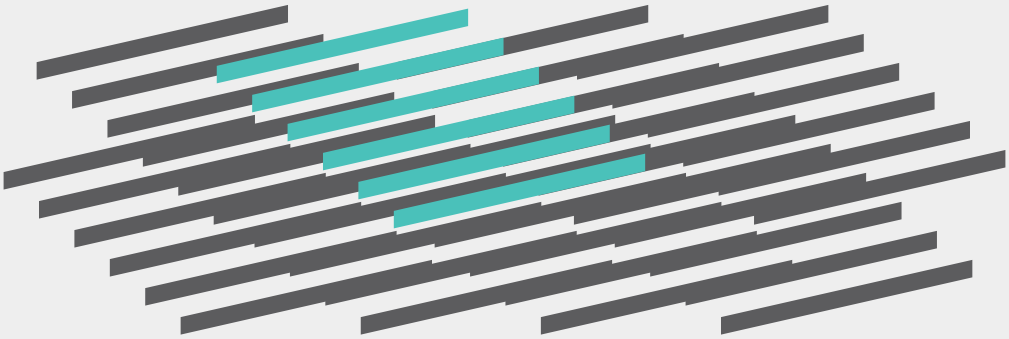
ISSN: 2683-3298

VOLUMEN 8 · ENERO - JUNIO 2025 · NÚMERO 15

DISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

DIRECTORIO INSTITUCIONAL
Silvia Lorena Amaya Llano / Rectora
Oliva Solís Hernández / Secretaria Académica
Iván Nieto Román / Secretario Particular
Manuel Toledano Ayala / Secretario de Investigación, Innovación y Posgrado
Ma. de Lourdes Rico Cruz / Directora de la Facultad de Lenguas y Letras
Diana Rodríguez Sánchez / Directora del Fondo Editorial Universitario
Ivonne Álvarez Aguillón / Coordinadora de Publicaciones Periódicas
Sandra Arteaga Santos / Coordinadora de Publicaciones Periódicas y Académicas
de la Facultad de Lenguas y Letras

DIRECCIÓN
Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDICIÓN
Perla Holguín Pérez

CORRECCIÓN DE ESTILO
Roberto Osornio Archundia

DISEÑO GRÁFICO
Sandra Arteaga Santos

COMITÉ EDITORIAL
Luisa Josefina Alarcón Neve (Universidad Autónoma de Querétaro), Gerardo Argüelles Fernández (Universidad Autónoma de Querétaro), Raúl Ruiz Canizales (Universidad Autónoma de Querétaro), Ester Bautista Botello (Universidad Autónoma de Querétaro) y Eva Patricia Velásquez Upegui (Universidad Autónoma de Querétaro)

CONSEJO ASESOR
José Luis Ramírez Luengo (Universidad Complutense de Madrid), Astrid Santana Fernández de Castro (Universidad de La Habana), Bárbara M. Brizuela (Tufts University), Cecilia Lagunas (Universidad Nacional de Luján), Conrado Arranz Mínguez (Instituto Tecnológico Autónomo de México), Elsa Muñiz García (Universidad Autónoma Metropolitana), Felipe Ríos Baeza (Universidad Anáhuac Querétaro), Gloria Ángeles Franco Rubio (Universidad Complutense de Madrid), Grisel Terrón Quintero (Oficina del Historiador de La Habana), Haydée Arango Milián (Universidad de La Habana), José Enrique Finol (Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador), Magdalena Díaz Hernández (Universidad de Huelva) y Mirta Castedo (Universidad Nacional de La Plata)

Diseminaciones, Vol. 8, No. 15, enero-junio 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro., Tel. (442) 192 1200, ext. 61010, https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones, diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2021-082418185800-102, ISSN: 2683-3298, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número: Facultad de Lenguas y Letras, Sandra Arteaga Santos, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de última modificación: 21 de abril de 2025.

Sumario

Artículos

La fluidez de la memoria: estrategias autobiográficas de María Rivera y Guadalupe Nettel en sus colaboraciones en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011)
The fluidity of memory: autobiographical strategies in María Rivera's and Guadalupe Nettel's contributions to Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces *(2011)* 6

Luis Miguel Estrada Orozco

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México

Vil metal: escrituras precarias y territorios frágiles. Apuntes sobre *Diario del dinero* de Rosario Bléfari
Vile metal: precarious writings and fragile territories. Notes on Rosario Bléfari's Diary of money 25

María Soledad Galván

Universidad Nacional de Villa María / Centro de Investigación y Transferencia / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Bell Ville, Argentina

Literatura argentina para niños y jóvenes: pliegues, resortes e intermedialidades. Ficciones teóricas en la obra de María Teresa Andruetto
Argentine literature for children and young adults: folds, resorts and intermediality. Theoretical fiction in María Teresa Andruetto's work 42

Natalia Elizabeth Rodríguez

Universidad Nacional de Río Negro, Río Negro, Argentina

La masculinidad en la novela *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano: construcción narrativa de dos visiones antagónicas
Masculinity in Ignacio Manuel Altamirano's novel El Zarco*: narrative construction of two antagonistic visions* 58

Octavio Contreras Hernández

Instituto de Educación Media Superior, Ciudad de México, México

El papel de la *Sorge* en la hermenéutica literaria: desavenencias y conciliaciones entre los planteamientos de Horst-Jürgen Gerigk y Paul Ricoeur
The role of the Sorge *in literary hermeneutics: disagreements and conciliations between the approaches of Horst-Jürgen Gerigk and Paul Ricoeur* 85

Ángel García Díaz

Aix-Marseille Université, Marseille, Francia

Reseñas

Díaz Uribe, D. (2020). Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. ISBN: 978-607-30-3181-3 106

Marevna Gámez Guerrero

Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México

Artículos

La fluidez de la memoria: estrategias autobiográficas de María Rivera y Guadalupe Nettel en sus colaboraciones en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011)

The fluidity of memory: autobiographical strategies in María Rivera's and Guadalupe Nettel's contributions to Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces *(2011)*

Luis Miguel Estrada Orozco
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México
luis.estradaorozco@viep.com.mx

Recibido: 12 julio 2024 / Aceptado: 18 diciembre 2024

Resumen

Según Sylvia Molloy, las autobiografías tienden a confiar en la memoria sin cuestionar su falibilidad o inestabilidad. Por su parte, Paul John Eakin recurre a la neurología para afirmar que la identidad, como la memoria, es menos una imagen fija y más una construcción variable. Al llevar esta idea a la autobiografía, se cuestiona la configuración tradicional del *yo* como autónomo e invariable. A partir de lo anterior, en este artículo se analizan los textos de María Rivera y Guadalupe Nettel incluidos en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011). Herederas de la narrativa autobiográfica mexicana estudiada por Claudia L. Gutiérrez Piña (2017) y Humberto Guerra (2017), estas autoras muestran, a través de las estrategias de variación e iteración, las maneras en que la fluidez de la memoria impacta en estas nuevas formas de construir el *yo* autobiográfico desde la experiencia de mujeres mexicanas contemporáneas.

Palabras clave: escrituras del *yo*, literatura mexicana escrita por mujeres, no ficción latinoamericana

Abstract

According to Sylvia Molloy, autobiographies tend to trust memory without questioning its fallibility or instability. Meanwhile, Paul John Eakin uses neurology to state that identity, as memory, is less a fixed image and more a variable construction. Bringing this idea to autobiography, he questions the traditional configuration of the self *as autonomous and invariable. Based on the above, this article analyzes the texts by María Rivera and Guadalupe Nettel included in the book* Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces (2011). *Heirs to the mexican autobiographical narrative*

studied by Claudia L. Gutiérrez Piña (2017) and Humberto Guerra (2017), these authors show, through strategies of variation and iteration, the ways in which the fluidity of memory impacts these new forms of constructing the autobiographic self *from the experience of the contemporary mexican women.*
Keywords: *Latin American non-fiction, mexican literature written by women, writings on* self

Introducción

En su libro sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Molloy nota, entre varias ausencias u omisiones posibles en los temas y recursos de sus autores seleccionados, la reticencia a abordar la infancia y la ausencia de un cuestionamiento a las fallas de la memoria: "La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén" (2001, p. 18). De inmediato, Molloy sugiere que esta característica es más afín a su selección de autores de finales del siglo XIX que a los de principios del XX.

En efecto, las infancias se han consolidado como una parte inevitable de la autobiografía en el siglo XX. Con el avance del siglo XXI, tanto los creadores como los lectores hemos aprendido a desconfiar de la memoria. En buena parte, esto se debe a los descubrimientos de la neurología combinados con su amplia difusión. En una de sus afirmaciones más conocidas, Sacks recupera las ideas del biólogo Edelman, Premio Nobel de Medicina de 1972, al afirmar que "'Todo acto de percepción', escribe Edelman, 'es hasta cierto punto, un acto de creación, y todo acto de memoria es, hasta cierto punto, un acto de imaginación'" (2015, pos. 2168); o como lo interpretaría Campbell: "La memoria inventa. No reproduce. No es un disco, ni un archivo, ni una cita grabada. Recordar es siempre reconstruir, no reproducir" (2014, p. 83). Por otro lado, Eakin nos recuerda: "Responding to the flux of self-experience, we instinctively gravitate to identity-supporting structures: the notion of identity as continuous over time, and the use of autobiographical discourse to record its history" (1999, p. 20). La autobiografía, en este contexto, sería la evidencia textual del acto narrativo de la memoria que construye la identidad. Sus variaciones (el juego de lo inacabado y recomenzado al interior del texto) y sus iteraciones (las reescrituras y nuevas versiones de un texto autobiográfico) serían el registro de la historia de sus cambios a través del tiempo.

El presente artículo analiza los textos autobiográficos de las mexicanas María Rivera y Guadalupe Nettel, compilados en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos*

fugaces (2011), a la luz de las anteriores ideas. Ambas autoras muestran una conciencia evidente de las expectativas de los lectores de sus textos autobiográficos en al menos dos sentidos relevantes. En principio, hay una noción clara de la tradición en la que se insertan. La pieza narrativa autobiográfica ha sido un ejercicio recurrente en el entorno editorial mexicano, al menos desde la colección germinal de escritos incitada por Carballo y Giménez Siles en 1966, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Por ello, la primera parte de este estudio contextualizará algunas herencias relevantes de estos ejercicios previos, que vinculan los trabajos seleccionados con los esfuerzos precedentes: además de la colección mencionada, los textos de los dos tomos de *Los narradores ante el público* (1966 y 1967) y los casi treinta fascículos de la colección *De cuerpo entero*, publicada entre 1990 y 1993.

Las obras elegidas se alejan de la confianza en la memoria que Molloy observa, gracias a la posibilidad que el escrito ofrece para reflejar la fluidez de la memoria como un acto constantemente reactivado. Estas autoras se presentan para los lectores conscientes de la imbricación de memoria/identidad/texto, donde la fluidez de la primera impacta a los otros dos elementos y puede ser rastreada en las dos estrategias que se proponen para el presente análisis: 1) la variación al interior de los textos autobiográficos seleccionados, como es el caso de Rivera, quien en uno establece variaciones posibles para la escritura de una autobiografía en un juego de recomienzo e inacabamiento; 2) las iteraciones del documento autobiográfico, como es el caso de Nettel, quien utiliza *verbatim* fragmentos de un texto germinal para reusarlos en dos autobiográficos más, los cuales generan relaciones macrotextuales entre sí y con el resto de su obra.

Estas estrategias ponen en entredicho, como ha sugerido Jörgensen, algunos de los presupuestos de la autobiografía surgida de los modelos de la Ilustración, en particular, la autonomía del sujeto y la permanencia y estabilidad de la identidad (2011, p. 69). Al mismo tiempo, continúan las exploraciones estéticas en los textos autobiográficos, que han mostrado ser una fecunda fuente de interés tanto para lectores como para escritoras y escritores.

"La retórica de lo autobiográfico": una tradición

Trazos en el espejo. 15 autoretratos fugaces reúne a quince escritores mexicanos (narradores, poetas y ensayistas) "menores de cuarenta años [que] hurgan entre las huellas que han marcado su memoria y ejercen su oficio", según el texto de contraportada. En esta compilación, las autoras y los autores recurren a una variedad de estrategias para presentarse a sí mismos como escritores, entre las que despliegan

la autofiguración que Molloy identifica como un punto clave de la "retórica autobiográfica" presente también en la memoria, el diario y otras formas de escrituras del *yo* (2001, p. 21).

El libro, coeditado en 2011 por la Universidad Autónoma de Nuevo León y Ediciones Era, compila tres textos surgidos de un ejercicio previo: "El cuerpo en que nací", de Nettel; "Variaciones para una autobiografía", de Rivera; y "Mamá Leucemia (fragmento)",[1] de Herbert. Los tres habían aparecido ya en la revista *Letras Libres*, en septiembre de 2009, en un número dedicado a las "Autobiografías precoces". Como identifica Olguín (2018), dicho número y la convocatoria de seis autores y autoras latinoamericanos de alrededor de 35 años evocaban el conocido ejercicio de 1966 de la colección de relatos autobiográficos impulsada por Carballo y promovida por el quehacer editorial de Giménez Siles: *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* (p. 38). En ella, once escritores (todos hombres, todos mexicanos) fueron convocados en lo que Carballo recordó en su *Diario público* como uno de sus éxitos, pues logró "convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancía acordes con el sistema capitalista" (Carballo, 2015, como se citó en Gutiérrez Piña, 2017, p. 185).

Las diferencias entre los ejercicios comparados saltan a la vista: seis autores y autoras de diversos países y con oficio en distintos géneros narrativos convocados en 2009 contra once hombres estrictamente mexicanos y narradores.[2] Las similitudes, al menos en cuanto a su recepción, también se manifiestan. Amara (2009) señala que "la osadía de *Letras Libres* de dar nueva vida al género de la autobiografía precoz desató una buena andanada de murmuraciones, muchas de ellas inspiradas en la irritación", algo que Monterroso ya había hecho notar al respecto del trabajo de 1966 cuando "enumera, de la *a* a la *h*, los motivos que puede tener un lector para irritarse frente al subgénero atrevido y ahora reincidente de la autobiografía precoz".

Más allá de los resquemores hacia ejercicios autobiográficos tempranos, Gutiérrez Piña sitúa la importancia de la colección de 1966 como hito desde dos aspectos: 1) mostrar cuán conscientes fueron los escritores del espacio creativo y la recepción lectora que lo "autobiográfico" brindaba; y 2) operar críticamente sobre la práctica textual autobiográfica en México, además de influir sobre las

1 El texto de Herbert daría origen posteriormente a *Canción de tumba* (2020).

2 Alejandro Zambra también fue convocado por el entonces editor de la revista, Rafael Lemus; aunque su texto no fue incluido, le llevó al libro *Formas de volver a casa* (Estrada, 2023, p. 298).

derivaciones de esta práctica en el país (2017, p. 186). Son estas derivaciones las que forman la tradición en la que *Trazos en el espejo...* se inserta.

Para 1966, la relación de los escritores con sus lectores, al presentarse a sí mismos, ya se había consolidado. Los dos tomos de *Los narradores ante el público*, publicados por Joaquín Mortiz, recopilaron las conferencias entre 1965 y 1966 de veinticinco autores y ocho autoras convocados por Acevedo Escobedo, al frente del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En tales conferencias, los participantes se plantaban frente al público y leían alguna selección de su obra. En las introducciones a los tomos que las recopilan, se explica que las conferencias constituyen un "hecho de excepción en la vida cultural mexicana" (Acevedo, 1966, p. 7) que generó cambios en "la relación tradicional entre el lector y el escritor" en el medio mexicano (Acevedo, 1967, p. 7). Con el incremento de la actividad editorial en la época, la relación autor-lector se estrechó a través de estos ejercicios autobiográficos. Así, quienes escribían se hicieron conscientes de su recepción, mientras que quienes los leían trabajaban activamente con los límites complejos del trabajo de escritura del *yo*, sobre lo que hablaré adelante.

Para finales del siglo xx, una nueva colección amplió los criterios de selección de los escritores y escritoras convocados. Si bien los ejercicios de Carballo y del INBA se centraron en narradores, la colección *De cuerpo entero* (1990-1993) incluyó también a poetas, ensayistas y gente de teatro, en la que 29 creadoras y creadores publicaron un trazado autobiográfico de alrededor de sesenta cuartillas (Guerra, 2017, p. 85).

Trazos en el espejo... se inserta en esta tradición, como señala López Arriaga al vincularlo tanto con el proyecto de Giménez Siles y Carballo como con el de Molina y Lara Zavala: "El enlace se establece en la puesta en juego de la juventud de los autores, algunas de sus carreras literarias incipientes, el carácter de encargo, la brevedad de los relatos y las posibilidades de fabulación" (2022, p. 167). Para este punto, la autobiografía realizada bajo dicho tipo de encargos ha experimentado ya las transformaciones que la crónica y otras formas de la no ficción han incorporado en las recepciones lectoras y en las estrategias escriturales en América Latina. Me refiero tanto a hitos tempranos de la crónica como *Operación Masacre* (1957), de Walsh, como a la poderosa tradición del género en el último cuarto del siglo xx,[3] pero también a novedosas exploraciones de la propia vida a través de la hibridez de formas textuales (desde el ensayo hasta la memoria y el episodio auto-

[3] Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel y Tomás Eloy Martínez son ejemplos de los derroteros de la crónica en el periodo en cuestión.

biográfico) como los tres libros memorísticos de Pitol: *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).[4]

Amar Sánchez reflexiona teóricamente sobre las particularidades de la no ficción al analizar *Operación Masacre* (1957), de Walsh. Para ella, un elemento clave en la no ficción es que no pretende resolver su ambigüedad (1992, p. 19); es decir, presupone que el lector se pregunte dónde termina la documentación y dónde comienza la imaginación como estrategia narrativa. El hecho es verdadero; la presentación, imaginativa. La autobiografía, en este sentido, presenta una situación de lectura análoga. Después de las amplias discusiones sobre su naturaleza textual como con su relación con la noción de "ficción", Pozuelo Yvancos se aproxima a las disputas entre nombres como Lejeune, De Mann o Gusdorf. Frente a las limitaciones del "pacto de lectura" de Lejeune, donde la condición de verdad está fuera de duda, y el problema del "giro lingüístico" planteado por De Mann, en el que los límites entre autobiografía y ficción están completamente borrados, Pozuelo Yvancos propone la noción de "género de frontera". En otras palabras, resuelve que la condición de lectura frente a la cual se asume a la autobiografía como un discurso "verdadero" se encuentra en un sitio epistemológico distinto del *yo* que se construye con herramientas ficcionales "en términos de su semántica, de su ser lenguaje construido" (1993, p. 202). Su idea de frontera, por otro lado, destaca la participación del lector, en tanto que no es ingenuo y es capaz de navegar entre las convenciones sociales e históricas de la autobiografía. Así, toda escritura y lectura de un texto autobiográfico queda condicionada por el horizonte sociocultural en el que se inserta.

Esta tradición de las formas de narrar la propia experiencia en México es, en particular, a un tiempo su fortaleza y su reto. Para Lemus (2011), solo en algunas de las colaboraciones de *Trazos en el espejo*... "hay indicios de que el autor esté al tanto de los peligros de la tarea" que entraña un texto autobiográfico. Entre otros problemas que detecta Lemus, se encuentra con "relatos lineales con un *yo* sólido y estable al centro, historias sin accidentes ni discontinuidades ni sujetos múltiples e inabarcables" (2011). La falta de accidentes y discontinuidades que nota es afín a la plena confianza del sujeto en la memoria, mencionado antes por Molloy. Pero más aún, se relaciona con las discusiones que Eakin recupera en torno a las nuevas perspectivas que las neurociencias ofrecen sobre nuestras ideas de identidad: la memoria no es un archivo fijo, sino una recreación asistida por la imaginación. Y debido a la profunda vinculación del *yo* con la narración, y de esta con la memoria,

[4] Los dos primeros publicados por Ediciones Era y el tercero por la editorial Pretextos. Estos tres materiales fueron compilados por la editorial Anagrama bajo el título *Trilogía de la memoria* (2007).

la construcción de la identidad se asume también como un proceso dinámico vinculado con el momento de producción de la narración que conforma tal identidad; este proceso está igualmente influido por nuestras expectativas y experiencias socioculturales tanto de lo que es el *yo* como de lo que conforma la memoria autobiográfica (Eakin, 1999, pp. 109-111). Si bien el proceso de escritura autobiográfica no es exactamente igual al de la construcción del *yo* por vía de la narración sustentada por la memoria autobiográfica y las expectativas socioculturales, el proceso de escritura sí se sustenta en gran medida en el proceso neurolingüístico (p. 116).

En lo sucesivo, me centraré en las estrategias de Rivera y Nettel que responden a estos problemas, además de poner en cuestión algunos de los presupuestos emanados de la tradición autobiográfica de la Ilustración, tales como la autonomía del sujeto, su originalidad y la supuesta estabilidad e invariabilidad de la identidad (Jörgensen, 2011, p. 69). O como lo sugeriría Eakin (1999), nadar a contracorriente de la idea de un *yo* invariable que se basta a sí mismo, en contraposición a un *yo* que fluye y se construye relacionalmente a través de su contacto con otras subjetividades (pp. 48-50), pero también a través de estrategias igualmente fluidas (versus las narraciones sólidas, imperturbables que critica Lemus).

La selección del corpus responde a dos criterios. En primer lugar, a la alta conciencia de la tradición en la que los materiales se insertan; es decir, por su capacidad de dialogar críticamente con los discursos precedentes a través de las estrategias textuales elegidas. En segundo lugar, a la relevancia de la escritura de autoras mexicanas que presentan en sí mismas una arista crítica al deslindarse de la narrativa autobiográfica tradicionalmente masculina, blanca, occidental, de clase media y heteronormada (Jörgensen, 2011, p. 69). En este sentido, es importante destacar las aproximaciones que Jörgensen rescata del trabajo de Smith (1987) en torno a la autobiografía escrita por mujeres. Jörgensen recuerda que los trabajos académicos tempranos enfatizan la esfera privada, la fragmentariedad y las relaciones sobre la autonomía (p. 74). Smith, nos dice Jörgensen, rechaza la idea de que la mujer, al escribir, se inserte de modo automático y de forma sumisa en las estructuras patriarcales con marcas inflexibles de género (p. 74). Como veremos, las autobiografías seleccionadas desafían algunas de estas concepciones tempranas de las suposiciones acerca de los textos escritos por mujeres que hablan de ellas mismas.

María Rivera: variaciones

María Rivera (Ciudad de México, 1971) es poeta y ha colaborado en diversos medios electrónicos e impresos, además de participar en distintas instituciones cul-

turales. Distinguida con numerosos galardones, es más reconocida por su poema "Los muertos", escrito inicialmente para una antología del Día de Muertos en 2010 a la que fue invitada por Antonio Calera (Brennan, 2017). El poema, con fuerte carga política en torno al incremento de la violencia vinculada con el crimen organizado y el Estado mexicano durante el sexenio de Felipe Calderón, fue leído el 8 de mayo de 2011 durante una marcha del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad fundado por el poeta Javier Sicilia tras el asesinato de su hijo (Mekenkamp, 2023). El poema tuvo una recepción mixta: por un lado, enfrentó algunas formas de censura; por otro, le valió el reconocimiento dentro y fuera del país (Brennan, 2017).

El texto autobiográfico incluido en *Trazos en el espejo*... (2011) se titula "Variaciones para una autobiografía", mismo que fue presentado en la revista *Letras Libres* dos años atrás, salvo por algunas marcas tipográficas de la edición. Su estrategia es notable al romper con varias de las convenciones del género autobiográfico, en particular, la cronología y la estabilidad. En este texto se pueden detectar siete secciones unidas por elementos temáticos vinculados a escenas, además de lo que he llamado un "interludio" y un brevísimo "epílogo". Cada sección es, en cierto modo, una salida en falso para una posible autobiografía donde el uso de la conjugación en el condicional simple enmarca lo narrado (sin vinculaciones cronológicas necesarias con las otras secciones) al tiempo que manifiesta la imposibilidad de acabamiento de cada aproximación. "Tendría que empezar así:" (Rivera, 2011, p. 9), comienza la primera sección, para luego dar paso a una serie de escenas en las que se atisban sugerencias de los momentos de revelación o descubrimiento de la vocación:

> esa podría ser una imagen elocuente de mi vida, o al menos, de mi vida desde los 21 años, cuando decidí abandonar mis estudios universitarios y me marché a París, infatuada por mis lecturas, un taller literario y un *enfant terrible* que tenía por novio, todo porque quería ser "poeta".
> [...] El segundo día que pasé en París [...] en esas puertas corredizas, debería comenzar mi autobiografía, pensé. (pp. 9-10)

Sin embargo, la voz de inmediato da marcha atrás para clausurar el arranque propuesto:

> No, no podría empezar así. No podría poner en prosa lo que intenté decir en varios poemas, sin traicionarlo. No me interesa la anécdota, lo confieso, y a menudo me aburre la trama. Mi biografía, que antes me pareció tan clara, ahora me parece inaccesible. (Rivera, 2011, p. 12)

Esta primera sección da la pauta para lo que será un ejercicio estético distinto de la narración convencional, al tiempo que presenta al lector la estrategia que seguirá el texto: una posible autobiografía y una salida en falso, dudas sobre la estabilidad de lo propuesto, dudas sobre la misma narrativa como un receptáculo adecuado para la experiencia vital, y un salto hacia una nueva sección. Es decir, cada entrada es una variación de la posible recreación de la memoria y la identidad. Dependiendo del punto de arranque y del enfoque adoptado, cada posible narración autobiográfica podría ser de una u otra manera, cambiando así la autofiguración posible que el lector podría encontrar.

Las siguientes secciones se suceden saltando a través de momentos biográficos que pueden, en algunos casos, identificarse con ciertas coordenadas o referencias temporales, tales como una fecha o un hecho conocido, o incluso la misma edad de la autora, aunque esto es menos importante que la experiencia vital vista a través de la yuxtaposición de temas, espacios y escenas. La segunda sección arranca con una borrachera "en un pueblo perdido de Ohio" (p. 12) con otros poetas y narradores mexicanos "ya en los treintas, casados, separados, publicados, multipremiados" (p. 13), cuya experiencia se opone a la de ella: "Yo era joven, entusiasta, ingenua e inédita" (p. 13). Así, rehúye la convención de la literatura como iluminación, la peregrinación de las grandes capitales culturales occidentales, y avanza hacia un cuestionamiento de los sistemas de poder en los que la literatura mexicana se mueve: publicación y reconocimiento vía premios y becas, además de su propia posición como mujer joven dentro de estos sistemas. En este sentido, se distancia de las críticas de Lemus (2011), a quien le parece que los autores carecen de capacidad para objetivarse; es decir, para "entenderse como partes de fenómenos más amplios o como sujetos construidos desde fuera".

El texto de Rivera (2011) logra, además, una visión de la construcción de su *yo* desde una variedad de perspectivas. En relación con las que construyen a este *yo* a través de sus fragmentos, las secciones tres, cuatro y cinco muestran mundos íntimos que ya se prefiguran antes. La sección tres aborda la maternidad como un punto decisivo que lo mismo puede ser un final que un inicio: "he allí el punto de inflexión donde debiera acabar mi autobiografía o donde debiera comenzar" (p. 14). La maternidad, en este caso, es una experiencia completamente corpórea en la que Rivera analoga su cuerpo con el mundo frutal, con las pulsiones animales de protección, para dar paso luego a una nueva duda: "No, esta escena debo reescribirla:" (p. 15).

Las secciones cuatro y cinco se relacionan temáticamente con la tres, pero desde su antípoda, es decir, desde la experiencia física del cuerpo en desenfreno que

la autora opone a la maternidad, el punto de inflexión en que la vida doméstica ya es posible, aunque no sea real todavía: "Cuando tras unos años de vivir al límite, me encontré agotada y enferma" (p. 17). Estas experiencias del exceso, sugiere, alimentan ciertos elementos creativos y parecen responder también al lugar común del poeta maldito para luego ser desmitificados. En la misma línea de desmitificación del poeta maldito se encuentra el fragmento que he identificado como un "interludio", el único que no inicia con una frase en condicional simple y que tampoco lo utiliza en ningún momento. En este interludio se evoca la figura de Li, amigo cercano hallado muerto, que da cierre al elemento temático del exceso para dar paso al elemento político (pp. 21-22).

Como comenté arriba, lo político es altamente relevante en la figura de María Rivera como poeta mexicana. Las últimas dos secciones, de hecho, muestran distintos puntos de su aproximación a la esfera de lo político desde dos perspectivas: la cuestión de género y el problema de la violencia criminal y de Estado. La sección seis inicia: "Sería mejor empezar así: a los once años tuve mi primer contacto con la política: quería ser cura" (p. 22).

Su desencanto es mayor cuando su abuela la lleva a visitar un convento, donde las monjas "tenían vedado el uso de la palabra que era lo único que me interesaba de los curas" (p. 22). Su crítica del modelo patriarcal continúa hacia el problema de la pérdida de la ilusión frente a la idea de Sistema donde vincula el fraude electoral mexicano de 1988 con la caída del muro de Berlín: "Lo cierto es que fue pura ilusión: el Sistema no se cayó nunca aunque lo vimos tambalearse y hasta hacerse el muertito" (p. 23). Abandonando el tono autobiográfico, ensaya sobre los retos de una sociedad mexicana en la que los problemas sistémicos parecen consustanciales a los individuos que la conforman.

La autobiografía cierra con un nuevo despertar; esta vez, identificado claramente en el tiempo, mayo de 2006:

> Relatos de mujeres violadas por policías, detenidos brutalmente golpeados en el pueblo de Atenco me sumieron en un estado de tristeza, de horror desesperado que con el paso de los meses se fue ahondando: México entraba en una larga noche y por primera vez en mi vida me sentí incómoda con la poesía. (Rivera, 2011, p. 24)

La sección cuestiona la poesía que habla desde afuera de las situaciones sociales urgentes y presenta un cambio doble, tanto el giro personal hacia lo doméstico como el giro de la poesía hacia lo político. El *yo* así construido rehúye la tradicional estabilidad autobiográfica. Se trata de un relato desarticulado, configurado por

evocaciones que responden a la multiplicidad de esferas y experiencias que configuran al sujeto. La fluidez de la estrategia es mucho más cercana a las discusiones de la neurología mencionadas antes y también avanza en las posibilidades estéticas de la representación del *yo* y de la experiencia creadora y artística donde todos los ámbitos se yuxtaponen.

