo social, queda fuera de la propiedad material de su marido (la casa) y deja de someterse a la potestad que el matrimonio pone sobre ella. El vínculo madre-hijo, al igual que el rastro de Olivia en el espacio doméstico, se desvanece; por lo tanto, ella pierde aquella condición sagrada que al hijo le impide desearla.

Todos ellos, infractores del orden, son privados de afecto; todos comparten el *extrañamiento* provocado por la expulsión como castigo. La familia se representa como una entidad coercitiva que, sin embargo, no deja de ser un espacio al cual retornar. Ante el vacío emocional del hogar, los personajes masculinos son orillados al acercamiento entre parientes como solución a esta falta de pertenencia (Abderrazag y Kazi-Tani, 2019). No pretendo trazar una relación causal entre la experiencia de desarraigo y el incumplimiento de la exogamia, sino apuntar que el aislamiento forzado funciona, en ambos cuentos, como un estímulo para perturbar la sexualidad normativa impuesta por la familia. Tanto Enedina y su sobrino, como el hijo de “Uno no sabe”, buscan apegarse de nuevo al sistema social, pero, los dos últimos, toman agencia para cometer incesto y reestablecer el afecto maternal que les ha sido negado. El caso de Olivia es distinto, pues no pretende regresar a lo doméstico: todo el tiempo ignora la identidad de su hijo y funge como mero instrumento para satisfacer su deseo.

Es así que, aun en la periferia, Olivia y Enedina se encuentran en una situación de desbalance ante ellos. En los personajes masculinos, la abyección desvanece la noción de lo propio y, por ende, el libre ejercicio de poder que les otorga la jerarquía, por lo que necesitan afianzar su posición de dominio. La relación entre Enedina y su sobrino es claramente de dependencia: sin él, la tía moriría de hambre, puesto que es el encargado de llevar el alimento

a los cerdos y a ella³. Además, él es la única vía para conseguir el canario que ella tanto desea:

Tía Enedina, vive con su jaula y con su sueño: tener un canario. Cuando voy a verla es lo único que me pide, y en todos estos años yo no he podido llevárselo... La verdad, a mí me da mucha lástima mi tía, y como no he podido llevarle su canario, decidí darle caricias. (Fernández, 2022: 23-24)

El pájaro actúa como símbolo de los hijos que no logró tener en su juventud. La necesidad de poseerlo, al igual que la acción de recibir alimento, la sujeta a la voluntad de su sobrino ya que ella, bajo clausura, no puede valerse por sí misma. Es sólo a través de él que la tía puede subsanar el incumplimiento de la maternidad. Esta relación la vuelve vulnerable: ella pide, él da.

El intercambio del canario por caricias refleja la capacidad de decisión del sobrino sobre la de la tía, lo que incluso le permite disponer de su cuerpo:

No fue fácil hacerle el amor. Me enredaba en los hilachos de su vestido de organdí, pero me las arreglé para estar bien con ella... Tía Enedina me lastimaba, incrustando en mi piel sus uñas, mordiendo, y sus huesos afilados, puntiagudos se encarnaban en mi carne. (Fernández, 2022: 24)

³ La dinámica de alimentación coloca a la tía en una categoría animal (e inclusive en una posición menor): “Era importante para ellos saber cómo iba la engorda; en cambio, a nadie le interesaba que tía Enedina se consumiera poco a poco” (Fernández, ²⁰²², p. ²³). No es percibida como humana, por lo que tampoco está sujeta a la prohibición del incesto. Según Georges Bataille (¹⁹⁹⁷), “[e]l incesto es una de estas situaciones que sólo existen, arbitrariamente, en la mente de los seres humanos” (p. ²²²); la animalidad, en consecuencia, permite al sobrino, casi presa del instinto, profanar su cuerpo con violencia.

Hay aquí una irrupción en el cuerpo femenino, una tía que se resiste al incesto, pero que finalmente es obligada a ceder ante un placer sexual unilateral. La respuesta hostil contra la violación desestabiliza el poder del sobrino –ya mermado por la expulsión de la familia–, pues lo exhibe como un cuerpo blando que también es capaz de ser herido, transgredido. La dominación masculina se encuentra amenazada si inclusive Enedina, mujer abyecta, es capaz de subvertir la sumisión. Por ende, el intento de mantener su posición en la jerarquía vuelve al sobrino esa “representación simbólica de los alcances del patriarcado cuyo poder y normativa es tan fuerte que, incluso, los marginados de la esfera del poder patriarcal... son portadores, herederos y reproductores del sistema” (Ruffino, 2021: 192). Como se verá más adelante en el cuento, él la hará madre; es decir, creará un nuevo territorio donde no sentirse extraño y, así, pertenecer y poseer.

La maternidad de Enedina se traduce como la conquista de su cuerpo y el retorno a una norma social que, por un lado, le exige a ella ser cuidadora y, por el otro, le devuelve a él su autoridad arrebatada. En palabras de DiPlacidi (2018), el incesto fungiría como un dispositivo que “leaves out the potential for female sexual desires and agency by positioning women as victims without offering an alternative narrative to their role within the family and home” (14). Enedina no abre la posibilidad de revertir el orden patriarcal, ya que es nuevamente arraigada en contra de su voluntad y, al igual que en “Uno no sabe”, el ejercicio de su agencia se traduce en indisciplina. Por lo tanto, la relación entre tía y sobrino termina por infundir docilidad en ella, cualidad tan esperada del sujeto femenino: “Desde aquellos días en que yo le hacía el amor han pasado ya dos años. A ella la he notado más calmada, puedo decir que vive en

mansedumbre” (Fernández, 2022: 24-25). Inmediatamente después, al entrar de nuevo a la habitación, el descubrimiento de un par de gemelos albinos que se comportan como pájaros revela el resultado del primer contacto sexual: sus propios hijos⁴. Antes de abusar de ella, el narrador la ha llamado “rata gris” y “araña zancuda”, y retratado como un ser escurridizo, agresivo, inquieto; sin embargo, con el tiempo alaba su calma: en aquellos dos años la maternidad la ha vuelto mansa.

Dentro del cuento de Lavín, al contrario, la dinámica de poder ya ha sido desarticulada por la partida de Olivia, lo que desvirtúa la superioridad de su hijo. De acuerdo con Rich (2019), la dominación masculina debe ser reafirmada de modo continuo, pues “[c]onvertirse en hombre implica destruir toda la susceptibilidad provocada por el poder femenino” (270). Con el objetivo de probar su virilidad, el hijo de Olivia utiliza a otras mujeres como objetos sexuales que eventualmente desecha⁵:

⁴ La perceptible monstruosidad de los niños enfatiza las consecuencias desastrosas del incesto: “[D]entro de la jaula pude ver dos niñitos gemelos, escuálidos, albinos. Tía Enedina los contemplaba con ternura y felizmente, como pájara, les daba el diminuto alimento. Mis hijos, flacos, dementes, comían alpiste y trinaban...” (Fernández, ²⁰⁰: 25). Este final pone de manifiesto que la alteración del marco moral de la sexualidad (MacCormack, ²⁰⁰⁴) no puede ser concebida sino como perversa.

⁵ Específicamente, Rich hace referencia a una demostración de hombría dirigida en contra de la madre. Luego del acto sexual, el narrador no encuentra a Olivia en la cama; vuelve a la cafetería y, al interrogarla por su partida, ella contesta: “No iba a esperar a que en la mañana confirmaras mis 49 años” (Lavín, ²⁰⁰³, p. 15). Finalmente, él se va sin despedirse: replica el abandono que antes ella llevó a cabo. Además de una venganza, esta sería aquella consolidación del hijo como un individuo exento de la “susceptibilidad” a la que lo sujeta la agencia materna.

Pasan los años y uno empieza a mirar las piernas de las mujeres, a imaginarse besándolas y acariciándolas y uno da todo por rodear una cintura apretada y aspirar un aliento dulce, y uno las besa y las abraza en la penumbra del cine y se masturba pensando en ellas y cuando comienza a desear más allá de su cuerpo, su presencia y su ternura, uno se va sin despedida. (Lavín, 2003: 9)

Es él quien toca, quien observa, quien desea y consume. Contrario al cuento de Fernández, aquí la fortaleza corporal masculina no es puesta en duda; en cambio, la posibilidad de un vínculo afectivo lo obliga a reconocerse como más que un cuerpo: un sujeto emocional, de ahí la huida ante cualquier esbozo de control femenino. Además, el posible arraigo detona el recuerdo de la madre ausente y, al igual que su padre se esfuerza por negar la existencia de la esposa desertora, el hijo se deshace de las mujeres que considera amenazantes para evitar adherirse a un núcleo que lo vulnere nuevamente.

Al encontrarse con Olivia, sin embargo, esta ilusión de poder se ve frustrada. Luego de recorrer las calles de Nueva York y encontrarla como empleada de una cafetería, se obliga a entrar, mas ella no lo reconoce. La madre no se comporta como tal: “Uno no sabe qué hacer ante una madre que no despliega ninguna deferencia con ese cliente pedazo suyo” (Lavín, 2003: 11). Aumentan en él los estragos del abandono: el desinterés de Olivia lo descoloca, lo desorienta; por lo tanto, queda desdibujada aquella frontera de parentesco que dividía sus cuerpos y se da lugar a la posibilidad del incesto. El hijo seduce a Olivia y narra el acto sexual a modo de triunfo: “Uno entra en ella sin dificultad. Observa su cara congestionada, los ojos cerrados que uno agradece. Entonces piensa que ha entrado por el mismo conducto que se distendió

para que él naciera” (Lavín, 2003: 14). Ella encarna la pasividad y se vuelve un contenedor del cuerpo del otro, quien se regodea en una demostración de virilidad. El hijo describe un retorno al útero materno; es decir, se vuelve nuevamente hijo después del extenso periodo de desarraigo. Aquel “conducto” presenta un simbolismo ambivalente: por un lado, actúa como un espacio que protege al hijo de las contingencias del afuera (Guerra-Cunningham, 2012); o sea, del orden social que antes lo ha repudiado; por el otro, permite formular una venganza del abandono e indiferencia de Olivia al instituirse como invasor de su cuerpo.

Tanto Fernández como Lavín elaboran narrativas donde el sexo funge como un dispositivo de poder. Este se articula en función de la maternidad, la cual crea, para las divergentes y periféricas Olivia y Enedina, un nuevo arraigo al centro patriarcal. Irónicamente, el incesto les devuelve el estado de pureza descrito por Freud: si bien procrear con la madre es impensable porque devendría destrucción social, resulta menos peligroso que no tener descendencia en absoluto. Para ellos, en cambio, el ejercicio de poder sobre sus parientes representa una forma de reparación de la injusticia, un modo de no perder lo que es propio (Vidal García, 2018). Al cometer incesto, se reconocen como sujetos capaces de reestablecer la jerarquía de dominio que antes fue confusa. Esta estructura, además de lo que hasta el momento ha permeado en la diégesis, trasciende al discurso. La enunciación de ambos relatos proviene del sobrino o del hijo, lo que imposibilita obtener la mirada femenina sobre el incesto; más que una coincidencia, surge como un recurso que intensifica la alteridad de la madre y la tía.

La abyección de los sujetos femeninos no termina en la remoción de las fotografías en la casa o el confinamiento al cuarto de

trebejos, sino que implica también una privación de la enunciación. De acuerdo con Julia Kristeva (2023), dicho estado abyecto podría definirse como lo “insimbolizable” (35), aquello que resulta tan ambiguo y amenazante que, al ser arrojado fuera del sistema, es incapacitado de cualquier forma de materialización que pueda perturbarlo. Aquí, las dos mujeres son representadas como contaminantes. Su silencio las mantiene inferiores, las obliga a no pertenecer, a vivir en el borde (Escamilla, 2021) y ser desarraigadas inclusive de la narración. La noción de lo fallido es determinada por sus parientes masculinos.

Hijo y sobrino ejercen poder desde la mirada. El primero, particularmente, al encontrar a su madre en la cafetería, la contempla a lo lejos:

Uno la ha visto colocar los platos en la mesa de junto... es la manera de recoger los platos lo que la delató... Uno se parapeta mirando la carta. Sabe que pronto escuchará su voz. Espía sus piernas y sus zapatos bajos de suela de hule. (Lavín, 2003: 10-11)

Como un cazador que detecta a la presa, el hijo la observa y se prepara para su llegada. El temor que le obliga a escudarse tras la carta rápidamente se transforma en la inspección del cuerpo que después poseerá, cuerpo al cual teme precisamente porque lo desea. El relato de Fernández (2022) va más allá, pues el narrador observa y asume la subjetividad de Enedina: “Entré al cuarto... ella, acostumbrada a la oscuridad, se movía de un lado a otro. *Se dio cuenta* de que su agilidad huidiza fue para mí fascinante” (24, cursivas mías). Hace parecer a su tía como un ente seductor cuando, en realidad, vierte en ella su propio deseo. A pesar de su focalización limitada, emplea la narración para justificar el incesto. Ambos narradores se vuelven supervisores del sistema.

El lenguaje les pertenece a ellos, y a través de él, se ocultan en el anonimato y la mentira: un enmascaramiento que les permite ser cualquier hombre y ninguno: una fuerza patriarcal sin rostro. De este modo, manipulan el discurso a conveniencia, utilizan el engaño para mantener su poder. Por una parte, el sobrino jamás cumple la recurrente promesa del canario; en su lugar, se vale de ella para continuar con los tocamientos a Enedina. Por la otra, durante la conversación con Olivia, el hijo miente sobre el motivo de su estancia en Nueva York, pero crucialmente, elude la verdad sobre el parentesco entre ambos inclusive después del acto sexual: “Uno sigue allí con los párpados apretados, con el silencio de la verdad aterido en su garganta, en su sexo vencido” (Lavín, 2003: 15). El control de este conocimiento no da oportunidad a Olivia de abstenerse del incesto; su transgresión es obligada. En suma, se evidencian dos enunciantes no confiables que, además, transforman su herida social en un fundamento del abuso sexual.

Los narradores se empeñan en mitigar dicho abuso a través del despliegue de eufemismos y así no reconocer su barbarie. En palabras de Leidy Vidal García (2018), “llevar a cabo cualquier tabú... se convierte en un acto criminal cuando... la acción disminuye los derechos individuales o la vida de una persona por medio de la fuerza, el fraude o la coerción” (45). El incesto basado en la aplicación de poder es socializado como inconcebible y propenso al castigo; el quebranto de lo prohibido aparece como una indisciplina ante la institución del tabú. El sobrino reitera haberle “hecho el amor” a su tía, haberle “dado caricias”, expresiones asociadas con el afecto y no con la violencia. Se trata de una estrategia discursiva para atenuar la violación y, de este modo, eludir el castigo.

Aún más significativa es la composición narrativa del cuento de Lavín, donde el narrador hace uso del pronombre indeterminado “uno” como una declaración de vergüenza, la cual “involucra un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo” (Ahmed, 2015: 164). El narrador es consciente del acto abyecto cometido y (al igual que Edipo se enceguece y destierra al enterarse de que se ha acostado con su madre) se extirpa a sí mismo de la diégesis. Según Kristeva (2023), este recurso actúa como un “sustituto simbólico destinado a construir el muro, a reforzar el borde que aleja del oprobio” (p. 109). Dicho de otro modo, la enunciación indeterminada funge como una herramienta del hijo para evitar reconocer una doble abyección –orfandad e incesto. “Uno” libera al enunciante de la identificación: es ambigüedad; por ende, no puede materializarse ni ser sujeto a disciplina.

Mónica Lavín y Adela Fernández aluden a la familia a manera de reproducción en miniatura del sistema social que percibe la endogamia como la perversión de los vínculos afectivos normativos. El desarraigo libera a los personajes de un régimen moral que prohíbe su deseo o lo acusa de impuro. A raíz del desplazamiento, la estructura de poder se presenta como poco clara, por lo que hijo y sobrino utilizan el cuerpo y la autoridad de enunciación como herramientas correctivas en contra de aquellas mujeres repudiadas, aunque, al mismo tiempo, necesarias para la conformación del núcleo familiar. La madre y la tía, al encontrarse estigmatizadas, habitan un perpetuo tránsito entre lo permitido y lo prohibido según la voluntad de sus parientes. Paradójicamente, el tabú exagera la voracidad sexual de ellos, a quienes poco interesa un vínculo erótico y, más bien, procuran

reivindicarse como sujetos valiosos mediante el sometimiento corporal. Expresan un deseo caníbal que consume lo sagrado para hacer explícita su capacidad de desobediencia al orden que antes los ha exiliado. A tal efecto, ambos cuentos ofrecen una idea del incesto como forma de resistencia a la opresión patriarcal que, sin embargo, replica los mecanismos de sometimiento para extender su dominio sobre lo privado.

Mientras que en “Uno no sabe” se explora la corrupción de los afectos madre-hijo a fin de resaltar la insignificancia de la familiaridad cuando de cumplir una jerarquía sexual “natural” se trata, en “La jaula de la tía Enedina” se llevan al límite las consecuencias del desamparo, cuyo desenlace es la manifestación de la monstruosidad formulada a lo largo del texto. Ninguno de los relatos revela una postura panfletaria contra el incesto; antes bien, se emplea como un medio para pensar lo infame, la alteridad y la desolación. Si bien el tema es más que susceptible a una interpretación pedagógica de las consecuencias de la transgresión, la crítica de ambas autoras radica en el entrecruzamiento del deseo con la pena y su transformación en un justificante de la explotación de los cuerpos.

Incesto y desarraigo aparecen comúnmente fusionados en la narrativa latinoamericana y, de manera no tan sorprendente, en aquella escrita por mujeres. Pero, a diferencia de otras escritoras cercanas a su generación y posteriores que utilizan el incesto como motivo literario –Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas, María Luisa Mendoza, María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, entre otras–, Adela Fernández y Mónica Lavín sobresalen por no focalizar la narración en las mujeres que lo sufren, sino en los hombres que lo ejecutan. Este otro ángulo permite desentrañar

la masculinidad coercitiva y su percepción de los cuerpos femeninos. Aun así, las obras de todas ellas, en consonancia, se preocupan por la endogamia en relación con la violencia, las sexualidades periféricas, lo sagrado, la marginación o la barbarie. En ese sentido, el cuento parece ser la plataforma de denuncia más habitual; acaso exista, en la narrativa breve, la posibilidad de que el horror no se prolongue más de lo debido.

Referencias

- Abderrazag, S., & Kazi-Tani, L. (2019). Social Isolation as a Cause of Incest in Latin American Fiction. *Journal of English Language and Literature*, 11(1), 1087–1089. <https://doi.org/10.17722/jell.v11i1.450>
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- Bhabha, H. K. (2022). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial.
- Carmona González, I. C. (2018). *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández* [Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla] Repositorio Institucional BUAP. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/5749780a-ba26-4e1f-8200-d8f4e9229b21>
- DiPlacidi, J. (2018). *Gothic Incest Gender, Sexuality and Transgression*. Manchester University Press.
- Escamilla, P. E. (2021). *El desarraigo en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: el caso de Juan Rulfo* [Tesis de maestría,

Baylor University] Texas Digital Library. <https://baylor-ir.tdl.org/items/3f52b484-ceedb-4b65-9701-b6b5633c19ba>

Fernández, A. (2022). *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (2023). *Tótem y tabú*. Alianza Editorial.

Guerra-Cunningham, L. (2012). Género y espacio: La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas. *Revista Latinoamericana*, 78(241), 819–837. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6975>

Guzmán Ponce, A. D. (2023). *Mórbidas mujeres mordiendo muerte: Maternidad, prostitución y la situación de las mujeres del siglo XX en seis cuentos de Adela Fernández* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Autónoma de México] Repositorio Institucional de la UNAM. https://repositorio.unam.mx/contenidos/morbidas-mujeres-mordiendo-muerte-maternidad-prostitucion-y-la-situacion-de-las-mujeres-mexicanas-del-siglo-xx-en-sei-3667066?c=4EL85x&d=false&q=-*:.*&i=1&v=1&t=search_0&as=0

Kristeva, J. (2023). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.

Lavín, M. (2003). *Uno no sabe*. Editorial Grijalbo.

Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Editorial Paidós.

MacCormack, P. (2004). Perversion: Transgressive Sexuality and Becoming-Monster. *Thirdspace: a journal of feminist theory and culture*, 3(2), 1–13. <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/maccormack/3146>

Mendoza Piedras, M. del R. (2004). *La cuentística de Mónica Lavín* [Tesina de pregrado, Universidad Nacional Autónoma de

México] Repositorio Institucional de la UNAM. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-cuentistica-de-monica-lavin-380198?c=wYN2No&d=false&q=*.*\)&i=1&v=1&t=search_0&as=2](https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-cuentistica-de-monica-lavin-380198?c=wYN2No&d=false&q=*.*)&i=1&v=1&t=search_0&as=2)

Ruffino, M. (2021). *Intersecting Madness: Strategies of Fictionalization and Subversion in Contemporary Latin American Narratives* [Tesis doctoral, University of California] Open Access Publications from the University of California. <https://escholarship.org/uc/item/9g99b9r2>

Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.

Vidal García, L. (2018). *Vivir en crisis: el incesto y la literatura*. Editorial Guantanamera.

**Didáctica de las humanidades digitales desde una
crítica del periodismo cultural mexicano:
proyecto Sábado**

**Teaching digital humanities from a critique of
Mexican cultural journalism:
Project Saturday**

Jonathan Gutiérrez Hibler
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx

Resumen. El presente artículo tiene como objetivo describir un proyecto de humanidades digitales con miras al análisis futuro de datos para publicaciones históricas en la creación del imaginario de la literatura mexicana, específicamente desde el periodismo cultural. Para tal propósito se eligió el suplemento cultural Sábado, del periódico Unomásuno, y cuyo primer número apareció en 1977.

Palabras clave: Humanidades digitales, suplemento cultural, Proyecto Sábado.

Abstract. This article aims to describe a digital humanities project focused on the future analysis of data from historical publications in the creation of the imaginary of Mexican literature, specifically from the perspective

of cultural journalism. For this purpose, the cultural supplement *Sábado*, from the newspaper *Unomásuno*, was chosen; its first issue appeared in 1977.

Keywords: Digital humanities, cultural supplement, *Sábado* Project.

Mármol Ávila y Sánchez Cabrera (2023) retoman las declaraciones de José Manuel Lucía Megías acerca de que las humanidades serán digitales o no serán nada. El escenario habla de una continuidad inevitable, pero eso no excluye la necesidad de plantear la manera de enseñarlas en diferentes contextos, pues como señala Caloca Lafont (2025) una de las retroalimentación positivas por parte de estudiantes es la enseñanza por medio de proyectos. Sin embargo, entre los retos que señala el autor de “Enseñar y aprender humanidades digitales en México” está la diferencia en la cantidad de recursos que tienen las instituciones privadas y otras centralizadas como la UNAM.

En el caso de la Facultad y Filosofía y Letras de la UANL, todavía no hay una estructura formal e institucional para agrupar los diferentes proyectos de humanidades digitales. Sin embargo, no es un escenario lejano debido a los constantes retos que están representando la nueva incorporación de tecnologías, el trabajo día a día con documentos digitales y el impacto en las y los estudiantes por parte de las nuevas formas de ordenar la información.

En ese sentido, como antecedente inmediato de este artículo, está la propuesta “Para una lectura distante de *Sábado*, suplemento cultural” (2025), trabajo que propone una aproximación desde las humanidades digitales para el estudio de periodismo cultural desde una lectura distante, en términos de Franco Moretti (2015); dicho texto fue sólo el inicio de un proyecto más amplio que a su vez dio los puntos de partida para otros proyectos de humanidades digitales dentro de la institución, por ejemplo, el estudio del suplemento cultural *Aquí vamos*, donde Roberto Kaput González Santos, Ivonne Acosta, Azael Contreras, Erik Daniel Antuna, entre otros nombres, están llevando a cabo en la actualidad¹.

¹ “Organizan café literario sobre ‘Aquí Vamos’” (12 de marzo de 2025), en

Las humanidades digitales, al ser un área del conocimiento interdisciplinario, requieren partir de una consciencia de lo colectivo a manera de proyectos. La investigación tradicional, aunque lo siga pareciendo, en realidad es un trabajo de redes intelectuales en diferentes espacios de enunciación. Bien señalan Lázaro Pulido y De-Juanas Oliva (2024) que la aplicación de humanidades digitales lleva consigo ventajas pedagógicas, específicamente en lo concreto, además de lo principal en la colaboración y el diálogo de ideas. Por esta razón, es importante desarrollar proyectos a largo plazo, más allá de un ciclo escolar, esto con el fin de generar repositorios de investigación y de esta manera nunca partir de cero. En el caso del proyecto *Sábado*, nos encontramos en la segunda fase de aplicación y expansión del mismo.

El presente artículo tiene como objetivo describir un proyecto de humanidades digitales con miras al análisis futuro de datos para publicaciones históricas en la creación del imaginario de la literatura mexicana, específicamente desde el periodismo cultural. Para lograr este fin, el primer apartado trata sobre el periodismo cultural y sus puntos principales de lectura en México; el segundo se enfoca en la relación entre humanidades digitales y didáctica, con énfasis en el periodismo cultural. Finalmente, el último apartado expone la segunda fase del proyecto donde se cambiaron varios números de la colección K a formato TXT para usar el *Voyant Tools* como una interfaz para ubicar posibles líneas de investigación dentro de un corpus amplio.

Vida universitaria. <https://vidauniversitaria.uanl.mx/cultura/organizan-cafe-literario-sobre-aqui-vamos/>.

Periodismo cultural: aproximaciones teóricas y crítica en México

No es casualidad que Gabriel Zaid (2006) escriba en su texto “Periodismo cultural” la preocupación sobre el destino de éste, pues la cultura crea el periodismo y luego éste regresa a ella. Sin embargo, es importante estudiar las expresiones y proyectos que intentaron llevar a la cultura a un plano que no fuese secundario como señala el autor de *Los demasiados libros*: “La verdadera vida literaria sucede en los textos maravillosamente escritos. Pero dar noticia de ese acontecer requiere periodistas que lo vivan, que sepan leer y escribir en ese nivel, con esa animación” (p. 59). Con base en esta idea crítica, Zaid enumera ejemplos de artículos que considera importantes para hablar de un canon del periodismo cultural: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, José de la Colina, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes, Octavio Paz, siempre admirando la calidad de estas prosas publicadas en periódicos. Zaid se concentra en plantear qué es la buena información, incluso contando una anécdota de José Emilio Pacheco, de acuerdo con la cual le preguntaron sobre su relación con Oscar Wilde, donde ni reportero ni editor se dieron cuenta de tremenda pifia.

Sin embargo, como podemos observar, las aportaciones de Zaid van en continuidad con un proyecto de Estado moderno y la construcción de una tradición literaria mexicana con base en un centralismo histórico, en sus diferentes vertientes. En el caso del periodismo cultural, es importante, aunque resulte conflictivo, preguntar qué se entiende por periodismo y cuál es la definición de cultura de la que se parte; además de tratarse de preguntas ontológicas, son preguntas éticas que permiten o censuran otros fenómenos o aproximaciones a la realidad desde estas expresiones.

De ahí lo importante de las aportaciones de Villa (2000) acerca de los suplementos culturales como una especie de campo de legitimación de los diferentes productos hechos en y desde una cultura: “Ahora bien, el suplemento cultural no tiene el mismo pluralismo y objetividad ni centra su valor en “la noticia” como hecho informativo fundamental, sino que trabaja casi siempre con patrones de selección, restricción y subjetividad”. Lo señalado por María Villa es importante porque toma una postura teórica distinta de la que plantea Gabriel Zaid. Más que hablar de la calidad de un tipo de periodismo, espacios como los suplementos culturales se entienden como espacios de construcción de subjetividades; por esta razón, la selección de reseñas, artículos, entrevistas, cuentos, novelas y otros productos culturales obedecerán a otro tipo de restricciones.

Por ejemplo, una de las aportaciones importantes, con base en esta manifestación de selecciones y restricciones, está el caso de la traducción. Al contar con una restricción basada en categorías genéricas, estéticas e ideológicas, pueden llevarse a cabo estudios específicos en la creación de diferentes campos de legitimación. Tomo el ejemplo de Álvaro Ruiz Rodilla (2023) en su trabajo “Breve panorama de la traducción poética en el periodismo cultural de México (1947-1970)”, donde ofrece un análisis cuantitativo de la producción de traducciones poéticas en los años indicados en el título, pasando por diferentes espacios de enunciación como *México en la cultura*, *La cultura en México*, *La Revista de la Universidad de México*, *La palabra y el hombre*, sólo por mencionar algunos. Ruiz Rodilla analiza de manera cuantitativa la evolución en la cantidad de traducciones de poesía publicadas en diez revistas culturales. En sus conclusiones, menciona lo siguiente: “En todo caso, las revistas y suplementos de la época son núcleo y surtidor de cambios

mayúsculos en el imaginario geo-literario y en la conformación de discursos interculturales” (218). El trabajo de Ruiz Rodilla es importante como antecedente que explica la necesidad de realidad estudios diacrónicos y sincrónicos en la producción cultural de un medio que selecciona y restringe el tipo de publicaciones a un tipo específico, diferente al de la noticia en los grandes tirajes diarios. El imaginario geo-literario va de la mano de un campo de legitimación, a manera de diálogo y polémicas interculturales, a manera de herencia de la Ilustración y el debate por medio de la Razón.