Guadalupe Nettel: iteraciones

En 2009, cuando Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) fue invitada a colaborar con su "autobiografía precoz" para *Letras Libres*, su posición en el mercado editorial y en los círculos literarios latinoamericanos estaba sólidamente asentada. Fue finalista del Premio Herralde de Novela en 2005 con *El huésped* (Anagrama, 2006); su siguiente libro, la colección de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (Anagrama, 2008), le mereció el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2007. En el mismo año, fue convocada al Hay Festival, celebrado en Bogotá, Colombia, como parte de Bogotá 39, un proyecto que participó de los cambios de la literatura latinoamericana en el siglo xxi:

> El motivo fue una lista que seleccionó a 39 escritores menores de 40 años que representaban la diversidad de la literatura del siglo xxi en América Latina.
> [...]
> Fue una manera de empezar a quitar la larga sombra del llamado Boom literario de los años sesenta. (*WMagazín*, 2018)

Al igual que en el caso de Rivera, la versión de 2009 no difiere de la recuperada en *Trazos en el espejo*...; sin embargo, este ejercicio de escritura autobiográfica tuvo una consecuencia mayor, como atestiguan sus propios comentarios durante la promoción de su libro autobiográfico *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011):

> Nettel señaló que el libro tiene su origen en un texto autobiográfico que escribió para una serie titulada Autobiografías precoces, y reconoció que estaba fuera de sus pensamientos escribir algo autobiográfico, sin embargo, todos los recuerdos comenzaron a salir "como torrente sicoanalítico". (Palapa, 2011)

Cinco años después de Bogotá 39, los editores Fuentes La Roche, Mendoza y Quijas solicitaron a los 39 autores y autoras "un autorretrato –real o ficticio–, unas líneas en las que traten de definirse a ellos, pero de alguna manera también a nosotros, los

lectores" (Nettel, 2012, p. 10). La recopilación de los textos fue publicada por la editorial Almadía bajo el título *Bogotá 39. Retratos y autorretratos.*

Como se ve, la intención de Bogotá 39 no solo era dar un nuevo impulso a la industria editorial latinoamericana, sino también participar de las discusiones en torno a las narrativas literarias como marcadores de las nuevas identidades latinoamericanas. La colaboración de Nettel en el libro se titula "Retrato de una obsesión" (2012).

Desde *Nuevos escritores mexicanos*..., no es inusual que un mismo autor o autora participe en más de un proyecto autobiográfico. Leñero, por ejemplo, se encontró presente tanto en el proyecto mencionado como en *Los narradores ante el público* (ambos en la década de 1960) y en *De cuerpo entero* (1992). Es notable la distancia entre las primeras dos participaciones y la tercera. Una distancia, por otro lado, que puede poner en entredicho algunas de las aseveraciones o estrategias de autorrepresentación en la figura de autor que se pretende dar. Ejemplo de ello es la observación que ofrece Pitol en *El arte de la fuga* (1996) sobre su propio texto para *Nuevos escritores mexicanos...* Al leer en 1988 lo escrito en 1965, Pitol se sanciona así:

> me sentí asqueado, de mí, y, sobre todo, de mi lenguaje. No me reconocí para nada en la imagen esbozada en Varsovia en 1965. Me saltaba a la vista un tono modosito, de falsa virtud [...] Sentía emanar del texto una imploración de perdón por el hecho de escribir y publicar lo que escribía. Eran páginas de inmensa hipocresía. (Pitol, 2015, p. 35)

Sin embargo, como reconoce López Arriaga, la postura de Leñero en sus tres participaciones a lo largo de casi treinta años es distinta: se asoma la constante crítica hacia los sistemas de producción de valor de mercado y cultural de la figura de autor y su autorrepresentación como un marginal a tales sistemas de mercantilización y validación, en buena medida dado por su propia autoexclusión (2022, pp. 183-184).

Las tres iteraciones del material autobiográfico de Guadalupe Nettel ("El cuerpo en que nací", *El cuerpo en que nací* y "Retrato de una obsesión") no tienen una distancia temporal como las señaladas en Pitol y en Leñero. No obstante, comparten con este último un elemento importante: la reiteración temática del elemento marginal, aunque en el caso de Nettel se tratará de una marginalidad construida de un modo distinto.

El texto seminal, "El cuerpo en que nací", se divide en cinco apartados. El primero narra la mancha de nacimiento en el ojo derecho que define la infancia de

la autora: no solo le impide la visión normal, sino que urge a sus padres a buscar tratamientos como un parche para el ojo izquierdo (el de la visión sin problemas) durante la mitad del día, a fin de ejercitar el ojo con la visión comprometida: "Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, construido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos; y el vespertino, siempre liberador y a la vez desconcertante" (Nettel, 2011a, p. 157).

La sección continúa hacia la experiencia de la diferencia debido a su discapacidad, el descubrimiento infantil de la lectura y el arte de narrar y, finalmente, la experiencia de mudarse a Aix-en-Provence, Francia, donde vivió en un barrio del extrarradio con alta delincuencia habitado por gente "de origen magrebí pero también había africanos negros, portugueses, asiáticos y gitanos asentados" (p. 160). Tanto en el barrio como en la escuela, destaca por su nueva diferencia: extranjera, "hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable [...] Otra vez había vuelto a ser una *outsider* –si es que alguna vez había dejado de serlo" (p. 161). Y cuando al fin comienza a habituarse, vuelve a México, donde se integrará al Liceo Franco-Mexicano, esta vez rodeada de clases altas. Así, su diferencia se manifiesta (como la exclusión de Leñero) en un tema germinal y recurrente: la del cuerpo, la del género, la del origen étnico o la de la inconformidad social.

El apartado dos nos muestra una adolescencia con un amor fallido en la que la narradora busca afirmar su diferencia a través de sus intereses culturales, mientras que una decisión de estudios la hace volver a Francia, donde obtiene un premio literario que la lleva a la ceremonia de premiación en África. En el apartado tres se narra el periplo africano como una nueva experiencia de marginalidad: no solo va a un país francófono africano a recibir un premio como no francófona y no europea, sino que conoce a un escritor que les muestra "el lado menos glamoroso de país" llevándolos a los mercados y a las afueras (p. 167). Al volver a Francia, decide regresar a México y, una vez allí, se entera del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

En el apartado cuatro, Nettel narra su relación con el EZLN y llega a formar parte de un grupo de estudiantes de la UNAM que viajan a Chiapas. Al entrar a territorio zapatista, ella y sus compañeros pasan la noche en un granero, donde les sorprende el subcomandante Marcos. Nettel narra su participación como simpatizante zapatista, hasta que el mismo subcomandante se entera de que tiene una beca del gobierno para escribir. Así, el líder rechaza su participación en el movimiento y la hace cruzar la selva en la noche, mientras la acompaña silenciosamente. El apartado cierra con una estancia en Montreal, lugar en el que bosqueja el borrador de *El huésped*.

Finalmente, en el apartado cinco se narra un nuevo regreso a Francia para estudios de posgrado; sin embargo, debido a una crisis, emprende un viaje a la India por su interés en el budismo y la decisión de suspender sus estudios para dedicarse a la escritura, en este caso, la del cuento "Bonsai", incluido en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008). Cierra el apartado con su lectura de un poema de Ginsberg que luego será el epígrafe de *El cuerpo en que nací*, de donde salen los versos que inspiran el título del libro y la pieza autobiográfica: "I always wanted / to return / to the body / where I was born".

Este cierre concluye con el tratamiento temático, estrategia que se repetirá en las siguientes iteraciones del material: "Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar" (Nettel, 2011a, p. 176). Quedan así instalados los temas de la diferencia y la marginalidad como constante, y el de la búsqueda tanto a través de la escritura como del viaje.

Si previamente habíamos visto antecedentes en los tratamientos de temas autobiográficos vía Leñero, notamos también aquí una conexión con el ejercicio autobiográfico de María Luisa Puga en *De cuerpo entero* (1990) e *Itinerario de palabras* (1987), escrito junto a Mónica Mansour. Este último, como detalla Trejo (2022), es una crónica "acerca de los viajes motivados por la itinerancia de sus talleres de escritura" (p. 113); para esta autora, si el término "crónica de viajes" puede aplicarse a *Itinerario* también es dable hacerlo con *De cuerpo entero*. En este sentido, notamos que una forma textual de la no ficción es utilizada como una base para otra. Es decir, la forma usual de la autobiografía como relato de vida se subsume al seguimiento de los desplazamientos geográficos como espacios donde, como afirma Jörgensen sobre Puga, ocurre el proceso de convertirse en escritora (p. 90).

Las diferencias entre "El cuerpo en que nací", *El cuerpo en que nací* y "Retrato de una obsesión" saltan a la vista en dos sentidos: la forma textual (que incluye su longitud) y el arco narrativo que abarcan. Los dos más breves, coincidentemente, abordan arcos más largos: "El cuerpo en que nací" va desde el nacimiento con la mancha en el ojo hasta la escritura de uno de los cuentos de su libro premiado en 2007. "Retrato de una obsesión" arranca igualmente desde el nacimiento y describe brevemente los lugares donde ha vivido, viajado, y los temas de los que ha escrito hasta la publicación de *El cuerpo en que nací* en 2011. Este libro, finalmente, parte del mismo punto del nacimiento, pero se centra en los diez años que van desde su ingreso a la primaria hasta el viaje a Filadelfia a los 16 con su madre "para enterarse que la mancha en su ojo es inoperable" (Estrada, 2023, p. 301).

Los textos más breves, debido a los espacios donde han sido publicados, han tenido menor repercusión en el análisis académico. En otras palabras, han funcionado, como lo pensaba Carballo, como un mecanismo de posicionamiento de mercado. En este sentido, es notable lo que Eakin recupera en torno a los tempranos procesos de lo que llama "memoria autobiográfica", es decir, esa forma de organizar el conocimiento sobre nosotros mismos, el cual se encuentra sancionado por las normas sociales en torno al contexto y la recepción, como todo niño aprende al hablar de sí mismo (Eakin, 1999, pp. 109-111). Esto, desde luego, resuena con la idea de Pozuelo Yvancos, en torno al "tú" de la autobiografía, ese narratario que justifica "la existencia del discurso en sí y es figura que otorga a la comunicación su dimensión de pacto" (1993, p. 216). Es este narratario el que varía en cada uno de los casos, pero también el que es capaz de comprender las razones de la iteración, la cual implica una nueva construcción para ese nuevo "tú", o mejor, una nueva articulación de la memoria, incluso si toma el mismo punto de partida.

Todas las iteraciones del texto de Nettel, a pesar de sus diferencias, comparten *verbatim* en las primeras líneas que proponen como punto de partida el tema del ojo como marca de la diferencia y marginalidad. La misma Nettel lo hace notar en "Retrato de una obsesión": "Las primeras líneas de este párrafo constituyen el inicio de mi novela autobiográfica *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011)" (2012, p. 88). Además, su vinculación con el texto de *Trazos en el espejo*... y el número de *Letras Libres* ha sido señalado en numerosas ocasiones. El libro, desde luego, ha recibido más análisis, entre los que destacan:

> la visibilización del cuerpo no-normativo, es decir, el cuerpo discapacitado o enfermo y su relación con nociones de ciudadanía e identidad (Vivero, 2013; Pérez 2017); también, la posición de la figura femenina, madres e hijas, en la narrativa contemporánea (Vivero 2014), además de los mecanismos autonarrativos de un material vincula la escritura con una posibilidad terapéutica (Olguín, 2018) al mismo tiempo que construye la figuración autoral desde la marginalidad (Murcia, 2018). (Estrada, 2023, p. 297)

Además de "las renovaciones al imaginario nacional que la narrativa mexicana del siglo xxi ha puesto sobre la mesa. A través de la primacía del cuerpo propio sobre el cuerpo patrio, Nettel realiza cuestionamientos constantes al imaginario convencional [mexicano] del siglo xx" (p. 297). Como vemos, la iteración del material en la generación de su diferencia responde desde la estrategia escritural a una conciencia de la recepción y lectores probables, pero también a las posibles exploraciones estéticas de las iteraciones en cuestión.

El final del texto en *Trazos en el espejo*... hace referencia a la lectura de una biografía de Ginsberg, la cual da pie a la cita de su poema: "Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque en este entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar" (Nettel, 2011a, p. 176). Esta frase se encuentra ligeramente alterada, pero en esencia muy similar, casi al final del libro: "Como él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar" (2011b, p. 187), cuando prácticamente ha concluido el trayecto elegido y la narradora cuenta cómo ha decidido romper con las lecturas del canon francés de su adolescencia en el Liceo Franco-Mexicano, y lee devotamente al movimiento Beatnik. En varias partes del libro hay, en efecto, fragmentos del texto breve de 2009/2011 copiados, parafraseados y retrabajados, es decir, un texto da pie al siguiente.

Por su parte, "Retrato de una obsesión" cierra en cierto modo con una suerte de declaración de una poética que se puede leer como una guía para la mayoría de su producción narrativa; una poética que parte del problema de la mancha en el ojo:

> Si algún día se animan a leerme, se darán cuenta: el asunto de la vista que acompañó mi nacimiento no ha sido del todo superado. A pesar de mis diferentes personajes y los distintos escenarios en los que sitúo mis historias, todo lo que he escrito hasta el momento han sido intentos por asimilarlo. La vista y la ceguera –física, intelectual, estética, afectiva– son temas que me obsesionan. Soy una monotemática que se empeña en ocultarlo a los ojos de los demás. (Nettel, 2012, p. 89)

La tendencia de la no ficción a funcionar de manera intertextual a través de la obra de autores que también tratan ficción ya ha sido notada. Amar Sánchez (1992), además de los elementos destacados anteriormente en torno a sus reflexiones sobre la no ficción, identifica la existencia de una "interdependencia formal" que se da "entre los textos de no-ficción y el resto de la producción de un mismo autor" (p. 48). En su análisis, esta interdependencia va desde las estrategias de presentación (como el policial como soporte para la obra de Walsh), y también lo podemos identificar en las repeticiones temáticas, tal como son tratadas en el material que hemos analizado.

Por su parte, Núñez Leyva, al discutir el libro *Missing (una investigación)* (2009), de Fuguet, nota temas repetidos en el universo narrativo del peruano que se explican a través de su obra de no ficción: las relaciones conflictivas entre padres e hijos o el tema del tío cuya vida es un misterio, que identifica como una macrotextualidad. En términos de Gignoux: las relaciones que guardan los distintos textos escritos por un mismo autor (Núñez, 2017, pp. 99-101).

Así, en el caso que nos ocupa, identificamos una estrategia autoral que responde a la conciencia de los espacios de recepción. Igualmente, es notable la posibilidad de lectura que surge a través del análisis minucioso de las diferentes iteraciones que Nettel presenta: un texto germinal y de arco amplio, uno que expande ciertos temas mientras restringe el arco, y uno que funciona como un breve autorretrato que concluye una poética. Aquí, la estrategia autobiográfica guarda relaciones macrotextuales entre las iteraciones, pero también fuera de ellas.

Conclusiones

La retórica autobiográfica ha cobrado importancia notable en el siglo xxi con libros que salen de la forma tradición de la autobiografía y exploran con sus lectores sus límites, su flexibilidad y su potencial estético. Como hemos visto en el análisis de los textos de Rivera y Nettel, un punto medular en los nuevos caminos tomados por las autoras que emprenden textos autobiográficos es la conciencia de una memoria fluida que, en cada momento del texto o de sus iteraciones, construye y reconstruye esa identidad presentada textualmente al lector. Algunas de estas estrategias se vinculan estrechamente con la tradición narrativa en la que se insertan, abarcando no solo la herencia de la autobiografía en Occidente, sino también los ejercicios de presentación de autoras y autores ante su público, tanto en México como en el resto de América Latina. Si bien una parte de la estrategia responde a la naturaleza neurolingüística de la producción del discurso del *yo*, otra parte responde a la manera en que las autoras leen la tradición y se saben leídas dentro de ella. De esta forma, al presentar estrategias que responden a la fluidez de la memoria y a su posición dentro de la tradición, invitan a lectores y a nuevos escritores a pensar en los límites siempre en disputa de los ejercicios como los que han dado origen a los textos analizados.

Referencias

Acevedo, A. (Comp.). (1966). *Los narradores ante el público. Primera serie.* Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Joaquín Mortiz.

Acevedo, A. (Comp.). (1967). *Los narradores ante el público. Segunda serie*. Ciudad de México: INBA / Joaquín Mortiz.

Amar, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Amara, L. (1 de octubre de 2009). "Sobre la precocidad autobiográfica". *Letras Libres.* https://letraslibres.com/revista-espana/sobre-la-precocidad-autobiografica

Brennan, D. (2017). "The dead: poem and interview — Maria Rivera". *Número Cinq*. https://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/

Campbell, F. (2014). *Padre y memoria.* Ciudad de México: Océano.

Eakin, P. J. (1999). *How our lives become stories.* Ithaca: Cornell University Press.

Estrada, L. M. (2023). "Cuerpo propio sobre cuerpo patrio: deporte, sexo y pertenencia en la imaginación marginal de *El cuerpo en que nací*, de G. Nettel". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *11*(20), pp. 295-316. https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/581

Guerra, H. (2017). "La autobiografía mexicana a través de sus colecciones". *Cuadernos del CILHA*, *18*(2), pp. 73-93. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1502

Gutiérrez, C. L. (2017): "La precocidad en la autobiografía mexicana. Un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*". *La Palabra*, *30*, pp. 183-199. https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962

Jörgensen, B. E. (2011). *Documents in crisis. Nonfiction literatures in twentieth-century Mexico.* Nueva York: SUNY Press.

Lemus, R. (2011). "Trazos en el espejo / 15 autorretratos fugaces de varios autores". *Letras Libres.* https://letraslibres.com/revista-mexico/trazos-en-el-espejo-15-autorretratos-fugaces-de-varios-autores/

López Arriaga, E. (2022). "Vicente Leñero y su postura autorial: entrar en la escena literaria *De cuerpo entero*". En H. M. Nucamendi, C. Gutiérrez Piña y H. Guerra (Coords.), *Desde las palabras del yo: estudios de escritura autobiográfica mexicana* (pp. 165-186). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mekenkamp, M. (2023). "The melodramatic mode in poetic activism: an analysis of María Rivera's 'Los muertos' and its afterlives". *Journal of Latin American Cultural Studies*, *31*(3), pp. 371-390. https://doi.org/10.1080/13569325.2022.2132816

Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* (J. E. Calderón, Trad.). Ciudad de México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

Nettel, G. (2011a). "El cuerpo en que nací". En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 155-176). Ciudad de México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León.

Nettel, G. (2011b). *El cuerpo en que nací.* Barcelona: Anagrama.

Nettel, G. (2012). "Retrato de una obsesión". En M. Mordzinski (Comp.), *Bogotá 39. Retratos y autorretratos*. Ciudad de México: Almadía / Universidad Veracruzana / Hay Festival.

Núñez Leyva, C. (2017). "Autoficción, autobiografía y recepción en *Missing (una investigación)* (2009) de Alberto Fuguet". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (14), pp. 93-123. https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51519/1.5%20Nu%C3%B1ez%20150.pdf

Olguín Díaz, C. (2018). *Entre el diván y el espejo: la autonarración confesional y especular en* El cuerpo en que nací *de Guadalupe Nettel y* Canción de tumba *de Julián Herbert* (Tesis de maestría). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/26ae5b96-5116-4602-a08d-d434f49b194d

Palapa Quijas, F. (1 de agosto de 2011). "Guadalupe Nettel se despoja del dolor de su niñez y escribe *El cuerpo en que nació*". *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2011/08/01/cultura/a14n1cul

Pitol, S. (2015). *Trilogía de la memoria.* Barcelona: Anagrama.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción.* Madrid: Editorial Síntesis.

Rivera, M. (2011). "Variaciones para una autobiografía". En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 9-28). Ciudad de México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León.

Sacks, O. (2015). *Musicofilia*. (Damián Alou, Trad.). Barcelona: Anagrama. Edición Kindle. https://www.amazon.com.mx/Musicofilia-Oliver-Sacks/dp/8433977881

Trejo Valencia, G. (2022). "De cuerpo entero e Inventar ciudades: la dificultad para escindir la bio/grafía de María Luisa Puga". En H. M. Nucamendi, C. Gutiérrez Piña y H. Guerra (Coords.), *Desde las palabras del yo: estudios de escritura autobiográfica mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

WMagazín (23 de enero de 2018). "El antes y el después de los escritores de Bogotá 39 – 2007". *The Huffington Post.* https://www.huffingtonpost.es/entry/el-antes-y-despues-de-los-escritores-de-bogota-39-2007_es_5c8a54a0e4b0f489d2b221de.html

Vil metal: escrituras precarias y territorios frágiles. Apuntes sobre *Diario del dinero* de Rosario Bléfari

Vile metal: precarious writings and fragile territories. Notes on Rosario Bléfari's Diary of money

María Soledad Galván
Universidad Nacional de Villa María / Centro de Investigación y Transferencia / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Bell Ville, Argentina
sole_galvan@hotmail.com

Recibido: 1 octubre 2024 / Aceptado: 25 febrero 2025

Resumen

Este artículo analiza *Diario del dinero* (2020), de Rosario Bléfari, desde una perspectiva autobiográfica. Esta escritura captura un *bios* precario situado en la transición de la crisis de finales de la década de los noventa y las primeras décadas del 2000 en Argentina, y anticipa un reflejo del presente. Además, ofrece visiones alternativas de los territorios inciertos moldeados por el neoliberalismo, explorando la vida de una artista, sus redes afectivas, su relación con el dinero y la supervivencia. Esta escritura actúa como una sutura, un hilván que evoluciona a través de la experiencia personal y el contexto histórico, desafiando los límites. En un paisaje fragmentado por fuerzas neoliberales, la obra de Bléfari reconstruye los territorios heridos de un mundo que fue recogiendo vestigios y tejiendo nuevas imágenes de un presente al borde del colapso, revelando formas de resistencia e imaginación pública.

Palabras clave: *bios* precario, escrituras autobiográficas, precariedad, *sensorium* neoliberal, territorios

Abstract

This article analyzes Rosario Bléfari's Diary of money *(2020) through an autobiographical lens. This writing captures a precarious* bios *situated in the transition from the late 90s crisis to the early 2000s in Argentina, serving as a reflection of the present. It offers alternative visions of the uncertain territories shaped by neoliberalism, exploring the life of an artist, her emotional networks, her relationship with money, and survival. This writing acts as a suture, a basting stitch that evolves through personal experience and historical context, defying boundaries. In a landscape fragmented by*

neoliberal forces, Bléfari's work reconstructs the wounded territories of a world that was collecting remnants and weaving new images of a present on the brink of collapse, revealing forms of resistance and public imagination.
***Keywords**: autobiographical writings, bios-precarious, neoliberal* sensorium*, precariousness, territories*

La autobiografía como sutura de los territorios frágiles

Cambiaría viento de nieve por humo azul.
Eso es permitir la estafa, eso es.
Correría por alegres fotos de escuela
buscando clientes o negociantes de alhajas.
Habría niños y habría pequeños hombres
de cuchillo
mujeres de bastón.
Cambiaría figuras y si no las robaría
aunque sea a los mástiles
o a las estatuas.
Rosario Bléfari
Poemas de los 20 en los 80

¿Cuánto puede el diario íntimo de una artista contra un imaginario neoliberal fagocitante y enmudecedor?, ¿qué territorios construye, desarma, reconfigura?, ¿de qué manera señala aquello que afecta nuestra atención? Partimos de estos interrogantes para orientar el análisis de *Diario del dinero* (2020), de Rosario Bléfari.

Este texto puede considerarse como una escritura autobiográfica en los términos que plantea Kamenszain en *Una intimidad inofensiva* (2016), ya que podemos avizorar un *post-yo* en estado de apertura, fuera de sus límites, que se confunde con el mundo presente en esa operación. Así, engarzada en un pretérito del presente, la voz narrativa de *Diario del dinero* parece transitar el espacio-tiempo del relato de cada entrada.

A través de esta escritura autobiográfica emerge un *bios* precario situado en la transición de la crisis de finales de la década de los noventa y las primeras décadas del 2000, durante y después del proceso de reforma neoliberal del gobierno menemista en Argentina. Un ajuste estructural basado en recetas de los organismos internacionales de crédito configuró un escenario de desarticulación estatal y la pérdida de la soberanía con altos índices de precariedad y desempleo. Piquetes, cacerolazos, cortes de ruta y asambleas se convirtieron en nuevas formas de pro-

testa y organización colectiva. Enmarcada en el colapso global de la caída de las Torres Gemelas, la crisis argentina reconfiguró formas de colectivización frente a la incapacidad institucional de hacerle frente al estallido social. Giunta (2009) señala: "La ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística" (p. 26). Así, en las entradas de *Diario del dinero* resuenan prácticas culturales ejercidas por vidas precarias codificadas por ese presente histórico.

Este *bios* precario puede pensarse como un téster del presente, pues condensa imágenes y sentidos de esa transición en la que el neoliberalismo atentó contra toda forma de pensar la comunidad, cuyos efectos parecen capturarse y condensarse en la escritura autobiográfica. Cada entrada de *Diario del dinero* imagina modos alternativos de habitar territorios que se tornan inciertos: la vida de una artista, sus afectos, la supervivencia cotidiana, la ciudad en constante mutación. Dicho esto, consideramos esta escritura como una sutura, apenas un hilván que, en su potencia, sostiene una modulación que constantemente se nutre y se modifica por la vida, por la propia experiencia, por cierta "historicidad" de lo que acontece, y desborda todo límite.

En un paisaje arrasado que fragmenta insistentemente la vida en común, la escritura de Bléfari recompone los territorios heridos de un mundo extinto, recogiendo sus vestigios, entretejiendo nuevas imágenes de un presente que no acaba de derrumbarse. Ese hilvanado frágil se inscribe en lo que Kamenszain (2000) nombró como "vanguardia doméstica", aquellas escrituras que las mujeres aprendieron desde un lugar asignado por el mundo moderno, en el que el silencio y el susurro las volvió atentas al detalle. De esta manera, consideramos estas escrituras como ficciones precarias en tanto la ética y la política de lo precario son inseparables de los efectos de la neoliberalización de lo social, del despojo material que impone sobre los cuerpos, y de la fragilización de las estructuras que hacen posible o "viable", para usar una expresión butleriana, a la vez la vida de un cuerpo y el tejido de lo social (Giorgi, 2017, p. 7).

Considerando ese lugar de enunciación, nos detendremos en las estrategias de constitución de lo biográfico que produce imágenes de la vida afectiva, intelectual, artística y política de esta artista. Estrategias de una memoria que puede considerarse íntima, pero que ancla en un discurso colectivo que resiste a todo borramiento. Una escritura –sutura reparadora– que recompone mundos, formas de habitarlos, de pensarlos y de imaginarlos, reavivando una práctica artesanal y silenciosa heredada entre mujeres. Así, la vida narrada a partir del dinero recrea lo viviente a través de un archivo personal que aloja el trauma del despojo y la intemperie colectiva. Pensamos las entradas de este diario como un archivo de lo

sensible, según lo entiende Cvetkovich (2003): un conjunto de textos depositarios de sentimientos y de emociones, cuya puerta de entrada es el trauma. En este diario, los efectos de la crisis económica ocurrida en Argentina se viven desde la cotidianeidad de una mujer que oficia la vida artística, que se visibiliza a partir de su relación con el dinero. De este modo, el archivo devela lo indecible alojado en esta escritura particular, aquello que bordea o fisura las zonas de lo silenciado en torno al despojo y a la intemperie económica y social.

Así, las experiencias narradas asumen, desde su lugar de enunciación, la fragilidad como potencia, revirtiendo la concepción no productiva de lo íntimo enunciado en la voz de una artista en un contexto neoliberal. Registrar el dinero que se percibe o se gasta, lejos del exhibicionismo exitista de la época, es el umbral para narrar experiencias que despliegan saberes y sensibilidades opuestos al imaginario masculinista del mundo financiero. Un lenguaje de la fragilidad que podría enmarcarse como parte de las "escrituras del fracaso" (Cuello, 2016), de quienes portan trayectorias político-vitales alejadas de la norma y recrean memorias alternativas que desafían los archivos oficiales.

En *Diario del dinero* puede develarse también una idea de territorio que desafía la concepción occidental del término. Las cartografías de poder simbolizan el espacio físico en torno a una escritura patriarcal, liberal, falocéntrica, que escribe de un lado o de otro de la frontera y sostiene la literatura argentina desde su génesis:

> La territorialidad nacional es un artefacto producido en el discurso: es el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de los límites. Pero si, en el momento de emergencia de las nuevas naciones americanas, el límite inscribía en el espacio la doble diferencia de la que surgía un nuevo sujeto, no perteneciente ni a la colonia ni al pasado precolombino, recién cuando terminaron las guerras fronterizas y se consolidó el Estado-nación, ese espacio empezaba a cargar con una identidad residual propia. (Andermann, 2000, p. 17)

En cambio, la escritura de Bléfari hilvana los vestigios que preceden y prosiguen a la crisis de 2001 y nos señala una cartografía dañada por los embates del capitalismo neoliberal. El registro minucioso del dinero pareciera ser solo motor y excusa –nunca especulación ni finanza– para volverse sutura sensible. Flujo monetario que opera en los desplazamientos temporales y espaciales que, en esa operación discursiva, arrebata fórmulas al mercado para prestar atención a la polifonía de la vida cotidiana.

El signo de lo frágil se entiende en este análisis como la manera en que la voz se desvía de los imperativos de felicidad neoliberales y asume su vulnerabilidad

al reconocer la multiplicidad de trayectorias vitales que se apartan de la norma. Lejos de ofrecer una posición romantizada de la precariedad, las entradas de este diario develan una clara conciencia de las condiciones de existencia desiguales, aunque no niegan posibilidades deseosas de futuro. Los territorios que se habitan en estas escrituras crean relaciones, como la de una mujer artista con la ciudad, con su quehacer artístico, con sus afectos y, a su vez, con el arte, con la economía y el contexto de la época, con un país. Espacios relacionales cuya fragilidad se constituye en posibilidad de agenciamiento.

Nos interesa considerar en este análisis el desplazamiento en una doble mirada: en primer lugar, el de una escritura sobre la precariedad a una escritura autobiográfica precaria; en segundo, el movimiento constante al transitar territorios frágiles que revela otras formas y sensibilidades posibles a la fagocitación neoliberal de las existencias y las corporalidades, y ofrecen posibilidades de imaginar resistencias.

En este *Diario del dinero*, cada entrada trafica afectos y sensibilidades que no tienen valor ni legitimidad para el mercado: una remera barata que se encuentra en una feria americana habla de espacios de resistencia como Belleza y Felicidad; una caminata en la que la artista se "bosquiza" en el paisaje y en los rostros de ancestros, quienes lo habitan conviviendo con el turismo extranjero; la contemplación de un paisaje urbano que se desploma es nostalgia por las imágenes que flotan en el recuerdo. Así, la escritura como procedimiento que sutura convierte al texto en un flujo continuo de intercambios con lo vital. Un trance guiado por una atención sensible que recupera la extrañeza de un mundo en crisis sin resignar la imaginación como horizonte, y recompone los restos de un presente en pleno acontecer.

El diario íntimo o el desborde del *yo*

La de Rosario es una vida de
artista y su diario es quizás
el registro más sensible y lúcido
de ese modo de existencia artístico
que alguna vez se llamó la bohemia.
Alan Pauls

En su prólogo a *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (2022), Rodríguez señala que, en contextos neoliberales, Estado y capital "encierran afuera". Una

economía subjetiva empuja a hombres y mujeres a convertirse en sujetos económicos y a hacerse cargo de sus vidas, asumiendo los costos de la pobreza y la desigualdad. Esta precariedad inducida y normalizada controla las subjetividades y responde a una lógica de la inclusión a través de la exclusión: mediante la precariedad somos gobernados y gobernables. Así, las "ficciones de vida" hacen de la precariedad el impulso para una escritura que huye de la forma.

De este modo, las escrituras autobiográficas amparan un *bios* precario que coagula imágenes y formas subjetivantes, desde una mirada que recupera lo íntimo como potencia y agenciamento. No obstante, señalamos lo íntimo como el espacio autobiográfico que opera como frontera y que puede transgredir o superar la oposición entre privado y público. Es también la posición, el estigma, del sujeto moderno en ese espacio, posición necesariamente inestable (Catelli, 2007).