Debido a lo anterior, es necesario tomar en cuenta los suplementos y el periodismo culturales como un correlato en la construcción de la literatura mexicana. María Andrea Giovine Yáñez y Álvaro Ruiz Rodilla (2025), en su “Nota introductoria. La otra historia de nuestras literaturas”, parten de cómo las revistas y los periódicos han desarrollado diferentes capítulos en la vida intelectual y literaria del país. Es decir, no puede tomarse a la ligera la contribución de estos espacios de enunciación, pues también han sido parte de la escritura, como fuentes y enlaces, de la historia de la literatura mexicana. “Las publicaciones periódicas se construyen a partir de la polifonía, desde el concierto de voces y miradas” (17). Sin embargo, cabe añadir que cada publicación periódica tiene un trabajo editorial y esto es muy interesante para estudios futuros en el análisis cuantitativo y temático, y así dar pie al cualitativo, en torno a las publicaciones periódicas que han tenido un largo trayecto y cambios en su dirección; el caso de *Sábado, suplemento cultural*, con diferentes épocas, como las de Fernando Benítez y Huberto Batis, es un ejemplo de esto, además de los cambios en la economía y sociedad mexicanas de finales de los setenta a principios de los noventa. La polifonía no resulta entonces nada más del conjunto de

las diferentes voces en las publicaciones, sino en el dialogismo entre una dirección y otra o en el cruce de publicaciones críticas o incluso antagónicas de un periódico a otro.

En el caso del estudio de *Sábado*, un punto de partida importante es la tesis de Adriana Noemí Reyes Llamas (2004), por su enfoque cultural desde la teoría de la comunicación. En ella se muestra el contexto cultural de los años de producción analizados en el suplemento, además de describir cómo había una apuesta, desde los suplementos culturales, para que la cultura estuviera al alcance de todos. De igual manera, a los nombres ya citados de publicaciones, se agregan en el panorama *El sol de México en la cultura*, *La cultura popular en México*, *El semanario cultural*, entre otros. Lo interesante es la percepción desde figuras importantes de la literatura mexicana la impresión acerca del proyecto editorial de este suplemento:

En general la tendencia del suplemento es más abierta en relación con otros, ya que dentro de él se permiten muchas libertades a los escritores y colaboradores, por ejemplo mencionaba Gustavo Sainz en una entrevista hecha para este suplemento, que en su generación no se atreverían a escribir en el mismo tono que lo hacía *Sábado*. Además aquí nunca se respetó ningún reglamento contra la Obscenidad, al contrario fue el suplemento que ilustró a los dibujantes y pintores que presentaban más desnudos como Toledo, Arnaldo Coen, y José Luis Cuevas, dedicó números a mostrar fotografías de desnudos para mostrar la historia del desnudo fotográfico en México. (39)

En el caso de este tipo de suplemento, representa un reto importante en el análisis de datos con el fin de llevar a cabo un estudio diacrónico a lo largo de su época. Un primer reto, para el estudio de los suplementos culturales, consiste en la definición de

texto. Esto es muy importante porque, además de lo escrito, es posible encontrar representaciones de otras artes, como el caso de la pintura o el dibujo. La caricatura es otra dimensión del texto artístico si se le aborda desde la semiótica de la cultura. En este caso observamos que la literatura se escribe a la par de las otras artes y coexisten, dependiendo el número, con otras artes. La fotografía, por supuesto, será otro elemento importante en este tipo de publicaciones. *Sábado*, por lo tanto, representa un espacio rico en diferentes géneros literarios, pero también en cuestión de tipos de textos artísticos. Sin embargo, el que no haya restricciones, no significa que exista un lector implícito en la dinámica editorial donde se destaquen ciertos temas sobre otros y con coincidencias ideológicas. Al retomar lo dicho por Villa, aunque no haya un reglamento (Reyes Llamas, 2004) contra la obscenidad, sí existe un campo de legitimación de nuevas poéticas y estéticas en diálogo².

Didáctica de las humanidades digitales:

la importancia de los proyectos

Desde la didáctica siempre ha existido una preocupación por los diferentes cruces o diálogos interdisciplinarios con el paso de la historia. Recientemente, las inquietudes en un mundo donde es imposible hacer a un lado la tecnología, especialmente en espacios en el que la dinámica socioeconómica expande su dominio, se han ido enfocando en diferentes maneras para abordar los retos en la manera de enseñar las humanidades digitales. Sara González-

² También es necesario tomar el enfoque cultural de Aleida Alexandra Argueta Castañeda (2021) en el que parte de diferentes conceptos de naciones intelectuales y autonomía relativa.

Gutiérrez y Javier Merchán-Sánchez-Jara (2022), por ejemplo, coinciden en señalar la existencia de una mimesis de un movimiento colonizador a través de la tecnología. Por esta razón, aunque es importante implementar las herramientas tecnológicas en el estudio de diferentes objetos, como los de la literatura, también es necesario realizar estudios de caso previos para el diseño de proyectos por etapas, de acuerdo con las condiciones del ecosistema educativo en el que desean iniciarse tales trabajos. Por lo tanto, al ser parte de un hábitat pedagógico, no debe desvincularse de la crítica a pesar de las exigencias hechas mediante indicadores y metas que se desvinculan de la realidad de cada contexto educativo: “En virtud de estas cuestiones podemos afirmar que las nuevas pedagogías digitales no pueden ser únicamente concebidas como movimientos acríticos, impulsados por las sinergias que propicia la digitalización de la sociedad...” (4). No se trata, entonces, de proveer solamente medios y herramientas para cada ecosistema de este tipo. Debe ir de la mano con el compromiso de quienes integran una instituciones o grupos humanísticas para criticar la epistemología digital. Los entornos en espacios urbanos, sin duda, son cada día más electrónicos a un punto donde es difícil permanecer desconectado de sus diferentes redes neuronales, transformando la cognición de quienes integran en el presente, sin mencionar el futuro, cada ecosistema educativo.

Uno de los elementos importantes en la implementación de las tecnologías de información y comunicación, así como las herramientas digitales, requiere la valorización de las competencias digitales en diferentes niveles: estudiante, docente e institución. En trabajos como los de Pérez Aguirre y Gutiérrez Hibler (2024) medir la competencia digital es importante como un paso previo en la aplicación de estrategias o herramientas enfocadas en la

tecnología, dentro de carreras de humanidades, concretamente en una licenciatura como la de letras hispánicas. Las habilidades y destrezas, como parte de esta competencia, tendrán un indicador importante: la resolución de problemas. Sin embargo, toda competencia digital deberá incluir también en su diagnóstico la inteligencia social para realizar trabajos en equipo, así como la solución de escenarios no contemplados por la comunidad universitaria. En un ecosistema educativo es importante, incluso con las complicaciones de los calendarios, realizar estudios en torno al manejo de información, la alfabetización digital, políticas de comunicación, creación de contenidos digitales, los riesgos de seguridad tanto en proyectos como fuera de ellos y la resolución de problemas. Se trata de involucrar a una comunidad en diferentes niveles y por distintos grados. Para ello, es necesaria siempre una valoración, la cual puede ser de diagnóstico, evaluativa y de ajuste, tomando en cuenta los pasos de la administración: planeación, organización, coordinación y evaluación.

Sin embargo, el trabajo anterior solamente evalúa el caso estudiantil. Por ello, Rebeca Lázaro Niso (2024) indica una de las necesidades para la adaptación de un programa o espacio educativo en la era de la información: la formación del docente. Sobre esto, la autora afirma lo siguiente:

Dado que el ritmo de crecimiento en este entorno multimodal es vertiginoso, resulta más útil, tanto para el docente como para el discente, ser autónomo a la hora de descubrir y seleccionar las herramientas digitales que adquirir gran cantidad de nociones teóricas destinadas a quedar obsoletas en un pequeño margen de tiempo. (77)

De esta manera, de acuerdo con Lázaro Niso, todo aprendizaje lleva consigo la importancia de atender otras necesidades, sobre todo las visuales, las de tipo lector, así como aquellas que integran y analizan datos en el mundo digital. Un paso importante en el análisis de datos, previo a la aplicación de herramientas de este tipo, radica en la conceptualización de los mismos. El diseño de categorías y unidades de análisis no está exento de teoría en torno al objeto de estudio. A partir de la inclusión de nuevas competencias, el proceso de enseñanza y aprendizaje tendrá otras dinámicas, y por ello la autora de este capítulo resalta la relación entre el docente y el discente. Por esta razón, el conocimiento significativo es vital a partir del entorno de la figura del discente. No obstante, así como se debe llevar una valorización de este aspecto en el proceso de enseñanza-aprendizaje, es necesario valorizar las competencias de sus docentes, sin olvidar, por supuesto, es de las instituciones donde se crea el ecosistema educativo.

Esto repercute también en las diferentes metodologías de investigación. Mendoza Gamiño (2016) apunta cómo son muchas las áreas de oportunidad para la transformación de las áreas de conocimiento, sobre todo en cuáles podría aplicarse nuevas tecnologías. En contraste con el momento de su publicación, todavía hay espacios donde la aplicación de la tecnología sigue vigente y no parece efímera o una moda insostenible. Por ejemplo, la necesidad de crear, preservar y regular repositorios digitales sigue siendo una de las inquietudes y bases para la investigación actual. Otra área importante se encuentra en la codificación de textos, como puede atestiguar en Calvo Tello (2023) y Rodríguez Hernández (2024), para el caso del marcado TEI. Áreas como las señaladas por Mendoza Gamiño (2016) siguen vigentes: colecciones de tipo

digital, codificación de texto, análisis de textos electrónicos (y su lectura), mapas geoespaciales, Big Data, visualización, entre otros.

Aquí es donde me parece importante retomar el trabajo de Ricard Huerta y Cristóbal Suárez Guerrero (2020) debido al ejercicio monográfico que llevaron a cabo para enumerar diferentes maneras de revisar las intersecciones entre las humanidades digitales y la labor de enseñanza. En él se describen 1) la crítica a la tecnología aplicada a estas áreas del conocimiento humano, 2) mediación de la memoria, 3) la tecnología como un híbrido de la realidad y la ficción, 4) los videojuegos como recurso de aprendizaje, 5) la necesidad de la alfabetización transmedia y 6) la construcción de la identidad de estudiantes por medio de video ensayo. Al final apuntan: “El verdadero encuentro con la realidad digital supone asumir que los cambios son estructurales, pero también significa aceptar que muchas realidades hibridarán y lo harán desde sus estructuras más profundas” (p. 6). Es por esta razón que resaltan algo importante: la intersección entre lo digital y lo humanístico, es decir, que no se trata de un cruce simple, sino que obedece a las realidades de diferentes sistemas complejos. La complejidad debe resolverse con complejidad, aunque para un sistema parezca algo sencillo y cotidiano, pues al pasarse a otro ecosistema educativo esto puede traer consecuencias dentro de las estructuras profundas, las cuales subrayan Huerta y Suárez Guerrero en su trabajo. Al plantear un ejercicio monográfico, es decir, de diferentes trabajos, ayuda a conocer otros proyectos y entender cuáles fueron sus retos. Por lo tanto, esto se relaciona con una de las unidades de análisis de las competencias digitales: la resolución de problemas. Cada situación traerá consigo la tensión de un contexto en sus diferentes elementos que lo conforman en la triada estudiante-docente-institución. La

descripción de un proyecto de humanidades digitales, con ayuda de diferentes herramientas pedagógicas, como el diario de observación, pueden aportar escenarios que den un sentido a su aplicación o no en otros entornos, incluso a la innovación sin tener que partir completamente de cero.

En el caso específico de la literatura, las humanidades digitales tienen ya una serie de aplicaciones señaladas arriba. No obstante, las observaciones de Carmen Pérez García (2021) en “Humanidades digitales y educación literaria: oportunidades y retos” requiere especial atención debido a que parten de un horizonte donde ocurren mutaciones dentro del proceso enseñanza-aprendizaje en un mundo hiperconectado. Además de retomar la discusión en torno a una definición de humanidades digitales o a la adaptación inevitable en este mundo capitalista neoliberal, la información es un punto de partida en las discusiones de esta década y posiblemente las próximas:

La cantidad de información que recibimos a diario es sorprendente, pero, más que la cantidad, debemos ser conscientes de que el tipo de información es cualitativamente distinto. Esta nueva información no solo puede ser leída y criticada, sino que también puede crearse, modificarse o presentarse en otros formatos más allá del texto escrito. Además, esta revolución ha favorecido la aparición de nuevas relaciones, nuevos discursos, nuevos tipos de grupos y nuevas formas de colaboración. (9)

Carmen Pérez García toma como punto de partida un fenómeno informativo y después se dirige a las consecuencias sociales y culturales del mismo. Sin embargo, esto no es gratuito. El gran reto de este nuevo cuarto de siglo es la herencia de la cantidad de información, pues anteriormente la solución radicaba en la creación de interfaces como una manera de ordenar visualmente

todo aquello que no podríamos leer en una vida acelerada como la nuestra. La creación de nuevos formatos o la adaptación de estos en otros entornos será vital para conformar un ambiente educativo crítico, pues incluso en la informática existen debates sobre cuál es el mejor lenguaje de programación, según el hábitat donde se produce el conocimiento. Los espacios de afinidad serán importantes para la creación de proyectos y, en consecuencia, para la enseñanza de las humanidades digitales, por ejemplo, en literatura.

En este contexto de retos, aprendizaje, evaluaciones y cercos socioeconómicos es donde aparece el interés de la carrera de Licenciado en Letras Hispánicas de la UANL para la incorporación transversal de las humanidades digitales en su plan de estudio, más allá de una figura aislada, sino como una propuesta rumbo al futuro de las humanidades en el país. El siguiente apartado consiste en una relatoría que toma en cuenta los dos presentes (periodismo cultural y didáctica de las humanidades digitales) en torno a la fase 2 de un proyecto iniciado hace dos años en una clase optativa titulada “Proyectos de investigación en entornos digitales”, la cual en su primera fase dio como resultado la digitalización de una colección de *Sábado*, con fines exclusivamente de investigación para una propuesta futura de análisis de datos, creación de repositorios universitarios como materia de laboratorio humanístico e implementación de interfaces para la conformación de grupos de investigación.

De la digitalización a la creación de nuevos objetos digitales para investigación

En el año 2023 se dio inicio a un proyecto transversal a largo plazo en la carrera de Licenciado en Letras Hispánicas de la Facultad de

Filosofía y Letras de la UANL. Dentro del plan de estudio 420, existe una materia optativa llamada “Proyectos de investigación en entornos digitales”. La generación que participó en esta materia tuvo como objetivo la digitalización de una colección privada de un docente de la Facultad, la cual fue denominada “Colección K”. En el curso, el grupo contó con un panel experto mediante un ciclo de conferencias dedicado a las humanidades digitales donde participaron profesionistas del área como Ana Guerrero Galván, Agustín Rodríguez Hernández, Miguel Muñiz Apresa y Eloy Caloca Lafont. La importancia de este ciclo radicó en mostrar sus trabajos de investigación e inquietudes docentes en sus diferentes instituciones (Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa y Universidad Nacional Autónoma de México). Esto sirvió como diferentes puentes, no sólo en materia de redes de investigación, sino como apertura para capacitaciones que sirvieran de cauce para compartirlo más adelante dentro de la facultad. Por ejemplo, la institución tuvo una invitación, en el primer semestre de 2024, por parte de la Dra. Paloma Vargas Montes para participar en “DH Essentials Workshops”, talleres facilitados por US Latino Digital Humanities Center at Houston University, con la dirección de Brian Rosenblum, Co-director del Institute for Digital Research in the Humanities at University of Kansas. Esto no fue sólo hacia afuera, pues es importante contextualizar los acercamientos y aprendizajes en el ecosistema educativo de la FFYL de la UANL, donde la Dra. María Eugenia Flores Treviño realizó la invitación para participar en un proyecto de otros colegios de la Facultad en materia de digitalización y aprendizaje de la lengua materna. Una de las bases, para los retos de las humanidades digitales entre

generaciones e instituciones, es la implementación de la cultura de la paz. Las mesas de diálogo, conferencias, proyectos en paralelo y publicaciones son medios necesarios para entender las intersecciones de diferentes ecosistemas educativos. Los proyectos sin diálogo, en un ecosistema complejo, no perduran con el tiempo.

En ese panorama, dimos inicio un año más tarde, con la segunda generación de la materia “Proyecto de investigación en entornos digitales”, a la fase dos de este proyecto. El grupo llevó una capacitación similar a la de la generación anterior, pero en esta ocasión aprendió la diferencia entre un objeto material y uno digital, y cómo, aunque podían coincidir en el mismo referente, no eran los mismo objetos. Por ejemplo, partieron de la colección K que fue digitalizada. En un primer acercamiento, la representación visual sería así:



Imagen 1. Representación visual del paso material al digital.

Elaboración propia.

En la parte izquierda de la imagen puede observarse una representación visual de la colección física en ocho tomos. Del lado derecho está una captura del canal de Microsoft Teams que se usó como repositorio del proyecto con fines de investigación. A simple

vista no parece nada del otro mundo para la segunda generación, sin embargo, la primera pudo asimilar esto, pues cargó los documentos en físico y comprendió las ventajas de un objeto digital con OCR para cuestiones prácticas en el manejo de una interfaz. Por esta razón, se llevó a cabo un paso más en la creación de nuevo objetos digitales con base en la primera versión en PDF con OCR: crear objetos en formato txt con el objetivo de llevar a cabo minería de textos.























Documentos > General > Sábado digitalización > Volumen 1				Documentos > General > Materiales de clase > SábadoTxt >			
Nombre ▾		Modificado ▾		Nombre ▾		Modificado ▾	
 SabadoNo087ocr.pdf		10/20/2023		 S119.txt		11/14/2024	
 SabadoNo116.pdf		11/29/2023		 S120.txt		11/14/2024	
 SabadoNo119ocr.pdf		10/1/2023		 S121.txt		11/14/2024	
 SabadoNo120ocr.pdf		10/1/2023		 S122.txt		11/14/2024	
 SabadoNo121ocr.pdf		10/19/2023		 S135.txt		11/14/2024	
 SabadoNo122ocr.pdf		10/19/2023		 S136.txt		11/14/2024	
 SabadoNo123ocr.pdf		10/20/2023		 S137.txt		11/14/2024	
 SabadoNo124ocr.pdf		10/20/2023		 S138.txt		11/14/2024	
 SabadoNo125ocr.pdf		11/1/2023		 S139.txt		11/14/2024	
 SabadoNo126ocr.pdf		12/1/2023		 S141.txt		11/14/2024	
 SabadoNo127ocr.pdf		12/1/2023		 S142.txt		11/14/2024	

Imagen 2. Dos tipos de objetos digitales. Captura canales de Microsoft Teams

Como puede observarse, la segunda generación del proyecto Sábado llevó a cabo la tarea de crear nuevos objetos digitales, es decir, del formato de archivo documento portátil (pdf) se pasó a archivo de texto sin formato (txt). La razón por la cual en la imagen puede observarse que no hay coincidencia exacta en los nombres de los archivos de diferente formato se debe a una cuestión práctica de cambio y limpieza de los archivos. Uno de los retos principales del proyecto fue conservar sin dañar la

versión material de la colección K. Por esta razón, debido a que se trataban de volúmenes encuadernados, el riesgo de hacer daño al material era alto y se optó por digitalizar para el ojo humano y no para los diferentes recursos abiertos de reconocimiento óptico de caracteres (OCR). De esta manera, el proceso de paso de un formato a otro fue realizado de manera semi manual. Para esto se utilizó uno de los mejores programas para OCR de acceso abierto: la herramienta Google Keep. Ésta tiene la facultad de tomar una captura de pantalla, opción ágil por el acomodo y el diseño gráfico de los periódicos (sobre todo el cambio que ocurre en *Sábado* a mediados de los ochenta), con el fin de guardar el texto de la imagen. Este proceso permitió a la segunda generación realizar una limpieza para la creación de los nuevos objetos digitales. La razón por la cual los archivos txt fueron nombrados con una letra y número radica en ventajas de visualización, pues el *Voyant Tools* presenta ciertas limitantes al momento de observar las tendencias en pantalla.

El curso se planteó con base en un cronograma para las cuestiones teóricas, la planeación de las diferentes actividades, que incluyeron el aprendizaje de marcado TEI, procesos de digitalización para ampliar la edición digital de *Sábado*, captura y limpieza de caracteres, entre otras actividades. Semanas previas a la entrega del proyecto integrador de aprendizaje (trabajo final de la materia) se dio inicio al entrenamiento para conocer y practicar con *Voyant Tools*. En total, la generación (por parejas) pudo crear sesenta y seis objetos digitales nuevos en formato txt. Esto permitió que de manera separada pudieran aprovechar el trabajo en equipo para la creación de un repositorio que les permitiera explorar un corpus grande desde herramientas tecnológicas. Los resultados

preliminares, para la creación de un mapa de todo el suplemento cultural, son los siguientes:



Imagen 3. Cirrus (burbuja de términos frecuentes) de los 66 números transformados a formato txt

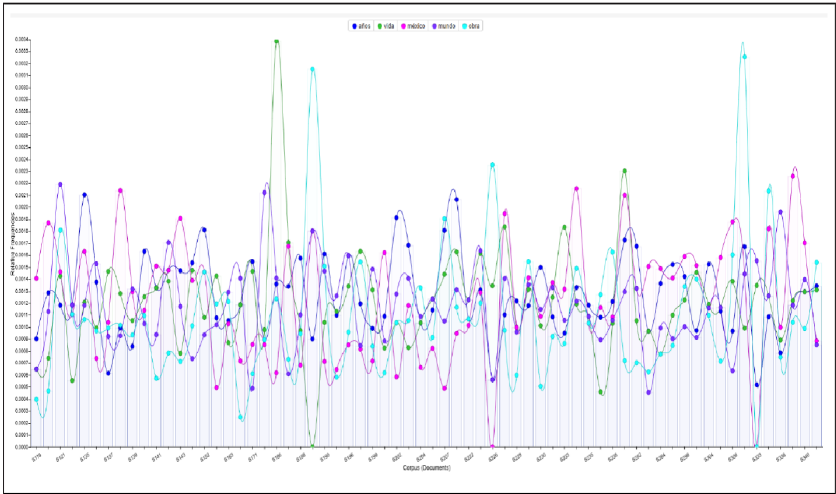


Imagen 4. Tendencias de los términos más frecuentes en los 66 números en formato txt

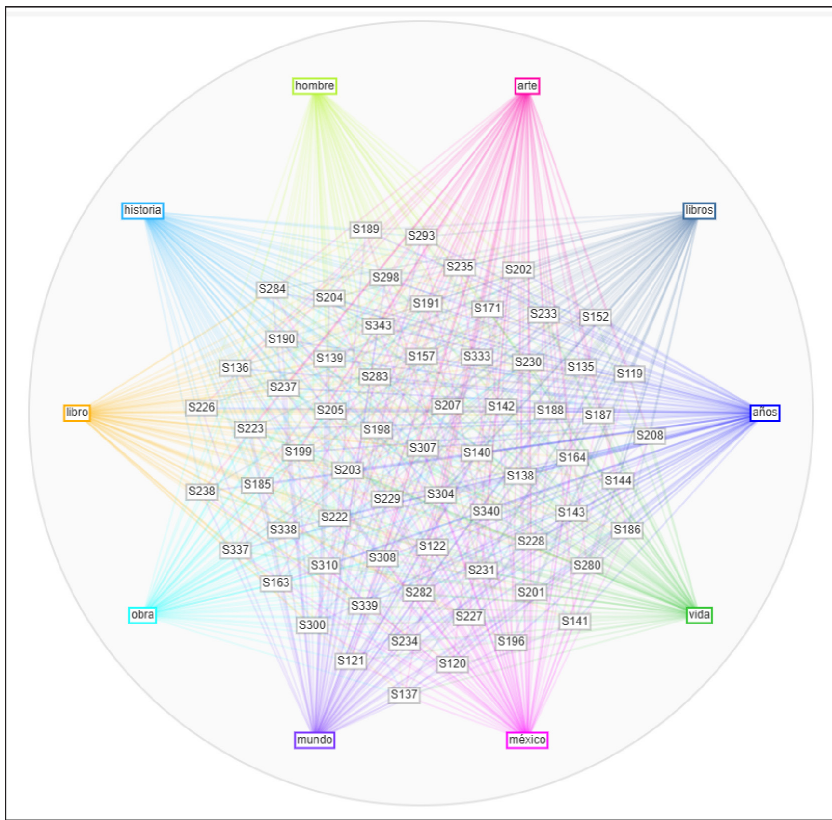


Imagen 5. Mandala de los 66 números y su proximidad a los términos más frecuentes

La aplicación de *Voyant Tools* en este proyecto no tuvo una intención cuantitativa, sino que se tomó la decisión de convertir este programa digital en una herramienta de interfaces para la minería de textos (datos). En la imagen 3 puede observarse el Cirrus, también conocido como una manera de visualizar mediante una burbuja de palabras los términos más frecuentes del corpus con el que se alimenta al programa. Para efectos didácticos en el estudio del periodismo cultural, la materia “Proyectos de investigación en entornos digitales” (novenno semestre) realizó cruces con una materia llamada “Hermenéutica” (séptimo semestre). En la enseñanza de las

humanidades digitales, los proyectos contienen metas y permiten la flexibilidad para que las y los estudiantes puedan vincular los conocimientos previos de otras materias e incluso incluir algunos de ofertas externas, según sea el caso. En esta parte del proyecto, fue importante plantear un círculo hermenéutico con base en las enseñanzas de la otra materia y las lecturas de este curso, entre ellas la de *Lectura distante*, de Franco Moretti. Con base en esto, el grupo planteó lo siguiente como dinámica de trabajo e interpretación:

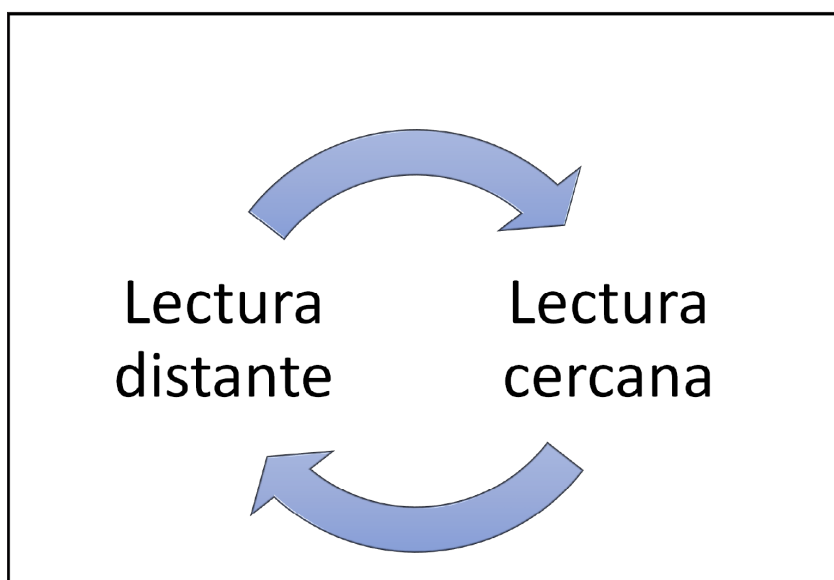


Imagen 6. Círculo hermenéutico para el proceso de investigación en Humanidades digitales

La lectura distante estaría en la visualización de los datos y en su valoración con base en las diferentes herramientas del corpus. En un punto intermedio, entre lo distante y lo cercano, el grupo de estudiantes usa las herramientas para encontrar los contextos de dichas frecuencias, con el fin de recolectar un corpus focalizado, por ejemplo, toman un término como vector a lo largo

de los sesenta y seis números y enfocan la construcción de un corpus con base en los diferentes contextos y textos específicos donde aparecen de manera concreta. Una vez conformado el corpus focalizado se decide desde qué teoría y los métodos tradicionales que se usarán para el análisis, sin perder de vista el objeto de estudio en cuanto a su lugar de enunciación, en este caso, el periodismo cultural. Una vez realizada la lectura cercana es importante volver a la lectura distante para fundamentar o replantear cuantitativamente lo que se observa en las diferentes visualizaciones. Por ejemplo, la utilidad del *Voyant Tools* puede observarse en la imagen 4 (tendencias) con el fin de evaluar si la frecuencia relativa en cada contexto de los números en pantalla permite un análisis diacrónico de un lector implícito desde lo editorial. Tómese el caso del término México: pueden tomarse los textos, dependiendo la conceptualización de datos desde la teoría, más ricos en su frecuencia absoluta o realizar un comparativo entre los textos que más mencionan el término México y lo que menos. De manera similar, si la frecuencia absoluta es alta entre un grupo de números y otro, también pueden focalizarse los esfuerzos para organizar más de un equipo y analizar el tratamiento de México como país desde las ópticas de los años analizados.

Sin embargo, algo que se explicó en el curso es que el programa *Voyant Tools* no sirve solamente para analizar los términos de mayor frecuencia, sino que es posible localizar otros con una riqueza importante aunque no monopolicen la tendencia. Es ahí que, desde una lectura cercana previa, las y los estudiantes se preguntaron qué tanto aparecían algunas traductoras o entrevistadoras dentro de los archivos creados con base en la colección del suplemento. Esto puede observarse en las siguientes imágenes:

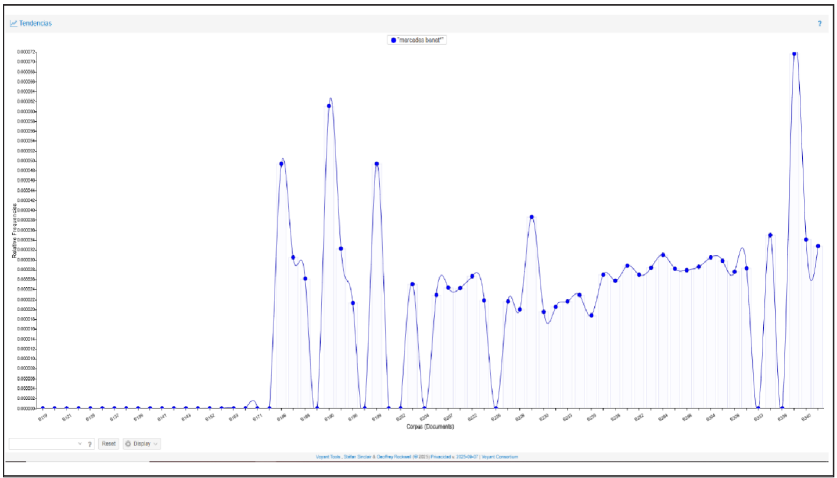


Imagen 6. Frecuencia relativa y apariciones de Mercedes Benet en diferentes números de *Sábado*

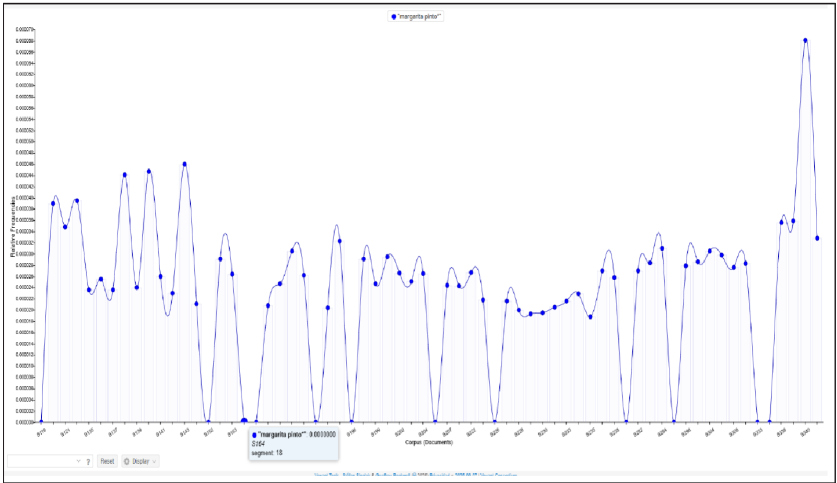


Imagen 7. Tendencias en la aparición de Margarita Pinto en sus diferentes participaciones

Por supuesto, una representación visual de este tipo solamente cuantifica las participaciones de una traductora, entrevistadora o escritora en *Sábado*. Sin embargo, en una lectura cercana es posible

mediante el programa ir a los contextos específicos de cada pico de la tendencia con el fin de localizar dicho término y de esta manera iniciar la conformación de un corpus focalizado. En ese sentido, las y los estudiantes de la segunda generación de este proyecto pudieron plantear trabajos finales de investigación como 1) las ideologías y su relación con las revoluciones latinoamericanas (caso México, Nicaragua y Cuba), 2) la entrevista cultural desde las aportaciones de Margarita Pinto, 3) la relación entre la muerte y el amor en el arte mexicano vista desde el periodismo cultural, 4) la crítica mexicana del cine como relato cultural y político, y 5) la traducción periodística para el caso de la divulgación científica (Mercedes Benet).

El uso de herramientas digitales, a través de un proyecto semestral con metas específicas, permitió a estudiantes de la licenciatura de letras hispanicas de la Facultad y Filosofía de la UANL relacionar aspectos del periodismo cultural con lo aprendido en otros cursos de su carrera, por ejemplo, la materia “análisis del discurso”. Como bien señalan María Andrea Giovine Yáñez y Álvaro Ruiz Rodilla (2025), en la fuente citada arriba, *Sábado* fue un espacio de polifonía, pero esto no descarta que su línea editorial no tuviese diferentes tendencias, abriendo de esta manera la posibilidad de cruces con el estudio de otros suplementos para su mapeo visual y contraste editorial. Las herramientas digitales pueden sustentar lo dicho por Villa (2000) acerca de los patrones de selección o restricción dependiendo el contexto del país o de quien está a cargo del suplemento. No obstante, en la enseñanza de las humanidades digitales por medio de proyectos, fue necesario retomar lo planteado por Carmen Pérez García (2021) en torno a los diferentes formatos que existen en la actualidad y que parten de diferentes textos. Para el caso de este proyecto, la generación que trabajó con *Voyant Tools* comprendió esto, pero al mismo tiempo,

en su lectura cercana, fueron conscientes de que las lectoras y lectores de *Sábado* no contaban con los mismos formatos de su investigación, por lo cual debían consultar otras obras en torno a la producción cultural de los años ochenta en México.





Imagen 8. Cirrus de los números 135, 157 y 208

Las representaciones visuales también servían como una manera de crear curiosidad en los números convertidos en nuevos objetos digitales. Por ejemplo, en la imagen 8 pueden observarse los términos más frecuentes en cada número en formato txt. Esto no totaliza la realidad de cada uno. Sin embargo, sí permite ver qué tipo de textos contaban con más espacio, dependiendo de un aniversario, coyuntura u oportunidad editorial en fenómenos que actualmente pueden ser difíciles de comprender, como el caso del número 135, donde sale publicado por primera vez *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco.

Conclusiones

El estudio del periodismo cultural representa todavía un reto. El principal radica en la cantidad de información que actualmente existe en Internet o en repositorios todavía sin posibilidades de apertura para una investigación a gran escala. Por un lado, en el primer caso, las herramientas digitales permiten ordenar una cantidad enorme

de datos para darles un seguimiento específico desde el ojo de quien investigue; no obstante, los problemas que presentan a futuro radican en quién decide lo que es memoria y cómo debe ser leída. Esto sucederá, por ejemplo, con el caso de los servicios de streaming, donde la posibilidad de una biblioteca personal desaparece con el paso del tiempo debido a la modernidad líquida en este fenómeno. Para el caso del periodismo cultural su materialidad es complicada, pues se trata en la mayoría de los casos, sobre todo el practicado como suplemento, de un papel sumamente delicado que puede desaparecer sin las condiciones óptimas de preservación.

Por el otro lado, con respecto al segundo punto, todos los proyectos interesados en digitalización de la memoria requieren recursos, y sin el apoyo institucional formalizado a través de firma de convenios es imposible mantenerlos a flote. Por esta razón, la didáctica de las humanidades digitales no debe limitarse solamente a la enseñanza de contenidos o a una dinámica de incubadora de proyectos sin las bases institucionales para su fortalecimiento. Además, para el caso del estudio del periodismo cultural, el diagnóstico de los conocimientos del grupo debe llevarse a cabo siempre, no sólo en la cuestión de la tecnología, sino en el objeto de estudio: lo didáctico no debe olvidar nunca que nos enfrentamos a sistemas complejos y se requiere de la complejidad para poder solucionar los escenarios pasados, presentes y futuros.

En ese sentido, los proyectos de humanidades digitales, como una apuesta en la didáctica de la literatura, deben plantearse a mediano o largo plazo, de manera interdisciplinaria y con delegación de responsabilidades, pues el trabajo en solitario para este tipo de conocimiento es inviable en todos los sentidos; incluso lo que parece hacerse en solitario en realidad obedece a las bases

institucionales o sociales del ecosistema educativo. Por supuesto, todo proyecto de este tipo debe plantearse como algo abierto y sujeto a evaluaciones, correcciones o nuevas exploraciones que revisen los logros con el fin de encontrar áreas de mejora en la comprensión de los diferentes fenómenos humanos llenos de saberes.

Referencias bibliográficas

- Argueta Castañeda, A. A. (2021). El suplemento sábado del unomásuno: Breve panorama de la hegemonía cultural en México durante el XX a través del periodismo cultural. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*, 1(1), 55–73. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.1-2>.
- Caloca Lafont, E. (2025). Enseñar y aprender Humanidades Digitales en México: un panorama de avances y oportunidades. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*, 4(8), 126–181. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.8-118>.
- Calvo Tello, J. (2023). Text Encoding Initiative (TEI) como formato para datos cualitativos a escala cuantitativa: el caso de XML-TEI Bible. En Mármol Ávila, P., Literatura, didáctica y humanidades digitales: aportaciones para la docencia y la investigación, 37-60.
- Giovine Yáñez, N. A. y Ruiz Rodilla, A. (2025). “Nota introductoria. La otra historia de nuestras literaturas”. En Giovine Yáñez, N. A. y Ruiz Rodilla, A. (Coords.). *Constancia de la fugacidad Contribuciones a la historia del periodismo cultural en México, siglo XX*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González-Gutiérrez, S., & Merchán-Sánchez-Jara, J. (2022). Humanidades digitales y ecosistema educativo: hacia una

nueva estructura epistémica desde las didácticas digitales.
Anuario ThinkEPI, 16.

Gutiérrez Hibler, J. (2025). Para una lectura distante de *Sábado*, suplemento cultural. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*, 4(8), 90–125. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.8-117>.

Huerta, R., & Suárez-Guerrero, C. (2020). Maneres d'entendre el digital des de la mirada creuada entre humanitats digitals i pedagogies culturals. *REIRE Revista d'Innovació I Recerca En Educació*, 13(1), 1–7. <https://doi.org/10.1344/reire2020.13.129270>.

Lázaro Pulido, M., & De-Juanas Oliva, Ángel. (2024). Humanidades Digitales y nuevas metodologías de enseñanza de las Humanidades: Presentación. *Revista Iberoamericana De Educación*, 94(1), 9–14. <https://doi.org/10.35362/rie9416318>

Mármol Ávila, P. y Sánchez Cabrera, M. (2023). Introducción. En Mármol Ávila, P. (ed.). *Literatura, didáctica y humanidades digitales: aportaciones para la docencia y la investigación*. Dykinson.

Mendoza Gamiño, A. (2016). El nuevo campo de investigación de las Humanidades Digitales y su vinculación con las metodologías didácticas. *Tecnología, innovación e investigación en los procesos de enseñanza-aprendizaje*, 1741-1750.

Moretti, F. (2015). *Lectura distante* (trad. Lilia Mosconi). Fondo de Cultura Económica.

Niso, R. L. (2023). Hacia un nuevo modelo de enseñanza de la literatura: el uso de las nuevas tecnologías y de las metodologías activas. En Mármol Ávila, P., *Literatura, didáctica y humanidades digitales: aportaciones para la docencia y la investigación*, 75-89.

- Pérez Aguirre, T. y Gutiérrez Hibler, J. (2024). La valorización de la competencia digital en estudiantes universitarios como herramienta para el desarrollo de habilidades lingüísticas en el desarrollo de la lengua materna. En Valdés Vega, O. et al, *Hacia la educación 4.0. Diagnóstico para el fortalecimiento de las competencias digitales de profesionistas de lenguas*. UABC/ UANL/Fontamara.
- Reyes Llamas, A. N. (2004). *La cultura mexicana en el suplemento cultural Sábado Uno más uno (1977-1988)*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/291872>.
- Rodríguez Hernández, A. (2025). Tras la conciencia de los bytes: Reflexiones para editar con marcado XML-TEI. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*, 4(8), 242–262. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.8-122>.
- Ruiz Rodilla, Á. (2022). Breve panorama de la traducción poética en el periodismo cultural de México (1947-1970). *Estudios de Traducción*, (12).
- Villa, M. J. (2000). Una aproximación teórica al periodismo cultural. *Revista Latina de Comunicación Social*, 3(35).
- Zaid, G. (2006). Periodismo cultural. *Letras libres*, 5.

La traducción periodística de Mercedes Benet en Sábado suplemento cultural

Mercedes Benet's journalistic translation in Sábado suplemento cultural

Paulina Michelle Mejía Maluy
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
paulina.mejiam@uanl.edu.mx

Resumen. En este artículo se analizan los artículos traducidos por Mercedes Benet para el suplemento cultural Sábado; en específico, se estudian las temáticas abordadas en ellos y su metodología de traducción periodística. La selección del corpus se llevó a cabo mediante la herramienta Voyant Tools para identificar las participaciones de Mercedes Benet, dentro de la colección K, desarrollada por un equipo de investigación liderado por Jonathan Gutiérrez Hibler (2025). El presente texto tiene como objetivo analizar los recursos de traducción y distinguir lo literal de lo analógico.

Palabras clave: Humanidades digitales, traducción, Proyecto Sábado, Mercedes Benet.

Abstract. This article analyzes the articles translated by Mercedes Benet for the cultural supplement Sábado; specifically, it examines the themes addressed in them and her journalistic translation methodology. The corpus was selected using Voyant Tools to identify Mercedes Benet's contributions within the K collection, developed by a research team led by

Jonathan Gutiérrez Hibler (2025). This text aims to analyze the translation resources and distinguish between literal and analogical representation.

Keywords: Digital Humanities, translation, Sábado Project, Mercedes Benet.

Sábado fue un suplemento cultural que surgió en 1977, cuyo contenido se centraba en temas culturales, literarios y artísticos con el fin de promover la difusión de la cultura en México. Los artículos publicados incluían entrevistas, cuentos, extractos de novelas, artículos de divulgación científica, ensayos literarios y ensayos sobre asuntos sociales y políticos, entre otros géneros literarios y periodísticos culturales. Dentro de la diversidad de artículos del suplemento cultural *Sábado*, se encuentran traducciones del inglés, polaco, francés, ruso, entre otras.

Parte de estos artículos fueron traducidos por Mercedes Benet, los cuales abarcan temas de ciencia, medicina y tecnología, dejando un trabajo importante a lo largo de sus años de colaboración. En ese sentido, traducir es un proceso complejo; requiere, en primer lugar, de un alto conocimiento en ambas lenguas; por otra parte, el texto traducido debe apegarse al estilo del periódico o suplemento cultural donde será publicado, y esto presenta un problema de aproximación y adaptación del hipotexto. En el caso del presente trabajo, los artículos traducidos por Mercedes Benet reflejan un vasto conocimiento de una segunda lengua, especialmente al considerar que, durante la época en la cual *Sábado* estuvo en circulación (1977-2002), los traductores no contaban con las herramientas tecnológicas actuales que hoy facilitan este trabajo.

Antecedentes

Como se mencionó anteriormente, *Sábado* abarcaba una gran variedad de artículos, los cuales pasaban por distintos filtros para autorizar su publicación. Gasaca (2001) expone el proceso de la siguiente manera:

- Los textos recibidos se les denominaba como textos originales.
- En el siguiente momento de la edición, eran evaluados por el director, Fernando Benítez (1977-1986), posteriormente Huberto Batis (1986-2002), quiénes los clasificaban y organizaban de acuerdo con el número o las secciones recurrentes del suplemento.
- El secretario de redacción preparaba un bosquejo (a manera de retícula) para simular las páginas del suplemento.
- Por último, sobre este bosquejo, el director anotaba las páginas, títulos y secciones para el nuevo número de *Sábado*, basándose en la extensión, importancia y vigencia del texto con lo que estaba aconteciendo en el mundo de la cultura nacional o mundial. A veces la recepción de un autor o autora repercutía en esto, como en el caso del número 135.
- El siguiente paso consistía en la redacción de estilo y la autorización del autor para la publicación de su texto una vez corregido.
- Impresión y difusión del número en turno.

La edición de *Sábado* constó de un minucioso procedimiento para mantener su estilo a lo largo de varios números. Los colaboradores del suplemento cultural enfrentaban desafíos propios de la época. Algunos ejemplos mencionados por Miranda (2001) son los siguientes: 1) una mala impresión al ser enviados por fax, 2) falta de claridad en los textos, 3) correcciones no legibles, 4) tamaño de fuente muy pequeña, 5) mala redacción, entre otros. Si esto pasaba con los originales, el procedimiento de selección y clasificación de los artículos traducidos debía de ser aún más meticuloso debido a las cosmovisiones en juego.

La traducción en el periodismo involucra un conocimiento y competencia amplios de la primera y segunda lengua, así como del uso del lenguaje en los distintos géneros periodísticos. Ghignoli y Montabes Ortiz (2014) enumeran los siguientes géneros:

- Géneros informativos: su función básica consiste en el relato de los hechos, incluyen, por ejemplo, la noticia, entrevista, reportaje.
- Géneros opinativos: dan a conocer ideas y opiniones de un autor o autora sobre un tema en particular, sobre todo de coyuntura.
- Géneros interpretativos: presenta opiniones y visiones específicas de los temas.
- Géneros de entretenimiento: buscan entretener, divertir, difundir y distraer.

El lenguaje implementado en cada uno de estos géneros varía en grado de formalidad, así como de una lengua a otra. Lo ideal, por lo tanto, es que este trabajo se lleve a cabo por un traductor y no por un periodista sin la formación de éste; la razón principal radica en que en una noticia es importante modificar lo menos posible el contenido original. “En la mayoría de las traducciones de noticias encontramos fragmentos añadidos o eliminados con respecto al texto original, adaptando a éste a un nuevo público y por tanto a una realidad distinta” (Ghignoli y Montabes Ortiz, 2014, p.391). *Sábado* mantenía un estilo que lo caracterizaba como tal, pues la traducción de sus artículos debía cuidar tanto el contenido original como una adaptación adecuada para su público, a la par de la armonía con los textos alrededor suyo, según el diseño del número. Sin embargo, Gasaca (2001) menciona que el estilo editorial del suplemento *Sábado* fue establecido por Huberto Batis, pero no existía una norma general o un documento escrito que orientara a los correctores y

colaboradores; más bien estas normas se transmitían de boca en boca, por lo que podía resultar una tarea más compleja para el traductor.

Hernández Guerrero (2012) explica que la traducción periodística puede resultar en textos muy alejados de los originales; además, también debe estar al servicio de los objetivos de la organización.

La traducción periodística constituye un ámbito profesional de la traducción que se caracteriza por la confluencia de dos factores: unas prácticas profesionales concretas, las mismas que rigen el periodismo, y un tipo de discurso específico -el periodístico-, que determinan la labor de traducción. (Hernández Guerrero, 2012, p.70)

En este sentido, el traductor está condicionado por el periódico para el que trabaja, así como por su metodología de traducción. Dicho espacio debe mantener cierto toque que lo caracterice de los demás, y en este caso el lenguaje escrito sostiene una relación con todos los artículos, incluyendo los traducidos.

Hernández Guerrero (2012) asimismo exhibe el proceso de transedición de los textos periodísticos, el cual involucra la edición del sentido y corrección del texto. El traductor debe ocuparse de qué modificar, añadir, organizar, quitar, hacer coincidir la información con las convenciones textuales del periódico. Este proceso no afecta por igual a todos los géneros periodísticos.

Con relación a la traducción de artículos médicos y científicos, es importante considerar que la mayoría de estos textos se publican en lengua extranjera, generando así una gran responsabilidad para el traductor, que debe ser cuidadoso con el contenido para evitar una percepción errónea de la información.

Se deduce la gran responsabilidad que concierne al profesional que ejerce su función llevando de un idioma a otro los textos de documentos, cuyo contenido puede significar la promoción, conservación y desarrollo de la salud y, en muchos casos, la salvación, recuperación y prolongación de una vida. (López Espinosa, 1995)

La fidelidad del contenido está relacionada con la metodología del traductor y su conocimiento de la lengua. Sin embargo, si el texto científico se traduce a un periódico es poco probable que se mantenga un contenido exacto al original debido a que, como se mencionó anteriormente, el traductor está condicionado al estilo establecido por el periódico y, además, tiene que hacer el texto comprensible para el público que adquiere dicho periódico.

La divulgación de la ciencia es un recurso para enriquecer el conocimiento acerca de lo que pasa alrededor del mundo. Al ser *Sábado* un suplemento cultural, contaba también con la tarea de divulgar la ciencia de una manera comprensible para su público y popularizarla con el fin de invitar al lector a la reflexión crítica acerca de su impacto.

Hacia una poética de la traducción en Mercedes Benet

En esta investigación, se busca explorar y describir el tipo de traducción que realizó Mercedes Benet en el suplemento cultural *Sábado*, particularmente en textos de divulgación científica. Asimismo, se propone analizar el lenguaje empleado en dichas traducciones para evaluar adaptación al público de *Sábado* de la época y al estilo editorial característico del suplemento. Finalmente, la presente investigación se orienta a determinar el estilo propio de Benet, el tipo de lenguaje utilizado, con la intención de reconocer la

relevancia de su labor dentro de la mediación cultural y lingüística en el ámbito periodístico, abriendo paso necesario a una importante discusión en la academia y fuera de ella: la labor y aportaciones de las traductoras en los suplementos culturales, particularmente las que llegaron a participar en este suplemento cultural.

Con respecto a la determinación del estilo de Benet al momento de traducir, es importante resaltar que, como lo sostiene Jakobson (1959), la traducción interlingüística, es decir, de una lengua a otra, “es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua” (233); una traducción requiere un ajuste de signos lingüísticos, y conlleva a una sustitución de mensajes enteros adaptados al receptor.

Con el fin de alcanzar los objetivos planteados, se proponen las siguientes preguntas de investigación:

¿Qué tipo de metodología de traducción utiliza Mercedes Benet para abordar temas científicos?

¿Cuál es el tipo de lenguaje utilizado en las traducciones de Mercedes Benet, pertenecientes a los números de *Sábado*?

Mercedes Benet hace uso del proceso de transedición en sus traducciones científicas, y adapta los textos originales para ajustarse tanto al estilo editorial del suplemento *Sábado* como al nivel de comprensión del lector general. Lo anterior lleva a enfocarse en la función comunicativa del lenguaje con una sintaxis clara y vocabulario técnico preciso, que acerca su contenido y experiencia a lectores expertos y no expertos en temas de divulgación científica.

Marco teórico

En primera instancia, es preciso reconocer que el trabajo de traducción se considera una unidad psicolingüística donde se

abarcen, en su mayoría, los estudios de lexicología y semántica. Según Gómez (2000), el desarrollo de un análisis contrastivo permite que el campo léxico puede ser estudiado a través de procesos cognitivos, es decir, a través de unidades léxicas que permitan la relación de la palabra con otra unidad de una palabra; un ejemplo que nos brinda Gómez, para comprender la teoría, es el de feelings-sentimiento.

La autora nos presenta el uso sobre la metodología en el campo léxico cuando es necesario traducir por unidad léxicas; “los campos léxicos ofrecen una descripción lingüística y un modo de proceder inductivo” (Gómez, 2000:15). De esta forma, el ritmo de trabajo es delimitado a través de los significados más pequeños de la palabra, en otras palabras, desde una unidad léxica que se agrupa posteriormente al nivel del habla. La teoría confirma que la mente agrupa elementos léxicos individuales que ayudan a derivar un orden jerárquico, superior; de cierta manera, se trata de un de *menos a más*,

Un ejemplo aplicado en los trabajos de Benet, para la posibilidad de identificar uno de los temas más traducidos (ciencia), en el número de sábado de 187, habla sobre la depresión nerviosa; el balance de la traducción podría agrupar unidades de palabras siguiendo esta teoría cognitiva de la siguiente manera:

Depresión nerviosa, enfermedad, salud mental, salud, medicina, ciencia.

De esta forma, la traducción puede surgir a través de un orden natural, mientras se identifica con rigor la palabra con exactitud, aunque dentro del parámetro no hay palabras que no tengan una traducción equivalente; la unidad léxica individual ayuda a obtener un significado más alcanzado. Sin embargo, acerca del lenguaje, en

la mayoría de números de *Sábado* el corpus de la colección K se muestra una pequeña categorización en el siguiente recuadro, acorde a los temas traducidos por Mercedes Benet.

Salud	Enfermedades mentales.
Salud	Enfermedades cardiovasculares, tratamientos de anticuerpos, desarrollo infantil.
Ciencia	Tecnología avanzada.
Ciencia	Astronomía.
Literatura	Narrativa, ficción.
Geografía	Sostenibilidad, medio ambiente, energía.
Política	Discurso, entrevista.

Tabla 1. Elaboración propia

Este recuadro fue elaborado con base a los temas más recurrentes identificados en los artículos traducidos por Mercedes Benet en los números 180 a 343, con el fin de trazar las unidades léxicas en las que se desplazó la traductora para llevar a cabo su trabajo de traducción.

Dentro de la psicolingüística de la traducción, existen distintos métodos para acudir a la valoración de conceptos específicos. No obstante, en la mayor parte de los números se recurre a temas que abordan la medicina, la tecnología avanzada o geografía; definiéndolo por una ciencia exacta, el lenguaje tiene que ser preciso y claro, y aquí la unidad léxica ayuda a conseguir el significado deseado; de cierta manera, se precisa en no desmembrar el significado, sino en ser directo al menos en temas relacionados con las ciencias exactas.

En cambio, temas abordados como la Literatura y Política, hacen más uno de la traducción empírica y cognitiva;

dentro de los parámetros de traducción existen métodos como el reconocimiento del mensaje del autor. Según Corredor (1995), afirma que, a diferencia del traductor científico, el literario abarca un sistema que le permita condicionar el proceso de reescritura del texto. Es decir que, si el autor aporta una carga afectiva en el sentido del texto y el efecto que se quiere llegar a producir, la tarea del traductor se encuentra en una línea de parámetros no precisamente lingüísticos.

El modelo a tratar, que es hablado por Deslile, consiste en que el traductor tiene que estar consciente de que está siendo un lector-traductor del texto literario; en ese momento se convierte en lector y enunciador del sentido que está proponiendo en su interpretación. De esta forma la relación entre autor y lector disminuye, convirtiendo al traductor en lector-destinatario. (Corredor, 1995:182). Esto se debe a que el traductor se enfrenta a un sistema de signos ajenos a la LM (lengua materna) y tiene que ser derivada a la LE (lengua extranjera); dichos signos tienen que pasar por una doble análisis; desde el punto de vista del significado y del enunciado, de ser posible en las interpretaciones que ofrece Benet, ella hace uso de este proceso para luego caer en manos del análisis intuitivo, que como cultura mexicana tiene que añadir la del idioma deseado. A esto se le conoce como una valoración cultural sociolingüística, la cual a través de las variaciones lingüísticas y los fenómenos como el registro de voces hacen uso de estos cambios y adecuan el significado que no pertenece tanto a la gramática sino a un campo empírico de la comunicación.

Ahora bien, acerca del impacto de las traducciones de la mexicana Mercedes Benet en la sociedad mexicana, está la diferenciación de la variación lingüística, el análisis del discurso,

pues recordemos que la LM del suplemento es una ejercida por la cultura de América Latina; de cierta forma la hipótesis planteada al inicio de este apartado, nos dirige a la influencia de la frontera que existe en los Estados Unidos.

En la comunidad de América Latina, la influencia de traductores como Benet, indica que existe una interpretación de cierta manera dialectal debido a que la variación de los sentidos gramáticos han sido contruidos por la gramática de las academias de la lengua, a manera de español estándar, que si bien se podría comprender la española, pero el sentido nace del espacio informativo de la lengua en cuestión, aunque en la mayoría de las traducciones no haga un uso referente a la gramática de México; su sistema literario está dirigido al propio país, y ése es el impacto, la proveniencia.

Metodología

Después de transcribir y limpiar el volumen 4 de la colección K del periódico *Sábado*, se plantearon distintos temas para su estudio. Se optó por estudiar las traducciones de Mercedes Benet, con el fin de analizar el uso del lenguaje científico en una segunda lengua. A través de una lectura cercana, se identificaron los temas de las traducciones de Benet, con el objetivo de hablar de su uso de lenguaje, tipo y metodología de traducción.

Se transformaron los números de los volúmenes 1 al 8 del periódico *Sábado* a formato 'TXT' para cargarlos y clasificarlos en la herramienta digital *Voyant Tools*, donde fue posible identificar la temática de los artículos traducidos por Mercedes Benet, así como la búsqueda, por medio del autor original, de la lengua en la que fueron escritos; distinguidos por un orden grupal de palabras, los intereses de búsqueda se vieron asociados a palabras como traducción,

México, Benet, artículos, donde el programa mostrada una línea que incorporaba los conceptos que nos ayudarían a encontrar los artículos.