Dentro de este arco de escrituras y géneros escriturarios, el diario íntimo aparece como el espacio autobiográfico por antonomasia en el que las mujeres y las identidades disidentes, históricamente, han sido "autorizadas" como escritoras, pero en una escritura "para sí", habitualmente sin posibilidades de publicación. La forma de esta escritura se asienta sobre las convenciones de la novela moderna decimonónica: las entradas marcan un orden temporal lineal, es decir, ordenan cronológicamente los sucesos que se narran. Aunque siempre está presente un narrador en primera persona y se busca un efecto de verosimilitud, predomina la narración de la vida de *un* sujeto, cuyas relaciones con los demás son secundarias, o bien, contribuyen a esa univocidad.

En *Diario del dinero*, por el contrario, las entradas no están ordenadas cronológicamente, y dan cuenta de una manera de habitar multiplicidad de mundos desde la mirada de una artista en un tránsito constante, movilizada por el dinero: el que se gana, el que se debe, el que se debe cobrar, el que se gasta. Cada entrada exhibe un registro minucioso y acotado de ese trance, tránsito para desplegar otras intensidades en interdependencia con los demás, con una mirada entre *naif* y extrañada sobre el mundo.

Las entradas de este diario abarcan un arco temporal que va desde abril de 1983 hasta mayo de 2019. Narradas generalmente en tiempo presente, en la mayoría de ellas se registra y consigna el flujo del dinero. A modo de engarces poético-temporales, estos procedimientos formales revelan los desplazamientos de la artista por los distintos territorios (ciudad, hogar, paisajes, salas de ensayo, hospital, bares) y hacen lugar a las reflexiones, los desvaríos, las preguntas que se intercalan. En la brevedad y la ruptura del orden cronológico, la textura del tiempo se vuelve movimiento: se gasta $1 en jueguitos en Retiro en 1986; se narra un recital clandestino

en la casa de una amiga en la época pos Cromañón;[1] se consigna un día sin gastos durante un paro general en 2018, entre otros ejemplos.

En algún punto de esa oscilación cronológica y temporal de las entradas, el tiempo se suspende. En "Diario de hospital", entrada fechada en junio-julio de 2000, Bléfari narra la estadía de su padre en el hospital. La narradora intercala reflexiones, momentos de escritura, lecturas de Woolf y Mansfield, interacciones con enfermeros, con pacientes, con su propia madre. Un corte temporal marca una pausa en la primera jornada narrada: "(más tarde)" y nos indica que ha sido larga. Solo la entrada que da cuenta del regreso a su hogar tiene fecha precisa, incluso hasta en el horario:

> *Viernes 14 de julio, 2000*
>
> Estoy en el *Chevallier a punto de regresar a la patria donde soy quien soy*,[2] 10:59 dice el reloj. Me espera mi libro, otros nuevos, la preparación del Show Científico, el show del grupo, temas nuevos, el trabajo, Fabio, Marcelo, Susana, en fin, *toda mi vida anterior a estos hechos*, que creo, gracias al carteo diario, sigue ahí, esperándome. (2020, p. 100)

Ese regreso, con las cosas por venir, con la expectativa de la vida previa, mueve nuevamente el ritmo de la narración, pero aún en la suspensión de esa entrada, el tiempo muerto de los hospitales cobra movimiento en una voz que se deja afectar por los demás. Un tiempo de hospital es un compás de espera, pero Bléfari lo convierte en polifonía cuasi performática: diálogos, notas de lectura, *collages* con los que interviene la habitación, escritura, reflexiones sobre lo que observa.

Los apartados "Diario de las cosas que no sucedieron" y "Otro diario de las cosas que no sucedieron" engloban entradas que no tienen fechas, solo el día de la semana; algunas son breves y solo mencionan estados de ánimo, momentos dolorosos o discusiones, divagaciones de una narradora que recuerda su adolescencia o se imagina octogenaria. En ninguna de ellas hay registro de dinero. Solo en una se menciona una cena con amigos: "Caen a comer Sil y Marcus. Alcanza y sobra" (p. 83). En esas breves frases, se inventaría la abundancia, ya no de objetos o de dinero, sino de los afectos.

1 El 30 de diciembre de 2004, el boliche porteño Cromañón sufrió un incendio de gran envergadura durante el recital de la banda de rock Callejeros. Este lugar era regenteado por Omar Chabán, figura mítica de la escena *under* porteña, quien fue procesado y encarcelado por su responsabilidad en la tragedia. Este hecho dejó 194 víctimas fatales y el escándalo provocó la destitución Aníbal Ibarra, jefe de Gobierno de la ciudad. También se replantearon algunas prácticas habituales en los recitales, tales como el uso de bengalas y las condiciones edilicias y de seguridad de algunos locales.

2 Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

Bléfari cuenta sobre ese procedimiento que invierte los términos y convenciones habituales no solo de la escritura, sino también del mercado: "Escribiendo este *Diario del dinero* me sentí haciendo una inversión. Invertí los términos: gastar es una nueva oportunidad de contar y ganar es perder la vergüenza y desnudar cuánto recibo por mis trabajos" (2020). Esta inversión ya no financiera, sino como alteración de los términos neoliberales y escriturarios, es una operación compleja y consciente sobre el propio archivo que desnaturaliza tabúes sobre el dinero y el arte, y es memoria frágil de la supervivencia de una artista. Contar el dinero es también narrar las experiencias de la intimidad: la vida con amigues y en familia, el agobio del trabajo y de los días, la escritura, el cine, la música. Territorios sensibles que las ciencias modernas tal vez no alcancen a describir plenamente:

> Una forma de contar el dinero que puede servir como materia de análisis para economistas y sociólogos, un registro para que los chismosos revisen o para quien pueda llegar a preguntarse de qué modo sobrevive en el mundo alguien como yo. (Bléfari, 2020)

Esta escritura fuera de sí, desbordada, es también un saber y una conciencia precarios: no es posible imaginar una vida si no es a partir de una supervivencia interdependiente. El trabajo sobre el propio archivo de los registros de gastos, compras y deudas cobra otra forma, desborda no solo los matices de la voz narrativa, el orden del relato y la singularidad de una vida de artista, sino también se metaforiza en paisajes construidos entre la conciencia y el puro azar: "Quise que las entradas estuvieran desordenadas como si un viento hubiese entrado por la ventana y volado las hojas. Y, como si de verdad esto sucediera, que en medio de eso hubiese islas de orden cronológico también" (Bléfari, 2020).

Así, ese saber precario en torno al dinero y su registro se constituye en una escritura que interpela poderosamente las convenciones de lo autobiográfico. El *yo* que narra se desborda en el texto y en la experiencia de esa vida que intenta capturar, a la que nutre de voces, percepciones, imaginaciones diversas. No ya para representarlas, sino para reparar la herida de esos territorios y reconfigurarlos en su singularidad.

Perderse en el paisaje: desplazamientos morosos del artista

Rosario Bléfari fue una artista argentina multidisciplinar. Cantante y compositora, integró grupos de la escena musical alternativa de la década de los noventa, como *Suárez* y *Sué Mon Mont*. En su faceta de actriz, se destacó en el papel protagónico

de películas como *Silvia Prieto* (1999), de Rejtman,[3] y producciones como *Los dueños* (2013), de Toscano y Radusky, y *Planta permanente* (2022), dirigida por este último. Incursionó también en las artes visuales, en teatro y editó varios libros de poesía y narrativa. Formó parte de una generación de artistas que renovó géneros y disciplinas con los vestigios de la crisis; y habitó con comodidad territorios diversos dentro de la escena independiente y por fuera de los circuitos hegemónicos de la escena artística de su tiempo.

Así, la vida que se narra en *Diario del dinero* no es cualquier vida: es la de una artista que, si bien se desarrolló en el margen de todo canon, es identificable en la voz narrativa que emerge. Como ficción autobiográfica desborda toda convención genérica y hace de la forma una inversión –en términos de la autora– de los procedimientos habituales.

Lo biográfico en este diario cabalga entre un registro mínimo y acotado del flujo del dinero que oficia como aquello que rasga una veladura y, al abrirla, muestra el fragmento de una crisis. Así, esta escritura sutura territorios frágiles a partir de múltiples desplazamientos que la narradora realiza, generalmente, movilizada por el dinero: una consulta médica, un trámite, un café que se paga son ejemplos de registros que se expanden más allá de un deber y un haber. Hay tras ellos, o por ellos, un merodeo, un perderse en la ciudad a modo de un *flâneur* que, sin embargo, advierte y siente la ciudad de un modo singular, tal vez sin buscarlo. Habitar la ciudad es una experiencia transformadora en tanto que expande las fronteras deseantes de ese *bios* precario:

> Las cosas que deseamos son transformadoras, y no sabemos, o bien solamente nos creemos que sabemos, lo que hay al otro lado de esa transformación. El amor, la sabiduría, la gracia, la inspiración: ¿cómo emprender la búsqueda de cosas que, en cierto modo, tienen que ver con desplazar las fronteras del propio ser hacia territorios desconocidos, con convertirse en otra persona? (Solnit, 2020, p. 6)

El trabajo asalariado en el frigorífico, metáfora de la economía agroexportadora y aniquiladora de especies, muta hacia no-lugares, espacios donde la ciudadanía se

[3] Esta película fue el puntapié para lo que se llamó Nuevo cine independiente, un movimiento de cineastas que en la década de los noventa renovó la narrativa cinematográfica argentina. El denominador común en esos relatos era lo inesperado, lo imprevisible, en consonancia con el clima de la época imperante. En 1994, se promulgó la Ley del Cine (Ley N.º 24.377/94), que estableció la autarquía del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y reglamentó formas de financiamiento para realizadores emergentes. Esto propició el surgimiento de directores como Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Pablo Trapero, entre otros.

convierte en masa consumidora. La mirada sensible de la artista se resiste a abandonar la contemplación de un mundo en despojos, consciente de que puede que sea la última vez que vea esas imágenes pretéritas, presentes y futuras del extractivismo neoliberal:

> *Domingo 26 de marzo, 1996*
>
> [...]
>
> Hoy es un día muy húmedo. El sol atraviesa el agua que hay en la atmósfera y eso produce una luz que daña un poco la vista y hace fruncir el ceño. Al pasar por Avellaneda veo que están tirando abajo el ex frigorífico *La negra*, que luego fue Shopping Sur, y el espectáculo es escalofriante. Los pedazos de material cuelgan pegados a las estructuras de hierro, una visión de horror. ¿Cómo no voy a mirar por última vez ese espacio que ahora flotará dentro de quién sabe qué otra estructura cuando edifiquen otra cosa? (Bléfari, 2020, p. 35)

La polifonía del derrumbe afecta su atención, el espacio la detiene y le señala qué es lo importante hoy, porque el futuro es incierto, solo perdurará ese espacio flotante en otra estructura ignota. Una entrada que data de casi una década después afina la mirada sobre la precariedad de las vidas que penden, literal y metafóricamente, de los hilos que el poder neoliberal entreteje entre religión, política y negocios:

> *Sábado 10 de abril, 2004*
>
> Ese soldador en la silleta, apenas sostenido, hace llover chispas a través de la media sombra negra. Ilumina el espacio con relámpagos artificiales. Esa luz que de cerca quema las córneas, muestra la escena de unos hombres en el andamio balcón, apenas sujetos, algo peligroso. La inestabilidad y el capricho de la construcción. [...]
>
> Me entero que al día siguiente inauguran la *Iglesia Universal del Reino de Dios* y que por eso están trabajando contra reloj. Son las letras de la frase *Jesucristo es el camino* lo que están soldando. Paso por la puerta, el edificio es monumental. Dijeron en el bar que pagaron una cifra millonaria para comprarle ese predio al Mercado de las flores que estaba antes ahí y que son los mismos que pusieron plata para la campaña de Lula. (p. 43)

La inminencia del peligro en la inestabilidad y la luz hiriente del soldador señalan el daño y metaforizan una mímesis perversa de lo viviente: relámpagos y lluvia de chispas para soldar un eslogan religioso. Un mercado de flores, tal vez uno de los pocos refugios de lo vegetal en la ciudad, arrebatado por la religión y las cifras millonarias. La inestabilidad de las vidas de los obreros contrasta (¿o tal vez advierte o ironiza?) con la frase religiosa. El proceso gentrificador de las grandes urbes,

en este caso Buenos Aires, en el contexto de la globalización y, luego, durante la poscrisis, instalaron el colapso en la materialidad urbana. La contemplación narrada en esta entrada parece advertirlo. Todo paisaje puede desaparecer tras otro que lo reemplaza, la rapidez de los cambios tiende al puro presente. Tal vez el chisme del bar como saber sea lo único válido y legítimo. Lo viviente se cuela en el territorio urbano, resistiendo en la intemperie que trastoca los territorios al servicio de actividades que empobrecen la interdependencia con lo vital:

> La palabra "naturaleza" no es inocente: es el índice de una civilización dedicada a explotar los territorios de manera masiva como si fueran materia inerte y a transformar en santuarios pequeños espacios dedicados a la recreación, al ejercicio deportivo o al regreso espiritual a las fuentes, todas actitudes respecto del mundo viviente más pobres de lo que querríamos. (Morizot, 2020, p. 2)

De este modo, cada entrada de este diario da cuenta de un merodeo moroso por los territorios. La mirada atenta a esa ciudad que poco a poco se desmorona, ese detenerse y contemplar los signos que afectan la atención sumergen la contemplación y estimulan la pregunta sobre los otros que nos rodean:

> *Viernes 8 de agosto, 2008*
> Ir por una hermosa ciudad en medio de los cerros nevados, sola, sin amigos, en silencio. Subir, mirar y enviar postales. Llorar. Escribir. Ver la gente, los niños en el frío, sus pies. Las caras. Pensar si son felices o si sufren. Las mejillas de manzana de los pobladores. Los rasgos mapuches. (Bléfari, 2020, p. 79)

La errancia moviliza la mirada sobre el mundo viviente sin perder ritmo, siempre en apertura hacia lo demás, fuera de sí, pero también dentro: la narradora mira el paisaje, sus habitantes, envía postales y, al mismo tiempo, llora y escribe, y se pregunta por el bienestar de esas gentes. Los rasgos ancestrales y las mejillas que se asemejan a frutos son rastros de una "naturaleza" que está en esas vidas. De este modo, el rastreo es una lectura que recupera los modos sensibles de relación propios de la animalidad:

> Rastrear es descifrar e interpretar huellas e impresiones para reconstruir perspectivas animales: indagar ese mundo de indicios que revela los hábitos de la fauna, su manera de habitar entre nosotros, entrelazada con los otros. Nuestro ojo, acostumbrado a perspectivas imposibles, a horizontes liberados, al principio se habitúa con dificultades a ese deslizamiento de

> terreno del paisaje: de adelante de nosotros, pasa a debajo de nuestros pies. El suelo es el nuevo panorama rico en signos, el lugar que desde ahora llama nuestra atención. Rastrear, en este nuevo sentido, es también investigar sobre el arte de habitar de los demás vivientes, la sociedad de los vegetales, la microfauna cosmopolita que conforma la vida de los suelos y sus relaciones entre sí y con nosotros: sus conflictos y alianzas con los usos humanos del territorio. Centrar la atención no sobre los seres, sino sobre las relaciones. (Morizot, 2020, p. 5)

Estas entradas que registran el desplazamiento por territorios frágiles, al borde del despojo, dan cuenta de una voz que va suturando los vestigios heridos de los paisajes. A través de esas costuras, la voz de Bléfari rearma la nostalgia de un mundo que fue, y de otro que está en un presente continuo en pleno derrumbe. Con eso, también recupera astillas de la historia de un país íntimo que incluye voces y experiencias silenciadas en los grandes relatos de la Modernidad.

Una red de afectos sobre los abismos neoliberales

En un paisaje de despojo y extractivismo, las entradas del diario de Bléfari también dan cuenta de otros modos de ser, hacer y habitar comunidad. En una entrada del 1 de mayo de 2018, se narra una pequeña festividad en una carnicería del barrio de Monserrat. Los dueños, paraguayos, han organizado varios sorteos por ese día y las vísperas de un feriado. Los vecinos se congregan y ocupan la vereda, incluso cortan el tránsito de las calles, mientras los paraguayos reparten números extras:

> Hay una algarabía, los premios son muy importantes, se hacen chistes. Uno de los carniceros dice, ya sobre el último premio, ojalá que lo saque un trabajador que lo necesite y pueda invitar a los amigos. Se dicen muchas cosas. Se acaban los premios, por un número no saco la orden de compra, que era genial porque podías ir comprando de a poco. Una mujer detrás de mí grita: "¡ahora sorteen un paraguayo para que venga a lavar los platos y dejar todo limpio!". El comentario no es muy festejado, por suerte, alguna risita por inercia. Pobre infeliz, viendo si liga comida gratis y sigue pensando como una señora de barrio norte que considera a los paraguayos "para el servicio". Por un momento, pensé que iba a decir algo sexual, porque había un clima de excitación y jolgorio, hubiera sido igual de desubicado, pero al menos ponía una cuota de erotismo. (Bléfari, 2020, p. 12)

El registro de este modo de hacer comunidad en uno de los barrios más conocidos de la ciudad de Buenos Aires, en plena crisis macrista, da cuenta de una mirada que se detiene e interpela otras miradas de odio sobre el migrante, pero, al mismo

tiempo, las contrasta con el clima de jolgorio que han generado los paraguayos dueños del comercio. Aquí la lógica capitalista es invertida; esa escritura comienza a develar los modos de hacer trenza con otros, de ocupar el espacio público, de la generosidad, del deseo de compartir.[4] A su vez, una lupa crítica sobre la conciencia de clase de la vecina contrasta con el alimento que se sortea (carne, pollos), que democratiza un azar generoso y sin mezquindades.

En otra entrada, la mirada se centra sobre ciertas visiones sobre el trabajo del artista que perciben ese oficio por fuera de las lógicas del capital y que, por ende, no "merece" determinados beneficios:

> *Jueves 26 de marzo, 2015*
>
> Salimos para el *Dupuytren* para el control del brazo.[5] Antes compro leche, una factura para Nina y un pan negro grande. Las tres cosas por $40.
>
> En la clínica, pago $5 el coseguro. Esperamos más de una hora. El médico nos pregunta dónde actuamos –por ver que somos de la obra social de actores– y le contamos de las películas recientes con ingenuidad; nos pregunta entonces, sin ingenuidad, quién paga todo eso. Me agarra desprevenida, y contesto cualquier cosa. Me quedo mal, por lo que me dijo y por la falta de reflejos en esa situación, a su merced. (p. 7)

La escena es honesta y, a la vez, desoladora: la narradora siente su impotencia cuando queda "a merced" de un médico insensible, y se reprocha su falta de reflejos para responder. En ese discurso del profesional, el trabajo artístico, en este caso el de los actores, se percibe ocioso, improductivo, parasitario de una maquinaria en la que los cuerpos solo se validan como mercancía (Valencia, 2010), ya no como sostén de la fuerza de un trabajo. El gesto autoinmune del discurso del médico se narra desde una comprensión activa e incómoda de un presente profuso de aislamiento y segregación, en la voz de la autora.

Otros modos de relacionalidad intensa, multiplicada y heterogénea en la precariedad aparecen como posibilidades de reinvención de las subjetividades en tanto que se asumen vulnerabilidades compartidas. Al ritmo de las protestas originadas en los prolegómenos de la crisis de 2001, la ciudad se colectivizaba y también la producción artística. En ese clima, la figura del creador individual mutó hacia una identidad que necesitaba de su inscripción en algún colectivo artístico:

[4] En abril, se generó en Argentina una corrida cambiaria que devaluó el peso y disparó el precio del dólar. Esto obligó al gobierno a recurrir al Fondo Monetario Internacional para tomar más deuda; como consecuencia los índices de desempleo y pobreza crecieron.

[5] La enfermedad de Dupuytren genera contracción en uno o más dedos de la mano.

> *Miércoles 11 de agosto, 1999*
> Notable: compro un billete de *La solidaria* en el subte. Voy a *Belleza y Felicidad* y hablo con las chicas de los memes, de biología, de orgánico e inorgánico y de configuración cerebral. Tomo café que le compro a una cafetera de la calle.
> Me llevo uno de mis collages, el del invierno, que quedó en trastienda después de la muestra, porque parece que Diego G., que había dicho que lo quería comprar, ahora dijo que no (¡qué mal!). [...]
> Saqué fotos en *Belleza y Felicidad*. Tenían un vestido lindo por $10. Salimos juntos con Pángaro y al salir nos dijeron las chicas: "que se diviertan". Nos separamos al llegar a la otra esquina porque íbamos para lados opuestos.[6]

Belleza y Felicidad –espacio colectivo *queer*, artivista y vanguardista de fines de la década de los noventa, que Bléfari frecuenta con total comodidad– rompe con las convenciones del mercado editorial y artístico. La voz que narra cuenta las derivas de las conversaciones con sus gestoras, describe el detrás de la escena de las muestras y de la concepción que sostiene ese espacio, en tanto que arte y literatura tienen el mismo valor que un bello vestido, y que un compromiso de compra puede revertirse. Allí se mencionan otros referentes de la música *indie* que también eran *habitués* del lugar. Si bien no hubo manifiesto explícito de este proyecto, B y F, ya desde su nombre, pone sobre la mesa la utopía que deshace fronteras entre literatura y realidad, configurando un universo material de afectos que cuestiona el valor y la norma de lo literario, el canon, el mercado editorial. Como la mayoría de los colectivos artísticos de la época, hizo de la precariedad su laboratorio, propuso nuevos modos de organización y ensayó otros modos de trabajo colectivo:

> Así, B y F funda un espacio para una politización que empieza a percibirse como algo intuitiva e involuntaria pero luego programática, ese atentado a las formas de subjetivación en moldes de existencia preformados, binarios y carcelarios, a la vez que una transformación de la técnica productiva que da lugar en lo barato a las voces y poéticas experimentales. B y F es una fuente para el levantamiento de los inconscientes que se agitó en 2001-2002 como una crisis no solo económica sino de la subjetividad hegemónica y su régimen cisheterosexista que temblaba junto con el colapso financiero y el gobierno. (Palmeiro, 2020, pp. 75-76)

Lo precario desmonta las lógicas de la propiedad y de la mercantilización y se hace comunidad en intensidades heterogéneas, múltiples y dispares. Así, la conciencia

6 Las cursivas pertenecen al original.

sobre la vulnerabilidad compartida entrama lo común y se convierte en un saber que circula, se comparte, e incluso se habita. En el camino hacia B y F, la narradora consume objetos que pertenecen a una economía alternativa que circula en la calle, en el subte, que no persigue otros fines más que la solidaridad y la subsistencia o, en otras palabras, la interdependencia con los demás. Eso implica también una apertura hacia el otro, aún en una cercanía que se vuelve distante y de la que solo se tienen vestigios, rastros reconocibles de una sensibilidad compartida:

> *Domingo 15 de marzo, 1992*
> Desde que volvimos de las vacaciones se oye que alguien solloza –sí, esa es la palabra– en alguna casa vecina. Mientras tanto, Marcelo estudia para recibirse y cada vez que hablamos por teléfono o nos vemos en un ensayo tiene que estudiar o está estudiando. (p. 7)

En esta entrada, Marcelo, quien aparenta estar próximo, está sumergido en las demandas de la vida académica, que son también las demandas de la sociedad capitalista para acreditar un saber y legitimar una profesión. Alguien, de quien solo se sabe que vive cerca, solloza y esa certeza que se reafirma en la enunciación muestra la apertura sensible ante quien es igualmente vulnerable, en contraste con los vaivenes de una vida de artista que también tiene matices burgueses: la vuelta de las vacaciones, el estudio, la graduación próxima, los ensayos.

El dinero como artilugio: posibilidades de fuga y fisura en las escrituras autobiográficas

> *Artilugio: 1. m. Mecanismo, artefacto, sobre todo si es de cierta complicación.*
> *Diccionario de la Real Academia Española*

Si bien no pretendemos responder taxativamente los interrogantes que iniciaron este trabajo, consideramos que, además de movilizar el desarrollo de nuestro análisis, nos proveen de algunas notas que pueden operar como pequeñas brújulas para expandir nuevas lecturas sobre las ficciones precarias. En este sentido, y en virtud de lo expuesto, nos detenemos en una de las acepciones de la palabra artilugio. El dinero como materia prima en la escritura de Bléfari es un mecanismo sutil, tal vez la excusa, que genera desplazamientos heterogéneos de un *bios* precario que oficia y habita la vida artística. Desplazamientos en los que la forma se altera: el tiempo se desordena y nos ofrece indicios, rastros, de una vida precaria que en su interdependencia vital construye saberes en comunidad. La escritura

autobiográfica, entonces, no narra *una* vida, sino una vida precaria, según la entiende Rodríguez (2022):

> Nuevas configuraciones sobre lo que se entiende por vida. La "vida precaria" conjuga y afirma un pensamiento sobre las redes de interdependencia vitales que hacen posible y viable "una vida", y que pasan por distintas configuraciones entre lo humano y no-humano. Vidas y cuerpos sobre el umbral de lo precario, cuyo relieve no se puede leer sólo bajo el signo de la desposesión y el despojo sino bajo nuevas inflexiones de la agencia, de la resistencia y de la invención de relaciones, afectos y de placeres. (p. 10)

Las modulaciones de ese *yo* precario enlazan distintos territorios a los que presta disponibilidad y atención. Territorios que conforman una polifonía rota: la de una constante intemperie. El despaisaje de las ciudades ofrece imágenes fantasmáticas en las que la lógica fordista del trabajo asalariado se diluye en espacios diezmados por el extractivismo urbano y la fragilidad normalizada de los cuerpos.

En la pequeña fiesta colectiva en la calle debido al sorteo en la carnicería de los paraguayos, podría encontrarse una reversión opuesta y sensible de la orgía grotesca de *El matadero* echeverriano. La barbarie se encuentra, en esa entrada, en el prejuicio a viva voz que lastima una reunión de cuerpos en el espacio público; el discurso inmunizado de un médico que demarca el límite entre un *yo* y un *ellos*. Las charlas y los encuentros en Belleza y Felicidad. Territorios que la escritura de Bléfari hilvana en pos de una captura de intensidades, sentidos, percepciones que reescriben un modo de hacer literatura a partir de lo precario.

En *Diario del dinero*, la vida precaria es material y procedimiento formal (Rodríguez, 2022, p. 18), que captura el espacio autobiográfico no para representarse ni representar la crisis, sino para desplegar en esa sutura escrituraria y desbordante una epistemología de lo sensible que, en sus experimentaciones formales, en este caso literarias, asume la precariedad como un saber sobre los otros y sobre sí en un constante desborde.

Referencias

Andermann, J. (2000). *Mapas de poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Bléfari, R. (2019). *Poemas de los 20 en los 80*. Rosario: Iván Rosado.
Bléfari, R. (2020). *Diario del dinero*. Buenos Aires: Mansalva.
Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Cuello, J. N. (2016). "Las formas de lo frágil" (Prólogo). En R. Barcos (Ed.), *La promesa de hacer de esta ciudad un paraíso*. La Plata: Bum.

Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Giorgi, G. (2017). "Las vueltas de lo precario". En M. V. Dahbar, A. (Beto) Canseco y E. Song (Eds.), *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades Doctas.

Giunta, A. (2009). "Poscrisis. La escena del cambio cultural". En *Poscrisis. Arte argentino después de 2001.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Kamenszain, T. (2000). "Bordado y costura del texto". En *Historias de amor. Y otros ensayos sobre poesía.* Buenos Aires: Paidós.

Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay.* Honduras: Eterna Cadencia.

Morizot, B. (2020). *Tras el rastro animal*. Buenos Aires: Isla desierta.

Palmeiro, C. (2020). "Belleza y Felicidad o la insurgencia de la vanguardia feminista". En L. Arnés, L. M. De Leone y M. J. Punte (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Córdoba: Eduvin.

Pauls, A. (27 de marzo de 2024). "Alan Pauls sobre *Diario del dinero* de Rosario Bléfari" / Entrevista por Editorial Mansalva [@editorialmansalva]. https://www.instagram.com/reel/C5CRsZdImMo/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA

Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida: Literatura y neoliberalismo*. Córdoba: Eduvin.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. (C. Mistral, Trad.). Buenos Aires: Fiordo Editorial.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore.* Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

Literatura argentina para niños y jóvenes: pliegues, resortes e intermedialidades. Ficciones teóricas en la obra de María Teresa Andruetto

Argentine literature for children and young adults: folds, resorts and intermediality. Theoretical fiction in María Teresa Andruetto's work

Natalia Elizabeth Rodríguez
Universidad Nacional de Río Negro, Río Negro, Argentina
rodrigueznat75@gmail.com

Recibido: 30 septiembre 2024 / Aceptado: 11 febrero 2025

Resumen

Este artículo indaga la dinámica de interacción productiva entre literatura y crítica en la obra de María Teresa Andruetto y profundiza en el análisis de *La lectura, otra revolución* (2015b) y *Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto* (2019b), con eje en la conceptualización del lenguaje, las lecturas y escrituras. Dicho abordaje abarca también el tratamiento de aspectos de política editorial y las operaciones de mediación. Los principales resultados evidencian mecanismos discursivos que modulan pliegues, resortes e intermedialidades entre poéticas y narrativas críticas. Las conclusiones confirman la composición de ficciones teóricas.

Palabras clave: campo literario argentino, María Teresa Andruetto, narrativas críticas, poética, teoría y ficción

Abstract

This article explores the dynamics of the productive interaction between literature with criticism in María Teresa Andruetto's work. It thus deepens the analysis of La lectura, otra revolución *(2015b) and* Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto *(2019b), focusing on the conceptualization of the language, the readings and the writings. This approach also deals with aspects of editorial policy and mediation operations. The main results show discursive mechanisms that modulate folds, resorts and intermediality between poetics and critical narratives. The conclusions confirm the composition of theoretical fiction.*

Keywords: *argentine literary field, critical narratives, María Teresa Andruetto, poetics, theory and fiction*

Historia de lecturas y escrituras

María Teresa Andruetto nació en Arroyo Cabral, provincia de Córdoba, Argentina, en 1954. Es escritora, poeta, ensayista y una "lectora de provincia", expresión con que se define en uno de sus trabajos críticos recientes, cuyo móvil principal refiere a la reconstrucción de momentos significativos de una vida entre relatos, lecturas y escrituras. Se remonta hacia los orígenes y cuenta:

> Nací en una casa de inquilinato con letrina comunitaria, sin obra social ni trabajo en blanco de mis padres, sin más conocidos ni familiares en el pueblo. El fantasma de la guerra, la inmigración y el desarraigo todavía estaban cercanos. Las carencias materiales eran muchas pero el ansia de libros también estaba latente en casa, de modo que cuando fui arrojada al mundo ya tenía una extraña, infrecuente conjunción entre pobreza y hambre de lectura. (2023, p. 11)

La memoria emotiva despliega en su discurrir una narrativa que destaca la figura de la madre, a quien Andruetto atribuye una "gran apetencia lectora" (p. 13); asimismo, la del padre, oriundo de Italia, que "había estudiado latín y leído a los poetas y narradores italianos clásicos" (p. 15). En cuanto a la casa familiar añade que era "la única del barrio con una biblioteca" (p. 16). Según detalla, la biblioteca incluía diccionarios enciclopédicos, una *Historia ilustrada de la pintura*, desde Altamira hasta Picasso, una colección de literatura argentina de cincuenta tomos que comprendía autores como Sarmiento, Hernández, Echeverría, Mármol, Cambaceres, Alberdi, Monteagudo, Moreno, Mansilla, Wilde, Cané; libros de poesía de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Rubén Darío, Amado Nervo, Gustavo Adolfo Bécquer, Olegario Andrade; varias novelas de Alejandro Dumas, el *Pinocho* de Collodi, un *Juan Moreira*, dos *Martín Fierro*, varios Shakespeare, un ejemplar de la Biblia, una historia de la fotografía, entre otros (pp. 21-29).