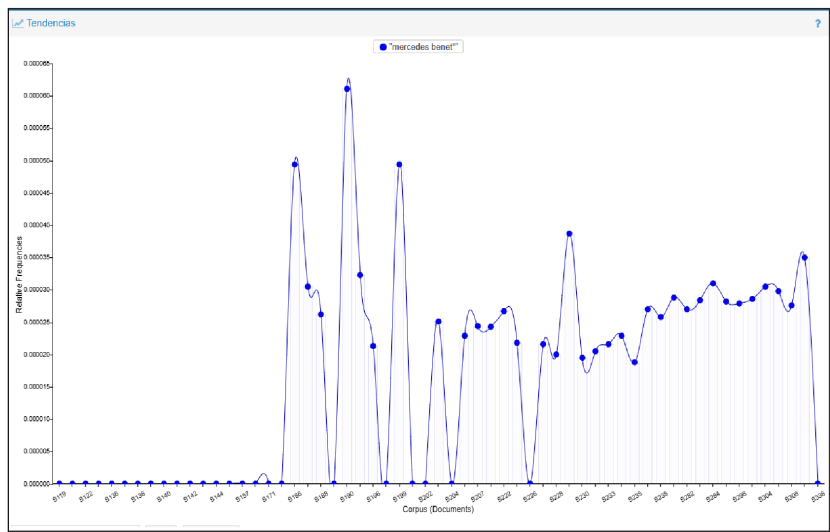


Imagen 1. Frecuencia de “Mercedes Benet” en los diferentes números de la colección K

Documento	Izquierda	Términos	Derecha
[1] S186	Lozano / Colaboración y traducción de	merce...	A medida que los sistemas
[1] S186	PENSAMIENTO" Miroslav Choyevski Traducción de	merce...	Soy el director de la
[1] S187	Lozano / Colaboración y traducción de	merce...	En los países occidentales, una
[1] S188	Lozano Traducción y colaboración de	merce...	Durante la década presente Japón
[1] S190	latinoamericana Antoine Berman Traducción de	merce...	Al principio era la ficción
[1] S190	LATINOAMERICANA Antoine Berman Traducción de	merce...	Al principio era la ficción
[1] S190	Lozano/Colaboración y traducción de	merce...	FUENTES RENOVABLES DE ENERGÍA Francique
[1] S191	Lozano / colaboración y traducción de	merce...	FUENTES RENOVABLES DE ENERGÍA II
[1] S196	tiempo John Giblin Traducción de	merce...	De acuerdo con las ecuaciones
[1] S199	Inteligentes Pamela Weintrub Traducción de	merce...	El escenario es una extensión
[1] S199	I Jean Molino Traducción de	merce...	"Es fácil advertir que los
[1] S203	niffo gemelo anormal Traducciones de	merce...	Por primera vez en los
[1] S205	EN LAS MATEMÁTICAS Entrevista de	merce...	El arquitecto vienes Adolf Loos
[1] S207	Marte? Marcia Bartudak Traducción de	merce...	Hace unos 150 millones de
[1] S208	BOMBA Lewis Thomas Traducción de	merce...	En los complicados y sin
[1] S222	EL GENIO OLVIDADO Traducción de	merce...	Sin los sistemas y los
[1] S223	VENUS Michael Gold Traducción de	merce...	A Venus suele llamárselo el
[1] S227	NINOS Natalie Anger Traducción de	merce...	Utilizando la ingeniería genética, los
[1] S228	Lester R. Brown Traducción de	merce...	La tecnología para recoger le
[1] S229	LOS MISTERIOSOS PULSARES Traducción de	merce...	La radio astronomía -una ciencia
[1] S229	la edición mexicana: Eduardo Aguayo,	merce...	de Balis, Zoltan de Czoma
[1] S230	Seguiremos.) INFORMACIÓN CIENTÍFICA Traducción de	merce...	EL KAT Una planta conocida
[1] S231	Información científica TITAN Traducción de	merce...	La luna más grande de
[1] S233	Roger W. Gale Traducción de	merce...	Rodeada de campos de arroz
[1] S234	NMR Lois Wingerson Traducción de	merce...	Revolucionario explorador nuclear de res
[1] S235	A LA TIERRA Traducción de	merce...	que Si explorara una estrella
[1] S237	EN LAS CELULAS Traducción de	merce...	En las víctimas de arteriosclerosis

Imagen 2. Contexto de cada frecuencia de “Mercedes Benet” en la colección K

Se tomaron como corpus un total de 35 números, en los cuales los artículos traducidos son más extensos, y se identificó que la mayoría de ellos fueran de temas científicos, médicos, propuestas, entrevistas, teorías de salud, cura de enfermedades, enfermedades mentales, crecimiento y desarrollo del cuerpo infantil. A continuación, se muestra la tabla de clasificación:

Categorización

Nom- bre del archivo	Título	Tema	Colaboradores
S186	Los riesgos de guerra nuclear por error humano	Ciencia-sa- lud	Víctor Miguel Lozano Mercedes Benet (traduc- ción y colaboración).
S186	No somos nosotros los juzgados sino la libertad de expresión y de pensamiento	Censura	Mirosław Choyceki Mercedes Benet (traduc- ción)
S187	La depresión nerviosa	Ciencia-sa- lud-sa- lud mental	Víctor Miguel Lozano Mercedes Benet (traduc- ción y colaboración)
S188	Japón prepara la gran ofensiva científica	Política	Víctor Miguel Lozano Mercedes Benet (traduc- ción y colaboración)
S190	Ficción e historia en la literatura latinoamericana	Literatura	Antoine Berman Mercedes Benet (traduc- ción)
S190	Fuentes renovables de energía	Ciencia	Víctor Miguel Lozano Mercedes Benet (traduc- ción y colaboración)
S196	La máquina del tiempo	Ciencia	John Gribbin Mercedes Benet (traduc- ción)
S199	Robots cada vez más inteligentes	Ciencia	Pamela Weintraub Mercedes Benet (traduc- ción)
S203	Aborto de un niño gemelo anormal	Ciencia-sa- lud	Mercedes Benet (traduc- ción)

S205	Un arquitecto mexicano crea arte basado en las matemáticas	Entrevista	Mercedes Benet (entrevistadora)
S207	¿Meteoritos provenientes de Marte?	Ciencia-as-tronomía	Marcia Bartuadiak Mercedes Benet (traducción)
S208	La medicina y la bomba	Ciencia	Lewis Thomas Mercedes Benet (traducción)
S222	Nicolás Tesla: El genio olvidado	Ciencia-tecnología	Mercedes Benet (traducción)
S223	A través del velo de Venus	Ciencia	Michael Gold Mercedes Benet (traducción)
S227	Ayudando a crecer a los niños	Ciencia-salud	Natalie Anger Mercedes Benet (traducción)
S228	La era solar	Ciencia-as-tronomía	Lester R. Brown Mercedes Benet (traducción)
S229	Los misteriosos pulsares	Ciencia	Mercedes Benet (traducción)
S230	El kat	Ciencia	Mercedes Benet (traducción)
S231	Titan	Ciencia	Mercedes Benet (traducción)
S233	La ciudad científica de Japón	Ciencia	Roger W. Gale Mercedes Benet (traducción)
S234	El explorador NMR	Ciencia	Lois Wingerson Mercedes Benet (traducción)
S235	Influencias de una supernova cercana a la tierra	Ciencia	Mercedes Benet (traducción)
S237	El factor grasa en las células	Ciencia-salud	Mercedes Benet (traducción)
S238	La píldora francesa	Ciencia-salud	Mercedes Benet (traducción)

S280	El inicio de la vida/II	Ciencia	Kevin McKean Mercedes Benet (traducción)
S282	Prueba para determinar las lesiones en el corazón	Medicina	Mercedes Benet (traducción)
S283	Defensa del monstruo de Lochness	Ciencia	Mercedes Benet (traducción)
S293	Los anticuerpos monoclonales/I	Ciencia-salud	John Langone Mercedes Benet (traducción)
S298	La glándula pineal/II	Ciencia-salud	Joel L.R. Ehrenkranz Mercedes Benet (traducción)
S307	El bosque encantado/I	Geografía	Nigel Smith Mercedes Benet (traducción)
S308	El bosque encantado/II	Geografía	Nigel Smith Mercedes Benet (traducción)
S310	Cáncer: cuando el cromosoma se fractura/II	Medicina	Michael Gold Mercedes Benet (traducción)
S337	La ciencia del entendimiento/II	Ciencia	K.C. Cole Mercedes Benet (traducción)
S340	Los números/II	Ciencia	K.C. Cole Mercedes Benet (traducción)
S343	El gran eclipse anular de sol/II	Ciencia-astrología	Fred Espenak K.C. Cole Mercedes Benet (traducción)

Tabla 2. De elaboración propia con base en minería de datos del Voyant Tools

Esta tabla se elaboró con el fin de mostrar el corpus tomado de los números de *Sábado*, con base en la ayuda del programa de minería de textos *Voyant Tools*; se trata de textos que contienen traducciones de Mercedes Benet relacionadas a los campos de ciencia, medicina y salud.

Una vez tomados estos números como corpus, se analizó el lenguaje implementado en su traducción y edición al periódico *Sábado*. A continuación, se muestra un caso, de los tantos que hay en este corpus, a manera de análisis comparativo de textos originales con su versión traducida por Mercedes Benet.

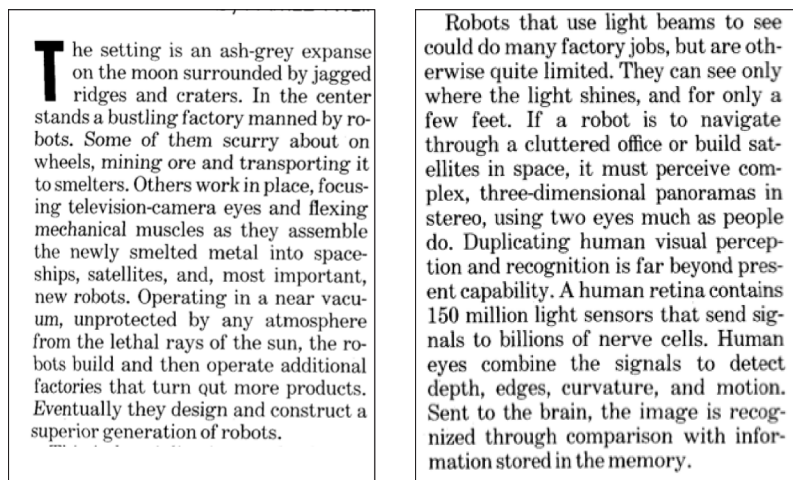


Imagen 3. Texto original tomado del sitio oficial de Pamela Weintraub

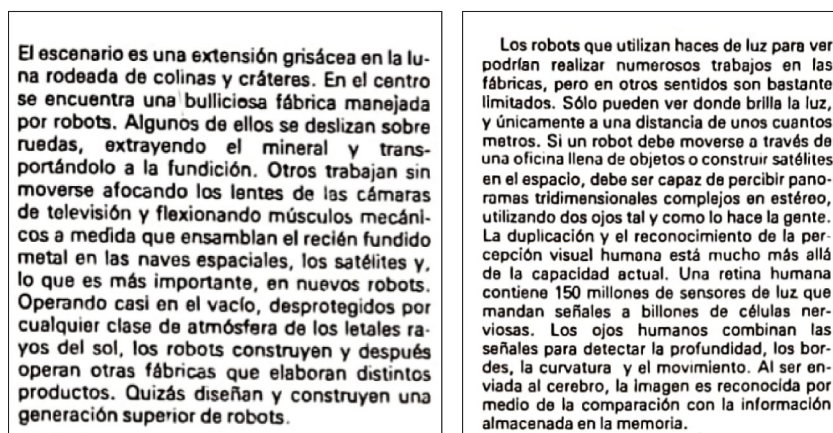


Imagen 4. Texto traducido por Mercedes Benet en el número 1999 de *Sábado*

	Texto original	Traducción de Mercedes Benet
Título	Raising the robot’s I.Q.	Robots cada vez más inteligentes.
Introducción	Oraciones claras y directas; terminología de divulgación científica.	Ajustes léxicos, mayormente comprensibles para el público general.
Cuerpo	Texto directo, extenso y comprensible para público de revistas de investigación científica.	Reformulación al español sin simplificación, pero con oraciones más largas.
Terminología científica	Palabras clave técnicas.	Palabras técnicas sin explicación adicional.
Conclusión	Mantiene el tema central; sin palabras técnicas.	Conservación del mensaje original.

Tabla 3. Elementos clave en la traducción del artículo

La presente comparación muestra que la traducción de Mercedes Benet es mayormente fiel al texto original, en el sentido de una traducción de tipo literal, manteniendo la descripción del escenario lunar y las actividades de los robots. Sin embargo el mensaje central presenta algunas distorsiones, por ejemplo, en la introducción se aprecia como “Flexing mechanical muscles” se traduce como “afectando los lentes de las cámaras de televisión y flexionando músculos mecánicos”, lo cual introduce una idea ajena al original. No obstante, no se trata de algo grave que modifique el mensaje del artículo. Como lo plantea Jakobson (1959), “una traducción semejante requiere dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes”, (234) pues está repleta de complicaciones;

no siempre es posible encontrar signos equivalentes al lenguaje del receptor. Por otra parte, la traducción es fluida y se adapta al español con naturalidad y al conocimiento científico de la época. Aspecto que pueden traducirse de manera literal, como Coeficiente intelectual (CI) a partir de IQ permite una armonía con el enfoque del suplemento cultural: crear curiosidad respecto a estos temas de ciencia, sin perder el ritmo del texto o sonar a términos que podrían crear un extrañamiento en quien los lee. El título es importante si comparamos la apuesta de Mercedes Benet “Robots cada vez más inteligentes” con respecto al título original, puede observarse la ausencia del gerundio por medio de la elipsis. La traducción literal sería “Aumentando el Coeficiente Intelectual del Robot” (Google translate, por ejemplo, propone ‘Aumentar’ en su lugar). Es importante cómo Benet pasa del singular al plural en esta elección, omitiendo el gerundio y el término técnico para dar énfasis en el sustantivo: Robots. La sustancia es más importante para Benet en comparación con el verboide en una traducción literal (hipotética, por supuesto).

En cuanto al análisis de cambios morfológicos y sintácticos, encontramos lo siguiente:

- Uso de la voz pasiva: el inglés utiliza con frecuencia la voz pasiva, mientras que el español opta por la voz activa. Sin embargo, al tratarse de un texto técnico, podemos observar que Mercedes Benet mantiene la voz pasiva.
- *Ejemplo (inglés)*: “The image is recognized through comparison with information stored in the memory.” (78)
- *Traducción (español)*: “la imagen es reconocida por medio de la comparación con la información almacenada en la memoria.” (8).

- Adaptación de sustantivos compuestos, índices y grados de expresión de lenguas analíticas:
- *Inglés*: “television-camera eyes”(77).
- *Español*: “los lentes de las cámaras de televisión” (8),
- Cambios en el género y número: el español se ajusta al género y número de los sustantivos.
- *Inglés*: “intelligent robots”(77).
- *Español*: “robots inteligentes” (8)
- Adaptación de verbos modales: Mercedes Benet mantiene el sentido de los verbos modales al traducirlos al español.
- *Inglés*: “smart robots could be exploring remote parts of the solar system” (77).
- *Español*: “los robots inteligentes podrían explorar lugares remotos del sistema solar” (8).
- Flexibilidad en un mismo término:
- *Inglés*: “force-sensors” (79)
- *Español*: Lo traduce como “sensores de fuerza” y también como “sensores que miden y controlan la fuerza ejercida por la mano o el brazo de un robot” (p.8).
- Registro formal: ambos textos mantienen un tono formal, pero la traducción al español a veces es más detallada:
- *Inglés*: “NASA” (77).
- *Español*: “La Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio (NASA)” (8).

Conclusiones

La obra de Mercedes Benet como traductora todavía es un campo por estudiar desde los estudios literarios. En el caso del texto analizado, del gran corpus pendiente en futuros estudios, la traductora

apuesta por la transedición, es decir, adapta el texto original a los requerimientos del suplemento cultural mediante elipsis, cambios en el uso del verboide, desglose de siglas, flexibilidad en el uso de un mismo término en la lengua original (LE). Mercedes mantiene la traducción literal hasta que los términos de una lengua pueden confundir o alejarse del léxico común de sus lectores, por ejemplo, en el caso de “in a near vacuum” por “en el casi vacío”, y esto puede observarse en los casos resaltados en el último apartado de este trabajo. Su método consiste en realizar ajustes en palabras que necesiten mayor explicación por parte del español, pero sobre todo una cercanía con el contenido del artículo: mientras en el original lo importante es cómo aumentar la inteligencia de los robots, en el caso de la traducción la sustancia sobresale, es decir, los robots en sí son el eje central de la recepción. Este es un primer paso rumbo a la respuesta de la segunda pregunta de investigación: comparar el estilo de cada traducción con su respectivo contexto.

Por otro lado, el uso de herramientas digitales permite el diseño de corpus focalizados mediante vectores capaces de ordenar una cantidad vasta de datos. En este caso, en el campo de la investigación herramientas como *Voyant Tools*, el uso de lenguaje de programación de alto nivel (ejemplo, *Python*) o incluso la inclusión de inteligencias artificiales ayudan a crear interfaces capaces de brindar un panorama ordenado de lo que está disperso. El tipo de lectura que practicaron quienes leyeron *Sábado* obedecía a otros medios de producción, a dinámicas que no se parecen a las nuestras; es decir, no podemos investigar recreando tal cual los días y semanas en espera de un ejemplar de este suplemento de *Unomásuno*. Existe una distancia temporal sumana a la distancia de la abrumadora producción de datos en nuestra actualidad. En este sentido, las humanidades digitales no

sustituyen la labor de las investigadoras, sino que nos ayuda a encontrar a otras mujeres que fueron parte de la creación de subjetividades en un momento de la historia. La lectura distante necesita de la lectura cercana, una lectura crítica de las mujeres en busca de su conciencia a través del rescate de lo que hicieron en el pasado: su memoria.

Referencias bibliográficas

- Corredor, A. (1995). El proceso de recreación del original en la traducción literaria. *Traducción Lite*. Universidad de Girona. El proceso de recreación del original en la traducción literaria. [El proceso de recreación del original en la traducción literariaDialnethttps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo)
- Miranda Gasca, A. C. (2001). *El suplemento cultural sábado de unomásuno (Informe académico de difusión, Universidad Nacional Autónoma de México)*.
- Ghignoli, A., & Montabes Ortiz, A. (2014). La traducción y los géneros periodísticos. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 7(2), 386-400. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499267769010>
- Gómez, M. (2000). La traducción como proceso cognitivo: un modelo léxico-conceptual a partir del estudio traductológico de A conferacy of Dunces de J. Kennedy Toole y su traducción española. *Departamento de filologías inglesa y alemana*. Facultad de Filosofía y Letras. <https://core.ac.uk/download/pdf/60852927.pdf>
- Hernández Guerrero, M. J. (2012). La actividad traductora en la prensa escrita: el recurso a las reescrituras. *Telar de traducción especializada*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3977571>

- Jakobson, R. (1959). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. *Harvard University Press*, 232-239.
- López Espinosa, J. A. (1995). Fidelidad de las traducciones de textos científico-médicos. *ACIMED*, 3(1024-9435). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94351995000200005
- Weintraub, P. (Junio 1981). Raising the robot's I.Q. *Discover*, 77-89. <http://astralgia.com/pdf/robot.pdf>
- Weintraub, P. (Agosto 1981). Robots cada vez más inteligentes. Benet, M. (trad). *Sábado suplemento unomásuno*, 8.

**El cine mexicano en Sábado:
un relato sociocultural y político**

**Mexican cinema in Sábado:
a socio-cultural and political discourse**

Alondra Jazmín Martínez Valdez
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
alomartinez861@gmail.com

Salma Lilian Ledesma Díaz
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
salma.lilian.16@gmail.com

Resumen. El objetivo general de este artículo es exponer la crítica del cine mexicano en el suplemento cultural Sábado como un relato sociocultural y político. Para lograrlo, utilizamos el análisis del discurso para reconocer cómo el periodismo cultural y la crítica establecen una memoria social al ampliar y reafirmar la cultura mediante la divulgación del medio cinematográfico.

Palabras clave: Humanidades digitales, crítica cinematográfica, Proyecto Sábado.

Abstract. The general objective of this article is to present Mexican film criticism in the cultural supplement Sábado as a sociocultural and political

narrative. To achieve this, we use discourse analysis to understand how cultural journalism and criticism establish a social memory by expanding and reaffirming culture through the dissemination of film.

Keywords: : Digital Humanities, film criticism, Sábado Projet.

Introducción

La cultura mexicana tiene rasgos destacables; conocemos a escritores, pintores, directores, cada una de estas personas especializadas en su forma expresiva, siendo reconocidas tanto dentro del país como por fuera. Sin embargo, las expresiones artísticas suelen ser objeto de críticas por parte de aquellos que se encargan de analizar, evaluar, interpretar y promulgar la expresión artística expuesta. Estos críticos del arte no siempre cuentan con una perspectiva totalmente objetiva: promulgan su opinión ante la sociedad con un tipo de discurso cuestionable para los espectadores inexpertos o aquellos que solo gozan del disfrute y entretenimiento de presenciar una obra de arte.

En México hubo una época conocida como el Cine de Oro mexicano, donde las pantallas de los televisores o cines se llenaban para gozar de historias llevadas al lenguaje audiovisual, con actores que hasta el día de hoy son reconocidos por las nuevas generaciones y se les ha dado un foco más dramático recurriendo al cine biográfico.

Después de esta época, México ha sufrido bajas dentro de su círculo de actores y directores reconocidos, por lo que poco a poco se fue manchando el oro, reflejándose en las críticas que seguían al medio cinematográfico y continuaba en su posición de contar una historia nacional y darle visibilidad. Como consecuencia, el discurso utilizado para referirse a este cine cambió la visión de aquellos mexicanos que esperaban ver una nueva historia en la pantalla grande, y, en su lugar, comenzó una crisis del cine nacional. A raíz de esto, expondremos las críticas que atravesó el cine mexicano en el suplemento cultural *Sábado* durante los años de 1980, 1982 y 1983,

así como la relación de estas con el periodismo cultural y el discurso político.

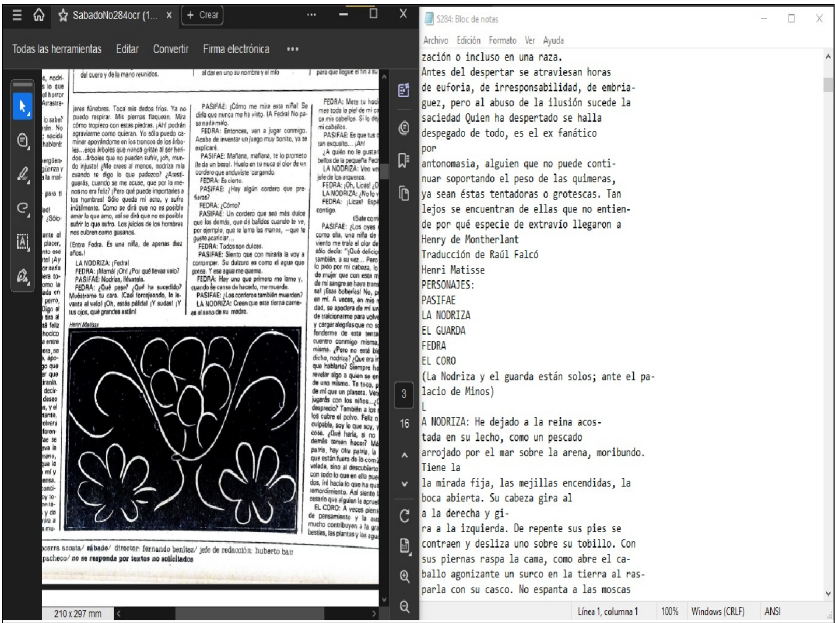
Metodología de investigación

Este proyecto corresponde a la segunda fase de un proyecto mayor, el cual es la digitalización de los números de *Sábado*, contenidos en la colección K. Comenzamos esta labor digitalizando diversos números que están resguardados en la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Una vez digitalizados — con OCR—, procedimos a la captura del texto en formato TXT. Esto debido a que, posteriormente, todos los números transcritos fueron almacenados en una carpeta para realizar un mapeo en la plataforma *Voyant Tools*, como repositorio provisional se utilizó la plataforma *Teams*.

Al realizar el mapeo, iniciamos una búsqueda semántica relacionada al cine mexicano, lo que nos dirigió a ciertos números de la revista que coincidían. Hicimos una lectura distante para corroborar que tales números no solo mencionaran las palabras buscadas, sino que realmente se hablara sobre nuestro tema de interés. Una vez que limpiamos nuestra lista, procedimos a efectuar una lectura cercana, en la que ya prestamos atención a los detalles y a los temas de cada uno de los números. Esto nos permitió tener un marco de temas posibles para nuestra investigación, decidiéndonos al final por la crítica, ya que fue un tema recurrente en todos los artículos que leímos.

A continuación, se mostrará una serie de imágenes para identificar la metodología en la recopilación de datos sobre el corpus que se está trabajando.

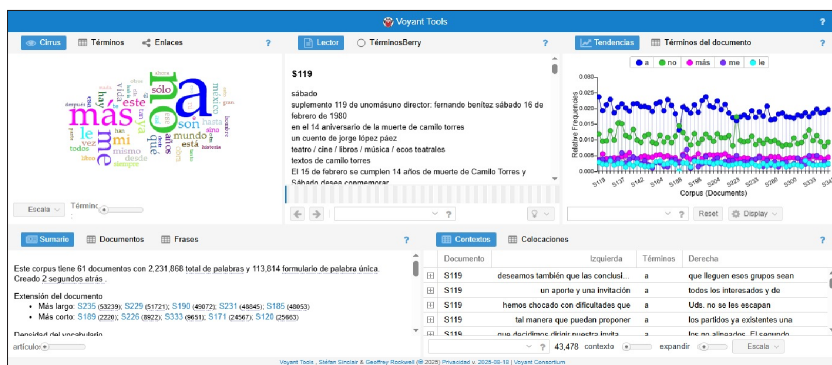
Durante el periodo de agosto-diciembre 2024, en la unidad de aprendizaje de Proyectos de investigación en entornos digitales, el grupo se organizó en parejas para la transcripción de una serie de números digitales del Suplemento Cultural *unomásuno* Sábado; el primer paso, entonces, se trató de leer los OCR y transcribirlo en TXT por medio del Bloc de notas del servidor, esto con la finalidad de limpiar impurezas ortográficas, guardándolos finalmente como *S = sábado*, seguido del número del suplemento en cuestión.

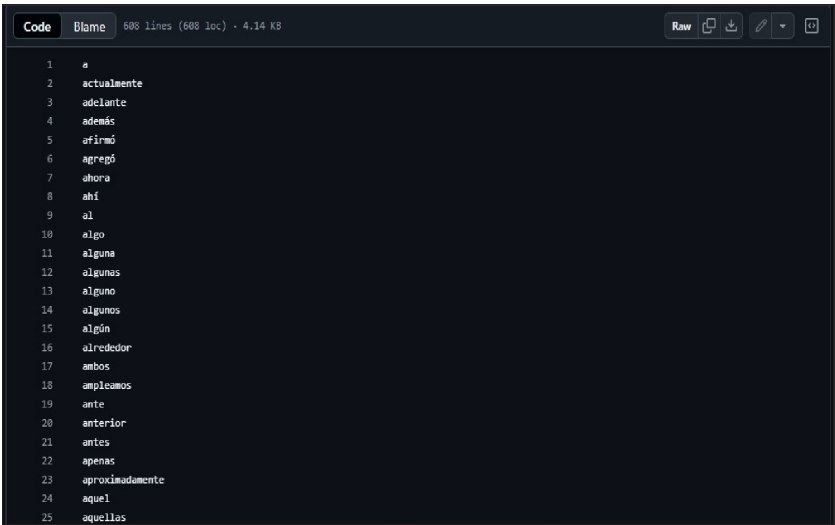


Una vez limpios, copiados y en formato TXT, se guardan todos los documentos en una carpeta exclusiva y alineados del número menor a mayor —de esta forma, nos aseguramos que estén por orden cronológico—. Así es como ya podemos seleccionarlos para cargarlos en Voyant Tools.

S119 Documento de texto 167 KB	S120 Documento de texto 155 KB	S121 Documento de texto 170 KB
S135 Documento de texto 253 KB	S136 Documento de texto 237 KB	S137 Documento de texto 251 KB
S138 Documento de texto 268 KB	S139 Documento de texto 252 KB	S140 Documento de texto 269 KB
S141 Documento de texto 230 KB	S142 Documento de texto 258 KB	S143 Documento de texto 260 KB
S152 Documento de texto 211 KB	S157 Documento de texto 211 KB	S163 Documento de texto 239 KB
S164 Documento de texto 217 KB	S171 Documento de texto 149 KB	S185 Documento de texto 300 KB
S186 Documento de texto 247 KB	S187 Documento de texto 205 KB	S188 Documento de texto 235 KB
S189 Documento de texto 13.4 KB	S190 Documento de texto 287 KB	S191 Documento de texto 186 KB
S196 Documento de texto 284 KB	S198 Documento de texto 204 KB	S199 Documento de texto 239 KB
S201 Documento de texto 204 KB	S202 Documento de texto 224 KB	S203 Documento de texto 240 KB
S204 Documento de texto 227 KB	S205 Documento de texto 263 KB	S207 Documento de texto 246 KB

Dentro de la plataforma de Voyant Tools, lo primero que tenemos que hacer es limpiar el formato de cualquier proposición, esto se logra abriendo otra pestaña de en el ordenador y dirigido a GitHub, esta plataforma nos arroja una lista de palabras que no deseamos que sean detectadas por Voyant Tools, por lo que solo copiamos la lista y regresamos a Voyant.