La mirada desanda los tiempos de la infancia y resalta en esta autobiografía una escena que describe los inicios del intenso vínculo de Andruetto con la literatura destinada a niños y jóvenes:

> Cuando era chica, como se usaba entonces, iba a piano, a lo de la señorita Alba. Ella enseñaba en su casa y su papá, en la habitación con grandes ventanas que daba a la avenida, tenía

> un taller de marcos [...]. Ahí encontré a Andersen y supe por primera vez de *El patito feo*, *La sirenita* y *La vendedora de fósforos* (¡quién iba a decirme que cincuenta años más tarde iban a darme un premio con su nombre!). (Andruetto, 2023, pp. 35-36)

Las experiencias infantiles se asocian, igualmente, a contar historias a las compañeras de la escuela primaria: "siempre era algo que había leído, como la historia de Rómulo y Remo, la del caballo de Troya, la de la flor del ceibo [...], la leyenda del Irupé, cosas así" (p. 31). El ingreso al secundario convoca a otros recorridos alrededor de la biblioteca del colegio:

> Ahí encontré literatura argentina contemporánea: Borges (*El Aleph* y *Ficciones*), Sabato (*El túnel*, algo más tarde *Sobre héroes y tumbas*), Marco Denevi (*Ceremonia secreta*), Bioy Casares (*La invención de Morel*), José Bianco (*Las ratas*), Silvina Ocampo (*Las invitadas*), Beatriz Guido (*Fin de fiesta*), Cortázar (*Bestiario* y *Final de juego*), Eduardo Mallea (*La bahía del silencio*), Arlt (*El juguete rabioso*), Syria Poletti (*Gente conmigo*) y Mujica Lainez (*Misteriosa Buenos Aires*). (pp. 46-47)

Al finalizar este ciclo, entre los años 1971 y 1975, Andruetto se instala en Córdoba capital para estudiar Letras en la universidad pública. Describe dicha etapa en estos términos:

> Mi modo de leer estaba por cambiar para siempre. Tenía diecisiete años y [...] empezaron a sucederse muchos descubrimientos: las vanguardias, los poetas expresionistas, los surrealistas, los simbolistas, los futuristas. El neorrealismo italiano [...], los poetas italianos del siglo xx [...]. La literatura latinoamericana y argentina [...]. La literatura del sur norteamericano [...]. La literatura de lengua alemana del siglo xx. (pp. 48-49)

Agrega: "A partir de entonces ya no fui más una devoradora de historias [...] me convertí en una lectora rumiante, que lee y relee tal como pastan las vacas" (p. 50).

Alcanzó a recibirse en 1975 y el golpe de Estado la obligó al insilio, primero en Trelew, Patagonia y, después, en un altillo en Córdoba, entre 1976 y 1977. Durante esta "larga noche" solo tenía tres libros: las obras completas de Borges, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y un libro de Carlo Emilio Gadda (p. 62). "El único entretenimiento, la única grieta hacia alguna luz, era la lectura" (p. 63). Cuando terminó la dictadura empezó "desde cero" a construir su biblioteca, "porque todo lo anterior (no solo los libros) se había perdido" (p. 79). Ya en democracia, regresa a la universidad a retirar el título en 1984.

> Ser escritora no estaba en mis planes: quería ser profesora [...] enseñé literatura [...], en escuelas secundarias primero y más tarde en profesorados, y también trabajé leyendo y generando escritura en talleres con adolescentes, jóvenes encarcelados, mujeres en barrios, ancianos en un geriátrico, niños muy pequeños, maestros. (pp. 50-51)

Durante los años ochenta y noventa, en paralelo a la crianza de sus hijas y al trabajo en el Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ), radicado en Córdoba, leyó "mucha literatura para la infancia":

> Literatura nacional: María Elena Walsh, Javier Villafañe, Elsa Bornemann, María Granata, Laura Devetach, Graciela Montes, Ema Wolf, Ricardo Mariño, Gustavo Roldán, José Murillo, Jorge Washington Ábalos, Graciela Cabal; pero también escritores e ilustradores de otros países y otras lenguas: Maurice Sendak, Christine Nöstlinger, Ana María Machado, Marina Colasanti, Lygia Bojunga Nunes, Gianni Rodari, Roberto Innocenti, Juan Farias, Beatrix Potter, Roal Dahl, Toni Morrison, Janosch, Michael Ende, Jean de Brunhoff, Tomi Ungerer. (pp. 111-112)

Estas vivencias de Andruetto, que sintetizamos, reverberan en su desempeño profesional. Ciertamente, empezó a escribir para niños, adolescentes y adultos, para docentes y mediadores. Desde 2010, junto con Juana Luján y Carolina Rossi, se desempeña como directora de la colección Narradoras Argentinas, que forma parte del fondo editorial de EDUVIM, la editorial de la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba (p. 110). Es historia de nunca acabar.

Extraño oficio

En el volumen titulado *Extraño oficio*, Andruetto reflexiona sobre los escritores y su tarea asociada a ver, escuchar y construir historias a partir de los propios relatos y de lo que cuentan otros: "así va mi corazón, de una historia a otra, [...] en ese dejarme tocar por la escucha, [...] escuchando los dolores humanos como si fueran fábulas" (2021, p. 14). En esta línea, podemos asegurar que Andruetto conoce sobre estos quehaceres y ejerce el arte de escribir con delicada persistencia. Ello deviene en una obra literaria y teórica de calidad que la convalida como autora representativa del campo de la literatura argentina para niños y jóvenes (LAPNyJ).[1]

[1] De María Teresa Andruetto se consignaron los siguientes títulos destinados al público infantil y juvenil; estos aparecen acompañados del nombre del ilustrador según sea el caso: *Huellas en la arena* (1997), ilustrado por Patricia Melgar; *Benjamino* (2003; 2015), por Didi

Ha recibido diversos reconocimientos como el Premio Iberoamericano a la Trayectoria SM 5ª edición, en 2009; el Hans Christian Andersen, concedido por la Organización Internacional para el Libro Juvenil (International Board on Books for Young People, IBBY), en 2012; y el Premio Universitario de Cultura "400 años", otorgado por la Universidad Nacional de Córdoba, en 2012. Como señalamos, la obra de Andruetto comprende textos literarios y teórico-críticos entre los que figuran: *La construcción del taller de escritura: en la escuela, la biblioteca, el club* de autoría compartida con Lilia Lardone (Homo Sapiens, Rosario, Santa Fe, 2003), *Hacia una literatura sin adjetivos* (Comunicarte, Córdoba, 2009), *La lectura, otra revolución* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015), *Ecos de la lengua* (Ediciones de la Terraza, Córdoba, 2020), y el ya citado *Una lectora de provincia* (Ediciones Ampersand, Buenos Aires, 2023).

Advertimos en Andruetto la condición de "agente doble del campo" ya que, de acuerdo con Cañón (2016), "construye y da legitimidad al objeto sobre el que opera, a la vez que lo produce, explica, publica, promueve, difunde y demuestra su valor especialmente estético, pero también político y social" (p. 53). Nos referimos, seguidamente, al Fondo de Cultura Económica (FCE) y Tinkuy como proyectos editoriales que certifican esta posición.

Los proyectos editoriales

El Fondo de Cultura Económica fue fundado en México, en 1934. Según se revela en la web de la editorial, "el propósito inicial era difundir los textos fundamentales en materia económica; pero muy pronto se tuvo conciencia de que había

Grau y Cynthia Orensztajn, respectivamente; *Solgo* (2004; 2011a), por Liliana Menéndez y Cynthia Orensztajn, respectivamente; *Veladuras* (2005); *El árbol de lilas* (2006b), por Liliana Menéndez; *Agua/cero* (2007), por Guillermo Daghero; *Trenes* (2007b), por Istvansch; *El incendio* (2008a), por Gabriela Burin; *Campeón* (2009a), por Nicolás Arispe; *El país de Juan* (2010a), por Gabriel Hernández; *La durmiente* (2010b), por Istvansch; *La niña, el corazón y la casa* (2011b); *Había una vez* (2012b), por Claudia Legnazzi; *Zapatero Pequeñito* (2012d), por Pablo Bernasconi; *Peras* (2012c), por Florencia Tabbita; *Trece modos de mirar a un niño* (2014), por Cecilia Afonso Esteves; *Clara y el hombre en la ventana* (2018), por Martina Trachtenberg; *La hora del General y otras miniaturas* (2019a), por Claudia Legnazzi; *Poesía a la carta* (2019b); *Selene* (2020), por Germán Wendel. A esto se suma la serie para adultos: *Pavese y otros poemas* (1998); *Kodak* (2001); *Todo movimiento es cacería* (2002); *La mujer en cuestión* (2003); *Beatriz* (2006); *Pavese/Kodak* (2008); *Sueño americano* (2009c); *Tendedero* (2010d); *Lengua madre* (2010c); *Cacería* (2012a); *Los manchados* (2015c); *Cleofé* (2017); *Poesía reunida* (2019c); *Extraño oficio* (2021); *Aldao* (2023a); *El vestido* (2023b), por Ana Luisa Stok. Los datos registrados ofrecen un mapeo necesario para dimensionar puntos de referencia, al mismo tiempo que contextualizan nuestro corpus y la hipótesis de dialogicidad entre prácticas de escritura literaria y teórico-crítica.

que extenderse a todos los ámbitos del conocimiento, nacional e internacional" (FCE de Argentina, 2025). La sucursal de Argentina se estableció en 1945, en Buenos Aires, bajo la administración de Arnaldo Orfila Reynal (FCE, 2025). En la década de los noventa, la filial argentina comenzó a impulsar su propio programa editorial, cuyo catálogo actualmente está integrado por más de 5.000 libros de literatura, historia, filosofía, antropología, sociología, arte, psicología, educación y pedagogía, derecho, economía, ciencia y tecnología (FCE de Argentina, 2025). Siguiendo el foco establecido para este escrito, apuntamos que la colección Espacios para la Lectura fue creada y dirigida inicialmente por el mexicano Daniel Goldin. Sobre los objetivos y destinatarios de dicha colección, se expresa:

> La colección Espacios para la Lectura quiere tender un puente entre el campo pedagógico y la investigación multidisciplinaria actual en materia de cultura escrita, para que maestros y otros profesionales dedicados a la formación de lectores perciban las imbricaciones de su tarea en el tejido social y, simultáneamente, para que los investigadores se acerquen a campos relacionados con el suyo desde otra perspectiva [...] también pretende abrir un espacio en donde el público en general pueda acercarse a las cuestiones relacionadas con la lectura, la escritura y la formación de usuarios activos de la lengua escrita [...] es pues un lugar de confluencia –de distintos intereses y perspectivas– y un espacio para hacer públicas realidades que no deben permanecer solo en el interés de unos cuantos. Es, también, una apuesta abierta en favor de la palabra. (Colección Espacios para la Lectura)

Algunas obras de esta serie son *La experiencia de la lectura* (1998), de Jorge Larrosa; *La frontera indómita* (1999) y *El corral de la infancia* (2001), de Graciela Montes; *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura* (1999), *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público* (2001) y *Leer el mundo* (2015), de Michèle Petit; *La literatura como exploración* (2002), de Louise M. Rosenblatt; *Lectura de imágenes* (2004), de Evelyn Arizpe y Morag Styles; *Dime*, *El ambiente de la lectura* (2007) y *Conversaciones* (2008), de Aidan Chambers; *Gente y cuentos ¿A quién pertenece la literatura?* (2009), de Sarah Hirschman; *Escritura e invención en la escuela* (2013), de Maite Alvarado; *Tomar la palabra: la poesía en la escuela* (2015), de Mercedes Calvo; *Poderes de la lectura. De Platón al libro electrónico* (2024), de Peter Szendy. Este listado incluye *La lectura, otra revolución* (2015), de Andruetto. En "Liminar" (prólogo), Socorro Venegas declara:

> En este libro, Andruetto plantea una serie de interrogantes sobre el lenguaje, la memoria, la tarea de mediadores, escritores y maestros, y las convenciones que rodean al acto de leer

> y de escribir, pero también de publicar [...]. *La lectura, otra revolución* es una autobiografía emocional, intelectual y literaria de la escritora cordobesa. Pasar de estos ensayos a buscar sus cuentos, sus novelas y su poesía, es inevitable. (pp. 7-9)

El volumen reúne los siguientes textos presentados en distintos eventos y premiaciones: "La vida misma" (entrega del Premio Hans Christian Andersen, Londres, agosto de 2012); "Mi casa" (entrega del Premio Universitario de Cultura "400 años", Córdoba, noviembre de 2012); "Libros sin edad: acerca de libros, lectores, dádivas y puentes" (Coloquio Internacional "Esses livros sin idade", Río de Janeiro, octubre de 2012); "En busca de una lengua no escuchada todavía" (II Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil, Bogotá, marzo de 2013); "Algunas aproximaciones a la poesía y los niños" (III Simposio de Literatura Infantil y Juvenil en el Mercosur, Buenos Aires, septiembre de 2013); "Libertad condicional" (incluido en *El verso libre*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2010); "La escena del cuento" (ponencia en el Centro de Pedagogías de Anticipación, Buenos Aires, febrero de 2003); "Elogio de la dificultad: formar un lector de literatura" (Jornadas Internacionales para Docentes en la XL Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, abril de 2014); "La lectura, otra revolución" (XIII Congreso Internacional de Promoción de la Lectura y el Libro, Buenos Aires, mayo de 2010, simultáneo con el bicentenario del grito de la Independencia argentina); "Leer, derecho de todos" (XVIII Foro Internacional por el Fomento del Libro y la Lectura organizado por la Fundación Mempo Giardinelli, Chaco, Argentina, septiembre de 2013); "Que todos signifique todos, pero ¿qué todos?" (XXXIV Congreso Internacional de IBBY, México, septiembre de 2014); "Literatura y memoria" (artículos publicados entre 2011 y 2013 en *Deodoro, gaceta de crítica y cultura*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Obsérvese que dicho recorte establece una conformación estratégica en tanto que alude a contextos de producción y recepción, lugares y posiciones de enunciación vinculantes desde los que circunscriben temas, problemas y debates particulares, en perspectiva histórica, lo que legitima a la escritora y su obra.

Tinkuy nace como un proyecto centrado en el encuentro entre los libros y las personas, por eso toma su nombre del quechua que significa 'encontrar' (Rodríguez, 2023). Los comienzos se remontan al 2010, cuando Gloria Claro y Ariel Marcel –junto con Daniela Azulay y Rocío Gil– realizaban talleres de lectura en bibliotecas barriales o en plazas. Luego, en 2012, dicho equipo lleva adelante un programa radial invitando a la experiencia lúdica y literaria. Cada programa tenía una consigna, por ejemplo: "¿Qué libro tenés hoy en tu mesa de luz?" o "¿Con qué

autor te gustaría tomar un café?" Cuando reunieron cien consignas, dada la repercusión que se generó en la audiencia, surgió la idea de los juegos. Esas preguntas se transcribieron a tarjetas en formato naipe y se armó un juego de cartas en una caja de acrílico, que dio origen a la editorial propiamente dicha.[2] En cuanto a la composición del catálogo, se reconocen los Juegos literarios y Poesía a la carta. Esta última implica un desborde de lo literario, puesto que el discurso verbal se extiende y se transfunde con variaciones del arte y las tecnologías (Blake, 2021, p. 11). Se arbitra, deliberadamente, un sistema de simbolizaciones que estallan en significaciones diversas (p. 40). Esto se asocia a nuevos modos de leer (Baigorri, 2021, p. 38), entramando el lenguaje poético, el texto visual, el diseño y otros componentes gráficos. La colección Poesía a la carta involucra a diversos autores como Laura Devetach (2017), María Teresa Andruetto (2019) y Gustavo Roldán (2020).

Poesía a la carta, de Andruetto, contiene cincuenta naipes con cuarenta composiciones de diferentes poemas de la autora, algunos completos, otros se presentan en fragmentos: "No vayas en noviembre", "Ahora que viene el tiempo de los pájaros", "La Pataia/94", "Pavese", "Entre los ramos", "Extravío", "Paisaje", "Lunes", "Tendedero", "Kodak", "Casa con palmeras", "Víspera", "El olivo de la perla", "Una nieta a su abuela", "El peso de tu boca", "Para que fluya", "El orden natural", "Digo dice", "Música", "Ya está dicha la pena", "Autorretrato ante el caballete 1", "Autorretrato ante el caballete 2", "Autorretrato ante el caballete 5", "Ayer I", "Hoy II", "Hoy III", "Hoy VIII", "Hoy IX", "Herencia", "Interior con naranjas", "Polaroid", "Non fiction".[3] Se suman cinco cartas con citas elegidas por Andruetto (de Cesare Pavese, Juana Luján, Mary Oliver, Wisława Szymborska y Demócrito de Abdera) y cinco figuras del tarot (el mundo, la estrella, el loco, la

[2] El surgimiento de Tinkuy se entronca con procesos de consolidación de la LIJ que, especialmente a partir de 2001, han revitalizado y enriquecido el campo mediante la creación de emprendimientos independientes, a través de la producción de ciertos géneros, como el libro álbum y el libro objeto, y del tratamiento de temas tabúes (Tosi, 2019). Además, se condice con prácticas y operaciones vinculadas a políticas públicas que en Argentina remiten a diversos planes y programas, por ejemplo, al Plan Nacional de Lectura, que comenzó a funcionar en 2003 y continuó hasta 2015, con acciones de promoción lectora centradas en la adquisición de libros de texto, literarios y de consulta, y la consecuente distribución de dichos materiales para bibliotecas y escuelas públicas (Bustamante, 2012; Baigorri, 2021; Bayerque, 2021; Bustamante, 2021). Estas dotaciones privilegian libros de calidad estética y literaria, títulos que dan cuenta de otras representaciones acerca de las infancias y juventudes, el trabajo con el lenguaje y la multiplicidad de sentidos, la especificidad de la poesía, formatos en los que la ilustración y el diseño asumen desafíos retóricos en diálogo con el lenguaje verbal (Bayerque, Couso y Hermida, 2021), rasgos de ruptura, amplitud y diversidad (Bustamante, 2021).

[3] Pertenecen a poemarios "para adultos": *Pavese y otros poemas* (1998), *Kodak* (2001), *Sueño americano* (2009c), *Beatriz* (2006a) y *Cleofé* (2017).

rueda de la fortuna y la emperatriz), más la folletería con un código QR de acceso a poemas grabados en la voz de la propia Andruetto.

Ficciones teóricas

A propósito del análisis expuesto en lo que sigue, recuperamos las investigaciones de Maccioni, Milone y Santucci (2021), quienes admiten la potencia heurística de la categoría "ficción teórica". En el planteamiento de las autoras, vinculado al estudio de escrituras contemporáneas, dicha noción incursiona en los cruces entre producciones artísticas y propuestas teóricas, buscando volver permeables los límites de modo que teoría y ficción se exploren, se entrecrucen (pp. 20-23). Nos interesa retomar, de igual forma, las aportaciones de García (2024), quien examina los puntos de contacto de la ficción con las disputas críticas (p. 27) y sostiene que es posible constituir una trama de ilaciones y relaciones dialécticas entre los protocolos ficcionales y el repertorio teórico-crítico de la LIJ. Entendemos, por consiguiente, que estos aportes nos habilitan en cuanto a un tratamiento analítico tendiente a suspender las separaciones entre el discurso literario y el de orden crítico, orientando la colocación de entrecruzamientos híbridos, pasajes permeables que fundan intermedialidades. A continuación, analizamos *La lectura, otra revolución* (2015b) y *Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto* (2019b), los que han sido elegidos debido a la implicación de las reciprocidades entre prácticas de escritura literaria y teórico-crítica y los alcances de dicha sistemática en la conceptualización de lenguaje, lengua, lectura y escritura.

Pliegues, resortes e intermedialidades

Admitimos que en *La lectura, otra revolución* y *Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto* intervienen las ya mencionadas nociones de lenguaje, lengua, lectura y escritura. Según constatamos, los libros estudiados modulan dichas concepciones en torno a pliegues. El concepto de "pliegue" (*pli*) es fundamental en varios escritos de Deleuze (1987; 1989). La filosofía deleuziana encuentra en esa categoría la expresión de una fuerza vital y continua de devenir (Cortes, 2024, p. 247). El pliegue indica no un hiato sino un continuo (p. 249). En el marco de nuestro trabajo, la categorización resulta productiva para dimensionar flujos y movimientos, puntos de plegado en la discursividad teórico-crítica y literaria. Aseguramos que desde estos pliegues se articulan zonas de inflexión dilucidando, en el primer caso, una amalgama de metáforas; en el segundo, el

agenciamiento de un *yo* lírico disonante. Estos procedimientos accionan, en consecuencia, los resortes de una intermedialidad configuradora de ficciones críticas.

En una línea de continuidad con trabajos precedentes, en *La lectura, otra revolución* (2015b), Andruetto aborda las nociones aludidas.[4] No obstante, dicho abordaje supone la instauración en el nivel del discurso de dispositivos de metaforización. El volumen justifica una orientación por parte de Andruetto en defensa de las variables del castellano, "los múltiples matices que tienen nuestros modos de decir" (p. 11), al rechazar "un lenguaje que tienda a lo neutro". En correspondencia, observamos que la lengua se define como "trinchera" (p. 42), lo que se condice con una posición de resistencia ante la uniformidad en los modos de decir y de pensar, a favor de la particularidad de nuestras lenguas y sus resonancias distintivas. Esto se asocia al ingreso en el sistema teórico de Andruetto de la categoría "ecos de la lengua" (p. 43), que será reactivada en textos teórico-críticos posteriores. Consecuentemente, la lengua se resignifica como un "territorio" de contrapoder frente a lo uniforme y lo hegemónico (p. 43). Desde este enfoque, la lengua no es única sino "la diversidad misma puesta a vivir en nuestras bocas, [...] (rebatiendo) lo oficial, lo abstracto, lo general, lo convencional" (p. 52). Se insta, por ende, a revelar a la lengua en sus intersticios (p. 53), de acuerdo con la convalidación de lo múltiple y las disidencias que representan un componente clave en la poética de la escritora.

Además, relevamos el uso de comparaciones y metáforas en la representación de la escritura y la lectura. Con respecto a la primera aseveramos que, en un movimiento iterativo, Andruetto retorna a la imagen de "trinchera" y de "territorio". Dice: "He vivido el acto de escribir como una trinchera de la lengua, una defensa de lo más propiamente mío, un intento de capturar a ese animal hecho de palabras, en el deseo de encontrar allí algo para ofrecer a otros, el camino hacia el propio modo de decir" (p. 12). Asegura: "he visto siempre a la escritura, igual que un territorio para comprender y ser comprendidos, una inmersión en nosotros para conocernos y conocer algo de la sociedad de la que formamos parte" (p. 21). Otra de las metáforas empleadas es la de "camino": "la escritura es el lento camino hacia

[4] *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009b) formula una concepción de la "lectura alerta", que dialoga con el *punctum* de Barthes (p. 17). Se establece la significación de lecturas perturbadoras ligadas al quiebre de lo esperado, lo previsible, lo correcto, "para que el texto se abra acaso alguna vez a múltiples lecturas" (p. 23). Andruetto valida la escritura como oficio y corrobora la relación entre escribir y mirar. Expresa que escribir es un modo de mirar intensamente hasta percibir allí algo único, lo particular (p. 116). Se inclina por una escritura que resiste dogmas estéticos y/o políticos, las tendencias de mercado y las modas de lectura (p. 33). Otro dispositivo de este marco categorial es la conceptualización de las lecturas y escrituras (literarias) en interrelación con las nociones de "subjetividad" (p. 132), "incomodidad" (p. 104), "vacilación" e "incertidumbre" (p. 134).

la propia cosa", parafraseando a Clarice Lispector, "camino hacia lo particular de un individuo y de la sociedad a la que pertenece" (p. 49). Afirma que "quien escribe va en busca de *cierto orden secreto* [...] que nos permite comprender ciertas zonas aún no percibidas de la experiencia" (p. 52). Por eso, ratifica que "la escritura es, además, *camino de conocimiento* puesto que "se escribe intentando develar un misterio, se escribe para conocer y comprender, pero también buscando que otro nos comprenda" (p. 60). En concordancia, confiesa que "la escritura es el camino que encontré para intentar desarticular en mí los prejuicios que me asaltan con respecto a personas o asuntos" (p. 28).

Estos enunciados se ligan, a la vez, a un conjunto de definiciones sobre la lectura en las que opera la inscripción de múltiples construcciones metafóricas. Entonces, desde la perspectiva de Andruetto, leer es "una puerta abierta a mundos nuevos y a otras modalidades de la cultura y de la lengua" (p. 39), un "camino de conciencia que nos abre hacia nosotros y hacia los otros" (p. 136) en tanto "lo que uno hace cuando lee no es entender al que escribió, sino comprenderse un poco más a sí mismo y comprender un poco más el mundo en el que vive" (p. 143). Luego, propone entender a la lectura y la escritura como "camino de libertad" (p. 112), "caminos a contracorriente de los propios preconceptos y prejuicios con respecto a las personas y a la idea de que el otro necesita menos o sabe menos o sufre menos o tiene menos derechos que nosotros" (p. 140).[5]

Acerca del libro-juego editado por Tinkuy, *Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto* (2019b), comprobamos que los poemas del mazo de cartas se entroncan con los ejes de conceptualización que nos interesan. En efecto, es posible constatar la agencia de una voz poética discordante respecto de cristalizaciones desde la que se asume el acto de decir como acontecimiento. Notamos, en este sentido, que la palabra significa ese sostén necesario, que consuela y anima. En "Hoy VIII" se aclama: "Árbol de la esperanza / mantenme firme: / sobre esta

[5] Estas conceptualizaciones que involucran definiciones articuladas al uso preponderante de comparaciones y metáforas se conjugan con otras estrategias, entre las que mencionamos ciertos juegos de palabras (nosotros/otros, vela/devela/desvelo, útil/inútil) y la construcción de un sistema de citas literarias mediante la alusión a escritores, particularmente, poetas (ej. Hans Christian Andersen, Néstor Perlongher, Patrizia Cavalli, Clarice Lispector, Yolanda Reyes, Circe Maia, Marguerite Duras, Rodolfo Godino). Cabe destacar que, en algunos casos, se observa un diálogo intertextual con referencia a la propia obra literaria, tanto a libros destinados al público infantil y juvenil (*La durmiente*, *Stefano* y *El país de Juan*; el cuento "Pececitos de oro", de *Miniaturas*; la novela *Veladuras*) como a textos para adultos (*Kodak*, "Autorretrato ante el caballete", en *Beatriz*, el cuento "Los rastros de lo que era", de *Cacería*, el poema "Muchacha de Ucrania/2003", en *Sueño americano*). En sintonía con los indicadores de autoreferencialidad, se advierte como artilugio la remisión a la propia obra teórico-crítica (el caso de *Hacia una literatura sin adjetivos*).

palabra que sostiene / mantenme firme". Se trata de una palabra que se vuelve propia en intercambio con los otros como ocurre en los versos de "Digo dice": "Digo: *¿es una canción?* / Dice: *Es una paloma, una palabra hecha mía*".[6] Sin embargo, en ocasiones, la palabra simboliza un enigma ligado a lo que resulta incomprensible. Ese misterio de lo ininteligible aparece en "Interior con naranjas": "En el auto habló de unas naranjas, / dijo algo que no entendí". Los textos analizados proclaman, asimismo, la exploración del lenguaje, la persistente búsqueda y un querer decir que es revelación cuando se alcanza, pero que conlleva la decepción de un vacío asimilable a la pérdida. Esto último es lo que se pregona en "Herencia": "Años buscando / palabras, queriendo decir de otro modo, / pero no encontré nada, así que vuelvo / a casa". Las palabras de unos y otros concurren, en ocasiones, lo que motiva la celebración de una lengua dúctil, aunque efímera. En "Hoy IX", el *yo* poético dirime presencias y ausencias y se propugna en un tono contradictorio: "Levantamos los vasos: / *una ceremonia* / *de olvido*. / Anudo / mi palabra a la suya, como un collar / de arena".[7]

La escritura, aparte, se entroniza como "el oficio de vivir" (esta es una expresión del poema "Pavese"). Refleja, empero, tanto una oportunidad como una quimera. La imposibilidad de escribir se expone en los siguientes versos: "Alguna vez dirá / no escribo más, el lápiz cruzado / sobre el diario". En otros casos, se connota la irrupción de la poesía en la vida cotidiana como una experiencia sensible de remembranza. Así lo demuestra el fragmento de "Ayer I": "Celia / me guió por el jardín, / entre las cañas / *(¿hasta cuándo este ayer?)* / había retablos en la mesa / y ese poema que habla de la luz / y las naranjas". En "Extravío", la escena y sus voces resaltan la dimensión subjetiva de una escritura que contiene y acuna, aunque se disloca al provocar confusión y desazón. Dice: "Lleva un papel escrito / *(en el hueco de la mano* / *lleva la letra de su madre)*".

Espigones de una poética disidente

Para concluir, abrevamos en contribuciones de Gerbaudo (2022a, 2022b) dado que revisita la idea de "espigones" (*jetties*), término utilizado por Derrida en una conferencia que pronunció en el marco de un coloquio en la Universidad de California en Irvine en 1987, y que ulteriormente publicó en un volumen que llevó el mismo nombre que el encuentro, *The states of "theory"*:

6 Las cursivas son del original.
7 Las cursivas son del original.

> Con la palabra espigón (*jetty)*, designaré la fuerza de un movimiento que no es todavía sujeto, proyecto u objeto, (*sujet, projet, objet*) o inclusive rechazo (*rejet*), pero por el que acaece toda producción y toda determinación *subjetal*, *objetal* o *proyectal*, o de rechazo, y que encuentra en el espigón su posibilidad. (Derrida, 2009, citado por Gerbaudo, 2022b, p. 167)

Según lo demostrado hasta aquí, la "ficción teórica" se constituye como espigón en cuanto constructo categorial que otorga densidad a un singular modo de hacer literatura y crítica, permeando discursividades.

En la obra de Andruetto, la "ficción teórica" pone de manifiesto un "bucle extraño" (Hofstadter, 1998, citado por Gerbaudo, 2011, p. 229) por producir movimientos recursivos que llevan a la exploración por parte de la escritora de la reversibilidad de los discursos al conceptualizar lenguajes y lenguas, lecturas y escrituras mediando una operatoria que pivotea en dos mecanismos: la conformación de metáforas y la disposición de un *yo* lírico disruptivo. Estas modulaciones críticas convergentes en lo literario, sumado a decisiones editoriales, acreditan un posicionamiento que reivindica para la LAPNyJ diversidades y resistencias en la pronunciación de una poética disidente, acorde con principios que atraviesan la LIJ contemporánea de América Latina y tendencias de creatividad e innovación.

Referencias

Andruetto, M. T. (1997). *Huellas en la arena.* (Ilustrado por P. Melgar). Buenos Aires: Sudamericana.

Andruetto, M. T. (1998). *Pavese y otros poemas.* Córdoba: Argos.

Andruetto, M. T. (2001). *Kodak.* Córdoba: Argos.

Andruetto, M. T. (2002). *Todo movimiento es cacería.* Córdoba: Alción.

Andruetto, M. T. (2003). *La mujer en cuestión.* Buenos Aires: Random House.

Andruetto, M. T. (2005). *Veladuras.* Buenos Aires: Norma Grupo Editor.

Andruetto, M. T. (2006a). *Beatriz.* Córdoba: Argos.