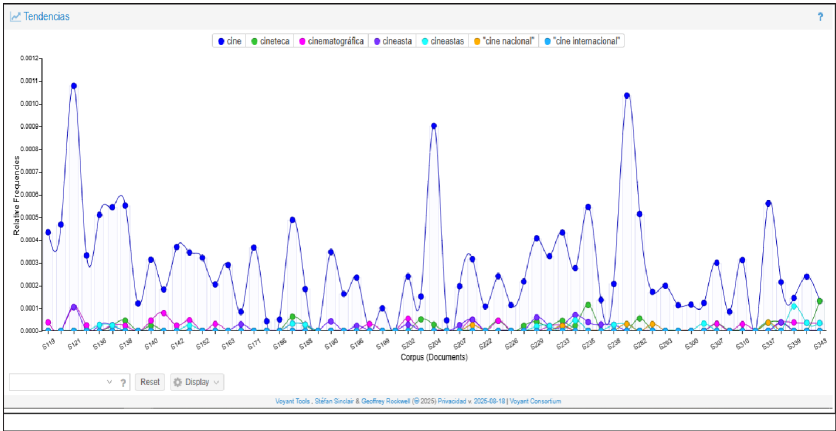




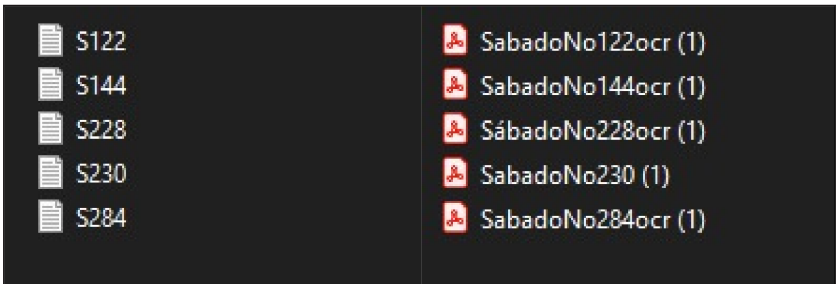
A partir de este paso, el proceso para la selección es dependiendo de la necesidades de cada pareja lo que este busca, Voyant Tools ofrece jugar con las conexiones entre palabras, las repeticiones dentro del corpus seleccionado y aquí es donde puedes agregar palabras para ver lo que arroja.

En nuestro caso, nos interesaba inclinarnos a la cinematografía mexicana, por lo que nuestras palabras claves fueron: cine, cine mexicano, cine nacional, cine internacional, cineastas, cineteca, etc.

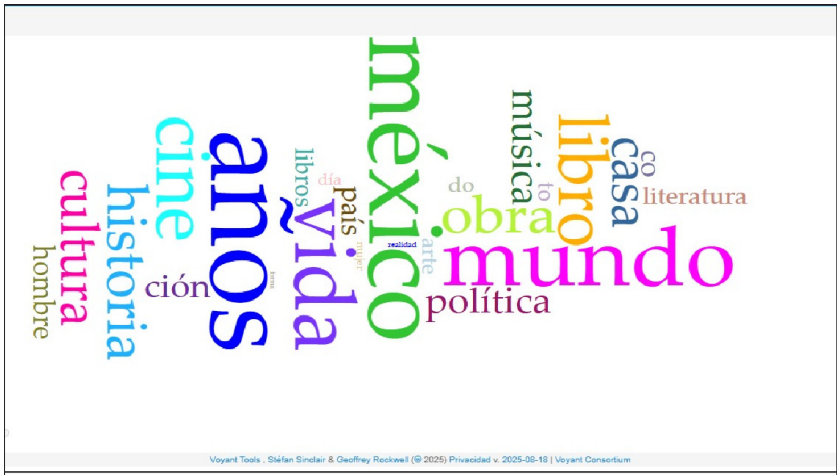
Finalmente nos guiamos mucho en las repeticiones del título cine mexicano y de ahí en nombre de nuestra investigación. Estos fueron los resultados:



Enfocándonos en la tendencia relativa del corpus general, nos dio como resultado 5 números que se ajustaban a la necesidad de nuestra investigación; una vez seleccionado el corpus más reducido, guardamos en otra carpeta para su análisis:



Arrojando los siguientes resultados:



De acuerdo a estos resultados, fijamos el punto de partida de nuestra investigación. Por cuestiones de asegurar la limpieza de los artículos en formato TXT, se extrajeron nuevamente por separado cada uno de los artículos publicados en *Sábado* con el nombre 1- la fecha más antigua y la letra A- representando Artículo y con una pequeña excepción en el A4, ya que este número contenía una información adicional por lo cual siendo el mismo número pero diferente artículo se optó por la letra b. De forma que quedaron así:

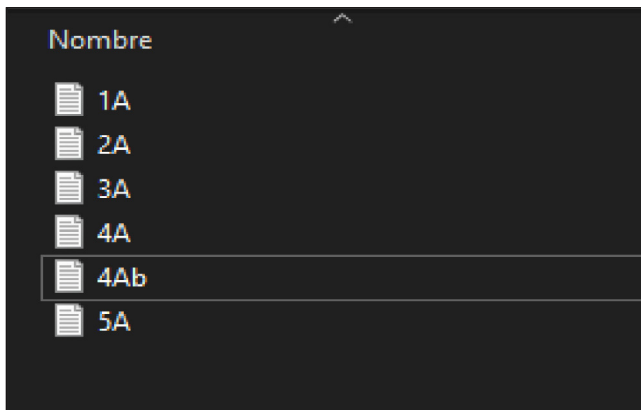


Tabla de información

Autor	Año de publicación	Nombre del archivo	Nombre del artículo
Gustavo García	Marzo 1980	1A	Entre el dolor y la nada
Emilio García Riera	Agosto 1980	2A	El puño de hierro
Gustavo García	Marzo 1982	3A	“¡Ay, crítico, no te rajes!”
Carlos Monsiváis	Abril 1982	4A	“¿Por quién doblan las campanas?”
Magali Tercero	Abril 1982	4Ab	“La pérdida de la cineteca”
Gustavo García	Abril 1983	5A	“La hojita parroquial”

Finalmente, metimos estos datos a la plataforma Voyant Tools y esto nos arrojó:



... es la que mejor corresponde con la divulgación de la cultura a través de los medios de comunicación: un mensaje efímero emitido por una elite de comunicadores a un receptor masificado, disperso y anónimo a través de medios de comunicación centralizados, que dan prioridad a la novedad por encima del clasismo y legitiman como cultura productos de dudosas características culturales. (Rodríguez Pastoriza, 2010: 13)

Cabe aclarar que dentro del periodismo cultural se puede rozar con el crítico. Rodríguez (2010) menciona características para lograr diferenciarlo; por ejemplo, en el cultural, se informan las novedades relacionadas con las diferentes actividades culturales que se desenvuelven en una sociedad determinada, mientras que al crítico se le exigen claves de interpretación sobre las expresiones culturales ejercidas bajo su crítica.

Ahora bien, establecidos estos conceptos, el resultado es la aplicación en el objeto de estudio: el cine mexicano representado en *Sábado*; en este caso, se trata de una manifestación cultural con mayor cobertura mediática y mayor enfoque crítico. El cine es un medio que constantemente tiene producciones nacionales e internacionales y la cobertura que se tiene antes, durante y después del estreno de una película abarca un proceso largo y costoso, todo para presentar una obra al público y esperar que sea del agrado de este.

Para Rodríguez (2010), el periodismo cinematográfico se ocupa de manera destacada de estos eventos, por eso mismo los que promulgan estos estrenos tienen una gran responsabilidad, pues ponen en riesgo la recepción que el público pueda percibir, de acuerdo con su discurso. Este discurso, como bien lo indica Barei (1999), cumple con una función política, hasta cierto punto, porque se destaca una cobertura de evento y esta elección determina su

popularidad entre la sociedad, usando la persuasión para ser vistas, en este caso, tratándose del cine.

El problema preocupante del periodismo cultural latinoamericano, además de que si los medios cubren o no cubren la agenda institucional, es la forma en que la narrativa que la institución construye de la cultura se reproduce acríticamente y con total indulgencia en muchas piezas de periodismo cultural (Reyes, 2000); esta situación le otorga el poder de legitimar aspectos culturales de la sociedad al Estado.

El periodismo cultural juega estratégicamente dentro de la sociedad y cultura mexicana, cuestionando la verdadera identidad de forma objetiva y realizando las problemáticas que se tenían dentro del cine y de la sociedad — por ejemplo, los problemas económicos originados por malas decisiones gubernamentales —, necesitamos prestar atención a las menciones socioculturales que se hacen dentro de las críticas; este es el medio por excelencia que los autores previamente expuestos utilizaron para visibilizar un México corrupto, decadente —en términos culturales— y deficiente. Por lo tanto, es imperante ubicar a la crítica del cine mexicano en sus dimensiones histórica y sociocultural a partir de un estudio sincrónico o incluso, en otro caso, pudiendo ser un estudio diacrónico como lo es la tesis de Reyes Lamas, que se concentra en todo el período que abarcó la revista.

La producción cinematográfica en el México posrevolucionario

Como ya se mencionó previamente, en nuestro país se vivió la gran Época de Oro del Cine Mexicano, en la que artistas aún hoy

sonados mostraron sus mejores actuaciones en pantalla grande, acompañando a los mexicanos en su día a día, como una forma de entretenimiento masiva.

Hacia 1910, la mayor parte de la producción, distribución y exhibición cinematográfica estaba en manos de empresarios nacionales. Esto se debió principalmente a la renuencia de Pathé Frères a construir estudios en México. Esta negativa fue la que pavimentó el lento camino para la edificación de la industria cinematográfica mexicana, que tendría su apogeo entre mediados de los años treinta y finales de los cincuenta, etapa conocida como la Época de Oro del Cine Mexicano. (Silva J., 2010)

El comienzo del mundo cinematográfico en México se vio empapado de política y más política. Las películas proyectadas cuando no eran sobre presidentes eran sobre las reformas que se proponían o como medios de propaganda y difusión de la política en turno. Como menciona King (1994, p.77), “en 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos”, pues presidentes como Cárdenas supieron aprovechar el medio de difusión tan extenso que el cine ofrecía. Ya bien lo comenta Silva:

El desarrollo de las artes que tuvo lugar en la década de 1930 también alcanzó al cine, el número de producciones fue en aumento y poco a poco la cinematografía mexicana se afianzó primero en el gusto nacional y luego en el regional. (2010)

Una vez que la pantalla y sus medios hicieron lo suyo, y las producciones extranjeras (dígase Estados Unidos de América) se encontraban anestesiadas por los problemas internacionales que

surgían, el cine mexicano, en su máximo apogeo, cambió de ser un simple medio político a ser un medio de entretenimiento, adaptando un sistema basado en las producciones vecinas, para lograr que la fórmula también tuviera éxito en nuestra tierra:

[...] las producciones mexicanas de la Época de Oro tienen como sustento referencial el cine de Hollywood. Esto es apreciable en el sentido del ritmo, en el montaje, en el uso de escenarios majestuosos, en la combinación estructurada de personajes principales y secundarios, en la suma de frases desgarradas o hilarantes, en la dosis de chantaje sentimental y en los desenlaces del ‘final feliz’. (Silva J., 2010)

Luego de la Revolución mexicana, el país, a manos del partido hegemónico del momento, avanzó de manera económica, sobre todo a causa de la Segunda Guerra Mundial, mediante la actividad industrial, propiciando así la era estabilizadora que tanto se añora, el ya conocidísimo milagro mexicano.

Durante los gobiernos de los presidentes Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se cumplió uno de los principales objetivos que en materia económica habían planteado los gobiernos posrevolucionarios: avanzar de manera sostenida en el desarrollo económico del país con estabilidad macroeconómica. (Ortiz, 2000, p.9)

La relación entre la Época de Oro y el milagro mexicano es estrecha; al obtener un crecimiento económico y un PIB mayor a años anteriores, México se embarcó en un mar económico nuevo. Capital y medios extranjeros llegaron y no precisamente para quedarse poco tiempo.

México se endeudó para poder atraer los medios adecuados para el capital extranjero. Llegaron esos recursos que fueron destinados al proteccionismo de empresas privadas y mixtas dejando la deuda sólo al Estado mexicano, quien pagó los medios para el capital extranjero sin dejar una remuneración equivalente a la inversión. (Silva A., 2018, p.72)

Es bien sabido que la economía está relacionada con las demás instituciones, por lo que, naturalmente, afecta a la cultura. Si ya en la época dorada del cine mexicano existía una fórmula hollywoodense para asegurar el éxito en taquillas y el surgimiento de un nuevo imaginario social ante los ojos extranjeros, con la llegada de más capital extranjero y la privatización de industrias, el cine y la cultura también se privatizaron. El gobierno aprovechó el éxito para compartir ideologías políticas y estereotipos que poco a poco consolidaron lo que ahora se considera “mexicano”.

Durante el mandato de Luis Echeverría (1970-1976) se intentó combatir esos estereotipos (incluidos el “macho” mexicano rural, el hacendado, el borracho y la mujer rural sumisa) y la privatización de la industria. Se buscaba mejorar la imagen del gobierno, mostrando modernidad, calidad y progreso, mediante el control de los medios de comunicación (Celaya, 2014), todo bajo la administración del Estado.

Con su hermano al mando del Banco Nacional Cinematográfico, el presidente destinó millones de pesos a la industria masiva del entretenimiento para lograr su cometido: un cine crítico y de corte social, en el que se dejarán atrás los melodramas y los albures, para pasar a una industria nuevamente nacional, pero de calidad:

Las producciones que se generaron en este periodo tienen la característica de ser críticas e incisivas y preocupadas por temas sociales, retratando la realidad social en la que vivía la clase media, abandonando un poco los clichés y conjugando la calidad en la cinta con el éxito en taquilla. (San Román, 2016, p.104)

Se crearon instituciones que apoyaban a directores y actores mexicanos, se inauguró la Cineteca Nacional en 1975 y el Centro de Capacitación Cinematográfica; el precio de este ambicioso plan fue la huida de los inversores extranjeros, pues, como comenta Celaya (2010), el Estado “ahora controlaba la producción, distribución y exhibición del cine en todo el país, expulsando a los productores y distribuidores privados que antes tenían secuestrada la industria”.

Pero el sueño no duró mucho. A pesar de los cambios que se estaban gestando, el mandato de Echeverría llegó a su fin y con ellos su proyecto cinematográfico. Así como él y su hermano habían llevado a cabo todos los planes para su visión idílica, el siguiente presidente, acompañado también por su hermana, tenían otra visión, una con menos crítica y más éxito económico que fuese fácil de conseguir. San Román ya lo menciona al respecto:

Todo este apoyo queda opacado en el siguiente sexenio de José López Portillo (1976-1982) a consecuencia de una política equivocada derivada de la errática conducción de (RTC) por parte de Margarita López Portillo, ocasionando que la producción en mayor parte pase a manos privadas. (2016, p.110)

Por consiguiente, para generar ganancias sustanciosas en taquilla, se buscó darle gusto al público reciclando las fórmulas del pasado, volviendo a los melodramas y a los contenidos sexualizados que aún en día nos saltan en pantalla. Celaya (2014) comenta que el

cine crítico que se consiguió en el periodo de Echeverría se volvió un recuerdo desagradable e incómodo no solo para el gobierno en turno, sino para el espectador ahora bombardeado de dramas y ficciones.

Cuando Echeverría pretendió la revolución del cine melodramático y estereotípico para pasar a uno crítico y social, un grupo conformado por personajes como Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y Julio Pliego ya iba más allá, pues tenía la intención de llevar la crítica al campo literario, de criticar al cine, de criticar la crítica y criticar la crítica del cine.

Es precisamente en los comienzos de los años 60 cuando la crítica cinematográfica se fortalece y se forma el grupo Nuevo Cine que alentaría una nueva generación de cineastas mexicanos, quienes inclusive publicarían un manifiesto referente a la necesidad de renovar la anquilosada industria cinematográfica nacional. (San Román, 2016, p.95)

Continuando con San Román, menciona que “este grupo representó el primer intento de oposición en relación a la cinematografía nacional” (2016, p.95); aun con sus únicos siete números publicados, se hablaba (y, sobre todo, criticaba) de las trabas sindicales, de la censura y las limitaciones, de las barreras legislativas, entre otras cuestiones, incluso se publicó un manifiesto sobre el cine.

Sin embargo, *Nuevo Cine* no fue la única revista que se aventuró en la crítica cinematográfica. Revistas como *Nexos*, *Vuelta* y *Plural*, revista de Octavio Paz, surgieron como periodismo cultural en las que temas diversos como historia, política, literatura y artes se conectaban de manera íntegra para expresar opiniones, testimonios,

diálogos, ideas, obras y existencia, ya que estos espacios comenzaron a otorgar voz a intelectuales fuera del círculo interior del gobierno en turno.

En definitiva revistas como las ya mencionadas fueron un antecedente importantísimo para la llegada del suplemento cultural *Sábado*, debido a que este espacio fue destinado a intelectuales que buscaban crítica seria, con autores periféricos y no solo ubicados en el centro del país, característica esencial del suplemento para la diversidad de sus voces. Argueta (2021, p.71), menciona que *Sábado* “trataba de llevar a cabo un periodismo audazmente crítico, siempre al pendiente de los temas actuales, además de ser un suplemento sin favoritismos ni inclinaciones por conveniencia, puesto que su fin no era precisamente el dinero”.

El cine en *Sábado*: un discurso político y un reflejo sociocultural

Sin mayor preámbulo, después del contexto político y sociocultural expuesto, continuamos con el análisis del corpus que recabamos de distintos números de *Sábado*, ubicados, como ya se mencionó previamente, en los años 1980, 1982 y 1983.

El cine no puede concebirse únicamente de un arte audiovisual o mero entretenimiento en producciones masivas, sino que cabe recalcar la práctica discursiva como medio cultural en el que se guardan memorias, ideologías y relaciones de poder. Dentro del suplemento *Sábado* vemos como era utilizado ese espacio para realizar no solo una recomendación cinematográfica, sino para alzar la voz hacia la indiferencia de lo que el cine imperaba en México del siglo XX.

Por esto mismo es importante retomar el concepto sobre periodismo cultural, ya que si bien *Sábado* siempre trató de ser imparcial, objetivo y crítico, no está demás señalar aquellos que sí dan indicio de que se trata de una reseña con un objetivo hacia el lector mexicano.

Comenzando por los artículos con mayor antigüedad:

#122 Entre el dolor y la nada:

Un artículo de Gustavo García con fecha de marzo de 1980.

Reyes Llamas (2004), en su tesis sobre *La cultura mexicana en el suplemento cultural Sábado del unomásuno* (1977-1988), brinda información precisa sobre los temas de los artículos recopilados en la revista, menciona específicamente el género sobre el cine y lo complementa con datos presidenciales históricos ocurridos en ese período, por lo que es un antecedente de gran importancia que mucho tiene que ver con el presente proyecto:

De 1977 a 1988 fue muy criticado, según Gustavo García, hubo pocas producciones de calidad por lo que esta área fue poco fructífera. Lo más destacado fue lo realizado por las escuelas de cine. De los varios balances de los diferentes géneros que se realizaron en esa época, se tomaron fragmentos, que, de acuerdo con el suplemento, ilustran la situación que vivía la filmografía nacional. (p. 79)

El crítico más sonado dentro de la revista se trata de Gustavo García (1954), pues él hace comentarios tanto críticos como analíticos de las obras estrenadas en ese rango de tiempo, enfatizando la decadencia del cine nacional y la crisis de identidad cultural que esto provocaba, pues tal crisis se veía reflejada en las proyecciones.

García nos recomienda una película extranjera (polaca) llamada *Sin anestesia* (1978) de Andrzej Wajda, con tintes un tanto políticos sobre autoritarismo femenino (siendo engañado por su mujer y traicionado por su personal femenino de confianza), lo cual orilla el exilio del personaje principal marginado y destruido por el régimen.

Si bien, no es una recomendación o crítica directa hacia el cine nacional, es importante situarnos en la sociedad del México de 1980, con el posicionamiento del movimiento feminista en lugares de poder político y social, abarcando cada vez más espacios y en una constante exposición, Gustavo nos plantea un imaginario extremista de cuando las mujeres llegan a tener altos mandos dentro de la sociedad.

Dentro de su discurso podemos encontrar “Los roles se invierten y el hombre se vuelve un pelele de la vaginocracia, de la conspiración de las mujeres y el Estado”, a palabras del mismo autor del artículo, el director no tiene miedo a que se le hagan acusaciones de macho o de misógino llevando al extremo —“la transformación de la mujer en monstruo dominante, cruel y posesivo”— dichos discursos.

Esto solo fundamenta que las frases utilizadas dentro del artículo 122 no son meras expresiones retóricas aisladas, sino estrategias discursivas que incitan al miedo hacia un grupo social que poco a poco ganaba poder dentro de la sociedad.

#144 El puño de hierro:

Un artículo de Emilio García Riera con fecha de agosto de 1980

Dentro de este artículo nos situamos en el opuesto extremo, una vez que vimos como Gustavo García (1954-2013) nos daba cátedra del cine polaco con Emilio García, tenemos una rememoración no solo de una película nacional sino de varias de ellas; En un gran hallazgo:

El puño de hierro, relata la importancia del rescate y exhibición de la película mexicana muda *El puño de hierro* (1926), dirigida por Gabriel García Moreno. La cinta fue proyectada en la Filmoteca de la UNAM en 1896, revelando su valor histórico, técnica y narrativa, haciendo una breve comparación a la película *El automóvil gris* (1919) producida y dirigida por Enrique Rosas.

Moreno, no solo nos narra el manejo de los encuadres, la naturalidad actoral o los recursos innovadores que son utilizados dentro de la película, sino que nos da una reflexión importante sobre la centralización de las obras nacionales cuestionando, indirectamente, la memoria del cine nacional focalizada en la Cineteca nacional del país; asimismo, la importancia que da, dentro de su discurso, a la Filmoteca como institución encargada de guardar y preservar la memoria cinematográfica nacional, nuevamente arrojando la cuestión de la centralización de identidad mexicana basada en la representación cinematográfica.

El puño de hierro es uno de los 5 o 6 largometrajes mexicanos mudos rescatados por una institución, la Filmoteca UNAM, que no cuenta ni de lejos con los medios y las instalaciones de la Cineteca Nacional, sin embargo, no se sabe que la Cineteca haya logrado ni un solo rescate semejante. (García 1980, p.18)

A partir de este número dentro del suplemento *Sábado*, podemos encontrar aquellos tintes ideológicos por parte de sus autores. Por un lado, Gustavo con una amplia visión del cine internacional y con intenciones de que este mismo sea aceptado por los mexicanos o por lo menos sea del interés; y, por otra parte, Emilio que busca remover fibras nacionalistas usando su voz y discurso para rememorar antiguas producciones y darles el foco que

se merecen dentro de la cultura mexicana y que posteriormente sean parte de la filmografía histórica nacional.

Un lado menos amable, esta comparativa nos demuestra que, a pesar de la independencia económica y social de la que tanto se habla dentro de *Sábado*, sí existen ciertas excepciones donde el autor no se deslinda de su ideología y, por lo tanto, retomando los conceptos de Rodríguez (2010) *periodismo cultural* y *crítico cultural*, se ven reflejados durante la narración de los artículos publicados por *Sábado*.

#228 Allá en el churro grande:

¡Ay, crítico, no te rajes!

Un artículo de Gustavo García con fecha de marzo de 1982

Dentro de los artículos creados de Gustavo García, este es el que cierra una era dentro de la crítica cinematográfica de la época, ya que precisamente en esta se reflexiona sobre la crítica cinematográfica en México y su relación con el cine, señalando que aunque se pretende el análisis, la crítica se encontraba entrelazada al medio, como parte del mismo sistema de producción. Asimismo, destaca el contraste entre la Edad de Oro (40 ‘s) y la poca crítica y, por lo tanto, la calidad de las producciones, rescatando a Álvaro Custodio y Francisco Pina.

Además, es él quien nos acerca a una antecesora de producción crítica en formato revista como lo fue *Nuevo Cine* (1960-1961); la importancia de Emilio García Riera con *El cine mexicano* (1963), libro que documentó la historia del cine mexicano: “En 1963, Emilio García Riera publicó *El cine mexicano*, el primer intento serio de organizar reflexivamente los entonces pocos, dispersos y desconfiables datos sobre el cine nacional...” (p.11); y, finalmente, Jorge Ayala Blanco con *La aventura del cine mexicano* (1968).

El artículo centra su atención en la valoración de *Mitología de un cine en crisis* (1981) de Alberto Ruy Sánchez, el cual analiza la relación entre el cine, la política y el poder durante el sexenio de Echeverría: “Con todo, la lectura del cine mexicano como instrumento del poder, tal y como la ofrece Ruy Sánchez, impone una reconsideración de la historia...” (p. 11).

Más adelante se demostrará cómo es que es que, probablemente, esta crítica sí hizo un cambio dentro de la sociedad, induciendo a una resignificación de lo que es la crítica dentro de la cinematografía, orillando a los autores a ser más objetivos y a hablar abiertamente de la corrupción y censura dentro de grandes productoras por parte del gobierno en turno, dejando en claro que al cine le urgía una independencia gubernamental para poder prosperar.

#230 Las ruinas de la cineteca: el paisaje obligado

Un artículo de Carlos Monsiváis, con fecha del 03 abril de 1982

Ya desde el título de este artículo podemos observar cómo la pérdida de la cineteca (causada por un incendio, fruto de negligencias) es un cuadro que no solo expone el desastre de 1982, sino el desastre de varios sexenios interesados en la redituabilidad que genera un medio de entretenimiento masivo: “las ruinas de la Cineteca son también el paisaje obligatorio de dos temas centrales: la pobreza de nuestra infraestructura cultural y el destino del cine mexicano” (Monsiváis, 1982, p.4).

Al ser periodista, Monsiváis nos ataca con preguntas, ironía, sarcasmo y datos envueltos en una cronología llena de intereses elitistas con capital extranjero e instituciones privatizadas. Nos presenta varias oposiciones: la censura por parte del gobierno y el deseo de los cineastas por llegar al cine de autor; la privatización iniciada en la

Época de Oro y la intención de la nacionalización con Echeverría; además de los obstáculos del cine independiente de calidad, por parte de cineastas marginados, y la facilidad del cine melodramático y sexualizado, como él mismo menciona, “el Estado dilapidó fortunas favoreciendo las creencias de su clientela básica, la familia, con su vestuario moralizador, su terror al esfuerzo cultural, su división del mundo entre el melodrama y la irrealidad” (1982, p.4).

Todo esto nos acerca a la ideología y al ambiente social que se tenía en ese entonces (y, quizá, aún ahora); la población se convierte en una sociedad de masas perfecta, enfrascada en historias de ficción que no critican ni señalan al régimen y sus errores. La decadencia social se refleja en las ruinas de la cineteca, la población que cuenta con la educación suficiente para ser consciente del problema va y busca películas extranjeras, pero la sociedad de masas, inconsciente de su situación, vive el cine como un medio de entretenimiento alienado, incluso cayendo en una servidumbre voluntaria, pues la misma población repite los personajes estereotípicos en su cotidianeidad, justifica el contenido de la pantalla grande y reniega del cine crítico y social que tanto se intentó alcanzar durante el sexenio de Echeverría: “volvamos a nuestra técnica infalible: inventemos al pueblo, y el pueblo querrá parecerse a la imagen recreada. Si la Gente quiere seguir como antes, es su problema y es *nuestra obligación*” (Monsiváis, 1982, p.5).

#230 Encuesta

La pérdida de la cineteca

Un artículo de Magali Tercero, con fecha del 03 abril de 1982

Más que un artículo, este es un compendio de opiniones expresadas por el medio intelectual y literario de la época acerca del incendio

que acabó con vidas humanas y material cinematográfico histórico mexicano. Críticos, poetas, ensayistas, traductores y periodistas, mexicanos y extranjeros, se sumaron a la voz de la crítica y se negaron al silencio y a la complicidad del gobierno. A pesar de ser voces diversas (por ejemplo, tenemos a Luis Cardoza, poeta uruguayo), todas terminan en un consenso y en casi un manifiesto unánime lleno de indignación y tristeza.

El discurso se centra en la pérdida como un símbolo de la fragilidad cultural en el país, pues la negligencia y la precariedad (se alegaba bajo presupuesto) transformaron el hogar de jóvenes y amantes del cine en ruinas. Las voces se convierten en un mensaje homogéneo que destaca la pérdida de la memoria y el patrimonio mexicano que, irónicamente, jamás se olvidará. La mayoría se centra en un lenguaje emotivo que recurre justamente a la catástrofe y a la tragedia, pero que se escapa de la propia rabia y tristeza para criticar la nula intervención política y económica para la preservación de una institución necesaria y única.

#284 La hojita parroquial

Empeños de edición perdidos

Un artículo de Gustavo García, con fecha del 16 abril de 1983

Cerramos con quien empezamos, Gustavo García nos regala una reflexión un tanto pesimista —pero realista— en cuestiones del cine mexicano y latinoamericano en una sociedad donde comienza el imperio del cine norteamericano, nos plantea nuevamente dos publicaciones que él llama “editoriales fantasmas”.

Por un lado, tenemos a la revista argentina *Cine Libre* (1982), la cual nació de las cenizas de la economía y política del país de origen,

la cual tenía como objetivo abrir el diálogo sobre producciones latinoamericanas y español; de manera sencilla, pero valiosa, informaba y fomentaba el debate cultural de manera crítica, sin embargo, el nulo interés tanto de los corresponsables como de la misma revista al no incluir otros países terminó siendo cancelada en sus publicaciones.

Por otro lado, tenemos la iniciativa de CUEC, CC y Centro de estudios de la comunicación de la UNAM, con el propósito de reunir una variedad de material de gran valor para la historia del cine mexicano, como lo son biofilmografías, índices de directores, filmografías completas, guiones de cine mudo y fichas de cartelera, sin embargo, la poca difusión y falta de apoyo económico terminó por hundirla.

Cabe mencionar que estos proyectos de acuerdo con un boletín informativo de marzo de 2019 continúan vigentes:

El Consejo Universitario de la UNAM aprobó transformar el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, para formar cineastas en la más amplia gama de las artes y, en consecuencia, impactar con una profunda visión universitaria y social los cambios culturales que propicien bienestar y desarrollo en México y el mundo. (Del Carmen, 2019)

Finalmente, la denuncia hacia el poco interés cultural por estos suplementos, le da una nula esperanza a nuestro autor de que el cine mexicano continúe de forma creciente, por lo menos hasta ese momento, demostrando la poca importancia cultural y la fragilidad del material.

Conclusiones

El canon mexicano, y lo que conocemos como el imaginario social al pensar en “lo mexicano”, se vio claramente afectado por la

censura o el control de las producciones que veían o no la luz. La centralización y la aprobación de grandes productoras vinculadas con el gobierno capitalino y las empresas extranjeras influyeron en la manera de concebir y consumir el cine, dejando de lado el intento de construir una identidad cinematográfica real y auténtica debido a los intereses políticos y económicos de las grandes élites.

Las instituciones gubernamentales juegan un papel decisivo en la configuración de una industria pluralizada, independiente y nacional; sin embargo, mientras se siga apostando por una sociedad de masas en vez de una población consciente y con capacidad analítica, las cosas seguirán (y siguen) funcionando de la misma manera: contenido fácil para ingresos rápidos.

El rol de los suplementos y revistas como *Sábado* es fundamental para comprender la situación política y socioeconómica del país en relación con temas como el arte, la literatura, o en esta ocasión, el cine. *Sábado* cumple con una función política porque se alejó de la censura que tanto impusieron los regímenes para criticar y alzar la voz en contra de la misma, en contra del actuar y el no actuar de las instituciones y de la sociedad.

Sábado fue más que un suplemento cultural, fue un espacio de crítica, de duelo, de esperanza y, sobre todo, de resistencia intelectual ante un país indiferente, que se deslindó de la cultura mientras se apoyaba en la misma para intentar sanar su crisis financiera y para encontrar una identidad que fomentara el nacionalismo perdido. El resultado fue un grito que buscó despertar al pueblo del letargo, para salvarlo de las letras vacías y de la crítica sin crítica. Sin duda, entre sus páginas, cada artículo, cada obra, cada opinión es un acto que contribuye a la legitimación cultural mexicana, que a día de hoy funciona como testimonio y como un reflejo de lo que fuimos y somos.

Referencias

- Archivo General de la Nación. (2019, 15 de agosto). #AGNResguarda documentos de la Época de Oro del Cine Mexicano. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnresguarda-documentos-de-la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano>
- Argueta, A. (2021). El suplemento sábado del unomásuno: Breve panorama de la hegemonía cultural en México durante el siglo XX a través del periodismo cultural. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*. Vol. 1 Núm. 1, pp. 55-73. <https://revhumanitas.uanl.mx/index.php/r/article/view/5/2>
- Barei, S. (1999). Periodismo cultural: crítica y escritura. Ámbitos, Revista Internacional de comunicación. No. 2, pp. 49-60. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/issue/view/795>
- Benítez, F. (1977–1988). *Sábado: La revista de Unomásuno*.
- Celaya, E. (2014). El Estado irrumpe en el cine mexicano. *Revista BiCentenario. El ayer y hoy de México*. Núm. 61. <https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/el-estado-irrumpe-en-el-cine-mexicano/>
- Del Carmen, M. (27 de marzo de 2019). *Boletín UNAM-DGCS-211*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019_211.html#:~:text=*%20El%20Consejo%20Universitario%20de%20la%20UNAM,y%20Sonido%20de%20la%20Universidad%20de%20Guadalajara
- García, E. (1980, 9 de agosto). Un gran hallazgo: *El puño de hierro*. *Sábado*, 144, p. 18.

- García, G. (1980, 9 de agosto). Que en lo macho se parezca nada menos que a su madre. *Sábado*, 144, p. 18.
- García, G. (1980, 8 de marzo). Entre el dolor y la nada. *Sábado*, 122, p. 10.
- García, G. (1982, 20 de marzo). Allá en el churro grande. *Sábado*, 228, p. 11.
- García, G. (1983, 16 de abril). Empeños de edición perdidos. *Sábado*, 284, p. 14.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- Monsiváis, C. (1982, 3 de abril). Las ruinas de la Cineteca: El paisaje obligado. *Sábado*, 230, pp. 4–5.
- Ortiz, A. (2000). *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época*. Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Á., & C., J. (Coords.). (2000). *Cultura y comunicación: Acercamientos críticos*. Editorial Intersecciones.
- Reyes Llamas, A. N. (2004). *La cultura mexicana en el suplemento cultural Sábado del Uno más Uno (1977–1988)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Rodríguez, F. (2010). *Periodismo cultural*. Editorial Síntesis.
- Rodríguez, F. (2010). *Periodismo y comunicación*. Editorial Síntesis.
- San Román, M. (2016). *El viejo (nuevo) cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970–1976). Análisis de la producción cinematográfica* [Tesis]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2016/noviembre/0752981/0752981.pdf>

Alondra Jazmín Martínez Valdez y Salma Lilian Ledesma Díaz / “El cine mexicano en Sábado”

Silva, A. (2018). *El milagro mexicano 1958-1970, ¿hubo desarrollo y estabilidad?* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://share.google/0zsMYEJLSQ2BU9hQk>

Silva, J. (2010). *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*. Scielo. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002

Tercero, M. (1982, 3 de abril). La pérdida de la Cineteca. *Sábado*, 230, p. 6.

Vallina, C., et al. (2016). *El periodismo y la crítica en la cultura*. Ediciones de Periodismo y Comunicación

La intertextualidad como efugio de la “parálisis” en “Sindbad el Varado”, de Gilberto Owen

Intertextuality as a evasion from “paralysis” in “Sindbad el Varado”, by Gilberto Owen

Santos Javier Velázquez Hernández
Universidad Autónoma de Sinaloa
Culiacán Rosales, Sinaloa, México
javier_velazquezzh@uas.edu.mx

Resumen. Este artículo aborda el tópico de la “parálisis poética” en “Sindbad el varado”, de Gilberto Owen (1904-1952); para ello, se realiza un análisis de la condición de inmovilidad que padece una serie de personajes y su relación con la tradición literaria y el contexto del grupo Contemporáneos. Este estudio permite afirmar que “Sindbad el varado” recrea el drama de la asfixia creativa que padeció este grupo debido al rigor crítico y a la “imposibilidad” de superar o igualar a los autores clásicos. Se concluye que Owen plantea una solución a esa crisis mediante el recurso de la intertextualidad.

Palabras clave: parálisis poética; tradición literaria; intertextualidad; Contemporáneos.

Abstract. This article addresses the topic of “poetic paralysis” in “Sindbad el varado”, by Gilberto Owen (1904-1952). To do this, an analysis is carried out of the condition of immobility suffered by a series of characters and its relationship with the literary tradition and the context of the Contemporáneos group. This study allows us to affirm that “Sindbad el Varado” recreates the drama of the creative asphyxiation that this group suffered due to critical rigor and the “impossibility” of surpassing or

equaling the classic authors. It is concluded that Owen proposes a solution to this crisis through the use of intertextuality.

Keywords: Poetic paralysis, literary tradition, intertextuality, Contemporáneos.

Introducción

El libro *Perseo vencido*, en particular la sección “Sindbad el Varado”, de Gilberto Owen (1904-1952), ha sido por mucho tiempo objeto de una interpretación dominante: la que lo liga con su vida, ello a partir de un ensayo de Tomás Segovia en el que expuso: “la transmutación poética de la materia biográfica es precisamente, me parece, lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen” (1988: 127). Sin duda, esta línea de pensamiento influyó en los trabajos realizados por autores como Carlos Montemayor (1981), Vicente Quirarte (1990),¹ Guillermo Sheridan (1996), por mencionar los más relevantes. Esta presunta simbiosis orientó la pesquisa del pasado vital del poeta sinaloense, lo que produjo la corrección de su natalicio (Beltrán Cabrera, 1996: 72-76), así como la recuperación de anécdotas familiares y el seguimiento de su trayectoria tanto literaria como diplomática (Quirarte, 2007). En su momento, Evodio Escalante (2005) reconoció “una enorme cantidad de desvaríos interpretativos” —como el estudio de la alquimia y el tarot de García Terrés (1980)— que perdieron de vista “lo que tendría que ser lo primario: la experiencia de vida, las vallejanas *médulas* del dolor, la intensidad emocional, intelectual e imaginativa de una existencia obligada a articularse en verso, más allá o más acá del dato verificable en la biografía”; y con ello, Escalante realizó una lectura que pretendió apartarse del pasado vital del poeta sin lograrlo.

Ante esta vía interpretativa, amén de su agotamiento, planteo realizar una vuelta al texto y efectuar una aproximación a la literalidad

¹ Quirarte también señaló que *Perseo vencido* es la crónica de un desamor, y tal certeza se la brindó Tomás Segovia, ya que en uno de sus ensayos, según menciona, confirmó varias de sus intuiciones (1985: 59).

de “Sindbad el varado”, especialmente a la intertextualidad, pues considero que ahí yace tanto el planteamiento de un problema como una propuesta de solución. En un ejercicio crítico, Cynthia Ramírez (2009) notó los referentes clásicos más evidentes en la obra oweniana: Perseo, Simbad el Marino, Zeus, Fausto y Pigmalión; sin embargo, no exploró su sentido, y en particular, los distintos personajes que se despliegan en el poemario.² Un punto en común es la parálisis, el cual es el elemento articulador del libro. Por esta razón, para interpretarlo e indagar qué significado tiene esa condición es necesario establecer los diálogos que traza con otros textos de la tradición literaria, esto es, la intertextualidad consciente o inconsciente, “o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente [...], ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor” (Beristáin, 2001: 269). De este modo, en este artículo se hace, en el primer apartado, una revisión de los personajes “paralizados” y después, en el segundo apartado, se ofrece una lectura de esa intertextualidad junto con el contexto del autor, en donde se hace una exploración de la crítica en torno a la concepción de la poesía.

Los sucesivos rostros de la inmovilidad

La intertextualidad inconsciente en “Sindbad el varado” se torna si no infinita, sí bastante extensa; la que nos interesa, empero, es la explícita, la voluntaria, esa que se propone renovar o metamorfosear otras obras, pues revelaría una intencionalidad que se debe interpretar, sobre todo porque Gilberto Owen dejó pistas en diversos metatextos (como cartas, críticas o prólogos) que pergeñó

² En cambio, en un estudio posterior Cynthia Ramírez (2012) sí destacó la influencia de André Gide y de la Biblia en la obra de Owen.

previa o posteriormente a la escritura de lo que se considera como su poema mayor.

El libro *Perseo vencido* está compuesto por cuatro secciones: “Madrigal por Medusa”, que es un solo poema de cuatro estrofas; “Sindbad el varado (Bitácora de febrero)”, la cual está conformada por 28 poemas, uno para cada día del mes; “Tres versiones superfluas (Para el día veintinueve de los años bisiestos)”, constituida por tres poemas, y “El libro de Ruth”, que consta de cinco poemas.³ Ahora bien, estas cuatro secciones están articuladas por la inmovilidad de los personajes que ahí aparecen, ya sea porque están petrificados, muertos o en estado onírico.

En este universo oweniano, el primer personaje paralítico es Perseo quien, contrario al mito, es derrotado por Medusa (1979: 68). Owen reformula así el mito de que Medusa era mortal (Hesíodo, 2015: 23) y que había sido decapitada; en esta recreación, el héroe ha sido vencido y petrificado. En esta batalla, Perseo sufre la pérdida de sus sentidos: la vista (“ojos astillados”), el tacto (“embelesado el pulso”), el gusto (“tu voz se hiele en tu garganta”) y el oído (“no rompa mi muerte con su grito”). La derrota es total, pues ha perdido todo lo que ganó, “menos el gesto huraño”. La intertextualidad intencional es evidente, pues remite en primer término al poeta Ovidio, quien señaló que Medusa “era la figura más bella y el partido codiciado por muchos” (2011: 125), pero también hace alusión al fracaso del personaje de *The love song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot, quien fue incapaz de realizar una declaración amorosa. Owen dice: “amor dormido,/ dolor bisiesto emparedado en años”, ya que

³ Para el propósito de este artículo este poema es prescindible; además, el poeta declaró que se trata de un poema de amor.

Perseo, enamorado de Medusa (nótese que es un madrigal), sucumbe a sus encantos, mientras que el personaje eliotiano se suicida: “Nos hemos quedado en los cámaras del mar/ al lado de muchachas marinas coronadas de algas rojas y cafés/ hasta que nos despiertan voces humanas y/ nos ahogamos” (2015: 62); otro paralelismo con esto último es que también Perseo yace en el lecho marino: “Cante el pez sitibundo, preso en redes/ de algas en tus cabellos serpentinos”. Como es notorio, se trata de una apropiación tanto de Ovidio como de Eliot para subrayar la razón del estado inerte de su personaje.

La sección titulada “Sindbad el varado” trata de la aventura inmóvil de un marino singular, víctima de un naufragio. De nuevo, Owen retoma la leyenda de Simbad el Marino, de *Las mil y una noches* (2020), para ponerla de revés; contrario a ese personaje itinerante, inquieto, el del poeta está paralizado en una isla estéril. En el “Día uno, El naufragio”, el poeta recrea la atmósfera de la inmovilidad a través de un tren de metáforas; en primer lugar, alude a la muerte (1979: 69):

Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo
que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes

La persona gramatical “tú”, a la que se dirige el yo lírico, es la tierra que lo acogió en la noche; a su vez, la prosopopeya insinúa a la calavera del bufón Yorick, a quien le habla el príncipe Hamlet: “Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuántas veces. [...] ¿Qué haces ahí con la boca abierta?” (Shakespeare, 1979:454). Enseguida, el autor despliega otra imagen de la parálisis: la quietud de la isla “desierta y árida” se asemeja al vuelo de un colibrí suspendido

en el aire: “correveidile colibrí, estático/ dentro del halo de su movimiento”. El náufrago Sindbad es trasmutado por el personaje de Jesucristo fijado en la cruz y sus cinco heridas (69):

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
[...]
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.

Las cinco llagas que recibió Jesús fueron los cuatro clavos que le pusieron (en las manos y los pies) durante la crucifixión junto con la producida por lanza que le clavaron en el costado para asegurarse de que había muerto, según refieren los evangelistas; en el poema “Día cinco, Virgin Islands” usa de nuevo una alusión bíblica sobre el pasaje de la pasión de Cristo: “María y Marta, opuestos sinsabores/ que me equilibraron en vilo/ entre dos islas imantadas” (72). La imagen de Jesús no es gratuita, ya que Owen se consideraba a sí mismo como la “conciencia teológica” de los Contemporáneos (1979: 290), y a menudo hay una evocación bíblica muy diáfana en su poesía. Prueba de ello es el poema “Día dos, El mar viejo”, en el que hace, en primera instancia, una referencia al diluvio universal (Génesis, 7); sin embargo, una vez más pone de revés el mito: para Owen el diluvio terminó, pero ahora el cielo es un mar “Varado en alta sierra”: el personaje varado es el mar.

En este juego intertextual, el poeta sinaloense también recurre al poema “Después del diluvio”, de Arthur Rimbaud, para recrear el verso inicial: “En cuanto la idea del Diluvio remitió...” (2019: 109); y todavía más, para complejizar esta apuesta por el palimpsesto, acude al poema “El cementerio marino”, de Paul Valéry

(cuyo sujeto lírico, también hundido, señala: “sobre losas de muertos va mi sombra/ que a su lábil moverse me acostumbra” [1999: 12]), para expresar que Sindbad (con la máscara de un Noé invertido) se halla varado en el sitio de la muerte: “mas yo estoy en la noche de tu fondo/ desvelado en la cuenta de mis muertos” (70). El mar de Owen, ha dicho Quirarte a propósito de los versos del poema “Día primero...”: “Y luché contra el mar toda la noche, / desde Homero hasta Joseph Conrad”, es, además de un mar material y simbólico, “un mar literario por el que han navegado voces anteriores a la suya” (1985: 97). Y en efecto, el poeta hizo suya la tradición para transformarla, pero sobre todo para hallar una salida a la parálisis a que sus personajes representan. En ese camino, el poeta acude al legendario Ulises (*La Odisea*), así como a la narrativa marinera de Joseph Conrad, cuyas novelas como *Lord Jim* o *El negro del Narciso* relatan naufragios.

El siguiente personaje que se enuncia es el propio Sindbad/Owen. En “Día tres, Al espejo”, la crítica ha encontrado referencias biográficas, sobre todo sobre su padre (ese “gambusino rubio”). No obstante, lo que me interesa destacar aquí es el hecho de que el sujeto lírico se contempla a sí mismo, no al espejo: él es el espejo al verse desde fuera, desdoblado; en una alucinante imagen se ve en sus propias pupilas “sin convite a tu fiesta de fantasmas”. Es decir, Sindbad / Owen se desdobra y ve lo que sucede en la memoria: un haz de recuerdos que lo remontan a la vida del poeta y su mar nativo: “Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa [...] y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán” (71). Este desdoblamiento se da porque quien ve es un fantasma anclado en la eternidad de la muerte: “Yo, en alta mar de cielo/ estrenando mi cárcel de jamases y siempres” (71), puesto que ambos adverbios sustantivados, aunque

antagónicos, apuntan hacia una temporalidad absoluta. En el “Día cuatro, Almanaque”, ahora el personaje inmóvil es el mismo Dios (p. 71):

Todos los días 4 son domingos

porque los Owen nacen ese día,
cuando Él, pues descansa, no vigila
y huyen de sed en sed por su delirio.

En una carta a Elías Nandino, señalaba que “los ówenes” aprovechaban los días domingo para nacer (1979: 291). Detrás de esa enunciación hay un manifiesto sentido herético al parodiar el santoral católico. De acuerdo con el Génesis, “El séptimo día terminó Dios lo que había hecho, y descansó. Entonces bendijo el séptimo día y lo declaró día sagrado, porque en ese día descansó de todo su trabajo de creación” (2: 2-3). Pero el Dios de Owen no vigila porque, inerte en su reposo, o tiene una pesadilla o está ebrio o es víctima de la locura, pues delirante deja escapar a los Owen. La parálisis de Dios produce ángeles caídos; en lugar de ángeles, nacen demonios. La idea de William Blake, retomada del *Paraíso perdido*, de John Milton, aparece de trasfondo: el diablo y el artista son semejantes en su rebeldía y fuerza creativa: “El mal es activo al brotar de la energía” (2018: 89).

En este viaje inmóvil, la bitácora apunta a los pensamientos o recuerdos de Sindbad, es decir, a su conciencia. Si leemos con atención, en *Perseo vencido* hay numerosas alusiones al hecho de que el sujeto lírico pareciera estar en el trance de la muerte: “No ser y estar en todas las fronteras/ a punto de olvidarlo o recordarlo todo totalmente” (“Primera, Discurso del paralítico”, 1979: 90) y desde ahí

es donde apunta una serie de poemas tendientes a recrear la “memoria morosa en las heridas” (“Día siete, El compás roto”, [78]), el registro de su naufragio. De este modo, del “Día ocho, Llagado de su mano” al “Día doce, Llagado de su poesía”, desarrolla la idea planteada en el primer día (“la conciencia de mis llagas” [69]). Asimismo, Owen escribe cuatro poemas, para los días del dieciocho al veintiuno que titula “Rescoldos”: de pensar, de sentir, de cantar y de gozar; un rescoldo es el resto o residuo que queda de un afecto, sentimiento o pasión, lo cual es significativo, ya que una vez más Owen orienta la lectura hacia un sujeto que está en agonía, como una brasa que queda entre la ceniza, según la otra acepción de “rescoldo”.

Otra máscara de Sindbad es Ulises; no obstante, este personaje también es peculiar, pues Owen transfigura la epopeya homérica: este se vuelve en un héroe trágico: “Y mi sed verdadera/ sin esperanza de llegar a Ítaca” (“Día veintiuno, Rescoldos de gozar” [83]). Se trata de un náufrago que se ha extraviado y ha perdido para siempre la ruta de retorno. Después, en el “Día veinticinco, Yo no vi nada”, Owen sugiere una vez más la muerte de Sindbad al comparar los “puertos como párpados cerrados”, y al señalar:

De llamar a mi puerta y de oír que me niegan
y ver por la ventana que sí estaba yo adentro,
pues no hubo, no hubo
quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso (86).

El tema del desdoblamiento se repite: el sujeto lírico es un testigo ciego, lo cual también se reitera en otros poemas. Este Sindbad, además, se convierte en Jonás al estar en la nave de una iglesia abandonada “que pudo ser el vientre/ de la ballena para el viaje último” (en Jonás 1:7 se narra que un gran pez se tragó al profeta

por tres días y tres noches luego de ser arrojado desde un navío para calmar el mar embravecido) y también se transfigura en Prometeo encadenado: “pues yo llamaba al buitre de tu luz/ a que me devorara los sentidos” (por la falta de haber robado el fuego a los dioses del Olimpo, “sufro el castigo de estar aherrojado mediante cadenas a cielo abierto” [Esquilo, 2015: 333]). Tanto Jonás como Prometeo son también personajes paralizados. A ellos se suma un personaje bíblico con similar condición. En el “Día veintisiete, Jacob y el mar”, Owen recurre al relato bíblico de la noche que Jacob luchó contra un ángel en la playa hasta el alba; como el ángel no pudo prevalecer, le tocó el muslo y lo dejó descoyuntado (Génesis 32: 22-30): “Mañana habrá en la playa otro marino cojo”. Tenemos así a otro personaje inmóvil, paralítico. Asimismo, este ángel oweniano sería una lectura del poema “Jacob”, de Alfonso Reyes escrito en París en 1925, y este a su vez partiría del poema “Mort d’un cygne”, de Jean Cocteau; dice Reyes: “Bajo las contorsiones del gigante, /aúllo a veces —oh enemigo blanco—/ y dentro de mí mismo estoy cantando” (Patout, 1989: 521-522); de su combate con el ángel, obtiene un canto, y mientras que el Jacob bíblico también obtiene un triunfo, la bendición divina, la batalla que sostuvo el personaje oweniano fue inútil, pues no obtuvo su propósito: “cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas” (87). No obtiene ninguna ganancia. Por último, en el “Día veintiocho, Final”, alude a la muerte del sujeto lírico: “ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo”, junto con el desenlace: “Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie” (87) dan cuenta de esa condición inerte.

Ahora bien, esta amplia galería de personajes inmóviles o paralizados que se halla en el poemario representa, por un lado, el reconocimiento tácito de pertenecer a una tradición literaria

con la que Owen dialoga a través de la intertextualidad; por otro lado, es una manifiesta expresión de señalar el peso de esa misma tradición, la asfixia creativa. Como se verá en el siguiente apartado, el poeta sinaloense construye una serie de efugios —algunos desde el humor— para salir de esa situación. Para ello, es necesario situar las condiciones de producción del autor para, a través de la metatextualidad, rastrear las inquietudes intelectuales de sus contemporáneos.

Efugios owenianos a la “parálisis” poética

En el contexto de las letras mexicanas, en los años veinte se declaró una crisis en la poesía, pues en 1925 Jiménez Rueda hablaba de un “reblandecimiento o afeminamiento” de la nueva literatura, en referencia la producida por el grupo Contemporáneos; mientras que la de los estridentistas, liderados por Maples Arce, se consideraba una literatura “viril” (Velázquez, 2010: 13). Se trató, como trasfondo, de una postura nacionalista: la reconstrucción posrevolucionaria de la identidad cultural, que compartió el Estridentismo, y la intención de inscribirse en la literatura universal, sin cortapisas ideológicas, por parte del “grupo sin grupo”.

En esa tesitura, este último entró en un debate intelectual relativo a la “pureza” de la poesía a partir de la tesis de Paul Valéry —quien retoma la idea de Edgar Allan Poe relativa a su *Filosofía de la composición* (1846)—, y de ahí se derivó también una crisis: una crisis creativa. En la elaboración del poema “El Cuervo”, Allan Poe aseveró que “ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (67). Como puede verse, para

Poe una obra artística era fruto de la planeación, de un proceso racional y consciente, contrario a la libertad propugnada por el romanticismo y asumida totalmente, después, por el surrealismo y otras vanguardias, época en la que Valéry da a conocer su tesis de la poesía pura. En 1920 Valéry, como he dicho, señaló que a mitad del siglo XIX había una “voluntad de aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia ajena. Semejante preparación en estado puro había sido predicha y recomendada con la mayor precisión por Edgar Poe” (1990: 12). El abate Bremond interpretó la definición de Valéry de forma equivocada al asociar la poesía pura con una “corriente inefable y misteriosa que tiene que ser intuita” y no con “el hipotético residuo ‘simple’ que resultaría de un proceso racional de descomposición analítica, una vez eliminados los elementos no poéticos” (Stanton, 1994: 29-30). También Stanton señala otras tres acepciones de poesía pura: la de Juan Ramón Jiménez, “un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que se llamaría ‘lirismo de la inteligencia’ o ‘sensualismo intelectual’; la de las vanguardias, que pudiera resumirse en “la estilización extrema en un proceso de abstracción formal e intelectual”, y la José Ortega y Gasset, quien acuñó “el término de arte deshumanizado” (30-31).

Ahora bien, la definición que nos interesa aquí es la de Valéry, quien proponía “un proceso intelectual de abstracción y rigor que pretende reducir la poesía a su esencia intemporal” (Stanton, 1994: 30), es decir, la eliminación de las impurezas mediante el rigor de la razón. Este ejercicio fue asumido por algunos integrantes de Contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, principalmente. Para Cabrera y Ramírez (2011), “parece difícil concebir que por esa misma razón [la teoría purista] dejaran de escribir, agotado el modelo valeriano”. Sin embargo, creo que la opinión de Stanton resulta muy

acertada al considerar que el exceso de la doctrina purista conllevó a la “poesía de asfixia”: descubrieron así las “secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada. Incapaces de ampliar sus universos poéticos o explorar otras vetas con la misma intensidad, enmudecieron” (1994: 41-42). Quien vio esta situación con una claridad meridiana fue José Gorostiza, pues en su ensayo “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, que publicó en 1937, describe el drama de la parálisis debido al rigor del criticismo: “una forma poética paralítica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí, inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición” (303). Esta “pureza”, en opinión de José Gorostiza, consistía en discriminar la emoción del poema, en una especie de “horror a la vida” y en un “testismo” que hacía “aparecer a toda nuestra generación y no solamente al ‘grupo sin grupo’ como una ‘generación sin drama’” (302).

También Alfonso Reyes —una figura tutelar de los Contemporáneos— advirtió, casi como liminar al estallido de las vanguardias, sobre una crisis de “lucha por la libertad artística”. En el ensayo “Jacob o idea de la poesía” expuso una disyuntiva en la poesía mexicana: la tradición apegada a las formas poéticas y, por otro, a los que experimentaban la “escritura mediumnímica o sonambúlica” (Reyes, 1933). En medio de esa querella, entre lo formal y lo informal, Reyes proponía “espuela y freno”, es decir, una libertad a partir del rigor de la forma. Para el polígrafo mexicano, la poesía era un “efecto de palabras”, más que un “estado de alma”, y deslizaba una crítica, justamente, contra la idea de “pureza”: “Lo que al poeta importa es evitar que el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido”. Como puede constatarse,

en el ambiente intelectual mexicano eran comunes las ideas sobre la materia poética relativas a la pureza, la forma y el lenguaje. Y es en este universo que Gilberto Owen elabora una contrapropuesta: y lo hace, precisamente, con los elementos de la poesía. En el poema “Día veintisiete, Jacob y el mar”, Owen recrea esa batalla entre el poeta y el lenguaje, como ya he dicho en el acápite anterior.

Pero sobre todo, el libro *Perseo vencido*, y en particular “Sindbad el varado”, es el que recrea el drama de la parálisis en el que estuvieron sumergidos los Contemporáneos debido al excesivo rigor de la autocrítica. Jaime Torres Bodet, como Jorge Cuesta o Xavier Villaurrutia, identificó los puntos de unión entre ellos: “Más que una tendencia común, los agrupa una involuntaria solidaridad: el mismo odio a la fórmula, la misma curiosidad de perderse que hace la belleza de la figura de Simbad” (citado por Stanton, 2014: 19). El personaje de Simbad, como Ulises o Eneas, era un ícono de la aventura intelectual del grupo, razón por la que Owen lo habría elegido para alegorizar el escollo de sus contemporáneos; en una misiva a Reyes, le relataba:

La vida de Simbad que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él (78).