Andruetto, M. T. (2006b). *El árbol de lilas.* (Ilustrado por L. Menéndez). Córdoba: Comunicarte.

Andruetto, M. T. (2007a). *Agua/cero.* (Ilustrado por G. Daghero). Córdoba: Comunicarte.

Andruetto, M. T. (2007b). *Trenes.* (Ilustrado por Istvansch). Buenos Aires: Alfaguara.

Andruetto, M. T. (2008a). *El incendio.* (Ilustrado por G. Burin). Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.

Andruetto, M. T. (2008b). *Pavese/Kodak*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Andruetto, M. T. (2009a). *Campeón.* (Ilustrado por N. Arispe). Buenos Aires: Calibroscopio.
Andruetto, M. T. (2009b). *Hacia una literatura sin adjetivos.* Córdoba: Comunicarte.
Andruetto, M. T. (2009c). *Sueño americano.* Córdoba: Caballo Negro.
Andruetto, M. T. (2010a). *El país de Juan.* (Ilustrado por G. Hernández). Buenos Aires: Aique.
Andruetto, M. T. (2010b). *La durmiente.* (Ilustrado por Istvansch). Buenos Aires: Alfaguara.
Andruetto, M. T. (2010c). *Lengua madre.* Buenos Aires: Random House.
Andruetto, M. T. (2010d). *Tendedero.* Buenos Aires: Editorial Casi Incendio la Casa.
Andruetto, M. T. (2011a). *Solgo.* (Ilustrado por C. Orensztajn). Madrid: Editorial Edelvives.
Andruetto, M. T. (2011b). *La niña, el corazón y la casa.* Buenos Aires: Sudamericana.
Andruetto, M. T. (2012a). *Cacería.* Buenos Aires: Random House.
Andruetto, M. T. (2012b). *Había una vez.* (Ilustrado por C. Legnazzi). Buenos Aires: Calibroscopio.
Andruetto, M. T. (2012c). *Peras.* (Ilustrado por F. Tabbita). Buenos Aires: Mágicas Naranjas Ediciones.
Andruetto, M. T. (2012d). *Zapatero Pequeñito.* (Ilustrado por P. Bernasconi). Córdoba: Comunicarte.
Andruetto, M. T. (2014). *Trece modos de mirar a un niño.* (Ilustrado por C. Afonso Esteves). Córdoba: Comunicarte.
Andruetto, M. T. (2015a). *Benjamino.* (Ilustrado por C. Orensztajn). Buenos Aires: Santillana.
Andruetto, M. T. (2015b). *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Andruetto, M. T. (2015c). *Los manchados.* Buenos Aires: Random House.
Andruetto, M. T. (2017). *Cleofé.* Córdoba: Caballo Negro.
Andruetto, M. T. (2018). *Clara y el hombre en la ventana.* (Ilustrado por M. Trachtenberg). Buenos Aires: Limonero.
Andruetto, M. T. (2019a). *La hora del General y otras miniaturas.* (Ilustrado por Claudia Legnazzi). Córdoba: Comunicarte.
Andruetto, M. T. (2019b). *Poesía a la carta. Selección de poemas de María Teresa Andruetto*. Buenos Aires: Tinkuy.
Andruetto, M. T. (2019c). *Poesía reunida.* Buenos Aires: Ediciones en Danza.
Andruetto, M. T. (2020). *Selene.* (Ilustrado por G. Wendel). Buenos Aires: Sudamericana.

Andruetto, M. T. (2021). *Extraño oficio.* Buenos Aires: Random House.

Andruetto, M. T. (2023a). *Aldao.* Buenos Aires: Random House.

Andruetto, M. T. (2023b). *El vestido.* (Ilustrado por A. L. Stok). Canarias: Diego Pun Ediciones.

Andruetto, M. T. (2023c). *Una lectora de provincia*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.

Baigorri, A. (2021). "Colecciones literarias: la lectura identitaria". En M. Cañón y C. Hermida (Comps.), *Lecturas mediadas: prácticas literarias, políticas editoriales y apropiaciones en la formación de lectores* (pp. 32-54). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/905

Bayerque, A. (2021). "Modos de leer Malvinas en la colección *Leer, conocer, crecer*. (2012): ficciones del Estado". En M. Cañón y C. Hermida (Comps.), *Lecturas mediadas: prácticas literarias, políticas editoriales y apropiaciones en la formación de lectores* (pp. 55-86). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/1250

Bayerque, A., Couso, L. y Hermida, C. (2021). "Como entrar en un bosque por primera vez: jóvenes y literatura". *Umbral*, *2*. https://umbral.ungs.edu.ar/2021/12/21/como-entrar-en-un-bosque-por-primera-vez-jovenes-y-literatura/

Bustamante, P. (2012). *Conjeturas. Acerca de lectura, lectores y literatura*. Buenos Aires: Ediciones El Hacedor.

Bustamante, P. (2021). "LIJ y educación literaria en Argentina: entre políticas públicas y mercado editorial". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (124), pp. 163-186. https://doi.org/10.18682/cdc.vi124.4423

Blake, C. (2021). "Más allá del corral: la transLiteratura infantil argentina". En C. Blake, S. Frugoni y C. Mathieu (2021), *Más allá del corral: transliterar la enseñanza* (pp. 14-48). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Cañón, M. (2016). "Mirar con caleidoscopio: La figuración del autor en la literatura para niños". En C. Blake y S. Frugoni (Coords.), *Literatura, infancias y mediación* (pp. 53-66). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Cañón, M. y Couso, L. (2019). "Lecturas, escrituras y una persistencia: Graciela Montes". *Traslaciones. Revista latinoamericana de Lectura y Escritura*, *6*(12), pp. 49-69. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/traslaciones/article/view/2654

Cortes, F., Dalmaroni, M., Delgado, V., Gerbaudo, A., Stedile, A. y Ventirni, S. (2024). "Pliegue". En *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza investigación* (pp. 245-251). Santa Fe: Ediciones UNL / La Plata: Editorial UNLP.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. (J. Vázquez Pérez, Trad.). Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. (J. Vázquez y U. Larraceleta, Trads.). Buenos Aires: Paidós.

Fondo de Cultura Económica (2025a). *Historia*. https://www.fondodeculturaeconomica.com/Historia

Fondo de Cultura Económica de Argentina (2025b). *Historia de FCE*. https://fce.com.ar/quienes-somos/historia/

García, L. R. (2024). "La ronda como modo de leer la literatura infantil y juvenil en América Latina". *Álabe*, *30*, pp. 27-44.

Gerbaudo, A. (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe-Rosario: UNL y Homo Sapiens.

Gerbaudo, A. (2022a). "Algo más sobre Josefina Ludmer, sus 'espigones' y sus clases". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, *11*(26), pp. 14-30.

Gerbaudo, A. (2022b). "Espigones argentinos". En *Travesías, desvíos, obstrucciones. La circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y en España* (pp. 159-180). São Paulo: FFLCH, Universidad de São Paulo.

Hofstadter, D. (1998). *Gödel*, *Escher*, *Bach: un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets.

Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (Comps.). (2021). "Ficción teórica". En *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes* (pp. 18-30). Córdoba: Editorial FFyH, UNC.

Rodríguez, N. E. (2023). "¿Qué pasa cuando un libro se mete en una caja de naipes? Disidencias: el proyecto editorial Tinkuy, juegos literarios y la obra poética de María Teresa Andruetto". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, *9*(17), pp. 99-112. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/7643/7880

Tosi, C. (2019). "La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, *8*(4), pp. 4-15. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/3781/3723

La masculinidad en la novela *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano: construcción narrativa de dos visiones antagónicas

Masculinity in Ignacio Manuel Altamirano's novel El Zarco*: narrative construction of two antagonistic visions*

Octavio Contreras Hernández
Instituto de Educación Media Superior, Ciudad de México, México
trilcediotima@gmail.com

Recibido: 30 octubre 2024 / Aceptado: 28 febrero 2025

Resumen

Este trabajo analiza los modelos masculinos preponderantes en la novela *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, en el marco de los valores inspirados en la temprana modernidad mexicana. Exploramos las posibilidades de interpretación literaria que ofrece la idea de masculinidad indagando en los procesos que configuran el discurso narrativo, entendido este como una construcción sociocultural de interrelaciones complejas que establecen las prácticas sociales. Así, reflexionamos sobre la epistemología del pensamiento ilustrado y su influencia en la ideología liberal a la que se adhiere el autor. El artículo muestra cómo en esta novela Altamirano construye dos modelos masculinos: uno orientado a la propuesta decimonónica del hombre de bien; y otro, a una masculinidad antagónica en la figura del bandido.

Palabras clave: análisis, decimonónico, discurso, género, hombres, liberalismo, literatura, práctica social

Abstract

This paper analyzes the predominant masculine models in Manuel Altamirano's novel El Zarco, *within the framework of the values inspired by early Mexican modernity. We explore possibilities of literary interpretation offered by the idea of masculinity, by investigating the processes that shape the narrative discourse, understood as a sociocultural construction of complex interrelationships that establish social practices. Thus, we reflect on the epistemology of enlightenment thought and its influence on the liberal ideology, to which the author adheres. This article shows how in this novel Altamirano constructs two models of masculinity: one oriented to the nineteenth*

century proposal of the good man; the other, to an antagonistic masculinity in the figure of the bandit.
Keywords: *analysis, discourse, gender, liberalism, literature, nineteenth century, men, social practice*

Introducción

Las relaciones que han establecido los estudios de género con otras disciplinas configuran varios de los temas de nuestra actualidad. En la literatura, nos permiten observar que el objeto artístico también se construye a partir de discursos determinados por lo femenino, lo masculino, lo gay, lo lésbico, etcétera. Se puede decir que los objetos literarios, como construcciones humanas, "tienen género" y, por tanto, proyectan ciertas prácticas sexuales y sociales. De esta manera, la masculinidad puede configurar el objeto literario a través de un discurso orientado por las prácticas sociales. Para el presente trabajo, se propone la siguiente hipótesis: una narración es un fenómeno sociocultural susceptible de analizarse desde el modelo de masculinidad hegemónica. Por ello, se examina la configuración de las masculinidades de dos personajes protagónicos de la novela decimonónica *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano. Este planteamiento adquiere mayor relevancia si consideramos que, a finales del siglo XIX, Altamirano sostenía que los discursos literarios debían construir una identidad nacional: "la literatura tendrá hoy una misión patriótica del más alto interés, y justamente es la época de hacerse útil cumpliendo con ella" (1899, p. 367).

Para este fin, primero, se propone una revisión del estado del conocimiento sobre las identidades sociales y la masculinidad en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX en México. Enseguida, se analiza cómo se concibe el género y la masculinidad en la Modernidad y la crisis que sufren estas concepciones. En otro momento, se establecen las categorías de análisis para aplicarlas en la construcción narrativa de los personajes de la novela.

Estado del conocimiento

Montero (2002), en *La construcción simbólica de las identidades sociales: un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, diserta sobre los arquetipos que construyeron autores y autoras en diversas expresiones literarias, que van desde los libros de viajes, hasta la poesía, el ensayo y las novelas. La autora también realiza estas disertaciones a través del género, pues a lo largo del análisis "se puso especial atención

en las interrelaciones existentes entre tales imágenes de identidad y las coordenadas textuales del género discursivo y del género sexual de los autores y las autoras, coordenadas tomadas aquí como factores de mediación en cuanto al reflejo literario de la realidad histórica" (p. 15). Montero enmarca con mayor importancia las imágenes de identidad en el pensamiento liberal, la estética romántica y la idea de nacionalismo. En estas imágenes, reflexiona sobre las masculinidades arquetípicas desde una dimensión política, desde la clase social e incluso desde el origen étnico.

González Romero (2014), en *Hombres de la nación. Masculinidad y Modernidad en tres novelas del México independiente, 1857-1869*, hace un análisis sobre la novela de Roa Bárcena, *La Quinta Modelo* (1857). En ella, analiza el tono satírico utilizado para configurar la masculinidad del protagonista, un "acaudalado legislador liberal que decide implementar en su hacienda un Estado utópico democrático [para resaltar] los vicios a los que conduce la manía liberal por igualar, secularizar, repartir y privatizar" (p. 11). Asimismo, en la novela *Clemencia* (1869), de Altamirano, analiza la masculinidad en dos personajes que forman parte del ejército liberal que lucha contra la Intervención francesa:

> Uno de ellos, apuesto y simpático, y el otro, malcarado y hosco, parecieran representar la virtud y la vileza. Sin embargo, los buenos modales y las habilidades sociales del primero en realidad escondían a un traidor a la patria, mientras que el segundo era un verdadero héroe con ideas liberales y una intensa vida interior. (p. 11)

Posteriormente, en la novela de José Tomás de Cuéllar, *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren* (1869), analiza la masculinidad de las nuevas generaciones de jóvenes que "prefieren aprovechar las oportunidades con la falsa sensación de que la imagen adecuada y las buenas relaciones les permitirán acceder a escalafones que aseguren su bienestar" (p. 11).

Género y masculinidad en la Modernidad

Los estudios sobre la masculinidad durante el siglo XIX me han permitido ver que la idea sobre el sexo y el género, que domina en la Modernidad, reposa en la filosofía que pondera la razón sobre las pasiones. Cuando Descartes (1999), a mediados del siglo XVII, distingue entre el amor de benevolencia y el de concupiscencia, establece una frontera que más tarde asociará la concupiscencia, el cuerpo y la pasión con las mujeres, mientras que la mente y la racionalidad estarán asociadas con los hombres. Este punto de vista sobre la mente y el cuerpo

> se convierte en normativo en la época moderna. En la cima estaría el dualismo cartesiano mente-cuerpo. En el momento en que se afirma la autonomía y la independencia de la razón, se niega que el cuerpo pueda ser verdadera fuente de conocimiento y se tiende a verlo como una máquina destinada al trabajo de llevar la mente de un lado a otro. (Tommasi, 2002, p. 100)

Con lo anterior, se establecen las bases de "un modelo de subjetividad que se constituye aislándose de los otros *yo* y negando cualquier dependencia del cuerpo, lugar y mundo" (p. 101). Esta subjetividad está ligada a la dominación de la mente sobre el cuerpo y, aunque es un modelo de humanidad aplicable a varones y mujeres, se ha implantado principalmente como modelo de masculinidad, porque "se consideraba que las mujeres no eran libres, puesto que se movían según sus pasiones y sentimientos" (Seidler, 1992, p. 157), a diferencia de los hombres, que se regían por la razón.

La filosofía racional va a sustentar una nueva epistemología que sentará las bases del método científico, el cual, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se expandirá por Europa para explicar los diferentes fenómenos de la naturaleza. Uno de estos es el cuerpo y su sexualidad, demarcado por el modelo binario: masculino/femenino. En 1803, el fundador de la "antropología moral," Moreau (2018), se opuso a los escritos de Aristóteles y Galeno al plantear que los hombres y las mujeres no pertenecían a un sexo único como se pensó hasta el siglo XVII,[1] sino que eran sexos diferentes en relación con la mente y el cuerpo, y que también lo eran en el aspecto moral y físico. Para el médico y naturalista, los hombres y las mujeres se relacionaban a través de "una serie de oposiciones y contrastes" (p. 15) que los constituían y distinguían.

La opinión hegemónica sobre el cuerpo y la mente, en la Modernidad, marcó la distinción de dos sexos opuestos bien definidos, no solo a través de las leyes de la naturaleza, sino también de leyes morales que, de acuerdo con Laqueur (1990), normaron la vida:

[1] Hasta el siglo XVII lo que predominó en la cultura occidental fue una epistemología monosexual y omnimasculina. Durante muchos siglos se pensó que las mujeres tenían los mismos genitales que los hombres, con la excepción de que, como decía Nemesius (1955), obispo de Emesa en el siglo IV: "Los suyos están en el interior del cuerpo y no en el exterior" (p. 369). Asimismo, la condición "natural" que distinguía a un hombre de una mujer era más inestable y dependía, entre otras cosas, del calor corporal, es decir, que si el calor corporal subía por la fuerza de algún acto o comportamiento, los órganos sexuales que estaban en el interior podían salir al exterior, y con este cambio la mujer se volvía varón.

> política, económica y cultural de hombres y mujeres, sus roles de género, están de algún modo basados en estos "hechos". Queda entendido que la biología –el cuerpo estable, ahistórico, sexuado– es el fundamento epistemológico de las afirmaciones normativas sobre el orden social. (p. 25)

La pretensión "científica" de definir el género, sin embargo, no es neutra ni puede serlo, porque aquellos que la definirán, principalmente los varones, lo harán de acuerdo con su posición de privilegio. Por tanto, el tipo de afirmaciones que sitúan a la mujer como corporalmente débil y frágil se dará en la misma tesitura de aquellas que afirmaban que "los negros tenían los nervios más fuertes y toscos que los europeos porque tenían cerebros más pequeños, y que esos hechos explicaban la inferioridad de su cultura" (Laqueur, 1990, p. 268), o que "el útero predispone naturalmente a las mujeres a la vida casera" (p. 268). Geddes (1889), por su parte, recurre a la fisiología celular para explicar el hecho de que las mujeres eran más "pasivas, conservadoras, perezosas y estables" que los hombres, mientras que estos eran más "activos, enérgicos, entusiastas, apasionados y variables" (Laqueur, 1990, p. 354).

De esta forma, el género en el modelo establecido a partir de la Ilustración residirá en la pretensión fisiológica de que los órganos sexuales, que definirán lo masculino y lo femenino, están determinados para realizar roles sociales establecidos a través de leyes naturales y morales. Un ejemplo de esto es que las mujeres debían ser madres por el solo hecho de que la naturaleza las dotó de la capacidad para embarazarse.

Ante el cisma que padeció el sistema monárquico y la epistemología que lo sustentó, un nuevo poder político e ideológico emergió para organizar la nueva vida republicana, y con ello también las prácticas sociales de hombres y mujeres. La ascensión de la burguesía estableció otras prácticas masculinas que se ejercerán legítimamente en el nuevo poder. Para llevar a cabo esta organización, el nuevo poder buscó erigirse sobre la idea de la igualdad y los derechos universales bajo los preceptos que Rousseau estableció en el *Contrato social* (1762), de esta suerte: "En abierto contraste con la vieja teleología del cuerpo masculino, la teoría liberal parte de un cuerpo individual neutro: sexuado pero sin género, en principio sin repercusiones para la cultura, mero soporte del sujeto racional que constituye a la persona" (Laqueur, 1990, p. 335).

Esta presunción de igualdad universal de los ciudadanos, "sexuada" y "neutra", va a quedar subsumida por los hombres: ante la idea de que el cuerpo es el soporte del sujeto racional, donde la preminencia de "sujeto racional" es varonil; como

consecuencia, el cuerpo político que gobernará quedará reservado para el sujeto masculino. Por ello, esta teoría liberal buscó instituir, a través de las leyes de la biología, la manera de legitimar como "natural" la dominación masculina en el orden político. El mecanismo que emplearon estos teóricos para legitimar ese mundo y "hacer reconocibles esos seres naturales" consiste en "camuflar características sociales en la condición natural" (Pateman, 1995, p. 41): de esta forma era "natural" que las mujeres fueran obedientes y abnegadas por ser "débiles físicamente," entre otras cosas.

Debido a lo anterior, la sociedad patriarcal dominante en el pensamiento liberal establecerá los nuevos roles sociales masculinos a través de la ideología política definida por sus teóricos, porque serán ellos la encarnación de la racionalidad y otorgarán a este nuevo proyecto su potencia: "ya que son los generadores de la moral establecida, del único proyecto posible que hay en esta sociedad, el de tener una identidad masculina competente, y ellos van a resolver si esta se ha conseguido o no" (Orts, 1995, p. 91). Por ello, el conjunto de roles sociales masculinos, estatuidos por la dominación del poder político sobre los ciudadanos, se reproducirá en la esfera cotidiana y familiar, donde la relación de sometimiento y de autoridad quedará a cargo de la figura masculina del padre de familia y del "hombre de bien", "que indica aquellas virtudes morales y sociales que definen al hombre de mérito, de acuerdo con unos valores éticos de carácter fundamentalmente laico" (Bolufer, 2007, p. 15), y que será el paradigma masculino del nuevo ciudadano.

La crisis de la visión moderna del género

Respecto al concepto moderno de "género", Aresti Esteban (2006) plantea que su nacimiento tuvo lugar en un contexto particular

> en el que el peso de esta categoría en la construcción de los sujetos "mujeres" era abrumador. La propia categoría de género era a la vez un síntoma y un resultado del inicio de la crisis de aquella visión del mundo en el que la 'feminidad' se presentaba como algo natural e inmutable. (p. 50)

De esta forma, el concepto moderno va ligado a la reflexión sobre el *ser* y sobre el *deber ser*: dentro del mundo del *ser*, que estudia la ontología, encontramos la realidad objetiva, es decir, las cosas u objetos materiales e inmateriales, las personas y los seres vivos en general, los cuales se estudian a través de las denominadas leyes de la naturaleza, donde lo masculino y lo femenino eran determinados por

la biología. Por otra parte, dentro del *deber ser*, que estudia la ética, podemos ubicar las conductas y las normas morales para definir el género desde la perspectiva de las prácticas sociales.

Durante la mayor parte del siglo xx, predominó la visión cientificista para definir el género y la masculinidad (Connell, 2003b). La crisis que se presenta al cuestionar la feminidad o la masculinidad como un hecho natural inmutable no es menor, pues la categoría de género, a partir de ese momento, se comienza a desligar del presupuesto ontológico determinado por las "leyes de la biología" y se va a asociar, de otra manera, a los planos ético, cultural, sociológico y psicológico. En el contexto contemporáneo, Aresti Esteban apunta lo siguiente:

> Durante los últimos años, la relación entre las definiciones identitarias de sexo y género han cambiado con respecto al pasado, haciéndose más flexible. Las nuevas formas de ser mujer (y hombre) desarrolladas en las últimas décadas han hecho tambalear la identificación férrea entre el hecho biológico de ser mujer y un modelo estático de feminidad. (2006, p. 50)

Algunos pensadores que han hecho tambalear estas concepciones cientificistas del género son Joan W. Scott, Monique Wittig, Michel Foucault y Robert W. Connell. Estos convergen al plantear que la masculinidad no se puede restringir a una dimensión ontológica, sino que hay otras dimensiones que influyen en su construcción como una práctica social.

Categorías de análisis

Las dimensiones con las que analizaremos nuestro objeto de estudio son las mismas que le permiten a Connell (2003b) proponer un modelo para sus reflexiones sobre la estructura de género y masculinidad que actúe, por lo menos, en cuatro dimensiones y que distinga relaciones de a) poder, b) producción, c) catexis (vínculos emocionales) y d) simbólicas (Guevara, 2008).

Estas cuatro dimensiones están asociadas a lo político, lo social, lo cultural, lo económico, lo ideológico y lo sexual. Las prácticas masculinas quedan entonces mediadas por las relaciones que se establecen en estas y la posición que los individuos ocupan alrededor de ellas. Se considera que el principal eje de poder de la masculinidad es el patriarcado, ubicándolo como el lugar hegemónico desde el cual domina otras prácticas sociales; pero también se entiende que es la masculinidad hegemónica que establece relaciones de subordinación, complicidad o antagonismo con masculinidades que dependen de su posición en estas dimensiones.

Después de dichas disquisiciones, Connell (2003a) llega a la conclusión de que "La masculinidad no es un objeto coherente acerca del cual se pueda producir una ciencia generalizadora; podemos ver la masculinidad no como un objeto aislado, sino como un aspecto de una estructura mayor. Esto exige la consideración de esa estructura y cómo se ubican en ella las masculinidades" (p. 31).

Relaciones de poder

Las relaciones de poder en la temprana modernidad mexicana emergen en la tensión. La transición política, cultural y social del Antiguo Régimen hacia la República no fue un asunto consumado con la promulgación de la Independencia de México, sino que fue un proceso de muchas décadas que tuvo como uno de sus puntos cruciales la Guerra de Reforma. El quiebre del eje vertical, estamental y masculino que organizó la visión del mundo y que tuvo como elemento central a Dios (la religión), el rey, el estamento y los súbditos tardó en transitar hacia la ciencia ilustrada, el Estado, las clases sociales y los ciudadanos.

Por tanto, los postulados de la República buscaron erigirse sobre las ideas liberales que nutrieron la Ilustración, tales como la soberanía de la razón, el gobierno constitucional, la separación de la Iglesia y el Estado, y los principios de libertad, igualdad y progreso; a contrapelo de las ideas conservadoras que defendían otro proyecto social. El tiempo narrativo de la novela *El Zarco* inicia en agosto de 1861 y termina en la primavera de 1863. De esta manera, se puede situar el tiempo de la novela en el intersticio después de la Guerra de Reforma y el primer año de la Intervención francesa que dará origen al Segundo Imperio.

Las relaciones de poder que articularon las prácticas sociales y la masculinidad en el Antiguo Régimen fueron normadas por la ideología de la monarquía que ponderó el linaje, la posición estamental y la conducta heterocontrolada por los códigos de cortesía. Con el triunfo del bando republicano en la Guerra de Reforma, se hacía necesario reforzar, en su ideal, que las relaciones de poder fueran normadas por los códigos civiles, donde el papel del hombre de bien, y por lo tanto civilizado, fuera regulado por el Estado.

En las relaciones de poder siempre hay aspectos de lo político, pues "el poder como una dimensión del género es central en la explicación del orden social" (Guevara, 2008, p. 78). El triunfo del bando republicano en la Guerra de Reforma mermó, pero no aniquiló, a las fuerzas conservadoras que continuaron trabajando para la intervención del Segundo Imperio. La situación de la nación después de la guerra fue de una crisis profunda. Las fuerzas políticas liberales intentaron

consolidar un Estado, pero los problemas sociales de viejo cuño siguieron aquejando la vida pública: uno de esos problemas fue la práctica social del bandidaje que alcanzó niveles alarmantes, pues en esta práctica se encontraron involucrados tanto el bando conservador como el liberal, los cuales se hicieron del servicio de grupos de bandidos durante los enfrentamientos que tuvieron en la guerra. Los personajes de *El Zarco* se encuentran inmersos en este problema social, y este los condiciona en las relaciones de poder y en la dimensión política. El personaje de Nicolás tiene una condición racial, física y moral que se destaca desde el inicio para funcionar como un arquetipo nacional positivo:

> es un muchacho como todos y no tiene nada que asuste. No es blanco, ni español [...] era un joven trigueño, con el tipo indígena bien marcado, pero de cuerpo alto y esbelto, de formas hercúleas, bien proporcionado y cuya fisonomía inteligente y benévola predisponía desde luego en su favor. [...] Se conocía que era un indio, pero no un indio abyecto y servil, sino un hombre culto, ennoblecido por el trabajo y que tenía la conciencia de su fuerza y de su valer. (Altamirano, 2009, pp. 17-19)

Como se puede observar, el personaje de Nicolás enarbola valores de un nuevo tipo social y simbólico que emerge con el nacionalismo: el del indígena ilustrado, como Benito Juárez, indio oaxaqueño, o como el mismo Ignacio Manuel Altamirano, indio guerrerense. La condición familiar de Nicolás es la orfandad, por tal razón, para que su masculinidad se relacione plenamente en sociedad, deberá ejercer autoridad en un núcleo familiar por medio del matrimonio. Por eso pretende casarse con Manuela, quien es renuente a las súplicas de su madre: "—Bueno —replicó Manuelita, no dándose por vencida—, y aun, suponiendo que así sea, mamá, ¿qué lograríamos casándome con Nicolás? —¡Ah, hija mía!, lograríamos que tomaras estado y te pusieras bajo el amparo de un hombre de bien" (p. 15).

La madre de Manuela busca que la familia tenga la protección de una autoridad masculina. Esto se debe a que Manuela y doña Antonia carecen de esta figura, pues la madre ha enviudado: "—[...] En primer lugar, casándote, ya estarías bajo su potestad, y no es lo mismo una muchacha que no tiene otro apoyo que una débil vieja como yo, de quien todos pueden burlarse, que una mujer casada que cuenta con un marido" (p. 15).

No obstante, la pretensión de Nicolás fracasa por la voluntad de Manuela, quien abandona el núcleo familiar para huir con el Zarco, de quien está enamorada. Nicolás no se deja guiar por sus pasiones, es un hombre de razón que entiende la situación; sin embargo, asume una autoridad moral para apoyar a doña

Antonia, que pregunta quién puede defender sus derechos como madre: "—Sus derechos de usted como madre no pueden ser representados sino por la autoridad en este caso, careciendo usted de un pariente próximo [...]. Nosotros ayudaremos a la autoridad, pero es necesario que sea ella quien ordene" (p. 64). La autoridad a la que se refiere es la autoridad pública del Estado, es decir, la civil representada por el prefecto, pero también hay una militar personificada por un comandante que tiene la orden de detener al Zarco.

A estas autoridades, reunidas en el cabildo, recurre doña Antonia. En esta parte de la novela se observa la crisis de autoridad de la época y también la crisis masculina a través de las dos figuras: la autoridad civil se muestra irónica ante los pretextos de la militar que no cumple cabalmente con la orden de perseguir al Zarco, pues el comandante argumenta que tras la escaramuza que según tuvo con el bandido, este se encuentra lejos:

> —Pero dicen —objetó el prefecto— que tiene su madriguera en Xochimancas a pocas leguas de aquí [...].
>
> —Ya sé, ya sé —replicó el comandante con cierto enfado—: pero usted conoce lo que son las exageraciones del vulgo. Todo eso son cuentos [...] y el miedo de los pueblos ha inventado lo demás, porque no me negará usted, señor prefecto, que ustedes viven muertos de miedo y que ni parecen hombres los que viven en estas comarcas. (p. 67)

Los hombres no son hombres por la cobardía que degrada su condición masculina; ante esta situación las dos autoridades asumen esta crisis. Por una parte, la autoridad civil menciona: "—Lo único que hacemos es huir o escondernos. [...] los hombres corren y las autoridades... nos sumimos —añadió el pobre prefecto, encogiéndose de hombros en ademán de vergüenza y de resignación" (p. 68). Por otra parte el comandante responde: "—¡Caramba, hombre, eso es atroz! —exclamó el comandante sirviéndose una gran copa de coñac—. Yo no sería autoridad aquí por nada de esta vida" (p. 69).

Doña Antonia realiza su solicitud de justicia ante estas dos autoridades; ella comprende la situación precaria de la autoridad civil y, por ello, se dirige hacia el militar, que nuevamente sale con pretextos:

> —[...] pueden encontrarla muy cerca de aquí, en Xochimancas, que es donde el Zarco tiene su madriguera. Ya sé, señor prefecto, que usted no tiene tropa, ni gente de quien disponer para eso; pero ahora que está aquí este señor militar con su tropa, puede prestar este servicio a la justicia y a la humanidad.

> —¿Qué dice usted, comandante? —preguntó con sorna el prefecto.
>
> —¡Imposible, señor prefecto, imposible! —repitió con resolución—; yo tengo orden de continuar mi marcha para Cuautla, como que se trata de escoltar a un señor muy amigo del señor presidente, don Benito Juárez, que tiene que ir a México. (p. 70)

El comandante, por la cobardía de enfrentar a los bandidos en su guarida, sale con otras excusas y sentencia: "—[...] ¡La tropa del gobierno no puede perder el tiempo en andar rescatando muchachas bonitas! Además, yo no conozco bien estos terrenos" (p. 71).