El estilo discursivo y lúdico de esta confidencia literaria tiene varias capas de significación: en primer término, juega con la idea de Valéry (la poesía como danza; la prosa como marcha) para

señalar la dificultad de su escritura; enseguida, y lo más relevante, hace mención del quid de su planteamiento: el viejo de la selva, que en *Las mil y unas noches* se trepa en los hombros de Simbad, cruza las piernas y lo tortura así día y noche, se convierte en símbolo de la asfixia poética de toda la generación. En el quinto pasaje del relato árabe, Simbad embriaga al anciano con el fermento de unos frutos y, acto seguido, lo mata “con una piedra enorme” (2020: 238); en la versión oweniana destaca la pretensión de “embriagar” a los clásicos, lo cual hace a través de lo que yo denomino como la poética del palimpsesto, para enseguida deshacerse de ellos; por eso menciona que va a respirar “deliciosamente”, pues sólo así podrá librarse de la asfixia de la dura carga que representaban los autores canónicos, insuperables, para él y los suyos. Esa asfixia, que en otros momentos se traduce como una parálisis, es la que funciona como el hilo conductor de todo el libro. En la misiva que le escribe a su amigo Luis Alberto Sánchez le cuenta el plan del libro, y en ella podemos leer, en primer lugar, la intención de otorgarle una unidad semántica al poemario:

Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en ese caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*. El *Perseo* me suena más, porque el origen de todo, el *Madrigal*, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía (1979: 279).

En segundo lugar, *explica* “el origen de todo, el *Madrigal*...”. ¿Y cuál es ese principio, esa idea germinal del libro? La petrificación

del héroe Perseo. En tercer lugar, es indispensable reparar en las últimas líneas: Medusa continúa paralizando a los artistas y a los poetas a través del tiempo; ahí se encontraría, precisamente, la clave para interpretar su propuesta: para Owen, Medusa se convierte en símbolo del peso de la tradición y Perseo en el artista que la desafía sin posibilidad del triunfo. Sin embargo, un primer efugio ante la parálisis es el gesto huraño de Perseo: pues cuando dice “Déjame así, de estatua de mí mismo,/ la cabeza que no corté, en la mano,/ la espada sin honor, perdido todo/ lo que gané, menos el gesto huraño”, lo que subraya es la actitud de haber luchado hasta el final a sabiendas de que estaba destinado a perder.

El segundo efugio del sujeto lírico, esta vez con la máscara de Sindbad, lo constituye el poema “Día catorce, Primera fuga” (78):

Por senderos de hienas se sale de la tumba
si se supo ser hiena,
si se supo vivir de los despojos
de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,
poeta viudo de la poesía,
lotófago insaciable de olvidados poemas.

En este poema Owen recrea el pasaje del cuarto viaje relatado por Scherezada: casado en una isla con la hija del rey después de haber sido rescatado de una tierra de caníbales, Simbad es enterrado vivo en una cueva —como era costumbre— luego de su esposa enfermara y falleciera; sin embargo, logra escapar gracias a una brecha abierta por las fieras que entraban a la gruta para engullir los cadáveres (2020: 227). La salida oweniana de la asfixia poética, entonces, es esta: el poeta debe alimentarse de los restos de la poesía para sobrevivir; además, recurre también al canto IX de *La Odisea*, cuando Ulises llega a una isla, pero al ir explorar sus hombres comen

flor de loto y pierden la memoria (1993: 229). En este sentido, el mensaje de Owen sería este: hay que fagocitar la tradición y después deshacerse de ella a través del olvido. De este modo, el autor actúa en dos vías: enuncia la práctica y, al mismo tiempo, la efectúa.

El tercer efugio propuesto por Owen es, no sin una dosis de humor, el alcohol. En “Día quince, Segunda fuga (*Un coup de dés*)” (1979: 78), establece:

Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.
Sólo su paz redime del Anciano del Mar
y de su erudita tortura.
Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.

En la clave oweniana, el alcohol es lo que le pone fin al azar, el que triunfa sobre la propuesta de Mallarmé (“un coup de dés/ jamais n’abolira le hasard”). El tiro de dados preconizaba la abstracción al límite en sus “subdivisiones prismáticas de la Idea”, es decir, en sus versos, los que se hallan aislados en un océano de silencio (1982: 157); de ahí entonces que el Anciano del Mar (aquel embriagado por Sindbad) represente “la erudita tortura”: la carga de la tradición y, sobre todo, la línea de la poesía pura trazada por Allan Poe. Por eso, Owen recurre al símbolo del alcohol para finalizar la aventura intelectual de los puristas, como Mallarmé o Valéry, la cual había ocasionado un ahogamiento en los creadores de su generación.

En las “Tres versiones superfluas”, los personajes inmóviles son Segismundo (de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca), Lot (del Génesis bíblico) y Narciso y Filemón (de *Metamorfosis*, de Ovidio), además de Sindbad. Con claridad, Owen propone un juego: las versiones estarían de más; sin embargo, al denominarlas así se entiende que estas son variaciones del mismo tema. Son, a pesar

del adjetivo “superfluo”, el verdadero germen de su extenso poema “Sindbad el varado”, y más aún, de *Perseo vencido*. Para Schneider, no obstante, *Perseo vencido* “tiene más la traza de una antología de los últimos poemas que entonces llevaba escritos Owen y no de un libro autónomo” y “salta a la vista el anacronismo de ‘Tres versiones superfluas’ dentro de la línea general de *Perseo Vencido* y más aún con la declaración del propio Owen de que ‘Discurso del paralítico’ lo escribió en 1936” (2008: 5). Me parece que esta lectura es errónea, pues el poema “Primera. Discurso del paralítico” expone con bastante claridad la idea de la inmovilidad y la propuesta de salir de ella: ante la vaciedad de la poesía pura y la supresión de los sentidos (“donde la rosa no es ya sino el nombre/ sin rosa de la rosa”), grita Elías “su ley desacordada”:

“Cuando la luz emana de nosotros
todo dentro de todos los otros queda en sombras
y cuando nos envuelve
¡qué negra luz nos anochece adentro!”. (1979: 94)

Elías es tanto el personaje bíblico “envuelto en llamas” como su amigo Elías Nandino, a quien en una misiva le preguntó: “¿Leíste tu ley en uno de mis esperpentos?” (1979: 290). Esta ley es la de la correspondencia, es decir, la que logra un equilibrio entre la forma y el fondo, entre la razón y la emoción; por eso, en la misma carta le dice: “En mi *inteligencia* y en mi *sensibilidad* eres solamente poeta” (290). También en una nota crítica a *Biombo*, de Torres Bodet, señaló: “Misión de poeta es mirar y sentir por los que quieren [...] y ordenar luego en obra intelectual esas emociones” (215). Pero es en “Poesía —¿pura?— plena” donde asentó la conciliación de los contrarios: “El agua clara, decimos nosotros, y el vaso de cristal,

pero tampoco vacío” (228); nótese, además, el símil compartido con *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.

Finalmente, en el “Texto preliminar a ‘Tres versiones superfluas’” que Owen dispuso en el cuaderno *Amistad*, señalaba que la literalidad podía ser superada; a través de Axel, menciona que Valéry había afirmado que la frase: “La baronesa entró y tomó asiento” era la más difícil de escribir, pero que un amigo (Owen) había escrito “tres versiones aproximadas”, y explicaba su intención: “Y en las dos anteriores no trata de evocar el cuento del viejo de la selva, sino de imitar los dos versos de Rimbaud para quejarse de la dura carga que nos son nuestros clásicos” (Owen, 2004). Los versos en cuestión son: “Science avec patience,/ Le supplice est sûr”, y el Eclesiastés (1: 18) también nos recuerda que quien añade ciencia, añade dolor; la crítica, en este sentido, la encamina hacia el terreno de la composición poética que Allan Poe definía como de “rigor lógico”. Como es notorio, el espíritu lúdico de Owen desvía la atención del símbolo del Anciano del Mar, pero no para opacarlo, sino para resaltar la poética del palimpsesto a través del recurso de “elogiar a pedradas” a los clásicos: “Y la hiel en mis piernas, que estrangulan/ a Sindbad con recuerdos y ciencia e impaciencia” (1979: 99). No obstante, Sindbad ha logrado salir triunfante, y la inmovilidad y la asfixia son desechas.

Conclusiones

En “Sindbad el varado” Gilberto Owen despliega una serie de personajes con un rasgo en común: la parálisis. Esto sucede con los relatos canónicos de la tradición literaria: por ejemplo, de la *Odisea* recrea el mito de Perseo y la Gorgona para indicar que el héroe jamás le cortó la cabeza, sino que fue derrotado y vuelto estatua; y contrario al marino de *Las mil y unas noches*, la suerte de este Sindbad

es malhadada y está condenado a vivir en una isla desierta y árida.

Con el elemento de la inmovilidad o la asfixia, el poeta elabora una contrapropuesta en torno a una discusión intelectual de la época: por una parte, la “asfixia” creativa debido al peso del canon literario y, por otra parte, la entelequia de la poesía pura —sobre todo a partir de un malentendido Valéry—. Al poner de revés o subvertir las historias tejidas en la tradición, Owen no sólo representa el drama de la inmovilidad mediante los personajes que la padecen, sino que también muestra un camino para superar tal escollo: la recreación de las obras, ya sea a través de la intertextualidad.

En este marco, Owen retomó con conciencia a los autores de su predilección, sus “clásicos”, para proponer una serie de efugios al problema que José Gorostiza denominó asfixia o parálisis poética común al grupo Contemporáneos (sobre todo Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta), la cual se debió en gran medida a la ansiedad de las influencias (Bloom, 1991), que les impedía la producción artística. Owen elabora así una poética del palimpsesto: reescribir, o más bien recrear, a sus precursores para deshacerse de ellos.

Referencias

Allan Poe, E. (1908). Filosofía de la composición. *Revista Moderna de México*.

Anónimo (2020). *Las mil y una noches* (versión íntegra). 3 t. Mirlo.

Beltrán Cabrera, F. J. (1996). Gilberto Owen, datos para una biografía. *Castálida*, (7).

_____ y C. A. Ramírez Peñaloza (2011). La poesía pura y la vida (o el ejercicio oweniano de la poesía pura). *Esépculo*.

Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/poepura.html>

Beristáin, H. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.

Blake, W. (2018). *El matrimonio del cielo y el infierno*. Cátedra.

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila.

Eliot, T. S. (2015). *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. UANL.

Escalante, E. (4 de septiembre de 2005). La experiencia poética de Gilberto Owen. *La Jornada Semanal*, 548. [MODELO INTERNET \(jornada.com.mx\)](http://www.modelointernet.com.mx)

Esquilo (2015). *Tragedias*. Gredos.

García Terrés, J. (1980). *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. Era.

Gorostiza, J. (2007). La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*. En *Poesía y prosa*. Siglo XXI editores.

Hesíodo (2015). *Teogonía*. Gredos.

Homero (1993). *La Odisea*. Gredos.

Mallarmé, S. (1982). *Un coup de dés. Jugada de dados*. Trad. Federico Gorbea. Plaza & Janés.

Montemayor, C. (1981). *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. UNAM.

Ovidio (2011). *Metamorfosis*. Alianza.

Owen, G. (1979). *Obras*. FCE.

- _____ (2004). *Gilberto Owen. Papeles dispersos*. Organización y comentarios de Vicente Quirarte. En <https://letraslibres.com/revista-mexico/papeles-dispersos/>
- Patout, P. (1989). Sobre “Jacob”, poema de Alfonso Reyes, escrito en París (1925). *NRFH*, XXXVII (2), pp. 521-533.
- Quirarte, V. (1990). *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. UNAM.
- _____ (2007). *Invitación a Gilberto Owen*. Pértiga.
- Ramírez Peñaloza, C. A. (2009). La diversidad intertextual clásica en Owen. *La Colmena*, 63, pp. 20-27.
- _____ (2012). Gilberto Owen: poeta católico lector de Gide. En Ramírez Peñaloza, C. A. y Beltrán Cabrera, F. J. (coords.). *Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos*. UAEM.
- Rimbaud, A. (2019). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Alianza.
- Stanton, A., Villanueva, R. B., Schneider, L. M., & Sheridan, G. (1994). Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura. In A. Stanton & R. O. Franco (Eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (1st ed., Vol. 2, pp. 27–44). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmw3.8>
- Stanton, A. (2014). Introducción: vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna. En A. Stanton (ed.). *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. El Colegio de México.
- Segovia, T. (1988). Nuestro contemporáneo Gilberto Owen. *Actitudes/Contracorrientes. Ensayos I*. UAM.

Santos Javier Velázquez Hernández (Universidad Autónoma de Sinaloa) / “La intertextualidad como efugio”

Shakespeare, W. (1979). *Obras*. Argos Vergara.

Sheridan, G. (1996). Gilberto Owen y el Torbellino Rubio. *Vuelta*, (239).

Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.

_____ (1999). *El cementerio marino*. Millenium.

Velázquez, J. (2010). *La llave de su reino. Ensayos sobre Gilberto Owen*. Conaculta/UAS.

La figura de la madre en los cuentos de terror hispanoamericanos

The maternal figure in Latin American horror fiction

Aimé Denise Rosales Rodríguez
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
aimcadrr@gmail.com

Jocelyn Alejandra Salazar Rodríguez
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
jocelynsalazar652@gmail.com

Resumen. La presente investigación analiza la representación de la figura materna en los cuentos de terror latinoamericanos escritos desde el siglo XIX hasta el XXI. A partir de un corpus inicial de cien cuentos de autores y autoras del seleccionados y procesados mediante la herramienta digital Voyant Tools y el enfoque de lectura distante propuesto por Franco Moretti para identificar patrones temáticos y de frecuencia léxica en torno al término “madre” en los cuentos. Este proceso permitió seleccionar catorce cuentos donde la figura materna adquiere un papel significativo, los cuales fueron posteriormente examinados mediante una lectura cercana con el fin de profundizar en su construcción simbólica y narrativa, así como su evolución en el género de terror desde la perspectiva género.

Palabras clave: literatura de terror, maternidad, lectura distante, feminismo, cuento latinoamericano.

Abstract. This research analyzes the representation of the maternal figure in Latin American horror stories written from the 19th to the 21st centuries. It begins with an initial corpus of one hundred stories by selected authors, processed by the digital tool Voyant Tools and the distant reading concept, proposed by Franco Moretti, to identify thematic and lexical frequency patterns surrounding the term “mother” in the stories. This process allowed the selection of fourteen stories in which the maternal figure plays a significant role. Then, these fourteen stories were examined through close reading to delve deeper into their symbolic and narrative construction, as well as their evolution within the horror genre from a gender perspective.

Keywords: horror literature, motherhood, distant reading, feminism, Latin American short story.

Introducción

El género de terror ha estado presente en la literatura desde el siglo XVIII, tenemos autores como Edgar Allan Poe y P.H. Lovecraft que son mundialmente conocidos en este género, sin embargo, el interés en esta investigación es conocer cómo se ha escrito la literatura de terror, específicamente cuentos, en Latinoamérica, el corpus se compone por 100 cuentos, los cuales datan desde el siglo XIX hasta el siglo XXI. El objetivo de esta investigación es analizar la figura de la madre en estos cuentos para conocer el rol que juega está en la narración de terror en Latinoamérica, la presente investigación se realizó con ayuda de una base de datos llamada *Voyant Tools*, a la cual le proporcionamos un corpus de 100 cuentos de terror de escritores y escritoras latinoamericanos desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, los datos fueron analizados por esta base de datos mediante un análisis temático para identificar solamente aquellos cuentos que tenían como tema principal la figura de la madre, teniendo al final 14 cuentos como corpus para esta investigación. Tenemos una tendencia en estos cuentos donde nos percatamos de que las narradoras latinoamericanas contemporáneas denuncian el ideal cultural de la maternidad en sus cuentos, dándoles a las madres una personalidad distinta, extraña y desapegada.

Analizar la figura de la madre en la literatura es relevante, ya que está ligado con temas sociales que están destacando en la actualidad, la manera en que la figura materna opera en los cuentos puede manifestarse de distintas maneras, por ejemplo: el trauma de la hija, el miedo de la madre porque su hija pase por lo mismo que ella, la sobreprotección, la violencia de género, el feminismo, entre otros.

Distintos autores analizan este tema, como es el caso de Mónica Ramón Ríos (2021) quien analiza, en su artículo “Morir por dar a luz: notas sobre maternidad en la literatura y la brecha”, cómo el tema de la maternidad se hizo visible en la literatura escrita por mujeres y se hizo notar desde el feminismo, comenta que esta temática la vio como una paradoja del ser, como una transformación de la mujer después de haber dado a luz a un hijo.

Por otro lado, tenemos a Silvia E. Álvarez-Arana y Mayte de las Heras Martínez (2021), quienes en su artículo “La Resignificación del mito de la maternidad en “Se habla de Gabriel; de Rosario Castellanos” nos hablan del concepto de la maternidad, a partir de un escrito de Rosario Castellanos, analizan cómo es que este concepto de maternidad se forma desde una cultura patriarcal y cómo las autoras comienzan a deconstruir el instinto maternal para llegar a tener una maternidad libre, sin modelos que se hicieron desde la desigualdad.

Por último, la tesis de Yina Alejandra Guerrero Buenhombre (2021), titulada “Entre cultura y naturaleza: una mirada a la figura de la madre en cinco cuentos de escritoras latinoamericanas del siglo XXI”, hace un análisis de cómo la temática de la maternidad en la narrativa latinoamericana actual ha sido constante y analiza la figura de la madre desde la sociedad y la cultura, esto lo liga con la crítica feminista y hace ver al cuerpo como un elemento poético en la narrativa de las autoras.

La madre en la literatura de terror Latinoamericana desde una lectura distante

Franco Moretti (2015) argumenta que la *lectura distante* nace a partir de nuestra incapacidad de leer todo lo que se ha escrito, así mismo,

encuentra una explicación a la permanencia de ciertos textos en el canon (y en el mercado) a partir de los indicios que presentan las obras que analizó. “Un recurso concebido para colonizar un nicho del mercado, obligando a los demás escritores a aceptarlo o desaparecer” (96). Los indicios trazan la línea a seguir que los lectores, consciente o inconscientemente, buscan en sus lecturas, algo que también ha impactado en la forma en que percibimos los géneros, así como en el contenido y la estructura que deberían de tener.

Para Moretti, la lectura de las obras olvidadas también debe ser repensada, no basta con encontrarlas y traerlas a la luz de los lectores. Es necesario darles un lugar y dedicarles, en la medida de lo posible y según el contexto, su propia lectura sin prejuicios. “Al enfrentarme al olvidado 99,5% de la literatura, y perplejo por su tamaño, no podía simplemente “comenzar a leer”: tenía que leer a luz de *algo*, de modo que elegí el 0,5% de la literatura canonizada” (Moretti, 2015: 106). Esta investigación ofrece una oportunidad para ampliar nuestra visión de la literatura Hispanoamericana. Cabe recordar que los cuentos recuperados en este trabajo son solo una muestra de los textos escritos en Hispanoamérica del género de terror y que, así como menciona Moretti, es un intento por recuperar y leer aquellas obras que han sido olvidadas, en este caso, nuestra literatura hispanoamericana.

Continuando con la *lectura distante*, Ricardo Martínez-Gamboa (2016) señala que, a pesar de que la teoría literaria prefiere emplear el análisis crítico a partir de una lectura atenta y cercana, las limitaciones de este método son inminentes al tratar un corpus extenso:

Sin embargo, [...] estos procesos de “close reading” muchas veces son incapaces de tomar en cuenta los grandes números, lo que hoy

se denomina el “big data”, fundamentalmente porque el manejo de un gran volumen de datos permite observar regularidades y patrones que son muy difíciles de detectar en el microanálisis. (41)

La *lectura distante* permite, a través de herramientas digitales y nuevos métodos de investigación, recuperar, almacenar y analizar un mayor número de textos en comparación con la *lectura cercana*, siendo las siguientes algunas de sus posibilidades de análisis:

[...] estimaciones cuantitativas temáticas de los textos literarios, estimaciones cuantitativas de contenido de los textos literarios, clasificación de textos literarios según sus propiedades semántico-léxicas, determinación de patrones literarios por género y generación, establecimiento de similitudes entre textos literarios diversos y establecimiento de redes de autores contemporáneos. (41-42)

La aplicación de estas herramientas digitales y computacionales permite generar nuevos y mayores resultados durante el proceso de investigación, así como nuevos enfoques de investigación y análisis de los textos literarios.

Ahora bien, en la presente investigación, la *lectura distante* es utilizada a partir de la digitalización, procesamiento y análisis de un corpus delimitado, como lo es el caso de la literatura de terror escrita en Latinoamérica desde principios del siglo XIX hasta la actualidad. Recientemente, esta temática se ha estudiado con mayor frecuencia con la intención de rastrear su tradición y desarrollo en nuestro continente.

Antes de abordar la literatura de terror, es necesario discutir su definición. Según Fernando Darío González Grueso (2017), en su artículo “El horror en la literatura”, analiza los acercamientos teóricos de otros autores respecto al género literario del horror,

desde la historia, el psicoanálisis, la psicología y la teoría literaria, esto con el objetivo de delimitar el género, rescata el concepto del horror de Noel Carroll y señala lo siguiente:

Carroll afirma que el horror es un género que se entrecruza con numerosas formas de expresión artística y de los medios de comunicación, y que el horror debe ser algo amenazante e impuro y que proponga una fusión de emociones de miedo y disgusto, o lo que viene a ser lo mismo, que su horror en el arte necesita de la referencia a una entidad, un monstruo, que puede ser tanto físico, como incompleto, o sin forma. (2017: 36)

Estas características y efectos en el espectador/lector son indispensables para denominar a una obra o expresión artística como horror. Algunos de estos conceptos resultan vitales para clasificar el corpus de nuestra investigación, siendo el horror un hecho físico o psicológico, e incluso a partir de elementos reales/naturales o sobrenaturales.

El miedo, un elemento estrechamente ligado al género del horror, es definido “en sentido estricto y como afección al individuo, como un *páthos*, o «emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación»” (González Grueso citando a Delumeau, 2017: 31). Es decir, el miedo es una experiencia humana resultante de un suceso peligroso, desconocido o sorpresivo que puede afectar la integridad de quien lo experimenta. Continuando con el concepto de miedo, González Grueso (2017) señala que:

Tal y como aventuraba H. P. Lovecraft (...) el miedo a lo desconocido, y deberíamos añadir, el miedo en general, se ha

visto representado en la literatura folclórica mundial desde sus inicios. La literatura tradicional oral se ha servido de esa emoción en multitud de ocasiones, tanto en la literatura sobrenatural, como en los rituales religiosos, o incluso en sus híbridos, y pensemos en las danzas de la muerte, o en los autos de fe. (34)

El miedo como recurso artístico o literario permite a los autores explorar la complejidad de la condición humana, los temores sociales, la búsqueda del significado de la vida, entre otros temas relacionados. En la actualidad, la literatura de terror ha ampliado su repertorio temático, explorado nuevas realidades y rescatado otras que fueron invisibilizadas u olvidadas por la sociedad de su época, tal es el caso de las problemáticas sociales atravesadas por el género, la raza, la sexualidad, entre otras, que han presentado nuevas perspectivas de este género.

Ahora las escritoras latinoamericanas, como un acto de denuncia y reivindicación, han decidido retratar el terror que acompaña a cada una de las distintas realidades que enfrentan las mujeres. Recordemos que la mujer como sujeto social, cultural y político ha recibido una serie de roles y adjetivos que han determinado su papel tanto en la vida privada como pública. Estas limitaciones son rastreables en el imaginario construido por la literatura desde sus inicios. En lo que respecta a Hispanoamérica como parte de un proyecto político y social a partir de las independencias, G. Raquel Pina (2006) destaca lo siguiente:

Un rasgo común de todos los romances nacionales es la idealización de la mujer y la asignación de un papel determinado en las nuevas sociedades: ama de casa, esposa fiel y madre amante. Construida sobre la base del orden “natural” de la familia, estos romances se vuelven una alegoría de la unidad nacional y, al mismo tiempo, articulan un modelo patriarcal para la nación. (297)

Los discursos nacionalistas y edificadores de las realidades hispanoamericanas como *Carmen*, *Amalia*, *María* y *Cecilia Valdez* son un ejemplo de la relación creada entre las mujeres (lo femenino) y la nación como parte de un proyecto fundador necesario para construir unidad e identidad en los pueblos.

La representación de la mujer en estos textos es relegada al espacio doméstico a partir de roles como: hija, madre y esposa, es decir, no son sujetos generadores de su propio discurso, sino como figuras idealizadas a partir del *otro*. Claudia Quiñonez Gámez (2022) afirma que “la representación de la maternidad a lo largo de la historia de la literatura ha estado basada en la relación madre/hijo, siguiendo los estereotipos de género impuestos por la sociedad patriarcal” (2022, p. 109). Es decir, la maternidad no solo es definida y representada según la relación entre ambos sujetos, sino que carga con una serie de expectativas idealizadas, de lo contrario será juzgada y castigada por la sociedad.

Actualmente, la maternidad en la literatura es abordada desde distintas perspectivas, no solo a partir de idealizaciones o juicios morales, sino también a partir de la pluralidad de experiencias que resignifican y exploran las realidades interseccionales como destaca María Auxiliadora Álvarez (2020):

Esta nueva forma de nombrar representa una subversión de los cánones literarios desde varias perspectivas interrelacionadas en el tiempo: la visión de la mujer-madre en el texto masculino desde el punto de vista masculino; la visión de la mujer-madre en el texto femenino desde el punto de vista también masculino; y finalmente, la visión de la mujer-madre en el texto femenino desde el punto de vista femenino. (157-158)

La mujer (y la maternidad) pasa de ser objeto de idealización de externos a ser *sujeto enunciator* de su propio discurso, esto acompañado de sus preocupaciones, denuncias y vivencias. Álvarez (2020) explica cómo la literatura de fin de siglo regresa a utilizar ciertos elementos diferenciadores a su favor:

La poética materna hispanoamericana de fin de siglo re-utiliza a su favor la división de géneros en los esquemas patriarcales revelando que la experiencia *encarnada* de la Otredad duplica el valor de la diferencia. Diferencia que en este aspecto trabaja a favor de la mujer y no en su contra, puesto que en el circuito particular (y experiencial) de este tipo de poética, el sujeto femenino no desea ser sustraído de sus potencias y potencialidades. (Álvarez, 2020: 158)

Del mismo modo, la apropiación del espacio literario/artístico y sus formas permite alimentar la literatura escrita por mujeres de recursos y ópticas “ajenas” que anteriormente las invisibilizaban.

Proceso de digitalización de los cuentos de terror

Latinoamericanos

El inicio de la metodología fue escoger, en grupo, un tema de nuestro interés, el cual fue la literatura de terror en Latinoamérica, y decidimos solo enfocarnos en el género del cuento. Posteriormente, hicimos un proceso de digitalización de los cuentos, transformándolos en archivos TXT para poder cargarlos al programa que nos ayudó a la recopilación y análisis de datos. Para tener un buen acomodo de la información, optamos por realizar una tabla en excel, teniendo como primera columna el título del cuento, como segunda columna el

nombre del autor, en la tercera columna se encuentra la nacionalidad de los autores y el año de publicación del cuento se encuentra en la cuarta columna.