Nicolás, ante esa situación, ofrece sus servicios a la autoridad: "—Pero yo sí los conozco —dijo Nicolás—, y si el señor prefecto lo dispusiera, algunos amigos míos y yo acompañaríamos a la tropa del gobierno para guiarla y ayudarle en sus pesquisas" (p. 71). El militar le comenta que si él tiene amigos, por qué no va con estos a enfrentar a los bandidos, pero Nicolás argumenta que a lo sumo son diez y que ello implicaría un suicidio; en cambio, si apoyaran a las tropas del gobierno tendrían una posibilidad, pues conocen los caminos y podrían sorprender a los bandidos. El comandante se enfada y le espeta: "—Pero, ¿toda esa pelotera y ese empeño por una muchacha? —dijo el comandante, que no se dejaba convencer" (p. 71).

Nicolás se indigna ante la cobardía del militar y le responde que no se trata de salvar solo a una muchacha, sino de dar seguridad al pueblo al detener a los bandidos, rescatar los bienes robados y liberar a las personas que estos tienen secuestradas y que, seguramente, el Supremo Gobierno le agradecería estos servicios. Sin embargo, el comandante se ofende y le responde: "—[...] Yo sé lo que debo hacer, y para eso tengo superiores que me ordenen lo que crean conveniente. ¿Quién es usted, amigo, para venir aquí a imponerme leyes y a hablarme con ese tono?" (p. 72).

Nicolás, como hombre de bien, civilizado y ciudadano ejemplar, conoce su poder y exige sus derechos y los de su comunidad. Asimismo, pondera su masculinidad por sobre la del militar que no actúa con valor:

> —[...] Señor —dijo Nicolás, encarándose con dignidad al comandante—, yo soy un vecino honrado del distrito; soy el encargado de la herrería de la hacienda de Atlihuayan, y el señor prefecto sabe que he prestado no pocos servicios cuando la autoridad los ha necesitado de mí. Además, soy un ciudadano que sabe perfectamente que usted es un jefe de seguridad pública, que la tropa que usted trae está pagada para proteger a los pueblos, porque no es tropa de línea consagrada exclusivamente al servicio militar de la Federación, sino que es fuerza del

> Estado, despachada para perseguir ladrones, y ahora precisamente le estamos proporcionando a usted la oportunidad de cumplir con su comisión. (p. 72)

Las relaciones de poder que mantiene Nicolás con la autoridad civil son de complicidad. Sin embargo, no pasa así con la que establece con la autoridad militar que quiere subordinarlo a toda costa. El comandante, desesperado porque no puede con las razones de Nicolás, opta por usar la fuerza y, acusándolo de faltas a la autoridad, lo toma prisionero con la pretensión de fusilarlo. Ante esta situación, el prefecto trata de interceder: "—Pero, señor comandante —dijo el pobre prefecto, interponiéndose en actitud suplicante—, dispense usted a este muchacho; es un exaltado, pero es hombre de bien, incapaz de cometer el más mínimo delito" (p. 74).

El prefecto, ante el temor de que el comandante fusile de manera extraoficial a Nicolás durante el camino que emprende la tropa hacia la capital, moviliza a las autoridades civiles vecinas y a otros pobladores que acompañan a los soldados. Las relaciones de poder que se desarrollan alrededor de Nicolás muestran la tensión y las prácticas masculinas de diversos sectores:

> El comandante puso un extraordinario a Cuernavaca, acusando al joven como hombre peligroso para la tranquilidad pública, presentando lo acaecido en Yautepec como una rebelión y dándose aires de salvador y de enérgico, pero el prefecto de Yautepec y el Ayuntamiento, así como las autoridades de Cuautla, se dirigieron al gobernador del Estado y al gobierno federal, y el administrador de Atlihuayan, al dueño de la hacienda y a sus amigos en México, relatando lo ocurrido. Cruzáronse numerosos oficios, informes, recomendaciones, y se gastó tinta y dinero para aclarar aquel asunto. Nicolás permaneció preso en el cuartel de aquella tropa, que aún esperaba órdenes para escoltar al amigo del presidente. Pero al tercer día llegó una directa del Ministerio de la Guerra para poner en libertad al joven herrero, mandando que el comandante se presentase en México a responder de su conducta. (p. 83)

Nicolás es un hombre de bien, honrado y un ciudadano ejemplar. A su alrededor se llevan a cabo relaciones de poder positivas entre la hegemonía política que controla de manera precaria el Estado y la nación. Una de las tareas de los pensadores liberales fue ponderar estas figuras y desmarcarse de los bandidos, colocándolos como seres fuera de la ley. De esta forma, Nicolás se vuelve protagonista en estas relaciones y los que atentan contra ese estado de cosas se vuelven antagonistas, como es el caso del bandido el Zarco. Este personaje contrasta con

el origen racial de Nicolás y tiene una caracterización negativa; funciona como un símbolo decadente del pasado colonial:

> su color blanco impuro, sus ojos de color azul claro que el vulgo llama zarco, sus cabellos de un rubio pálido y su cuerpo esbelto y vigoroso, le daban una apariencia ventajosa, [pero tenía] su ceño adusto, su lenguaje agresivo y brutal, su risa aguda y forzada. (p. 43)

La desobediencia a la autoridad paterna y a la institución escolar que norman la conducta son las primeras rupturas del orden que lleva a cabo el personaje. Desde temprana edad, el Zarco,

> fastidiado del hogar doméstico, en que se le imponían tareas diarias o se le obligaba a ir a la escuela, y aprovechándose de la frecuente comunicación que tienen las poblaciones de aquel rumbo con las haciendas de caña de azúcar, se fugó. (p. 42)

El protagonista se acomoda, para domar bestias, como caballerango en una hacienda, pero "duraba poco, a causa de su conducta desordenada, pues haragán por naturaleza y por afición, apenas era útil para esos trabajos serviles, consagrando sus largos ocios al juego y a la holganza" (p. 42). Las relaciones que cultivaba eran "relaciones de caballeriza o de juego, que duraban un instante y que se alteraban con frecuentes riñas que las convertían en enemistades profundas, él verdaderamente no había tenido amigos, sino compañeros de placer y de vicio" (p. 42).

Cansado de aquella vida de servidumbre, el Zarco huye de la hacienda robándose unos caballos que después vende. Por este hecho, es perseguido, "pero ya en este tiempo, al favor de la guerra civil, se había desatado en la tierra fría cercana a México una nube de bandidos que no tardó en invadir las ricas comarcas de la tierra caliente" (p. 43). El Zarco se unió a estos bandidos, "y como si no hubiera esperado más que esa oportunidad para revelarse en toda la plenitud de su perversidad, comenzó a distinguirse entre aquellos facinerosos por su intrepidez, por su crueldad y por su insaciable sed de rapiña" (p. 43). Como se puede ver, el Zarco deja el espacio de los pueblos, que es símbolo de lo social civilizado, y se interna en la sierra, que simboliza lo salvaje; ahí asume las prácticas de estos hombres fuera de la ley.

En estas relaciones de poder se observa que el Zarco ocupa un lugar de liderazgo, pues dirige una cuadrilla de bandidos que está al servicio de Salomé Placencia, conocidos como "los Plateados". Estos, a su vez, estuvieron al servicio de las tropas liberales que obligadas

> por un error lamentable y vergonzoso, a aceptar la cooperación de estos bandidos en la persecución que hacían al faccioso reaccionario Márquez en su travesía por tierra caliente, algunas de aquellas partidas se presentaron formando cuerpos irregulares, pero numerosos, uno de ellos estaba mandado por el Zarco. (p. 44)

El Zarco y los suyos, durante esta etapa de complicidad con las autoridades, desfilaron por las calles de Cuernavaca haciendo ostentación de su vestuario. Es en ese momento que Manuela se enamora del bandido. Los bandidos, sin embargo, al terminar la guerra, siguen realizando actos deshonrosos:

> El general González Ortega, conociendo el grave error que había cometido dando cabida en sus tropas a varias partidas de plateados, que no hicieron más que asolar las poblaciones que atravesaba el ejército y desprestigiarlo, no tardó en perseguirlas, fusilando a varios de sus jefes. (p. 44)

Por tanto, las relaciones de poder que establece el Zarco están subordinadas a los designios y destino de su jefe, Salomé Placencia. A partir de la persecución de los bandidos, las relaciones masculinas del Zarco se reducen a las que lleva a cabo con los diferentes líderes de otras cuadrillas. De estas, la opinión que tiene el Tigre muestra al Zarco como un personaje cobarde, pues solo interviene al final de los enfrentamientos, cuando la ventaja está decidida para los bandidos:

> Pero el Zarco apenas nos dio la mano en lo fuerte de la pelea, y después de que ya estaban todos caídos y moribundos, fue cuando vino él y los mató cuando estaban rendidos, y mató a las mujeres y a los muchachos. Sí, señor, así fue. El Zarco es un lambrijo y una gallina, pero eso sí, se sacó todas las alhajas. (p. 130)

Nicolás, después de ser liberado, deja el destino del Zarco y de Manuela a la autoridad; no es el ser pasional del Romanticismo, sino un hombre de razón, que no busca hacer justicia por su propia mano. El personaje que realizará esta función en la novela será Martín Sánchez Chagollán, "personaje rigurosamente histórico, lo mismo que Salomé Placencia, que el Zarco y que los bandidos a quienes hemos presentado en esta narración" (p. 136).

Martín Sánchez Chagollán es un campesino que sufre la vejación de los Plateados, pues estos asesinaron a su padre y a uno de sus hijos, y quemaron su rancho. Este personaje busca venganza y, por ello, arma una fuerza civil para enfrentarlos. En un momento climático de la narración, las fuerzas de Martín Sánchez Chago-

llán son asaltadas y superadas por los bandidos, provocando que su vida corriera peligro. Sin embargo, llegan en su auxilio Nicolás y varios de sus hombres. Se desata un combate y se encuentran frente a frente Nicolás y el Zarco:

> Partió sobre él como un rayo; el bandido, perdido de terror, se salió del combate y se dirigió a un bosquecillo, donde estaban algunas mujeres de los bandidos, a caballo, pero ocultas.
>
> Nicolás alcanzó al Zarco, precisamente al acercarse este al grupo de mujeres, y allí al tiempo en que el bandido disparaba sobre él su mosquete, le abrió la cabeza de un sablazo y lo dejó tendido en el suelo, después de lo cual volvió al lugar de la pelea. (p. 144)

En esta escena se puede remarcar que la masculinidad del bandido es degradada, además de huir se refugia entre las mujeres. Nicolás deja herido al Zarco en el suelo y, gracias a su valor y el de sus hombres, las fuerzas de Martín Sánchez Chagollán logran vencer a los bandidos que huyen; sin embargo, siguen en una posición vulnerable y el caudillo encomienda a Nicolás que vaya a pedir refuerzos. Martín Sánchez Chagollán, después de reagruparse, descubre que el Zarco está herido y programa ahorcarlo antes del amanecer. No obstante, arriban los refuerzos militares y se llevan preso al Zarco hacia la ciudad.

La crisis social que atraviesa el país también se refleja en la crisis del Estado y las relaciones de poder que se desarrollan alrededor del Zarco:

> Los Plateados contaban con amigos en todas partes, y si un hombre de bien, como lo hemos visto con Nicolás, encontraba difícilmente patrocinio, un bandolero contaba con mil resortes, que ponía en juego tan luego como corría peligro. Y es que, como eran poderosos, y tenían en su mano la vida y los intereses de todos los que poseían algo, se les temía, se les captaba y se conseguía, a cualquier precio, su benevolencia o su amistad. (p. 147)

La movilización de dichas relaciones de poder, en sentido negativo, permite que el Zarco sea trasladado a su región para que en ella se realice su "proceso", pero durante el traslado es liberado por los bandidos. La tensión de estas relaciones se orienta al fortalecimiento del Estado y pondera la masculinidad de personajes que buscan la justicia dentro de los parámetros legales.

En el Antiguo Régimen, la máxima figura de autoridad masculina para impartir la ley era el rey, en la República esta figura va a cambiar y, por ello, Martín Sánchez Chagollán, cansado de que las relaciones de poder permitan la impunidad a los bandidos, recurre a la mayor figura de poder masculino del Estado, el presidente Benito Juárez: "Martín Sánchez pensó encontrar en el presidente a un hombre

ceñudo y tal vez predispuesto contra él, y se encontró con un hombre frío, impasible, pero atento" (p. 149). De este encuentro, obtiene el permiso para ajusticiar a los bandidos.

Las relaciones de poder en las que están inmersos los personajes son de tensión. No obstante, la figura de Nicolás se orienta en sentido positivo hacia el ideal hegemónico del liberalismo y del hombre trabajador, mientras que la figura del Zarco es antagónica y está valorada negativamente, pues atenta contra los valores de la propiedad y las leyes del mundo civilizado.

Relaciones de producción

Las relaciones de producción hacen posible los bienes materiales que adquieren los hombres de manera legal a través de un contrato social. La acumulación de estos bienes los ubica en mejores posiciones sociales, ya que asigna determinadas actividades a los hombres y otorga significados y valores jerárquicos diferenciados al trabajo (Guevara, 2008). En la época referida, estas relaciones estuvieron condicionadas principalmente por la agroeconomía; luego, en el periodo del gobierno de Porfirio Díaz, comenzaría a desarrollarse la industria y esto cambiaría. Nicolás, de alguna manera, simboliza esa visión que forja el progreso, pues trabaja el acero:

> ese pobre herrero es un muchacho de buenos principios, que ha comenzado por ser un pobrecito huérfano de Tepoztlán, que aprendió a leer y a escribir desde chico, que después se metió a la fragua, y que a la edad en que todos regularmente no ganan más que un jornal, él es ya maestro principal de la herrería, y es muy estimado hasta de los ricos, y tiene muy buena fama y ha conseguido lo poco que tiene, gracias al sudor de su frente y a su honradez. (Altamirano, 2009, p. 17)

Nicolás, como se ve en esas relaciones de producción, es un hombre que también se ha desarrollado personalmente: es el indio que se integra a la cultura a través de la educación y el trabajo; simboliza a los que escalan posiciones por sus conocimientos: no es aprendiz, sino que ocupa el puesto de maestro que le fue asignado por su mentor, "un extranjero que lo dejó a cargo de la herrería de la hacienda" (p. 16). Además, es bien reconocido por su comunidad, pues "sus oficiales de la herrería y sus amigos del real lo quieren mucho" (p. 15). De esta manera, Nicolás entra en las relaciones de producción y recibe dividendos: "porque el herrero poseía ya una fortuna regular y saneada, [...] aunque era económico como todo hombre que tiene moralidad y que gana el dinero con su trabajo difícil" (p. 112).

El Zarco, por otro lado, no forma parte de estas relaciones de producción reguladas por un contrato social. Cuando sale de casa, se emplea como caballerango en las haciendas, pero abandona el trabajo y comienza a robar los bienes ajenos. El Zarco, como todos los bandidos, está fuera de las relaciones de producción, pero acumula propiedades a través del hurto, del secuestro y la extorsión. Su posición de liderazgo le permite una mayor acumulación de estos bienes, aunque ilegales.

Por otra parte, gracias a una dimensión emocional, el Zarco comparte lo robado con la mujer que pretende. En la primera aparición que hace el personaje, observamos que le entrega a Manuela las joyas que le ha quitado a una familia; posteriormente, en su guarida se esmera en mostrarle

> sus baúles en los que había algunas talegas de pesos, alguna vajilla de plata, mezclada con arreos de caballo, con cortes de vestidos de seda, ropa blanca de hombre y de mujer, y mil otros objetos extraños. Hubiérase dicho que aquellas arcas eran verdaderos nidos de urraca, en los que todo lo robado estaba revuelto confusamente. (p. 113)

Relaciones emocionales

Se ha planteado que para Connell (2003b) las prácticas sociales masculinas operan en cuatro dimensiones. Una de ellas se establece a través de las relaciones emocionales que configuran el terreno de la sexualidad, que en el patriarcado privilegia para los hombres la apropiación de los cuerpos y el derecho al placer, a la vez que obtienen dividendos en términos de honor y prestigio por la actividad sexual. Guevara (2008) menciona que todo esto se halla interrelacionado por discursos institucionales que determinan para el varón la parte activa y para la mujer la parte pasiva del deseo y del erotismo, mediados por una economía afectiva.

Antes del siglo xx, la economía afectiva de las relaciones emocionales estuvo regulada por distintos códigos sociales que vinculan lo ético (lo moral) con lo estético (las buenas maneras). Los códigos de cortesía del Antiguo Régimen se sustentaban en la virtud medieval, la gracia renacentista y la prudencia barroca a través de una ética aristotélica. Ampudia de Haro (2006) apunta que para Aristóteles son las acciones las que decidían el carácter moral del hombre. La virtud moral se adquiere del hábito, es decir, a través de la repetición sistemática de actos virtuosos. Así, el aprendizaje de la moralidad era práctico y repetitivo; un aprendizaje que debía realizarse desde la infancia (Aristóteles, 2000). Por lo cual, el conocimiento de la moral no era contemplativo, sino activo, y se tomaban como paradigma las prácticas de la nobleza que encarnaban los valores superiores.

En el siglo XIX, con la filosofía racional, la vinculación de lo ético con lo estético va a cambiar; ya no se pondrá el acento en la acción, sino en la reflexión. Para Kant (2002), la acción moral partía de una voluntad buena *a priori*. El valor moral de las acciones se fundamentaba en la ley que las determinaba: "obra sólo según aquella máxima por la cual puedas prever que al mismo tiempo se convierte en una ley universal" (p. 104). Esta ley o máxima suponía para la persona un esfuerzo de la razón y la reflexión no derivado de ejemplos concretos y, por tanto, no derivado de la experiencia, ni de la tradición, ni de la obediencia a la costumbre, ni de la coacción ajena, sino de la capacidad legisladora de la razón en su uso práctico (Méndez, 1978). Para Hegel (2017), posteriormente, el poder de la razón debe cohesionar los hábitos, las afinidades y los afectos, y "esto es lo mismo que decir que el poder, en un orden tal, tiende a estetizarse. Es un poder que está de acuerdo con los impulsos espontáneos del cuerpo, entreverado con la sensibilidad y los afectos, que siente en unos hábitos que se han tornado inconscientes" (Eagleton, 2006, p. 74). Estos hábitos disuelven la ley en la costumbre:

> La costumbre es la ley del espíritu de la libertad; el proyecto de educación consiste en mostrar a los individuos el camino a un nuevo nacimiento, convirtiendo así esa "primera" naturaleza suya compuesta de apetitos y deseos en una segunda, la espiritual, que desde entonces se convertirá en costumbre para ellos. Concluido el desgarramiento entre el individualismo ciego y el universalismo abstracto, el sujeto renacido vive su existencia, podríamos decir, estéticamente, de acuerdo con una ley que ahora está por completo de acuerdo con su ser espontáneo. Lo que finalmente asegura el orden social es ese territorio de práctica consuetudinaria y afinidad instintiva, más flexible y moldeable que los derechos abstractos, ese ámbito donde se depositan las fuerzas más vivas y los afectos de los sujetos. (p. 76)

Las ideas ilustradas sobre la igualdad planteaban que las buenas maneras o costumbres ya no serían patrimonio de la nobleza, sino de todos los ciudadanos, pues "tratamiento y conducta van más allá de los rangos sociales, de tal modo que las maneras expresan un reconocimiento del prójimo en sí mismo y no en función de su adscripción social" (Ampudia, 2006, p. 98). Por tanto, el respeto con la conducta se debía a cualquier individuo por el hecho de tratarse de un ser humano.

De esta forma, la razón y la reflexión permitirán a los individuos dotarse a sí mismos de reglas o "leyes" que serán capaces de normar su conducta y emociones. Como se puede observar, había una idea de universalidad, donde el ciudadano era pieza fundamental del proceso civilizatorio "de una sociedad pacífica y ordenada con arreglo a pautas de comportamiento y emocionalidad que regulen la espontanei-

dad conductual y expresiva de los individuos y reproduzcan el orden social burgués" (p. 95). Una de las reglas para formar parte de lo civilizado tenía que ver con la higiene y el aseo como garantía de que se respetaba al otro, no exponiéndolo a infecciones y no provocando el asco y la repugnancia. Recordemos que el discurso cientificista no solo operaba en las leyes de la naturaleza, sino que se proyectaba a las leyes sociales o morales. Entre estos discursos, el de la higiene adquirió una dimensión moral:

> Esta se liga a la pureza interior de la persona, al ennoblecimiento de su espíritu, al cultivo de la modestia y la humildad y al destierro de la vanidad, la pereza y el vicio. [...] de tal forma que algunos autores del XIX y parte del XX, verán en las maneras un medio para la higiene de los sentimientos y las pasiones; higiene correctora de la vanidad, el orgullo, la envidia, los celos, la ambición, la cólera o la nostalgia. (pp. 95-96)

Me centraré en el enamoramiento de los personajes. Nicolás se orienta a la corrección de sus emociones; es prudente y reflexivo, no es el ser sentimental del Romanticismo que se deja guiar por la pasión arrebatada. Desde un inicio, ante el desdén de Manuela, se mantiene "atento y reflexivo" y pregunta a doña Antonia: "¿No tendrá aquí algún amor?" (Altamirano, 2009, p. 50). Nicolás no es indiferente al desprecio de Manuela: "no he podido ser insensible a sus desprecios constantes y decidí alejarme para siempre de esta casa" (p. 51).

Después de que Manuela huye con el Zarco, Nicolás busca ordenar sus emociones y decide desapegarse de ella. Sin embargo, cuando es tomado prisionero por el comandante, se encuentra en una situación de crisis, pues corre peligro su propia vida. No obstante, en ese momento crucial, descubre el amor que Pilar siente hacia él: este sentimiento le reveló "que él había estado embriagándose por mucho tiempo con el aroma letal de la flor venenosa, y había dejado indiferente a su lado la flor modesta y que podía darle la vida" (p. 77). Este nuevo amor equilibra las emociones del personaje: "Así pues, reanimado con aquella seguridad interior, ya no temió por su existencia y se abandonó a su suerte confiado y tranquilo" (p. 79). Nicolás, después de ser liberado, le expresa su amor a Pilar, pero ella duda, ya que le parece complicado que alguien la pueda querer en comparación con Manuela. Por ello, Nicolás le hace la siguiente confesión a Pilar:

> —[...] Aquel fue un sentimiento del que hoy tengo vergüenza. Ni sé cómo pude engañarme tan miserablemente ni alcanzo a explicar a usted lo que me pasaba. Quizás sus desaires, su frialdad me exaltaban y me hacían obstinarme; pero si he de decir a usted la verdad de lo que sentía, cuando a mis solas, y lejos de aquí me ponía a reflexionar, examinando el estado de mi cora-

> zón, le confieso que aquello no era amor, no era este cariño puro y apasionado que usted me hace sentir ahora, sino otra cosa malsana, como una enfermedad de la que yo quería librarme, como un capricho en que estaba interesado mi amor propio, pero no mi felicidad. Pero todavía quiero decir a usted, aun cuando no lo crea, que ya en los últimos días este capricho no existía, ese afecto había desaparecido; Manuela no me producía ya la impresión que al principio, y si no hubiera sido porque la señora se había empeñado en convencerla de que debía casarse conmigo, y me había hecho entender que al fin lo lograría, que no perdiera yo la esperanza y que contara con su apoyo, francamente, quizás habría yo acabado por aborrecer a Manuela, o al menos por olvidarla, y habría dejado de venir a esta casa. (p. 89)

Después de reflexionar sobre sus sentimientos y de guardar el luto que deben por la muerte de doña Antonia, Nicolás y Pilar deciden comprometerse, pues "su amor sincero, puro, que aspiraba a la dignidad conyugal y no a goces pasajeros del deseo material, le hacían valorizarlo y estimarlo como un tesoro que se había de guardar" (p. 85). El horizonte de plenitud de la masculinidad liberal es alcanzado por Nicolás; quien, razonando sus emociones, desiste de sus vínculos con Manuela. Luego, al descubrir el amor que sienten de manera recíproca Pilar y él, este decide convertirse en *pater familias* bajo el auspicio del Estado:

> Ya la noche anterior se había celebrado el matrimonio civil, delante del juez recién nombrado, porque la ley de Reforma acababa de establecerse, y en Yautepec como en todos los pueblos de la República, estaba siendo una novedad. Nicolás, buen ciudadano, ante todo, se había conformado a ella con sincero acatamiento. (p. 152)

El Zarco, por otra parte, es un ser temerario, sin estabilidad en el trabajo y en sus sentimientos; se puede decir que tenía un grado de psicopatía, pues mostraba un marcado comportamiento antisocial:

> Él no había amado a nadie, pero en cambio odiaba a todo el mundo: al hacendado rico [...], al obrero que recibía cada semana buenos salarios por su trabajo, al labrador acomodado, que poseía fecundas tierras y buena casa, a los comerciantes de las poblaciones cercanas, que poseían tiendas bien abastecidas, y hasta a los criados, que tenían mejores sueldos que él. Era la codicia complicada con la envidia, una envidia impotente y rastrera, la que producía este odio singular y esta ansia frenética de arrebatar aquellas cosas a toda costa. Naturalmente, los amores de los demás le causaban irritación, y aquellas muchachas que según su posición amaban al rico, al dependiente o al jornalero, le inspiraban un deseo insensato de arrebatarlas y de mancharlas. (pp. 42-43)

El Zarco y Manuela simbolizan lo lascivo, la pasión desbordada fuera de las uniones reglamentadas. Uno de los regalos, producto de los robos que le entrega el Zarco a Manuela, es el de dos pulseras de oro con diamantes en forma de serpientes que la tientan cuando se las coloca:

> puso en el puño, muy cerca de la mano, enroscándolas cuidadosamente. [...] —¡Dos víboras! —dijo frunciendo el ceño—, ¡qué idea!... En efecto, son dos víboras... ¡el robo! ¡Pero bah! —añadió, sonriendo y guiñando los ojos, casi llenos con sus grandes y brillantes pupilas negras —... ¡qué me importa! ¡Me las da el Zarco, y poco me interesa que vengan de donde vinieren!... (p. 38)

Incluso, cuando doña Antonia sale al jardín en busca de su hija, se anticipa lo que simboliza el bandido, pues el narrador dice que la madre va "llena de sobresalto, suponiendo que quizás su hija habría sido mordida por alguna serpiente" (p. 56). El Zarco, después de robar a Manuela, no tiene intención de consumar la unión a través del contrato social del matrimonio, pues

> aquello que agitaba el corazón del bandido no era verdaderamente amor en el concepto noble de la palabra [...], no: era un deseo sensual y salvaje, excitado hasta el frenesí por el encanto de la hermosura física y por los incentivos de la soberbia vencedora y de la vanidad vulgar. (pp. 46-47)

De esta manera, después de desbordar las pasiones que atan sus destinos, el Zarco convierte a Manuela en su querida y comparten el mismo destino trágico.

Relaciones simbólicas

Connell (2003a) menciona que el "género se organiza en prácticas simbólicas que pueden permanecer por más tiempo que la vida individual [por ejemplo] la construcción de masculinidades heroicas en la épica" (p. 111). De alguna manera, la Independencia de México y el triunfo del bando liberal en la Guerra de Reforma necesitaron establecer figuras heroicas acordes con los nuevos valores y símbolos. La serpiente, según Cirlot (1992), simbólicamente tiene ambivalencias y multivalencias, y esta diversidad de sus aspectos simbólicos

> se deriva de que estos provienen o de la totalidad de la serpiente o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema onduloso, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas. (p. 408)

El Zarco se desplaza por las veredas de las montañas, se esconde entre la vegetación, muda de piel, pues se viste como los Plateados, tiene lengua amenazante y envuelve a las víctimas que tiene secuestradas. Durand (2004) plantea, a partir de Langton (1951), que la serpiente, en el régimen diurno, puede representar aspectos negativos como el peligro, la traición y la muerte; también menciona que, en ciertos apocalipsis apócrifos, está asociada a la caída y "se convierte, entonces en el emblema de los pecados de fornicación, celos, idolatría y homicidio" (p. 118). El Zarco, además de estar asociado con la serpiente, también es el ave de rapiña que en la sierra se comunica a silbidos con los de su especie: "se oyó un agudo silbido, al que respondió otro lanzado por el Zarco" (Altamirano, 2009, p. 100); "nunca pudo figurarse que el nido a que iba a conducirla aquel milano de las montañas fuese esa galera infecta de presidiarios o mendigos" (p. 109).

El águila es representada por Martín Sánchez Chagollán y las masculinidades cómplices que lo secundan, como la de Nicolás. Estas masculinidades se orientan a la nueva hegemonía que está emergiendo, la que se está enfrentando contra las aves de rapiña y serpientes que dañan el Estado: "Para aquellas inmundas aves de rapiña no había más que el águila de la montaña, de pico y garras de acero. Martín Sánchez era la indignación social hecha hombre" (p. 140).

Durand propone que el águila, en el régimen diurno, puede representar el poder, la trascendencia y la luz; y en el régimen nocturno puede simbolizar la vigilancia y la protección, de esta manera es "símbolo colectivo, primitivo, del padre, de la virilidad y de la potencia" (Baudouin, 1943, como se citó en Durand, 2004, p. 143). Al inicio de este texto se señaló que para Altamirano la literatura tenía una misión patriótica del más alto interés: el águila y la serpiente, dos elementos fundamentales del patriotismo mexicano reflejados en el escudo nacional, se manifiestan con una carga simbólica en los personajes masculinos de la novela: el águila, símbolo de la altura, de la autoridad masculina hegemónica, devora a la serpiente, símbolo de lo bajo y de elementos negativos.

Guevara (2008) menciona que "las relaciones simbólicas involucran la totalidad del sistema de comunicación de una sociedad en tanto que incluye el lenguaje hablado y el escrito; el lenguaje corporal; la forma de vestir" (p. 79). El Zarco, al formar parte de los Plateados, comparte este elemento simbólico del vestido:

> El jinete estaba vestido como los bandidos de esa época, y como nuestros charros, los más charros de hoy. Llevaba chaqueta de paño oscuro con bordados de plata, calzoneras con doble hilera de chapetones de plata, unidos por cadenillas y agujetas del mismo metal; cubríase con un sombrero de lana oscura, de alas grandes y tendidas, y que tenían tanto encima

> como debajo de ellas una ancha y espesa cinta de galón de plata bordada con estrellas de oro; rodeaba la copa redonda y achatada una doble toquilla de plata, sobre la cual caían a cada lado dos chapetas también de plata, en forma de bulas rematando en anillos de oro. (p. 27)

Una de las fuentes más antiguas donde aparece la palabra "charro" data de 1797, en la obra de teatro titulada *El Charro*, de Joseph Agustín de Castro. Aquino Sánchez (2024) menciona que

> se trataba de campesinos rústicos e ignorantes (en buen español, eso es lo que significa la palabra 'charro'), de vaqueros capaces de recorrer enormes distancias a lomos de sus cabalgaduras, oriundos del sur de Jalisco [...] étnicamente criollos blancos –*güeritos*, como dice De Castro– y que gustaban del canto. (p. 9)

En la obra de teatro, el personaje principal es Perucho Chávez: "Sale Perucho con cuera campesina, manga de montar, paño de sol, sombrero y unas espuelas que sacará en la mano" (De Castro, 1797, p. 35). De esta manera, el personaje emerge de sectores marginados acostumbrados a las duras condiciones del campo, ligados a la fuerza, a la resistencia y posteriormente al machismo. Con el tiempo, sus aditamentos y vestimentas van a incorporar otros adornos de metal hasta convertirlo en un símbolo, tal como lo menciona Penny (1824), en *A sketch of the customs and society of México*, donde "confirma que se llamaba charro al jinete que montaba vistiendo 'el traje nacional', del cual hace una descripción que se apega totalmente a las imágenes que cuatro años después iba a publicar en Europa Claudio Linati, litógrafo italiano" (Aquino Sánchez, 2024, p. 11).