Cuentos de Terror Latinoamericano									
TÍTULO	AUTOR	NACIONALIDAD	AÑO	TIPO DE MIEDO	TIPO DE MIEDO	RE DEL AR	A CARGO DE	COMPLETADO	
1 El fardo	Rubén Darío	Nicaragua	1887	Psicológico	Sobrenatural	TAa	Mayra	SI	
2 El caso de la señorita Amelia	Rubén Darío	Nicaragua	1894	Físico	Natural	TBa	Mayra	SI	
3 Los ojos de Lina	Clemente Padua	Perú	1901	Físico	Natural	TCa	Mayra	SI	
4 La sopa	Silvina Ocampo	Uruguay	1903	Físico	Natural	TCb	Mayra	SI	
5 El crimen del otro	Horacio Quiroga	Uruguay	1904	Psicológico	Natural	TCC	Thaili	SI	
6 Compuerta N12	Baldomero Lillo	Chile	1904	Psicológico	Natural	TCd	Sade B	SI	
7 El chiflon del diablo	Baldomero Lillo	Chile	1905	Físico	Natural	TCa	Alme	SI	
8 Un fenómeno inexplicable	Leopoldo Lugones	Argentina	1906	Psicológico	Sobrenatural	TCI	Thaili	SI	
9 Yzur	Leopoldo Lugones	Argentina	1906	Físico	Natural	TCg	Alme	SI	
10 El hombre muerto	Leopoldo Lugones	Argentina	1907	Físico	Sobrenatural	TCn	Alme	SI	
11 La gallina depollada	Horacio Quiroga	Uruguay	1909	Físico	Natural	TCI	Sade B	SI	
12 De cuerpo presente	Rafael Barrett	Paraguay	1911	Físico	Sobrenatural	TDa	And	SI	
13 Neotoma	Ricardo Güiraldes	Argentina	1915	Físico	Sobrenatural	TDb	Alme	SI	
14 El almohadón de plumas	Horacio Quiroga	Uruguay	1917	Físico	Sobrenatural	TDe	And	SI	
15 A la deriva	Horacio Quiroga	Uruguay	1917	Psicológico	Natural	TDe	And	SI	
16 La lengua	Horacio Quiroga	Uruguay	1921	Físico	Sobrenatural	TEa	Paulina	SI	
17 El puñal	Jorge Luis Borges	Argentina	1923	Psicológico	Natural	TEb	Paulina	SI	
18 Thanatopsis	Ruben Darío	Nicaragua	1925	Psicológico	Sobrenatural	TEc	Thaili	SI	
19 La galera	Manuel Mujica Lainez	Argentina	1936	Psicológico	Sobrenatural	TFa	Thaili	SI	
20 El hijo del vampiro	Julio Cortázar	Argentina	1937	Físico	Sobrenatural	Tfb	Thaili	SI	
21 La casa de Asterión	Jorge Luis Borges	Argentina	1947	Psicológico	Sobrenatural	TGa	Paulina	SI	
22 La otra costilla de la muerte	Gabriel García Márquez	Colombia	1948	Psicológico	Natural	TGb	Paulina	SI	
23 Un pacto con el diablo	Juan José Arreola	México	1952	Psicológico	Sobrenatural	THa	Sade B	SI	
24 Continuidad de los parques	Julio Cortázar	Argentina	1956	Psicológico	Sobrenatural	THb	Sade B	SI	
25 La noche boca arriba	Julio Cortázar	Argentina	1956	Psicológico	Natural	THc	Sade B	SI	
26 La puerta condenada	Julio Cortázar	Argentina	1956	Físico	Natural	THd	Sade B	SI	
27 Historia de Mariquita	Guadalupe Dueñas	México	1958	Físico	Sobrenatural	THE	Jocelyn	SI	
28 El sapo	Guadalupe Dueñas	México	1958	Físico	Natural	THf	Jocelyn	SI	
29 Tiene la noche un árbol	Guadalupe Dueñas	México	1958	Psicológico	Natural	THg	Jocelyn	SI	
30 La araña	Guadalupe Dueñas	México	1958	Físico	Sobrenatural	THn	Jocelyn	SI	
31 Zapatos para toda la vida	Guadalupe Dueñas	México	1958	Físico	Natural	THi	Jocelyn	SI	
32 Los piojos	Guadalupe Dueñas	México	1958	Físico	Natural	THj	Jocelyn	SI	
33 Alta cocina	Amparo Dávila	México	1959	Físico	Natural	THk	Jocelyn	SI	
34 El huésped	Amparo Dávila	México	1959	Psicológico	Sobrenatural	THl	Jocelyn	SI	
35 El espejo	Amparo Dávila	México	1959	Psicológico	Sobrenatural	THm	Sade B	SI	
36 El jardín de las tumbas	Amparo Dávila	México	1961	Psicológico	Natural	Tla	Paulina	SI	
37 Ángel planeador	Armonía Somers	Uruguay	1963	Físico	Natural	Tlb	Alme	SI	
38 La subasta	Armonía Somers	Uruguay	1963	Físico	Sobrenatural	Tlc	Alme	SI	
39 El hombre del túnel	Armonía Somers	Uruguay	1963	Psicológico	Natural				
40 La suramita	Inés Arredondo	México	1965	Físico	Natural	Tld	Sade B	SI	
41 Nosferatu	Griselida Gambaro	Argentina	1970	Psicológico	Sobrenatural	TJa	Thaili	SI	

Fig. 1. Captura de pantalla del corpus de cuentos de terror latinoamericanos

Al transcribir los cuentos, debíamos analizar si en ellos había un tipo de miedo psicológico o físico y si era natural o sobrenatural, aspectos que podemos encontrar en la sexta y séptima columna de la tabla de excel. Para designar los archivos, empleamos el abecedario. Como se puede observar, todos los archivos empiezan con la letra “T”, la cual significa terror. Posteriormente, la segunda letra, A, B, C, D, etcétera, representa la década en la que fueron escritos. En otras palabras, los cuentos están ordenados de manera cronológica. Finalmente, las letras minúsculas representan el número de cuentos por década, siendo “a” el número 1, “b” el número 2 y así

Aimé Denise Rosales Rodríguez y Jocelyn Alejandra Salazar Rodríguez / “La figura de la madre”

sucesivamente, estos datos los colocamos en la octava columna de la tabla.

La metodología utilizada para el análisis de datos de este corpus se hizo con ayuda de *Voyant Tools*, una herramienta de recopilación y análisis de datos, donde se cargaron los 100 archivos TXT de cada uno de los cuentos para después saber las palabras más frecuentes que aparecen en todos los cuentos, dándonos las siguientes estadísticas:

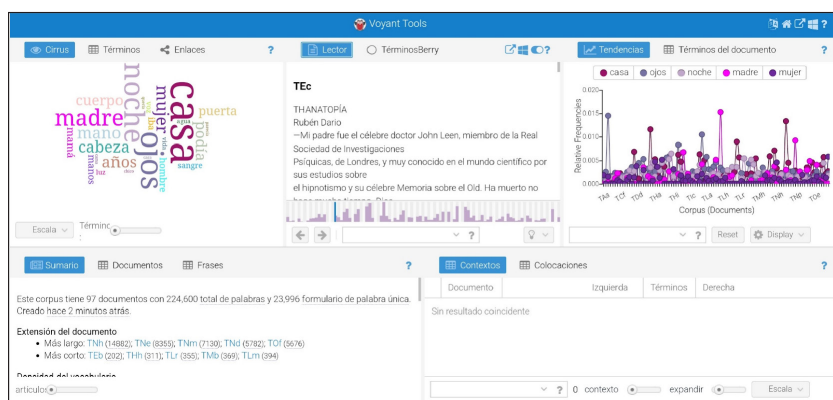


Fig. 2. Captura de pantalla de *Voyant Tools* al momento de subir los cien archivos TXT de los cuentos que conforman el corpus



Fig. 3. Captura de pantalla ampliada y enfocada en los términos que más se repiten en los cien cuentos del corpus

Al obtener estos resultados, nuestro interés se centró en la palabra “madre”, por lo que decidimos buscar en el apartado de tendencias esta palabra para ver cuál era la frecuencia y en qué cuentos podíamos encontrar la palabra madre, dándonos como resultado la siguiente gráfica:

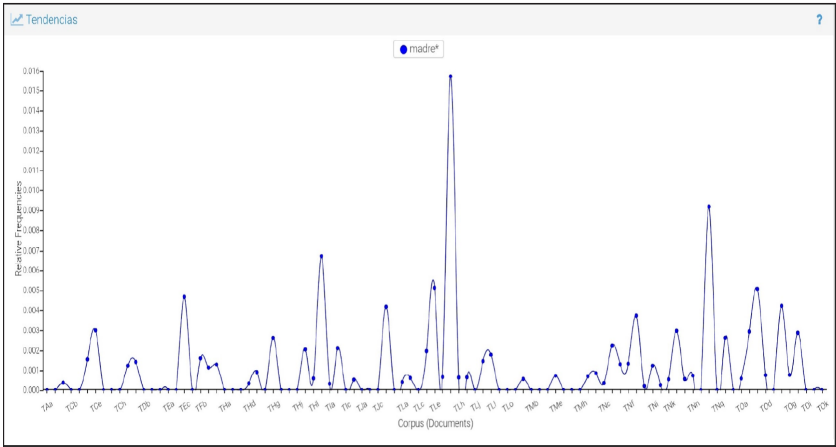


Fig. 4. Captura de pantalla de *Voyant Tools* que muestra la frecuencia de la palabra madre en una gráfica

El número total de cuentos que encontramos con una mayor frecuencia de la mención de la palabra “madre” fue de 14 cuentos, cuyas frecuencias oscilan entre 2 y 31 menciones de la palabra. En la siguiente tabla se encuentran los títulos de los cuentos y año de publicación, autor, nombre del archivo y frecuencias:

Para profundizar en el tema de la figura de la madre, decidimos cargar en *voyant tools*, solamente los cuentos de la tabla anterior para obtener análisis más específico de estos cuentos y los nexos que tiene la palabra madre en este corpus reducido a 14 cuentos, dándonos las siguientes estadísticas:

Título	Autor	Nombre de archivo	Frecuencias
El chiflón del diablo (1905)	Baldomero Lillo	TCe	9
THANATOPÍA (1925)	Rubén Dario	TEc	6
El espejo (1959)	Amparo Dávila	THm	19
Orfandad (1979)	Inés Arredondo	TJd	2
La mujer que compra niños (1990)	Gabriela Rábago Palafox	TLe	9
Duplicación (1990)	Gabriela Rábago Palafox	TLg	31
Hongos (2013)	Guadalupe Netel	TNd	13
Mis padres y mis hijos (2015)	Samanta Schweblin	TNg	9
La casa de Adela (2016)	Mariana Enriquez	TNI	13
Nuestra madre (2017)	Pedro J. Acuña	TNp	23
Ojo de gallina (2017)	Pedro J. Acuña	TNr	6
Caninos (2020)	Mónica Ojeda	TOb	11
Slasher (2020)	Mónica Ojeda	TOc	24
Biografía (2021)	María Fernanda Ampuero	TOf	23



Fig. 5. Captura de pantalla de *Voyant Tools* al subir los 14 archivos que muestran un número significativo de frecuencias de la palabra “madre”



Fig. 6. Captura de pantalla enfocada en los términos más frecuentes en el corpus de catorce cuentos

El objetivo que buscamos alcanzar consiste en encontrar y describir la manera en la que la figura de la madre opera en este corpus de cuentos. La selección de este corpus se basó en las concordancias con la palabra madre y pudimos observar cómo estas están relacionadas con palabras como: casa, noche, puerta, hija, padre.

Análisis de la figura de la madre en 14 cuentos

Siguiendo la definición operativa del marco teórico sobre lo que es literatura de terror, según González Grueso (2017), estos cuentos deben ser, para los lectores, textos que les causen un sentimiento de agobio y miedo a lo desconocido. Ahora bien, en cuanto al tema de la representación de la madre en los cuentos, tenemos las siguientes características que tomamos en cuenta para hacer el análisis de los catorce cuentos de nuestro corpus: Quiñonez Gámez (2022) asegura que la maternidad en la literatura está representada a través de la relación madre e hijo/hija que la sociedad ha impuesto desde un punto de vista patriarcal.

La lectura distante de los cien cuentos nos arrojó solo catorce que nos sirvieron para hacer el análisis de la figura de la madre en la literatura de terror latinoamericana, sin embargo, con una lectura cercana, de cada uno de los catorce cuentos, se nos presentaron los siguientes aspectos: nos dimos cuenta de que de cierto año en adelante la figura de la madre es distinta a los de los otros años, específicamente hablando los cuentos del siglo XX aún tienen la figura de la madre ideal, es decir, son madres presentes, amorosas, preocupadas por sus hijos y la relación entre ellos es buena, por otro lado, en los cuentos que fueron escritos en el siglo XXI la figura de la madre se reconfigura, dejando de lado ese ideal, lo critica.

Las mujeres se consideran madres por naturaleza, desde pequeñas se nos enseña ese rol, desde que nos regalan muñecos para que sean nuestros bebés y se nos enseña a cómo cuidarlos, hasta que nuestras propias madres nos enseñan ese rol.

Este hecho, en primera instancia, biológico, hace que la maternidad, en Occidente, se asocie a la mujer como gran responsable de ese

nuevo ser. De este modo, ella será el receptáculo de múltiples asociaciones con su deber ser: una entrega total a su hijo, lealtad y protección a su esposo, el disfrute de las actividades concernientes a las labores del hogar y al cuidado de su hijo, sacrificio de proyectos personales. (Guerrero Buenhombre, 2021: 16)

Si bien estas ideologías poco a poco han dejado de existir, la literatura sirve como memoria del pasado y gracias a ella podemos observar las ideologías de otras épocas, y esto lo podemos ver en los primeros seis cuentos de la tabla, la representación de la figura de la madre desde el ideal que se tiene sobre ese rol.

En el cuento “El chiflón del diablo” (1905), de Baldomero Lillo, la madre es un ejemplo de madre ideal que se preocupa por su hijo que trabaja en unas minas que se dicen que están malditas, desafortunadamente su hijo muere sin ella saber que él formaba parte del grupo que iba a las minas peligrosas, en el cuento se describe como una madre amorosa y que se preocupa por su hijo, con una buena relación entre madre e hijo.

“Cabeza de cobre llegó esa noche a su habitación más tarde que de costumbre. Estaba grave, meditando y contestaba con monosílabos las cariñosas preguntas que le hacía su madre sobre su trabajo del día” (Lillo, 1905) es esta cita se puede observar la relación que tenían madre e hijo, si bien el hijo estaba distraído por la noticia de que al día siguiente iría al chiflón del diablo en el cuento se hace referencia a que su relación era buena. Al final del cuento, la madre se suicida tirándose al vacío porque su hijo murió y no podía vivir sin él.

En el cuento titulado “Thanatopía” (1925), de Rubén Darío también podemos ver la imagen de la madre ideal, en este cuento se narra la vida de un joven cuya madre murió hace tiempo, sin

embargo, tiene recuerdos muy dulces de ella, su padre se volvió a casar y ahora el joven tiene una madrastra, el elemento terrorífico de este cuento es que la madrastra es una vampira que aterroriza al joven protagonista.

“¡Una madrastra! Y de pronto se me vino a la memoria mi dulce y blanca madrecita, que de niño me amo tanto, me mimó tanto, abandonada casi por mi padre...” (Darío, 1925). En este cuento también existe una ideología muy presente en la literatura: la figura de la madrastra como un monstruo, como un ser que da miedo y es maligno.

El tercer cuento es “El espejo” (1959), de Amparo Dávila, en este cuento se nos presenta la historia de un hombre cuya madre ha sido hospitalizada consecuencia de la edad avanzada de la mujer, esta comienza a tener brotes psicóticos que los atribuye al espejo de su hospital “En tres semanas mi madre había sufrido un cambio notable. Era una desconocida, comprobé entonces aquella alteración nerviosa de la que me habían informado” (Dávila, 1959), en este cuento observamos la preocupación del hijo por la madre, él no quiere dejarla por mucho tiempo sola en el hospital, constantemente quiere el bien de su madre, y su madre, fuera de esa histeria que vive en las noches, es una madre “ejemplar”, que se comunica con su hijo a pesar de la edad. Al final del cuento, el vínculo de ambos ayuda a la madre a aceptar el miedo por el espejo que tiene la mujer.

El siguiente cuento se titula “Orfandad” (1979), escrito por Inés Arredondo, nos cuenta la historia de una niña que estuvo envuelta en un accidente de tráfico donde sus padres murieron y ella fue la única sobreviviente, sin embargo, le tuvieron que cortar las piernas y los brazos, aquí la figura de la madre no existe, pero las familias de los padres sí, cuando la van a visitar, la familia de la

madre es la única que tiene compasión de ella, haciéndola sentir querida por ellos, pero la familia del padre la mira con asco.

Gabriela Rabago Palafox escribió el cuento titulado “La mujer que compra niños” (1990) es este cuento se nos narra la historia de una bruja que secuestra niños para venderlos a mujeres que no pueden tener hijos, aquí observamos como una madre a pesar de todo el dinero que le ofreció la bruja no quiso vender a sus hijos, es aquí que podemos ver el ideal de la madre que le da amor a sus hijos y que por nada se separaría de ellos, a pesar de la situación económica que tenían.

Otro cuento de la misma autora se titula “Duplicación” (1990), donde conocemos a Madre Alta y Madre Baja, es aquí donde podemos ver una diferencia entre ellas dos. “Madre Alta me hace feliz” (Rábago Palafox, 1990) es lo que menciona la niña protagonista del cuento; sin embargo, piensa lo contrario de Madre Baja, a la que le tiene cierto miedo y desapego. El cuento finaliza con Madre Alta muerta y la niña desconsolada porque no volverá a ver a la madre que la amaba y era cariñosa con ella.

“Hongos” (2013), de Guadalupe Nettel es el cuento del corpus que no tiene la figura de la madre presente, a pesar de que en la lectura distante y con ayuda de *Voyant Tools* se hiciera parte del corpus que tenía un número significativo de frecuencias de la mención de la palabra “madre”, en la lectura cercana nos dimos cuenta de que no se puede hacer un análisis pertinente de este cuento relacionado con la temática de este artículo. Si bien sí se menciona la palabra madre, dentro del cuento no hay una relevancia significativa de la figura maternal.

Nos parece importante mencionar que “Analizar el tema de la maternidad es revisar a la humanidad, siempre explicada a partir

de teorías y nociones que le restan carácter subjetivo e individual a la experiencia de ser madre” (Álvarez Arana & de las Heras Martínez, 2021, p. 35) es por eso que gracias a las teorías feministas y de género las mujeres comenzaron a ir en contra de ese ideal, dejando ver el otro lado de la maternidad. Este aspecto lo podemos ver en los cuentos más recientes de este corpus conformado por los catorce cuentos y se encontraron los siguientes aspectos:

En el cuento “Mis padres y mis hijos” (2015), de Samanta Schweblin encontramos la primera ruptura con la imagen de la madre ideal: una madre expuesta y vulnerable. En “Mis padres y mis hijos” (2015), el cuento narra la visita de Javier a la casa de sus padres acompañado de sus hijos, su ex esposa y la actual pareja de ella. Sus padres, posiblemente enfermos de Alzheimer o algún padecimiento mental, se convierten nuevamente en niños, juegan desnudos en el patio de la casa, preocupando a la exmujer de Javier, que no desea exponer a los niños a ese tipo de situaciones: “Detrás de Marga mi padre riega a mi madre con la manguera. Cuando le riega las tetas, mi madre se sostiene las tetas. Cuando le riega el culo, mi madre se sostiene el culo” (Schweblin, 2015). La madre de Javier, debido a su padecimiento, ha perdido la seriedad y rol de madre al ser ahora ella quien debe recibir atención y cuidados de parte de su hijo.

El segundo cuento “La casa de Adela” (2016), de Mariana Enríquez no explora las realidades de la maternidad, ni siquiera es el tema principal de la historia, sin embargo, la única figura materna que aparece continúa con esta representación de una madre “más humana” que explota en un momento de angustia y crisis: “Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Se la dimos. La repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz. «¡La casa está llena de escombros, mentirosa!»,

me gritó. La madre de Adela lloraba y pedía por favor dónde está mi hija” (Enríquez, 2016). La violencia y la desesperación rompen con la calma y comprensión eterna que comúnmente creemos que acompaña la maternidad.

En el siguiente cuento de Mónica Ojeda, “Caninos” (2020), observamos a una madre distante de su hija, pero conforme avanza la historia, presenciamos otro tipo de maternidad que ahora puede ser causa o cómplice del terror. A diferencia de las otras madres revisadas en este análisis, la madre de Hija, una joven que vive el duelo de haber perdido a su padre y que, conforme avanza el cuento, revela el trauma y la negligencia provocados por sus padres:

El padre con bozal, a cuatro patas.

La madre con espuelas.

Para no verlo morder el hueso que la madre lanzaba, que la madre pisaba. Para no ver a Mami paseando a Papi por los pasillos, poniéndole restos de comida en el suelo, castigándolo por mearse junto al sofá o por cagarse debajo de la mesa. (Ojeda, 2020)

Hija presenciaba el alcoholismo y los juegos sexuales de sus padres durante su niñez, con el tiempo, la percepción que tenía de ellos se fue retorciendo, especialmente la de su padre al seguir (inconscientemente) la dinámica que su madre tenía con él:

«No puedo creer que te la quedaras», dijo Mami restregándose los falsos dientes de Papi contra las mejillas. «¡Debimos enterrarlo con esto!», soltó llevándose el maquillaje. «¡Ay! ¿Qué es de un perro sin sus dientes?».

La figura de la madre desaparece casi en su totalidad en el cuento, no refleja ninguno de los valores o cuidados asociados

con la maternidad, al contrario, ejerce una violencia y un evidente desapego de sus hijas frente al lector.

Otro ejemplo de la representación de una madre que no encaja con lo socialmente esperado de la maternidad está en el cuento “Slasher” (2020), también de Mónica Ojeda. Al igual que en el cuento anterior, la figura de la madre no se presenta como el origen de la historia y el terror que la envuelve:

Paula no sabía cómo sonaba una madre sufriendo de insomnio crónico y de depresión. Tampoco sabía lo que era levantarse en medio de la oscuridad y que las rótulas saltarán fuera del cuerpo como ranas óseas. «Mami está enferma de la mente», escribió Bárbara en un papel a los ocho años. «Es como tener varicela, solo que en el cerebro». De las dos era ella quien se arrastraba bajo la sábana para ocultarse del horror sonoro de la madre que no dormía, que se desesperaba, que se arrancaba los cabellos y que, con el fin de ahorrarles la visión, las encerraba en el cuarto de las camas gemelas. (Ojeda, 2020)

La madre que se observa en este fragmento es la responsable del terror que sufren sus hijas; sin embargo, al mismo tiempo observamos el lado “oscuro” de la maternidad al señalar las debilidades y la vulnerabilidad que muchas mujeres sufren y que repercuten en la crianza de sus hijos.

En “Nuestra madre” (2017), de Pedro J. Acuña el origen del terror y el foco principal de la historia es la madre, sin embargo, a diferencia de los otros cuentos, el terror es provocado por elementos grotescos y psicológicos (o reales según la interpretación) que rodean los recuerdos de dos hermanos sobre su niñez y su madre.

Empezó a oler a pescado. Se me taparon los oídos y no podía gritar. A nuestra madre le crecieron de la nuca unos tentáculos.

Tenía como ocho bocas en cada uno. Se abrían y se cerraban bien lento, querían que las viéramos (...) Uno de esos tentáculos te subió la falda. Te digo que todos nos movíamos como si estuviéramos abajo del agua, pero los tentáculos no; esos se retorcían, me recordaron unas víboras. Traté de alcanzarte, no pude mover mi brazo, era un robot y tenía que seguir dándole la vuelta a la mesa. Pasé atrás de ti y vi cómo se te metían entre las piernas. Cerraste los ojos y gemiste. Empezaste a llorar. Yo, hipnotizado o algo, estaba pasando cerca de nuestra madre, por donde le salían los tentáculos. Atrás de ella había más animales: camarones vivos. (Acuña, 2017)

Aquí, la figura de la madre no solo se aleja de lo socialmente establecido en relación con la maternidad, sino que ahora recibe elementos grotescos y fantásticos. La madre se transforma en una criatura que amenaza la integridad de sus hijos, pero no trasciende en la medida en que ellos son incapaces de distinguir entre la realidad y la aparente imaginación propia de la niñez.

Para Francisca Noguerol Jiménez (2020), las representaciones que ahora se desarrollan sobre la maternidad son gracias a que los autores:

[...] conscientes de la capacidad de (*lo grotesco*) para expresar aspectos transgresores y emociones primarias del ser humano, remueven nuestras conciencias revelando la parte más oscura de la psique materna, silenciada secularmente y mal vista desde el punto de vista social, aunque no por ello menos real. (345)

Recurrir a elementos como el terror permite explorar nuevas experiencias y lecturas de las realidades que atraviesan a la maternidad. Todo esto a partir del acto consciente de romper con la imagen idealizada de las madres y visibilizar aspectos condenados por la sociedad.

En el último cuento “Biografía” (2021), de María Fernanda Ampuero, vemos una representación de la figura de la madre que participa en un papel menor y puede asociarse con elementos sobrenaturales mayormente comunes en las historias de terror:

Todo les resultaba graciosísimo, sobre todo el gesto de la madre muerta con la mandíbula desencajada y los ojos abiertísimos. Mamá, qué graciosa, qué caras haces, mamá. Le dieron besos y abrazos. Cuando los paramédicos estaban por sacarla de la casa, decidieron encerrarse con llave. ¿Por qué se la quieren llevar esos payasos si ella está de lo más feliz? ¿Verdad mamaíta que estás más feliz que nunca? Mientras llegaba la policía a tirar la puerta abajo, la vistieron con un vestido de florecitas, bailaron con la madre muerta, le pusieron una flor de plástico en el pelo, le movieron los brazos para que danzara con coquetería, le dieron vino y cigarrillo. Es la última vez, mamaíta, le dijeron. Perdona por lo de las pastillas, no lo volveremos a hacer. Pero mira qué estupenda estás, si ya no las necesitas. Baila mamaíta, baila. Entonces la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas. (Ampuero, 2021)

En este cuento, la figura de la madre depende de la percepción de otro sujeto, en este caso el hijo. Como ya mencionamos en el marco teórico, muchas veces la madre es definida y valorada a partir de la relación que tiene con sus hijos y el juicio que estos emiten sobre ella. En este caso surge en la historia al ser recordada por su hijo.

Conclusiones:

La lectura distante fue de gran ayuda para que, de un corpus extenso de 100 cuentos de terror latinoamericanos, pudiéramos rescatar algunos cuentos de nuestro tema de interés. Los catorce cuentos de nuestro corpus sobre el tema de la figura de la madre en la literatura

nos dieron un panorama de cómo este tema ha ido evolucionando con los siglos.

Gracias a la lectura cercana nos pudimos dar cuenta que no todos los cuentos que nos arrojó la lectura distante nos sirvieron para el análisis de este tema, por lo que podemos decir que el proceso de análisis de datos por medio de inteligencias artificiales aún es un campo que requiere de la lectura cercana para poder obtener resultados óptimos para la investigación literaria.

Por último, es importante decir que el corpus de cuentos latinoamericanos de terror es mucho más grande, por lo que el corpus de cuentos que se analiza desde la figura de la madre en este artículo también lo es, de manera que se podrían encontrar distintos hallazgos en futuras investigaciones, pero por lo pronto, lo que se encontró fue que el rol de la madre en la literatura, específicamente de terror en Latinoamérica, ha tenido un cambio, mostrando la otra cara de la maternidad en los cuentos del siglo XIX, esto gracias a la crítica feminista y los estudios de género.

Bibliografía

- Agudelo Meneses, L y Ramírez, A. (2020). *Análisis literario de la figura materna en cuatro obras de la literatura colombiana contemporánea. Propuesta de sensibilización sobre el rol materno desde la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana del Tecnológico de Antioquia I.U. (Colombia)*. Tecnológico de Antioquia, Institución Universitaria.
- Álvarez Arana, S. E., & De Las Heras Martínez, M. (2021). “La Resignificación del mito de la maternidad en ‘Se habla de Gabriel’, de Rosario Castellanos”. *Humanística. Revista De Estudios Críticos y Literarios*, 34-45. <https://doi.org/10.46530/hrecl.vi.44>

- Álvarez, M. A. (2020). “De la subversión de iconos en la poesía femenina hispanoamericana. En Rei Berroa y María Ángeles Pérez López (coords.): *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad* (pp. 143-167). Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Campo, A.L. (2023). “Todas íbamos a ser madres: raza, maternidad y violencia en la narrativa de tres escritoras colombianas del siglo XXI”. *Revista Iberoamericana*.
- Garrido, M. C. (2018). “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(2), 5-20. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/88578/Fantastico%20y%20terror.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- González Grueso, F. D. (2017). “El Horror en la Literatura. Horror in Literature”. En *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1(2017), 27-50. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Guerrero Buenhombre, Y. (2021). *Entre cultura y naturaleza: Una mirada a la figura de la madre en cinco cuentos de escritoras latinoamericanas del siglo XXI* [Tesis de maestría, Instituto Caro y Cuervo]. Repositorio Institucional ICC. <https://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/1887>
- Lacalle Juan Manuel y Vilar Mariano (2016). “Una lectura distante de la investigación actual en Letras en Argentina”. *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/aahd2016/18>
- Leonardo-Loayza, R.A. (2023). “La madre no normativa y dinámicas de lo fantástico en “El último verano” de Amparo Dávila”. *Alea: Estudios Neolatinos*.

- Llopis, R. (1974). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Ediciones Fuentetaja.
- Mahlke, K. (2020). “El modo fantástico y las narrativas del terror”. En *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, pp. 321-336. [Konstanzer Online-Publikations-System \(KOPS\)](http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1q2r0xwgtvna65) URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1q2r0xwgtvna65> <https://doi.org/10.1515/9783110420760>
- Martínez-Gamboa, R. (2016) “Big Data en Humanidades Digitales: de la Escritura Digital a la “Lectura distante””. *Revista Chilena de Literatura*. <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n94/art03.pdf>
- Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pina, G. R. (2006). “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63/64), 297–310. <https://doi.org/10.2307/25070338>
- Quiñonez Gámez, C. (2022). “Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. *América Sin Nombre*, 27, 104. <https://doi.org/10.14198/amesn.16241>
- Ríos, M.R. (2021). ““Morir por dar luz”: notas sobre la maternidad en la literatura y La brecha”. *Revista Chilena de Literatura*.
- Vilar, M. (2015). “Estrategias y nubes de palabras. Una lectura superficial de la producción académica en Letras”. *Revista Luthor*, V. Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article119>