El charro es un personaje que nace en la carencia y llena su vacío a través de un vestido excesivo en adornos. Este se vuelve un medio de expresión: en el exterior hay una apariencia que expresa el deseo de lo suntuoso; al interior, una masculinidad precaria que aspira a otro horizonte. Posteriormente, estos personajes se integraron a las partidas de guerrilleros que engrosaron las filas de las tropas liberales conocidas como "chinacos". Fue tan profuso el gusto por este vestido que después los hacendados porfiristas lo incorporaron a su indumentaria: una forma de vestir que nace de los sectores marginados, pero que es símbolo de una masculinidad ligada a la fuerza, será adoptada por algunos sectores vinculados con la hegemonía que dominará durante el Porfiriato.

González Romero (2014) menciona que "el gusto burgués comúnmente optó por deshacerse de los códigos suntuarios" (p. 93). Sin embargo, los códigos de distinción no desaparecieron con la prevalencia de los discursos modernos, quizá

por eso continuó el gusto por el traje abigarrado y barroco de los charros. Perrot (1994) propone que la estética burguesa privilegió la sencillez, así como las nociones utilitarias y morales en el desarrollo de su gusto en el vestir. Esa es la estética que usa Nicolás: "Estaba vestido [...] con una especie de blusa de lanilla azul como los marineros, ceñida a la cintura con un ancho cinturón de cuero [...]; además, traía calzoneras con botones oscuros, botas fuertes, y se cubría con un sombrero de fieltro gris de anchas alas, pero sin ningún adorno de plata" (Altamirano, 2009, p. 19). Con el tiempo, y debido al proceso de industrialización de la moda masculina, el traje sastre que utilizarán algunos hombres en México reproducirá el estilo norteamericano y el francés, que en el Porfiriato les dio el apelativo de "catrines".

Nicolás, como hombre de bien, es premiado y se casa con Pilar bajo el auspicio del Estado. El Zarco, por otro lado, prepara una celada para matar a Nicolás el mismo día de la boda religiosa. El Tigre, con quien tenía un pacto masculino, lo traiciona al avisar sobre la celada a Martín Sánchez Chagollán. Este último se adelanta y atrapa a los bandidos que esperaban a los novios en el camino de la iglesia a la hacienda. Cuando va pasando la comitiva de los novios, la gente de Martín Sánchez Chagollán intenta ocultar a los bandidos para evitar malograr la boda, haciendo una fila frente a ellos al tiempo que le presentan sus respetos a los novios. Sin embargo, el grito agudo de Manuela delata que los tienen prisioneros y que piensan fusilar al Zarco. El final del bandido será el de los personajes que desafían la ley: "arrimaron al Zarco junto al tronco y dispararon sobre él cinco tiros, y el de gracia. Humeó un poco la ropa, saltaron los sesos, y el cuerpo del Zarco rodó por el suelo con ligeras convulsiones. Después fue colgado en la rama, y quedó balanceándose" (Altamirano, 2009, p. 157).

Conclusiones

Una construcción narrativa es la manifestación de un fenómeno sociocultural que, en el caso de esta novela de Altamirano, nos permitió analizar el modelo de masculinidad hegemónica del ideal liberal en la temprana modernidad mexicana, que estaba orientado hacia la figura del hombre de bien. Asimismo, observamos una de las prácticas masculinas antagónicas materializadas en el bandidaje, objeto de opiniones contradictorias durante la época.

Tras lo anterior, retomo el título del artículo para proponer una lectura de la novela desde la categoría de la "masculinidad". Me sirvo de este concepto y de su desarrollo histórico para analizar cómo las visiones de lo masculino en la época del autor no solo se nutrieron de las leyes naturales que definieron la sexualidad, sino

también de las leyes morales que moldearon las prácticas sociales. De esta manera, la masculinidad también estuvo asociada desde esos momentos a una dimensión social y política, lo cual se puede vincular con las visiones contemporáneas sobre el sexo y la masculinidad, que son analizadas por las relaciones de poder, de producción, de vínculos afectivos y simbólicos.

Por último, me gustaría lanzar la siguiente pregunta: ¿por qué si Nicolás es el hombre de bien, protagonista del ideal liberal al que se adhiere Altamirano, el título de la novela lleva el peso nominativo del bandido? El Zarco es el personaje antagónico a ese ideal hegemónico del hombre de bien; no obstante, el nombre del bandido y su práctica social masculina son los elementos que prevalecen en el imaginario colectivo, y los que trascienden hasta convertirse en un símbolo que, posteriormente, se asociará al bandido de la narrativa popular de los corridos y a algunos personajes de la novela de la Revolución mexicana. El ideal ético y estético del sujeto masculino de la filosofía racional es superado por la tragedia del hombre pulsional, el que se enfrenta de manera precaria a una realidad que lo oprime y determina a actuar de diversas maneras en sus relaciones sociales.

Referencias

Altamirano, I. M. (1899). *Obras completas de D. Ignacio Manuel Altamirano* (tomo I, rimas, artículos literarios). Ciudad de México: Biblioteca de Autores Mexicanos.

Altamirano, I. M. (2009). *El Zarco*. Ciudad de México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa.

Ampudia de Haro, F. (2006). "Ética y estética de la conducta en los manuales de buenas maneras españoles". *Política y sociedad*, *43*(3), pp. 89-104. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2268002&orden=149866&info=link

Aquino Sánchez, F. A. (2024). "¿Qué fue primero: el charro o el chinaco?". *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, *16*(63), pp. 8-17. https://revistabicentenario.com.mx/wp-content/uploads/2024/04/BiC_63_01_Charro_Chinaco.pdf

Aresti, N. (2006). "Género e identidad en la sociedad del siglo XVII". *Vasconia*, (35), pp. 49-62. https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf

Aristóteles. (2000). *Moral a Nicómaco*. Buenos Aires: Espasa-Austral.

Bolufer, M. (2007). "'Hombres de bien': modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (15), pp. 7-31. https://rodin.uca.es/handle/10498/9829

de Castro, J. A. (1797). *Miscelánea de poesías humanas*. Puebla: Oficina de Don Pedro de la Roca.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Connell, R. W. (2003a). "La organización social de la masculinidad". En C. Lomas (Comp.), *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales* (pp. 31-56). Barcelona: Paidós Ibérica.

Connell, R. W. (2003b). *Masculinidades*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Descartes, R. (1999). "Carta a Chanut, 1 de febrero de 1647, Lettere sulla morale". En *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas*. España: Alba Editorial.

Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

de Emesa, N. (1955). *On the nature of man*. Londres: Westminster Press.

Geddes, P. y Thompson, J. A. (1889). *The evolution of sex*. Londres: Walter Scott.

González, M. H. (2014). *Hombres de la nación. Masculinidad y Modernidad en tres novelas del México independiente, 1857-1869* (Tesis de maestría). Ciudad de México: El Colegio de México. https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/9019s273j?locale=es

Guevara, E. S. (2008). "La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género". *Sociológica*, *23*(66), pp. 71-92. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732008000100004

Hegel, G. W. F. (2017). *Fundamentos de la filosofía del derecho natural y ciencia política: para uso de sus clases*. Madrid: Tecnos.

Kant, I. (2002). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza.

Laqueur, T. (1990). *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Méndez, J. M. (1978). *Valores Éticos*, Madrid: Estudios de Axiología.

Montero, S. A. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales: un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX.* Ciudad de México: Plaza y Valdés.

Moreau, J. L. (2018). *Histoire naturelle de la femme*. Londres: Forgotten Books.

Orts, P. (1995). "La identidad masculina. El texto como pretexto". En A. Ramos Santana (Coord.), *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX* (pp. 85-92). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.

Perrot, P. (1994). *Fashioning the bourgeoisie: a history of clothing in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press.

Seidler, V. J. (1992). *Riscoprire la mascolinità*. Roma: Riuniti.

Tommasi, W. (2002). *Filósofos y mujeres. La diferencia sexual en la Historia de la Filosofía*. Madrid: Narcea.

El papel de la *Sorge* en la hermenéutica literaria: desavenencias y conciliaciones entre los planteamientos de Horst-Jürgen Gerigk y Paul Ricoeur

The role of the Sorge *in literary hermeneutics: disagreements and conciliations between the approaches of Horst-Jürgen Gerigk and Paul Ricoeur*

Ángel García Díaz
Aix-Marseille Université, Marseille, Francia
diangel5533@gmail.com

Recibido: 15 enero 2023 / Aceptado: 18 diciembre 2024

Resumen

El presente artículo analiza el rol de la *Sorge* (preocupación, cuidado) heideggeriana en las propuestas teóricas de Horst-Jürgen Gerigk y Paul Ricoeur sobre el acto interpretativo de la obra literaria, específicamente del relato. Desde el pensamiento ricoeuriano, dicha noción es entendida como la condición existenciaria de la acción humana en el mundo que se proyecta para ser comprendida por la mediación de la función narrativa. El relato, en este contexto, dotaría al lector de un modelo explicativo e incluso conformante de su preocupación. Gerigk, por su parte, se interesa principalmente por la omisión de dicha preocupación en el nivel de la comprensión lectora, con el fin de preponderar la estructura situacional de la obra en sí. Pese a la presunta polaridad entre ambos pensamientos, una lectura detallada del análisis ricoeuriano de la textualidad nos invitará a concebir la posibilidad de una sobreposición de la configuración narrativa al prejuicio receptivo inherente a la *Sorge*, lo que permitirá un arbitraje entre ambos enfoques.

Palabras clave: hermenéutica, preocupación, *Sorge*, teoría literaria

Abstract

This article analyzes the role of the heideggerian Sorge *(care) in the theoretical proposals of Horst-Jürgen Gerigk and Paul Ricoeur on the interpretative act of the literary work, precisely, the narrative. This notion is understood from the ricoeurian perspective as the existential condition of human action in the world that is projected to be understood through the mediation of narrative function. In this context, the*

narrative would provide the reader with an explanatory model that can also shape his care. On the other hand, Gerigk is mainly interested in omitting the care at the reading comprehension level. His purpose is to highlight the situational structure of the literary work itself. Despite the supposed polarity, a detailed reading of ricoeurian analysis about textuality will superimpose the narrative configuration over the receptive prejudice, which will allow an arbitration between both perspectives.
***Keywords**: care, hermeneutics, literary theory,* Sorge

Introducción

El problema sobre el lugar y el tiempo del lector, y su respectiva influencia en la actividad interpretativa, no es solamente una de las bases de la disciplina hermenéutica moderna; se trata de una discusión extendida en un sinfín de ramificaciones de los estudios filosóficos, humanísticos y, desde luego, artísticos. De hecho, podemos encontrar huellas de dicho interés por tal problemática en textos literarios de finales del siglo xviii, como es el caso del siguiente extracto:

> Es ist sehr möglich, sagte Wilhelm, daß einige Glieder einer Nation, die so viel Meisterstücke aufzuweisen hat, durch Vorurteile und Beschränktheit auf falsche Urteile gleitet werden, aber das kann uns nicht hindern, mit eignen Augen zu sehen, und gerecht zu sein. Ich bin weit entfernt, den Plan dieses Stücks zu tadeln, ich glaube vielmehr, daß kein größerer ersonnen worden sei. (Goethe, 1998, p. 319)[1] [2]

Con esta corta pero tajante respuesta, Wilhelm Meister, el joven y reflexivo protagonista de la novela homónima de Goethe, responde a las críticas que su colega de oficio teatral, Serlo, vertía indiscriminadamente sobre *Hamlet*, la entonces pujante *magnum opus* de Shakespeare. Era inconcebible para Wilhelm que Serlo se dejara llevar por el discernimiento condicionado de las supuestas esferas intelectuales de la época, sin siquiera remitirse a la primigenia imparcialidad y agudeza que se esperaría de un lector inteligente como él. La explicación posterior que hace Wilhelm del héroe shakespeariano ante su atento amigo, con el fin de reivindicar dicha pieza capital, es sin duda una muestra de la pericia y autonomía

1 "Es muy posible, dijo Wilhelm, que algún ciudadano de una nación que ha producido tantas obras maestras se deje llevar por prejuicios o formas cerradas de ver el mundo, pero eso no debe ser obstáculo para que procuremos ver con nuestros propios ojos y seamos imparciales en nuestros juicios".

2 Todas las traducciones sin referencia pertenecen al autor del artículo.

de su ejercicio lector. Para él, Hamlet es el modelo de una voluntad cuyos actos se suceden según el régimen de ensanchamiento del devenir propio de la acción, un personaje arrastrado en su quehacer por el poder superior del entramado narrativo y el destino predado. A continuación se citan sus palabras:

> Es gefällt uns so wohl, es schmeichelt so sehr, wenn wir einen Helden sehen, der durch sich selbst handelt, der liebt und haßt, wenn es ihm sein Herz gebietet, der unternimmt und ausführt, alle Hindernisse abwendet und zu einem großen Zwecke gelangt [...]. Hier werden wir anders belehrt; der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll [...]. Hier in unserm Stücke, wie wunderbar! Das Fegefeuer sendet seinen Geist und fordert Rache, aber vergebens. Alle Umstände kommen zusammen und treiben die Rache, vergebens! Weder Irdischen noch Unterirdischen kann gelingen, was dem Schicksal allein vorbehalten ist. Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten. (Goethe, 1998, p. 319)[3]

La lectura de Wilhelm se circunscribe en la propia frontera de la obra, pues apela al tejido que sostiene el programa del protagonista shakespeareano donde acto y construcción van de la mano, siempre regidos por el destino creado por la inteligencia autoral. Un aspecto se debe destacar del joven Wilhelm y es su avidez en el sostén de los dos pilares característicos de su defensa de la gran tragedia de "el Bardo de Avon". Por una parte, la resistencia a ajustar su interpretación a la crítica ajena, es decir, al prejuicio de la época; por otra, la mesura de su ejercicio analítico al partir exclusivamente del decir del texto. Su actitud invita al planteamiento de ciertos cuestionamientos fundamentales relacionados con la aprehensión de una obra literaria: ¿hasta qué punto nuestra situación en el mundo influye en la comprensión y la valoración de un relato? ¿No sucede más bien que los relatos por sí mismos y sus configuraciones particulares muestran algo respecto a nuestra propia experiencia histórica?

La pregunta por la forma en la que se relaciona nuestra actividad comprensiva con el mundo fáctico ha sido de vital importancia para la historia de la hermenéutica desde su giro filosófico a comienzos del siglo pasado. El interés surge en el

[3] "Nos gusta tanto, es tan halagador ver a un héroe que actúa por sí mismo, que ama y odia tal y como se lo ordena su corazón, que emprende y realiza proyectos, que supera todos los obstáculos y llega a la meta [...]. Con Hamlet la enseñanza es muy diferente, aquí el héroe no tiene ningún plan, pero la obra tiene un plan espléndido [...]. Aquí en la obra de la que hablamos ocurre una maravilla. El purgatorio envía su espíritu y exige venganza, pero en vano; se reúnen todas las circunstancias y todas claman venganza, pero es en vano. Ni los hombres ni lo supraterreno pueden conseguir lo que está reservado al destino. Llega la hora del juicio: el malvado muere al igual que el bueno".

marco de lo que Grondin llama *Das sorgende voraus des verstehens* (la anterioridad cuidadora del comprender); es decir, el supuesto de que la comprensión humana se guía por una previa que nace de la situación existencial y que define el marco temático y la amplitud de validez de cualquier tentativa de interpretación (1999, p. 139). Ricoeur y Gerigk son dos grandes figuras del entorno hermenéutico que tratan esta peculiar cuestión en directa relación con el dominio de la interpretación literaria, no obstante, lo hacen de diferentes maneras.

La diferencia se sitúa en la consideración de la preocupación existencial o *Sorge* y el rol que esta tiene en el sistema propuesto por cada uno. Dicha noción, que llega a la discusión desde la filosofía heideggeriana y que se caracteriza por la forma del *estar siendo en* en el mundo que toma cuidado o preocupación de algo,[4] demarca un punto importante para ambos enfoques. Por un lado, la teoría ricoeuriana la toma en cuenta como base ontológica para la realización del hacer accional en el mundo interno de la obra literaria. La preocupación es entendida dentro de las fronteras del relato como la condición primigenia del personaje que se desenvuelve y se ofrece a las vicisitudes de la indefectible existencia. La primacía de este concepto aparece en la consideración ricoeuriana del relato como una instancia explicativa, e incluso reinterpretativa, de la preocupación, elevándola de su estatuto de condición ficcional a un producto refigurado extraficcionalmente por el acto de narrar.

En el otro extremo, la teoría de la diferencia poetológica de Gerigk aboga por la suspensión de este servirse mundanal en el proceso interpretativo, al ver tal preocupación como un elemento obturante para la comprensión de la obra literaria. Precisamente, para el teórico alemán, la obra literaria ofrece por sí sola las

[4] Heidegger introduce la noción de "cuidado" o "preocupación" en la analítica existenciaria del *estar en el mundo* como una modalidad de dicho *estar en* del *Dasein*, que no se sitúa en otro ente, sino que *habita* o *vive en* de un modo no espacial, más bien, *en familiarización con* o *sirviéndose de* (2006, p. 200). Dicha modalidad, que estructura al *Dasein* como un asirse en su totalidad según la forma de un *anticiparse a sí* estando ya en el mundo, permite la derivación de tres formas del cuidado: cuidado de sí (*Selbstorge*), ocupación o cuidado de las cosas (*Besorgen*) y solicitud o cuidado por los otros (*Fürsorge*) (2016, pp. 210-211). Vaysse destaca que esta estructura originaria es el punto de partida para la elucidación de la finitud y la temporalidad del *Dasein* y, por lo tanto, el lugar donde se funda la permanencia y la sustancialidad de sí (2007, p. 162). Por su parte, Vezin se atreve a concebir esta preocupación heideggeriana como una radicalización de la noción husserliana de "intencionalidad" (*Vorstellung*) donde la famosa expresión "Toda conciencia es conciencia de algo" se reinterpreta como un "Pensar es pensar en la vida fáctica": "Il (el *Dasein*) pensé à la mort, certes, mais il pensé aussi à faire sa déclaration d'impôts, à arroser les plantes, à se marier où à ranger sa chambre" (2014, p. 1242). "El *Dasein* piensa ciertamente en la muerte, pero también en hacer su declaración de impuestos, en regar las plantas, en casarse o en recoger su recámara".

herramientas necesarias para su comprensión, sin necesidad de apelar a la situación presente del quehacer fáctico del lector.

Este estudio explora si es posible encontrar puntos de convergencia entre ambas posturas y sus respectivas visiones sobre la *Sorge*. Esto con el fin de establecer un arbitraje enriquecedor para la hermenéutica literaria y, en consecuencia, un acercamiento a la solución de las interrogantes primigenias, a saber, el rol de la preocupación en la interpretación de la literatura y el de la literatura en nuestra preocupación.

En primer lugar, se lleva a cabo una recuperación de los rasgos generales de ambos proyectos. Se destaca la propuesta teórica de Gerigk señalando los elementos característicos sobre su teoría de la diferencia poetológica (*poetologische Differenz*). Además, se ahonda en la perspectiva ricoeuriana desde sus fundamentos filosóficos con el objetivo de esclarecer los grandes argumentos que sostienen su investigación en torno a la identidad narrativa. Posteriormente, se destaca el problema teórico-filosófico que demarca la principal separación de una propuesta a otra, esto es, la cuestión existenciaria de la *Sorge*. En consecuencia, se remite a la teoría del texto de Ricoeur para aliviar las posibles desavenencias que la distancia entre ambos autores pueda generar. Finalmente, se rescata la sección del pensamiento ricoeuriano dedicada al ámbito de la textualidad para así establecer un punto de conciliación entre dicha perspectiva y la diferencia poetológica.

La diferencia poetológica como herramienta para el abordaje de la obra literaria

Gerigk, estudioso alemán de la Universidad de Heidelberg y alumno de Tschižewskij y Gadamer, encauza sus reflexiones hacia la concepción de un oficio epistemológico que vele por la aprehensión de la literatura *per se*, privilegiando el fenómeno de comprensión de ficción dentro de la lógica de la obra sobre las adjudicaciones impuestas, tanto por los psicologismos propios del lector como por los fines ulteriores de ciertos enfoques académicos, muchas veces situados fuera de los dominios estéticos (Argüelles, 2017, p. 68). La perspectiva de este vela por la superación de la eiségesis; es decir, por la suspensión de la preponderancia receptiva en el momento interpretativo en miras de una certificación auténtica del texto literario que inclusive el lector ingenuo pueda presentir (Gerigk, 2016, p. 25).

En su obra *Unterwegs zur interpretation*, Gerigk introduce la discusión sobre la *Sorge* desde la reflexión hermenéutica de Gadamer en torno al funcionamiento de la comprensión en la lectura de una obra literaria, específicamente, sobre la manera en que un texto se entiende de forma diferente cada vez que es abordado.

Gerigk destaca que, desde la perspectiva gadameriana, los prejuicios (*Vorurteile*) juegan un rol esencial:

> Ein und derselbe literarische Text wird immer wieder anders verstanden –das heißt nicht, daß ein und dasselbe jeweils verschieden gedeutet würde, sondern: daß jeweils etwas völlig anderes zum Interpretament erhoben wird. Was an einem literarischen Text Interpretament wird, ist also Resultat unserer Vorurteile. Unsere Vorurteile wiederum sind Resultat der geschichtlichen Situation, in der wir stekken. (1989, p. 11)[5]

En el sentido heideggeriano, nuestros prejuicios son producto de nuestra preocupación. En este contexto, la comprensión se ejecuta en la aplicación a nosotros mismos de lo que entendemos. Toda comprensión es, entonces, preocupación. Gerigk hace una importante distinción entre la comprensión del texto según la visión de Gadamer, a saber, lo que se me expresa como algo a partir del texto y lo que el texto expresa por sí mismo desde su estructura, es decir, sin tomar en cuenta mi situación de intérprete. Gerigk estructura esta dicotomía de la comprensión en dos nociones: comprensión centrífuga (*zentrifugale Verstehen*) y comprensión centrípeta (*zentripetale Verstehen*). Sirviéndose de esta diferencia, introduce consecuentemente su inclinación investigativa por la segunda categoría:

> Mit einem Wort: Gadamer löst die wirkliche Bedeutung des literarischen Textes aus allen nur denkbaren festen Rückbindungen und läßt sie zur Funktion unserer Sorge werden. Gadamer beobachtet das literarische Gebilde im Sog unserer Sorge. Das hier ablaufende Verstehen hat sein Zentrum in unserer Sorge und zieht das literarische Gebilde in dieses Zentrum hinein. Ich nenne dieses Verstehen, weil es sein Zentrum nicht um Zentrum des literarischen Gebildes, sondern im Zentrum unserer Sorge hat, zentrifugales Verstehen. Gadamer behandelt ausschließlich das zentrifugale Verstehen. Ziel der vorliegenden Abhandlung ist es, das *zentripetale Verstehen* zu erfassen, dessen Zentrum das Zentrum des literarischen Gebildes ist. (Gerigk, 1989, p. 13)[6]

5 "Un mismo texto siempre se entiende de manera diferente, esto no quiere decir que una misma cosa se interprete de distinta manera, sino que algo completamente diferente surge al nivel de la interpretación. Lo que se convierte en interpretación del texto literario es resultado de nuestros prejuicios. Estos, a su vez, son el producto del momento histórico en el que nos encontramos".

6 "En resumen, Gadamer libera el significado real del texto literario de todos los vínculos fijos concebibles y le permite transformarse en función de nuestra preocupación. Además, sitúa la estructura literaria a partir de nuestra preocupación. La comprensión que se da aquí tiene su centro en nuestra preocupación y atrae la estructura literaria hacia dicho centro. A esta comprensión la llamo comprensión centrífuga porque tiene su centro en la preocupación y

En vistas de estructurar una ciencia que dé soporte a dicho enfoque sobre la estructura literaria, el autor propone la diferencia poetológica como una actitud de abordaje adecuada para la obra literaria: "Die poetologische Differenz ist die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts" (Gerigk, 2006, p. 18).[7] En este contexto, la justificación intraficcional se equiparará con la noción aristotélica de *causa efficiens*, mientras que la justificación extraficcional de un estado de cosas intraficcional corresponderá a la *causa finalis* (p. 20). Para Gerigk, en tal binomio confluye más la eficiencia lógica propia del argumento literario y su corroboración por parte de una inteligencia lectora que nunca se desprende de él, que una dialéctica entre dos psicologías supuestamente comunicadas por el medio textual. La *causa efficiens* desnuda la causalidad de la disposición del evento en el desarrollo de la trama que justifica el desarrollo de un punto B debido a las peripecias acaecidas en el punto A. De esta manera, el horizonte de significación derivado de la respectiva consecuenciación implica el esclarecimiento del mundo ahí propuesto, de la diégesis, si se toma prestado el término narratológico. Esta corroboración del mundo narrado ahí mismo justificado es en efecto la *causa finalis*. Debe aclararse que el descubrimiento de la urdimbre poetológica no refiere en lo absoluto a la formulación de preguntas por parte del lector que habrán de ser respondidas por un metafísico autor a través del fetiche del libro. Esto generaría, según Argüelles, una doble falacia: autoral y recepcional (2017, p. 71).

Para ejemplificar esta doble posibilidad, Gerigk toma el caso del devenir de la trama en *Hamlet*, de Shakespeare, concretamente el fragmento de la muerte de Polonio a manos del héroe trágico. Por lo deducido en el desarrollo de los eventos, la justificación de tal asesinato desde la actitud de la *causa efficiens* es el acontecer equívoco de la voluntad de Hamlet. Su intención, como se sabe, era matar a Claudio. La confusión se estipula como el determinativo de la acción que permite el desarrollo de la historia. Sin este hecho, los eventos carecen de sentido y cohesión. Comprender el hilo conductor de este asesinato implica andar hacia la aprehensión mencionada y, a su vez, la superación de la falacia autoral.

Ahora bien, la actitud de la justificación extraficcional, es decir, de la *causa finalis*, plantea la muerte de Polonio como el evento necesario para cuajar la naturaleza

no en la estructura literaria. Gadamer se ocupa exclusivamente de este tipo de comprensión. El objetivo del este trabajo es enfocarse en la interpretación centrípeta, cuyo centro es el centro de la estructura literaria".

7 "La diferencia poetológica es la diferencia entre una justificación interficcional y una justificación extraficcional de un estado de cosas enteramente ficticio".

de Hamlet en su carácter de vengador: matar a Polonio lo cierne en la misma condición que Claudio, a tal grado que la muerte de este segundo es ejecutada por el protagonista con el propio veneno del asesino de su padre. De acuerdo con la interpretación de Gerigk:

> Que Hamlet mate a Polonio encuentra su justificación principal en el objetivo extraficcional de Shakespeare, el cual radica en equiparar en hechos cometidos a Hamlet con Claudio, todo ello con la finalidad de hacer evidente el autoextrañamiento del propio Hamlet en la imperiosidad de actuar, así como en la abierta y abisal diferencia esencial entre Hamlet y Claudio. (2016, p. 23)

Para llegar a esta instancia reflexiva, Gerigk enuncia una condición fundamental: conocer el texto completo de modo que la interpretación confluya con la totalidad y siempre se sostenga en ella.

El modelo explicativo de la identidad narrativa

Ricoeur aborda la narración desde diversas aristas que, como más adelante se verá, refieren al mismo objetivo de su sistema filosófico. En *Temps et récit* (1983), proyecta al relato en una situación de innovación semántica por medio de la trama en la cual confluyen fines, causas y azares dentro una unidad temporal de acción total y compleja. Habrá que recordar que en *La métaphore vive* (1975) se trata el mismo problema, pero desde el enfoque de la palabra y su resistencia al uso corriente de ella. Así, la síntesis de lo heterogéneo logrado en la construcción de una trama y la renovación de significación de la metáfora se muestran como producto de la imaginación creadora. Este último accionar se conforma en el elemento clave de la dialéctica entre explicación y comprensión. Comprender bajo el imperativo de la metáfora, dice Ricoeur: "c'est ressaisir le dynamisme en vertu duquel un énoncé métaphorique, une nouvelle pertinence sémantique, émergent des ruines de la pertinence sémantique telle qu'elle apparaît pour une lectura littérale de la phrase" (1983, p. 12).[8] Y en el aspecto del relato, es "ressaisir l'opération qui unifie dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les

[8] A partir de esta cita, las traducciones corresponden con las ediciones consultadas en español. "es recuperar el dinamismo en virtud del cual un enunciado metafórico, una nueva pertinencia semántica, emerge de las ruinas de la pertinencia semántica tal como aparece en la lectura literal de la frase" (2004, p. 32).

renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine" (1983, p. 12).[9] Relatar integrará una operación mimética que develará su propia aplicación a la esfera del obrar humano.

En *Soi-même comme un autre* (1990), Ricoeur toma en cuenta el relato como un prototipo o espacio explicativo de la dialéctica de la identidad, fraccionada en mismidad (*mêmété*) e ipseidad (*ipséité*). El relato, en este entendido, otorga o facilita un modelo de comprensión de la identidad personal por medio de la identidad narrativa del personaje, esta última sometida a la síntesis de lo heterogéneo que la construcción de la trama concibe. Ambas obras confluyen en la consideración del relato como un modelo del binomio explicación-comprensión. La duda que aún persiste es ¿explicación o comprensión de qué? La respuesta no es sino el Ser. En este punto, la cuestión de la narración desempeña un rol esencial en las grandes ambiciones ontológicas ricoeurianas. No obstante, para llegar a esta meditación, primero habrá que colocar la narración en un punto de cercanía con la concepción del tiempo. En *Temps et récit*, especialmente en el tercer tomo, la narración se propone como la mediación que busca, si no resolver, al menos atenuar la aporía del tiempo,[10] concediendo con su modelo la posibilidad de superar el fracaso de la representación del tiempo por las dualidades del tiempo cosmológico y el tiempo humano, a través del discurso indirecto de la narración y acudiendo a los respectivos modelos del relato histórico y el ficcional, así como a sus entrecruzamientos. Con ello, Ricoeur busca concebir la narración como "guardiana del tiempo". La solidez de su argumento no llega sino al finalizar la obra, cuando asume que la atestación del relato ficcional e histórico en sus entrecruzamientos corresponde a un individuo, a una identidad que se concibe *en* e incluso *se sirve del* tiempo. El tiempo es humano en la medida en que la identidad se desarrolla en él.

9 "recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas por los actos humanos" (2004, p. 32).

10 En este contexto, Ricoeur encuentra tres aporías en los campos filosóficos en torno al problema de la representación del tiempo. La primera está ubicada en los desdoblamientos de las propuestas cosmológicas y fenomenológicas, y se relaciona con la duda sobre la imputación de la experiencia temporal y la condición ontológica misma del tiempo. La solución que ofrece este autor a dicho problema es la noción de "identidad narrativa" (1985, pp. 352-359). La segunda, también llamada "aporía de la totalidad", concierne al desdoblamiento de la temporalidad en los tres éxtasis heideggerianos del *porvenir*, *habiendo sido*, y *presente* que pone en duda al tiempo como un carácter singular. La réplica ricoeuriana no es sino la idea de unidad de la historia (pp. 359-374). Finalmente, la tercera aporía de la inescrutabilidad, que acepta la inasibilidad plena y el misterio del tiempo, es correlatada con la virtual solución de la acepción de los límites de la narración (pp. 374-391).

Paralelamente, la identidad solo puede ser comprendida por la temporalidad del relato, ya que es en el tiempo donde se presenta la mutabilidad y el cambio en la cohesión de una vida. Esta identidad narrativa no es estable y ajena a la fisura. Dice Ricoeur: "De même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet de mêmes incidents [...] de même il est bien possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées" (1985, p. 358).[11] La identidad narrativa se hace y deshace continuamente. Esta teoría, concluye el filósofo francés, despliega la persuasión del narrador en la imposición de una visión del mundo que nunca es completamente neutral, sino que implica una revaloración del mundo por parte del lector.[12]

Tal descripción es el punto más distante entre ambas propuestas. Ricoeur no cesa de equiparar la narratividad con la experiencia temporal del ser humano, al grado de asegurar que la función narrativa alcanza su unidad fundamental en su capacidad de expresar la temporalidad de su existencia. En su ensayo "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo" (1999), Ricoeur retoma las categorías de la temporalidad heideggerianas: la intratemporalidad (*Innerzeitigkeit*), la historicidad (*Geschichtlichkeit*) y la temporalidad (*Zeitlichkeit*) para nivelarlas a su teoría del relato. Sin la intención de profundizar en los esquemas complejos de este pensamiento, me limito a mencionar que en este empate metodológico que se entreteje desde la intratemporalidad, es decir, desde el modo del tiempo más semejante al intento de representación lineal, Ricoeur perpetúa la importancia de la *Sorge*, vislumbrada como ese estar arrojado en las cosas y como el hacer depender la descripción de nuestra temporalidad de las cosas que cuidamos (1999, p. 186). En consecuencia, el relato sería el modo discursivo que mejor muestra nuestra preocupación en el decir *ahora*.

El problema de la *Sorge*

Por el momento, y con el fin de no extender la reflexión a instancias que no competen al develamiento de la importancia de la *Sorge* en el pensamiento ricoeuriano, me limito a la recapitulación del nutrimento mutuo entre la teoría de la narratividad y el primer nivel del análisis de la temporalidad heideggeriana: la intratempo-

[11] "Así como se pueden componer diversas tramas a propósito de los mismos sucesos, igualmente siempre es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes" (1987, p. 1001).

[12] López Ladino destaca que, desde el pensamiento ricoeuriano, el relato no solamente es un espacio para la imaginación, sino un lugar de reconstitución en el que la comprensión se estipula siempre como una experiencia práctica (2016, p. 66).

ralidad o *ser en el tiempo*. Por una parte, la consideración del *ahora,* interpretado en el tiempo vulgar por una mera sucesión de aconteceres, lleva a Ricoeur a sublimar el carácter episódico del relato sobre su reduccionismo lineal. El tiempo, en este nivel, no es solo una derivación de instantes, sino una constitución de momentos entretejidos que tienen la capacidad de ser formulados y aprehendidos más allá de la cronologización, en tanto que la preocupación no es lineal. El *ahora* existenciario o de la preocupación es la articulación de un ser presente que se temporaliza al unirse a la expectativa que, al mismo tiempo, retiene (Ricoeur, 1999, p. 188). Esta perspectiva abre la posibilidad de relacionar el acontecimiento con la condición que le permite ser considerado como histórico, su participación en una trama. Esto se debe a que en el acontecer, ya sea histórico o ficcional, el protagonista se sirve del tiempo, lo usa o se ve anonadado en el entendido de que sus acciones son indefectiblemente limitadas por él y también al rasgo primigenio del presente de la preocupación, caracterizado por el continuo *decir ahora* en el *hacer presente* que evita la interpretación de la primera de manera abstracta en la representación vulgar (p. 195). Tal *hacer presente* es el instante de la acción o de la pasión del hombre que actúa e interviene de manera práctica y que, por ende, vincula el orden del mundo con el *poder hacer* de la preocupación (p. 196).

No es necesario arribar a la trascendencia del relato en el nivel de la historicidad para comprender que la preocupación del servirse del tiempo, en este punto, se conecta con la génesis de la identidad narrativa, tal como se plantea en el ocaso de *Temps et récit* que anteriormente mencionamos. La intervención del accionar humano se da en el tiempo, porque en él se atesta la operación que anula la linealidad del acontecer y lo convierte en una episodicidad de lo heterogéneo ejercida por el personaje (relato ficcional) o el hombre (relato histórico). El *contar con*, *carecer de*, *servirse del* y *realizar en* el tiempo son los aspectos que competen tanto al hombre en el mundo de la acción como al personaje en el mundo textual, y son también aquellos espacios donde la interacción entre entidades detona las eventualidades. Por ello, Ricoeur, al revestir la cuestión de la intratemporalidad de un carácter narrativo, decide incorporar la noción de "trama" a fin de explicar la consecuenciación de las heterogeneidades que dan lugar a la estipulación de una historia, carácter que llamará "configuración" (*configuration*) y que permitirá abrir el camino al encuentro entre el carácter extensivo de la historicidad y el término diltheyano de "cohesión de una vida" (*Zusammenhang des lebens*).[13] De este modo,

[13] Ricoeur apela a la cohesión de una vida para poder cuajar su análisis sobre la narración en su teoría conformada por la triada: describir, narrar, prescribir (*décrire, raconter, prescrire*), donde el segundo término refiere al espacio en el que el sí busca su identidad. De la noción

la *Sorge* en el mundo literario implica la condición existenciaria para la acción y, por ende, para la representación del obrar humano por medio de la trama.

Ahora bien, más allá de la nivelación de la *Sorge* como base para la constitución configurativa del relato, en tanto que ella encarna el momento de la interferencia del hombre en el orden del mundo en un nivel existenciario en el que la narración estipula el modelo explicativo del ser, la preocupación aparece en Ricoeur también en la fase de la constitución del sí mismo, concretamente en la contención de la identidad dentro de la mediación del relato: "Conocerse [...] consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción" (1999, p. 215). La derivación es sencilla: si el ser se conoce en la dualidad de la narración y esta a su vez se posibilita por el hecho de que "todo cuanto contamos sucede en el tiempo, toma su tiempo, se desarrolla temporalmente" (Ricoeur, 1998, p. 14), entonces el accionar del hombre en la preocupación circunscribe al doble contexto de la genética textual. En primera, la preocupación es el motor de la trama del relato y, en segunda, el relato dota a la reflexión existenciaria de un modelo explicativo de la constitución de sí en el mundo.

La *Sorge* se torna una partícula estorbosa en las requisiciones de Gerigk para la labor interpretativa. Su perspectiva de la doble *causa* sitúa la comprensión del dispositivo literario en una lejanía considerable a la consideración de una supuesta participación autoral en el asimiento de la genialidad literaria, y también en la distancia del supuesto preocupante del lector. La *causa efficiens* describe lo dado en la lógica misma de la obra de arte literaria, es decir, la argumentación eficiente impuesta por el accionar y la pasividad de los personajes y el devenir de los acontecimientos por sus diversos comportamientos. Gerigk sitúa entonces la locación del ámbito psicológico en el hacer literario natural de la disposición entre los agentes internos, no en la proyección directa del supuesto empírico de un autor que conecta su historia íntima con el lector por medio de un ocultamiento estético. Argüelles sostiene que "la conformación literaria habrá de solventarse sin la incidencia de su creador como personaje empírico ni del lector como ente preocupado" (2015, p. 226).

Del lector se exige, entonces, la separación de toda conducta tropológica, es decir, de toda actitud interpretativa mediada por la mirada histórica, psicológica

diltheyana recoge la inherencia de la conexión de los eventos adscritos al vivir temporal para fundamentar la identidad personal dada como producto en la trama entendida como conexión de acontecimientos (Lorenzo, 2013, p. 6). En otras palabras, la acción, condición ontológica para la concepción de una noción de trama, aparece en el telón del mundo humano (*geistige Welt*) y describe la confluencia de conexiones estructurales que moldean la identidad.

o incluso existencial que predisponga al acto de lectura en su entelequia del mundo narrado. La consecuencia de la intelección del artificio literario conducida por la especulación psicobiográfica versa en una separación de la concepción de la obra literaria como invariante del mundo, y la acerca a un modelo explicativo del devenir mundanal muy similar al propuesto por Ricoeur. La separación de la preocupación en el acto interpretativo y la suficiencia intuitiva para asir la tecnología literaria de una obra son los rasgos capitales de la teoría de Gerigk.

Junto a las conjeturas sobre la doble *causa* perteneciente al modelo de la diferencia poetológica, Gerigk propone un ejercicio de triple búsqueda en la ficción literaria para concretar la lectura interpretativa, conformada por el reconocimiento de tres particularidades de donde emana la constitución literaria de la obra intencional: la situación (*Situation*), el aspecto (*Anblick*) y la imagen (*Bild*). La primera, que se articula con las segundas,[14] revela el modelo del personaje ubicado en un aquí y ahora intersubjetivo que se esboza como una situación tanto psicológica como objetiva, representada como real. Su análisis se posibilita debido a la constancia de los momentos objetivos que se desarrollan en el andar y en el contacto mutuo de los personajes en el mundo interno:

> Eine Situation ist dadurch definiert, dass jemand in ihr steckt: hier und jetzt. Das Ich-Hier-Jetzt steckt immer in einer Situation (von lateinisch "Situs" = Stellung, Lage). Ein situationsloses Dasein gibt es nicht. Wer in einer Situation steckt, befindet sich in einer ganz bestimmten Stellung zur Umwelt. (Gerigk, 2006, p. 94)[15]

En esta situación, además, se evidencian los correlatos objetivos que enmarcan los planos lógicos del mundo circundante y que apoyan la comprensión de las interrelaciones de los personajes. La situación, por consiguiente, se corrobora en la experiencia del mundo real por los contextos, relaciones y contenidos de vida típicos que se fijan dentro de la misma tecnología narrativa. La efectiva comprensión de

[14] Las cuestiones de la imagen (*Bild*) y del aspecto (*Anblick*) encuentran su significación en la manera con la cual se da o se muestra la situación literaria para el lector. Este juega entonces el rol de quien se forma un aspecto de la situación enclaustrada de los personajes y su posición accional dentro de la ficción. En este entendido, el aspecto sobresale de la propia dación literaria y se constituye en la posición extraficcional del lector bajo la luz del entender las imágenes constituyentes del mundo situativo (Argüelles, 2015, p. 228).

[15] "Una situación queda así definida cuando alguien se encuentra inmerso en ella: en un momento del aquí y ahora. Ese *yo aquí ahora* está siempre inmerso en una situación (del latín "*situs*" = posición, lugar). En este sentido, no puede haber una existencia descontextualizada de una cierta situación. Quien se halla en una cierta situación se encuentra en una posición bien definida frente a su mundo circundante".

las redes situacionales en la obra literaria, sin duda, permitirá la interpretación adecuada de las posibilidades poetológicas en cualquier obra de ficción en tanto que ellas se justifican en su propio entramado, más allá del pesar existencial del lector.

La reinserción del texto en el mundo

Con el fin de converger en la preponderancia del *decir del texto* en el pensamiento ricoeuriano para confluir en las equiparaciones finales entre ambas propuestas hermenéuticas en la sección siguiente, veo pertinente considerar las reflexiones sobre el cobijo de los fenómenos de explicación e interpretación en el proceder de lectura, subrayadas principalmente en *Du texte à l'action II: Essays sur herméneutique* (1986). En dicha obra, Ricoeur elabora una definición de lo que es un texto a partir de la teoría lingüística y equipara dicha realización comunicativa con el acto del habla, sin sostener a ambas en una relación estricta de igualdad. De hecho, la presuposición de la anterioridad del habla al texto se vence cuando se acepta que este es, en la mayoría de las ocasiones, un discurso no pronunciado. Pero esta liberación del texto problematiza a Ricoeur, quien no percibe en la mediación textual una claridad de la función referencial del lenguaje en su camino a la mostración tan plena como en el ámbito de la oralidad. Para el pensador, el texto intercepta dicho proceso, lo suspende, generando una interrupción del mundo circunstancial. Este aspecto coloca a la situación del autor en una posición alejada de la figura del locutor:

> Quand le texte prend la place de la parole, il n'y a plus à proprement parler de locuteur, au sens au moins d'une autodésignation immédiate et directe de celui qui parle dans l'instance du discours; à cette proximité du sujet parlant à sa propre parole, se substitue un rapport complexe de l'auteur au texte qui permet de dire que l'auteur est institué par le texte, qu'il se tient lui-même dans l'espace de signification tracé et inscrit par l'écriture. (Ricoeur, 1986, pp. 141-142)[16]

Tal rasgo es esencial para comprender que en la lectura se cumplirán varios aspectos. Por una parte, se rescatará la referencialidad suspendida por el carácter textual, pero con la lejanía vivencial del autor, quien se manifiesta en la tecnología del texto

[16] "Cuando el texto toma el lugar del habla, ya no hay locutor propiamente hablando, al menos en el sentido de una autodesignación inmediata y directa del que habla en la instancia de discurso. Esta proximidad del sujeto hablante con su propia palabra es sustituida por una relación compleja del autor con el texto que permite decir que el autor es instituido por el texto, que él mismo se sostiene en el espacio de significado trazado e inscripto por la escritura" (2002, p. 131).

y no de manera externa. No obstante, dicha reactivación se logrará solo en el marco aún mayor de la problemática que implica la dualidad explicación (*explication*) y comprensión (*compréhension*), que surge de las actitudes posibles frente al fenómeno del ocultamiento del mundo en el texto. La primera de ellas se sugiere como la posibilidad en la lectura de permanencia en la suspensión textual o, dicho de otra manera, como la intercepción por la textualidad de todas las relaciones con un mundo que se pueda mostrar y con subjetividades con el diálogo como potencia (Ricoeur, 1986, p. 146). En este nivel, el texto no deja de constituirse como texto y su aprehensión se da desde un modelo que simpatiza con la explicación lingüística, más concretamente desde las facilidades del estructuralismo. El mito, el relato y la novela se valoran como análogos al discurso hablado, es decir, se estudian desde sus componentes mínimos de significación hasta los complejos entrelazamientos discursivos que les dan forma. La gran objeción de Ricoeur es que este modelo, aunque válido, se limita en efecto al ámbito explicativo y obstaculiza la posibilidad de recuperar la comunicación, al menos virtual, entre el autor y el lector, a fin de cerrar la analogía con el correlato del discurso hablado.

Para ello, el acto de reinserción del texto en el mundo habrá de considerarse entonces la segunda actitud en el marco de la lectura: la interpretación. Esta otorga la posibilidad de acabar el texto como habla real (Ricoeur, 1986, p. 151) y, asimismo, confiere un carácter de continuidad o apertura que se concreta con el rasgo evidente de la primigenia búsqueda de lector, el cual sustenta la génesis de una articulación nueva situada del lado del lector respecto a la articulación de los elementos inherentes al lenguaje del texto. Para legitimar la constitución de dicha novedad, Ricoeur toma la herencia de Dilthey y Bultman y sus especificaciones en torno al carácter de apropiación (*appropriation*) del texto consustancial al fenómeno interpretativo, que define él mismo de la manera siguiente: "J'entends ceci, que l'interpretation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement ou même commence de se comprendre" (1986, p. 152).[17]

Esta importante notación subraya el carácter mediador del texto en el proceso de autocomprensión y expone de manera significativa la doctrina ricoeuriana de la identidad narrativa llevada a las instancias de la proyección en la esfera de la preocupación. La reinserción del texto en la virtualidad de la comunicación desencadena la potencialidad de la actualización y la realización de las posibilidades

[17] "Por apropiación entiendo lo siguiente: la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse" (2002, p. 141).

semánticas del texto, manifestadas en el doble rasgo de la interpretación: la victoria sobre la distancia cultural, la fusión de la interpretación del texto soportada por la actitud explicativa, y la interpretación de uno mismo.

Dos elementos se han de destacar de la propuesta hermenéutica del texto suspendido: en primer lugar, el apoyo en la disciplina lingüística para encontrar en el nivel discursivo y estructural del texto un anclaje presto para ser correspondido en el ámbito del mundo cultural; explicar, instancia previa a la fase interpretativa, implica someterse a los estatutos que las unidades semiológicas ofrecen en la disposición del texto, de forma que sus contenidos son tratados con la condicionante de la imposible interacción real entre las preocupaciones del autor y del lector; el texto suspendido ahoga el choque de horizontes de ambas directrices. En segunda instancia, la actualización semántica por la lectura, al equivalerse a una suerte de habla y no a un habla misma (Ricoeur, 1986, p. 153), reconforta el sentido proporcionado por la configuración interna sacada a luz por la explicación y abre el camino para la apropiación del texto sin la interferencia del decir del autor, es decir, sin su preocupación.

La articulación interpretativa mediada por la explicación no es la desnudez de dos hablantes conduciéndose el uno al otro directamente, cuanto menos un decir del intérprete germinado en su propia inteligibilidad, como dice Ricoeur: "Le dire de l'hermeneute est un re-dire, qui réactive le dire du texte" (1986, p. 159).[18]

Equiparaciones de la teoría ricoeuriana a la diferencia poetológica

A primera vista podría parecer que la preponderancia de la *Sorge* en el pensamiento ricoeuriano contrasta con aquello que, de acuerdo con Gerigk, debe silenciarse con el fin de abordar la obra literaria de la manera más esencial posible. He aquí el punto de quiebre: la diferencia poetológica suspende a la *Sorge* con el fin de evitar la incrustación de la preocupación existenciaria del lector en el análisis literario, mientras que la teoría narrativa es un modelo explicativo de ella y de las demás pertinencias asociadas a los grados de la temporalidad.

Pese a esto, considero que se debe otorgar un beneficio a la situación conceptual de la teoría narrativa de Ricoeur y es, justamente, su carácter explicativo. Si se atiende a las generalidades destacadas en la introducción al primer tomo de *Temps et récit* (1983), el relato se inscribe en el diálogo del comprender y explicar, en tanto

[18] "El decir del hermeneuta es un re-decir que reactiva el decir del texto" (2002, p. 147).

que la trama es un modelo de la síntesis de lo heterogéneo. Siguiendo la extensión de estos fundamentos en *Soi-même comme un autre* (1990), la identidad del personaje se cierne como prototipo de la identidad personal, al tiempo que la narración precede a la prescripción ética en el campo pragmático, y no al revés.

Bajo esta óptica, y permaneciendo en esta fase preaccional, la identidad narrativa se desenvuelve en la teoría narrativa como la estrategia de concordancia discordante que unifica los componentes inconexos de la acción en la unidad temporal del relato. Discordante, porque la eventualidad demarca las alteraciones a la que se somete el devenir de la historia; concordante pues dicha dinámica es lo que permite su desarrollo. A su vez, la pertinencia de dicha diversidad equipara en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, articulación interna y de totalidad, la identidad correlativa del personaje:

> La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.); la synthèse concordante discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi, le hasard est-il aussi transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mise en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. (Ricoeur, 1990, p. 175)[19]

El signo de la puesta en alteración corresponde a la concepción de la persona a través de sus experiencias en la esfera de la acción o en la mundanidad de las relaciones con los otros, pero dicha elucubración parte desde la potencia de la trama y no desde la proyección del lector. En este entendido, me atrevo a preponderar la explicación del ser en la construcción misma de la trama sobre la conducta de abordaje del texto de una entidad que está al encuentro de su identidad. Es decir, en la teoría ricoeuriana, la situación existenciaria del personaje, que está unida

[19] "La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje deriva su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes); la síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida a la que se iguala la identidad del personaje. Así, el azar se transmuta en destino. Y la identidad del personaje, que podemos decir 'puesto en trama', solo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica" (2006, p. 147).

al desarrollo de la historia, no se abraza por el prejuicio psicologista del lector, mucho menos por un supuesto proyectivo del autor; más bien, se trata de un modelo que representa el proceder humano en su realización en el tiempo, bajo la noción primigenia de que el personaje, al igual que el ser humano es, en primera instancia, cuerpo:

> Les personnages de théâtre et de roman sont des humains comme nous. Dans la mesure où le corps propre est une dimension du soi, les variations imaginatives *autour* de la dimension corporelle sont des variations sur le soi et son ipséité. (Ricoeur, 1990, p. 178)[20]

Si realizamos una comparativa entre la doble actitud de la diferencia poetológica y la concordancia discordante de la postulación de la identidad narrativa, ambas categorías coincidirán en varios puntos. La muerte de Polonio en la diferencia poetológica no es sino una *causa efficiens* que forma parte del encadenamiento de eventos que conducen al trágico final. Desde la identidad narrativa, este acontecimiento podría interpretarse como la discordancia que altera el primitivo plan de un Hamlet en busca de venganza, pero que, de todos modos, se inserta en la concordancia del fluir histórico. A su vez, si desde la *causa finalis* se concibe este episodio como la contingencia que deviene la equiparación necesaria del protagonista en fechorías con su antagonista con el propósito de conferirle un sentido pleno a la consumación del asesinato vengativo. En la mirada ricoeuriana, ¿no podría interpretarse ese hecho como una experiencia que se conforma en la inherente identidad brutal desarrollada a lo largo de los episodios? ¿No es esa la heterogeneidad que conduce a Hamlet a cerrar la justa identidad menester para ejecutar el atroz final?

Conclusión

El contexto de la *Sorge* en la hermenéutica de Ricoeur es de índole funcional. La preocupación en dicho autor se traduce como acción, en tanto que en tal mundo se da el ejercicio de la interacción accional de los personajes y la alteridad. Asimismo, ella provee al ámbito interpretativo la proyectiva referencial del mundo circundante del lector, ya no como respuesta a una duda o inquietud, sino como descriptor

[20] "Los personajes de teatro y de novela son humanos como nosotros. En la medida en que el cuerpo propio es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas en torno a la condición corporal son variaciones sobre el sí y su ipseidad" (2006, p. 150).

del modelo intersubjetivo común a la existencia, sin caer en el reduccionismo de ver la ficción literaria como la traducción del mundo en sí.

Podría resumir la perspectiva ricoeuriana de la *Sorge* como la *Sorge* constitutiva de las posibilidades poetológicas, más que como un abordaje directo del mundo viviente del lector y el autor, es decir, como el cuidado inherente a la existencia interna del personaje literario. A razón de ello, no puedo dejar de asimilar esta condición poetológica a la ya descrita en la teoría gerigkiana de la situación. Encuentro que el *hacer presente* de la preocupación en Ricoeur guarda correspondencia con la reflexión de Gerigk sobre el concepto de "situación", puesto que tal preocupación, al injertarse en el tiempo narrativo mediante la intervención del quehacer del personaje y degenerar así en la episódica de lo heterogéneo que juguetea con el ir y venir de la identidad narrativa, revela, al mismo tiempo, el marco de los estados de cosas expresados de forma poetológica, es decir, la situación justa que se hace aspecto en el lector.

En última instancia, la cuestión de la *Sorge* en la interpretación y su reactivación en el correlato comunicativo de la lectura demuestra que el origen reflexivo no necesariamente antecede al texto, pues este último evoca y propone una preocupación interna ya tejida por la inteligencia autoral como acción presta a la posibilidad de que el lector, sin necesidad de un habla que trascienda a sí misma, tenga la potencia de redescubrir o incluso alimentar el mundo circundante del lector trastocado.

Referencias

Argüelles, G. (2015). *Roman Ingarden: Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos.

Argüelles, G. (2017). "Sobre los principios ontológicos en la diferencia poetológica de Horst-Jürgen Gerigk". *Acta Universitaria*, *27*(3), pp. 65-77. https://doi.org/10.15174/au.2017.1275

Gerigk, H. J. (1989). *Unterwegs zur interpretation: Hinweise zu einer Theorie der Literatur in auseinandersetzung mit Gadamers* Wahrheit und Methode. Hürtgenwald: Guido Pressler.

Gerigk, H. J. (2006). *Lesen und interpretieren. 2. Auflage.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Gerigk, H. J. (2016). "Ciencia literaria. ¿Qué es eso?" (G. Argüelles, Trad.). *Semiosis*, *12*(24), pp. 9-43.

von Goethe, J. W. (1998). *Die leiden des jungen Werthers; Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Berlín: Insel Verlag.

Grondin, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica* (A. Ackermann Pilári, Trad.). Barcelona: Herder.

Heidegger, M. (2006). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo* (J. Aspiunza, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2016). *Ser y tiempo* (J. E. Rivera, Trad.). Madrid: Trotta.

López Ladino, G. (2016). "Un acercamiento a la Identidad narrativa: entre la ipseidad y la mismidad". *Disertaciones*, *5*(1), pp. 61-69. https://revistas.uniquindio.edu.co/ojs/index.php/Disertaciones/article/view/87

Lorenzo, L. M. (2013). "El florecimiento de la identidad narrativa en W. Dilthey como antecedente de las reflexiones de Ricoeur". *Páginas de Filosofía*, *14*(17), pp. 5-21. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5037693.pdf

Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III*. Le temps raconté. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1999). "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo". En *Historia y narratividad (*G. Aranzueque, Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (P. Corona, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I* (A. Neira, Trad.). Ciudad de México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Vaysse, J.-M. (2007). *Dictionnaire Heidegger*. Paris: Ellipses Éditions.

Vezin, F. (2014). "Souci". En P. Arjakovsky, F. Fédier y H. France-Lanord (Eds.), *Le dictionnaire Martin Heidegger: Vocabulaire polyphonique de sa pensée* (pp. 1241-1242). Paris: Éditions du Cerf.

Reseñas

Díaz Uribe, D. (2020). Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. ISBN: 978-607-30-3181-3

Marevna Gámez Guerrero
Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México
marevnagro@gmail.com

En un panorama literario donde las figuras periféricas suelen ser engullidas por la amnesia cultural, *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo*, de Dayna Díaz Uribe, se impone como un acto de restitución. Publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, este libro es mucho más que una biografía: es una investigación rigurosa que nos devuelve a un escritor inquieto, moderno y profundamente inmerso en la escena cultural de su tiempo. Con una sensibilidad afilada y un dominio absoluto de los archivos, la autora nos entrega un ensayo que no solo reconstruye el trayecto de Antonio Acevedo Escobedo, sino que también plantea un cuestionamiento agudo sobre la manera en que la historia de la literatura olvida, selecciona y reescribe a sus protagonistas.

El término itinerario no es inocente. A diferencia de una vía –que sugiere una dirección fija y una conclusión definitiva–, un itinerario es un recorrido abierto, una cartografía de pasos que se entrecruzan y desvían. Y eso es precisamente lo que encontramos en este libro: no una lectura lineal de Acevedo Escobedo, sino una reconstrucción de su geografía intelectual, de los espacios que habitó y de las publicaciones en las que dejó huella.

Díaz Uribe entiende que la obra de Acevedo Escobedo es un archipiélago disperso entre notas periodísticas, ensayos, reseñas y libros, y asume el reto de abordarlo con una mirada que se aleja del historicismo convencional. Su método, más cercano al pensamiento crítico de la filosofía de la historia que a la historia literaria, sigue una lógica –casi benjaminiana– de constelación en la que cada fragmento cobra sentido en relación con los otros. Consciente de que el documento por sí solo

no basta para revivir a un escritor, la autora evita la tentación de la clasificación rígida y opta por un enfoque más libre, casi detectivesco, que nos obliga a pensar en la literatura como un campo de relaciones y tensiones más que como un simple registro de nombres y fechas.

Un escritor sin generación: el reto del archivo

Acevedo Escobedo es una figura que no encaja en una generación ni en una corriente específica. No fue un vanguardista radical ni un modernista tardío; no perteneció a ningún grupo literario definido ni se vio envuelto en las disputas de poder típicas del medio intelectual de su época. Fue, más bien, un escritor que transitó múltiples espacios sin afiliarse del todo a ninguno, y esa naturaleza errante es precisamente la que hace que su estudio sea un desafío.

La autora del libro que nos concierne sortea este reto con audacia, ya que su investigación, basada en un exhaustivo rastreo documental, muestra el paso de Acevedo Escobedo por algunas de las publicaciones más influyentes del siglo xx en México: *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Letras de México*, *Fábula*. En cada una de ellas, Acevedo Escobedo dejó textos que, si bien pueden parecer menores frente a la obra de los grandes novelistas de su tiempo, conforman un mosaico fascinante de la vida intelectual de la época y, por tanto, nos dejan contemplar el panorama del pensamiento crítico-cultural mexicano en el que se desarrollan.

Este itinerario no se detiene en la obra escrita: también reconstruye el entorno en el que se desenvolvió Acevedo Escobedo. Su amistad con Diego Rivera y el Dr. Atl, su fascinación por la tipografía y el arte editorial, su incursión en la crítica cinematográfica, su relación con escritores y editores que marcaron el rumbo de la literatura mexicana enriquecen la lectura de su obra y nos permiten verlo no como una figura aislada, sino como parte de una red cultural compleja.

La ciudad y la literatura como testimonio

Otro de los grandes aciertos de este *Itinerario intelectual...* es su capacidad para captar la relación entre Acevedo Escobedo y la ciudad. Como un inadvertido *flâneur* mexicano, recorrió la urbe con la mirada del cronista, atento a sus ritmos y contradicciones. Sus textos, sensibles al entorno, dan cuenta del paisaje cultural del México posrevolucionario, evidencian su curiosidad inagotable y su capacidad para convertir lo cotidiano en literatura.

Díaz Uribe muestra esta faceta con un trabajo que combina el análisis literario con la reconstrucción histórica. Nos lleva desde las primeras incursiones de Acevedo Escobedo en el periodismo hasta su consolidación como escritor y editor, deteniéndose en momentos clave como la publicación de *Sirena en el aula* (1935), el libro que lo consagró ante críticos como Salvador Novo y Jaime Torres Bodet, pero también nos presenta el otro lado: las reseñas despiadadas, las disputas y polémicas intelectuales, la fragilidad del reconocimiento en un medio en el que la gloria es efímera y el olvido siempre está al acecho.

El regreso a la provincia: una reivindicación literaria

Si la Ciudad de México fue para Acevedo Escobedo el escenario de su crecimiento como escritor, contra todo pronóstico, la provincia se convirtió en su territorio de reivindicación. En un tiempo en el que la literatura mexicana parecía obsesionada con la modernidad urbana, Acevedo Escobedo insistió en la importancia de la provincia como un espacio literario legítimo. Su regreso a su natal Aguascalientes no fue un retiro ni un exilio intelectual, sino una apuesta por rescatar una tradición que muchos desdeñaban.

Esta decisión definió la obra tardía del hidrocálido y marcó su legado como editor y promotor cultural. El rastreo de Díaz Uribe rescata las múltiples facetas de Acevedo Escobedo: su trabajo en la SEP y en el Instituto Nacional de Bellas Artes, su participación en la Academia de la Lengua, su esfuerzo por preservar y difundir la literatura mexicana del siglo XIX, todas ellas como paradas obligadas de este itinerario que, de poco, traza una visión integral de un escritor cuya obra no puede entenderse sin considerar su labor en la gestión cultural.

Con su itinerario, Díaz Uribe rescata a Acevedo Escobedo de la indiferencia historiográfica y nos obliga a replantearnos la manera en que leemos y categorizamos a los escritores en la historia literaria. Su trabajo es una invitación a pensar en la literatura no como un archivo muerto, sino como un campo de disputa donde ciertas voces son elevadas mientras otras son silenciadas.

Este libro es, en última instancia, un recordatorio de que la literatura no se agota en las figuras canónicas ni en las novelas monumentales: también está en los márgenes, en las columnas de periódico, en las notas dispersas que parecían condenadas al olvido. Y es ahí, en esos intersticios, donde Díaz Uribe demuestra que la memoria literaria sigue siendo un campo de batalla.

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales
utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS)
de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:
https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones