

ISSN-L: 3061-7227

interpretos

revista semestral de creación
y divulgación de las humanidades

Volumen 1 • Número 2 • Septiembre - febrero de 2025



"Spem teneo" (Tengo esperanza) (Fragmento).
Sandra Díaz

interpretos

revista semestral de creación y divulgación de las humanidades

Volumen 1 • Número 2 • Septiembre - febrero de 2025



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño
RECTOR

Mtro. Joel Nino Jr.
SECRETARIO GENERAL

Dra. Xóchitl Angélica R. Trujillo Trujillo
COORDINADORA GENERAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Mtro. Jorge Martínez Durán
COORDINADOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Mtra. Ana Karina Robles Gómez
DIRECTORA GENERAL DE PUBLICACIONES

Dra. Krishna Naranjo Zavala
DIRECTORA FACULTAD DE LETRAS Y COMUNICACIÓN

interpretos

Lucila Gutiérrez Santana
DIRECTORA

Abelina Landín Vargas/Omar David Ávalos Chávez
EDITORA/CORRECTOR

Jorge Cuevas López
TRADUCCIÓN DE RESÚMENES AL INGLÉS

Jorge Arturo Jiménez Landín
PROGRAMA EDITORIAL PERIÓDICO

Augusto Estrella Hernández
CUIDADO EDITORIAL

Sandra Díaz
ILUSTRADORA

COMITÉ EDITORIAL

Maria Ivonete Santos Silva, *Universidad Federal de Uberlândia* | Marisa Martínez Pérsico, *Università degli Studi di Udini, Italia* | Marcelo Gatica Bravo, *Luxemburgo* | Carmen Cozma, *Universidade Alexandru Ioan Cuza, Iasi, Rumania* | Hernán Emilio Pérez Muñoz, *Universidad de Concepción, Chile* | Milko Cepeda Guerra, *Universidad Católica del Norte, Chile* | Carmen Gemita Oyardo Vidal, *Universidad Diego Portales, Chile* | José Bernardo Montes Piñero, *Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales "Ezequiel Zamora", Venezuela* | Wilmar A. Vera Zapata, *Universidad Nacional de Colombia* | Alexis Ortiz, *Universidad de Akron, Estados Unidos* | Laura Guerrero Guadarrama, *Universidad Iberoamericana* | Elvira Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* | Héctor C. Farina Ojeda, *Universidad de Guadalajara* | Cándida Elizabeth Vivero Marín, *Universidad de Guadalajara*.

UNIVERSIDAD DE COLIMA: Aideé Arellano Ceballos | Omar David Ávalos Chávez | Patricia Ayala García | Gloria Vergara Mendoza | Ada Aurora Sánchez Peña | Marco Antonio Vuelvas Solórzano.

INTERPREXTOS, Vol 1, número 2, Septiembre 2024-febrero 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación. Avenida Universidad No. 333, Col. Las Víboras, C.P. 28040. Tel. 31 6 10 85, <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/interpretos> revistainterpretos@uol.mx Editora responsable: Abelina Landín Vargas. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-092615015000-102, ISSN-L: 3061-7227, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dirección General de Publicaciones, Jorge Arturo Jiménez Landín, Universidad de Colima, Av. Universidad # 333, Colonia Las Víboras, C.P. 28040, fecha de última modificación: 05 de septiembre de 2024.

Interpretos es una revista semestral de carácter académico y creativo, editada por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Su objetivo es difundir la reflexión e investigación de los estudios humanistas en general, y de las letras hispanoamericanas, el lenguaje, el periodismo y la comunicación, en particular. Al mismo tiempo, es un foro plural que posibilita el análisis y el debate de diversas propuestas teóricas y prácticas que emergen para impulsar el establecimiento de una cultura en fomento del valor de las áreas humanísticas desde diversas disciplinas. Está dirigida a un público especializado en las cuatro áreas del conocimiento de la Facultad de Letras y Comunicación.

Las ideas expresadas en los artículos e investigaciones son responsabilidad de los autores y no reflejan el punto de vista de la Facultad de Letras y Comunicación (FALCOM) o de la Universidad de Colima.

5E.1.2/317000/104/2024 Edición de publicaciones periódicas

En directorio de LATINDEX: www.latindex.org



Índice

3 ***Verso de entrada***

Chajk / Chajk
Juana Karen Peñate

5 ***Editorial***

Lucila Gutiérrez Santana

Son palabras

9 Una dramaturgia de nuestro tiempo: sentidos críticos en la obra de Sabina Berman

Claudia Elisa Gidi Blanchet
Universidad Veracruzana, Veracruz, México

23 La estructura tubular de *2666* de Roberto Bolaño (un juego de espejos)

Mónica Daniela Albarrán Bernal
Universidad Autónoma del Estado de México, México

45 Aquí adentro

Alejandro González Landeros
University of Central Arkansas, USA

Toda gente

47 Una alianza inevitable: El periodismo feminista y las humanidades

Elvira Hernández Carballido
Sandra Flores Guevara
Mauricio Ortiz Roche
Raúl Arenas García
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

- 69 El viaje de Simonopio: un análisis cinematográfico de *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia
Salma Valeria Bautista Verduzco
Universidad de Colima, Colima, México

Arrobados

- 83 Sandra Díaz
ComuArte, Chiapas, México

Diapasón

- 103 De esos lodos estos polvos.
Precoz estudio de la industria porno colombiana (1960-2000)
Wilmar A. Vera Zapata
Universidad Católica Luis Amigó, Colombia
- 127 Un placer espantoso.
El gusto por el miedo y su influencia en nuestra cultura
Diana Alejandra Reyes Sandoval
CUSUR, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México.

Lengua labrada

- 145 Lingüística y complejidad: Enfoques
interdisciplinarios en los estudios de fonética
Francisco Antonio Nocetti Anziani
Investigador independiente, Chile
- 161 *La sombra del caudillo*, literatura y cine con personajes al margen
de la ley
Julio César Zamora Velasco
Universidad de Colima, Colima, México

Manantiales

- 179 Gran legado de *El Güero*.
Reseña de *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*
Sonia Ibarra Valdez
Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, México
- 185 *La novela de Esperanza*, de Rubén Sandoval
Verónica Jazmín Hernández Álvarez
CUSUR, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México

Verso de entrada

*Chajk*¹

Mi k'ajtyin ap'ätyälel, chajk
 joñoñ ik'äk'aloñ xu'chajk,
 lok'sabeñon jiñi machbä tyajbilik.
 Ña'tyañonku.
 K'atyí'beñonku yik'oty iwujtyaj jiñi ik'
 Mach joñoñik,
 jiñi panchañ machbä añik ityamlel,
 woli ksäklan tyi' wäyel,
 iyilo' pañumil kty'añ.
 (p. 14)

Chajk

Invoco tu fuerza, chajk
 soy el ímpetu de tu relámpago,
 desgarras de mí lo imposible.
 Descíframe.
 Interrógame con el soplo del viento.
 Yo no soy,
 el cielo sin horas,
 busco en mis sueños,
 el nacimiento de mi palabra.
 (p. 15)

¹ Texto tomado de: Peñate, Juana Karen (2013). *Ipusik'al mayte'lum / Corazón de Selva*. México: Pluralia.



Juana Karen Peñate

(Tumbalá, Chiapas, México).

Licenciada en Derecho, promotora y gestora cultural.

Es hablante de la lengua Ty'añ (chol).

Ha publicado poemas bilingües en revistas y libros, y ha recibido reconocimientos como el segundo lugar en el concurso de cuento *Y el Bolom dice* y el premio de poesía *Pat o'tan*. Su trabajo ha sido traducido al inglés y portugués, y ha participado en numerosos eventos literarios y culturales a nivel nacional e internacional.

Recibió el Premio de Literatura Indígenas de las Américas (PLIA 2020).



Editorial

Con las lluvias llega el nuevo número de *Interpretextos*, seguimos navegando en los mares digitales y presentando textos de diferentes disciplinas. El presente número incluye artículos que hablan tanto de autores reconocidos como de otros que no lo son tanto, pero destacan en el firmamento literario. Además de la literatura, recorreremos caminos lingüísticos y cinematográficos, sin dejar de lado el periodismo y la comunicación. En la actual edición destaca la relación entre el cine y la literatura, pues varios trabajos tratan sobre cuestiones cinematográficas, ya sea adaptaciones de obras literarias, uso de modelos de análisis cinematográfico aplicados al cine e incluso sobre la historia del cine porno en Colombia.

Iniciamos con el **Verso de entrada** titulado *Chajk*, creación de Juana Karen Peñate, abogada, poeta y promotora cultural chiapaneca, quien nos comparte su poema bilingüe —que incluimos en español— y Ty'añ (chol). Es un verso revelador que denota la fuerza y el enigma de la palabra.

Enseguida la pasarela de autores incluye a Sabina Berman, Roberto Bolaño, Sofía Segovia, Martín Luis Guzmán y la adaptación al cine de una de sus obras más conocidas *La sombra del caudillo*; también se ofrece una mirada al periodismo feminista y se presentan dos reseñas: una acerca del libro homenaje a los 100 años del nacimiento de Alberto Isaac y la otra acerca de *La novela de Esperanza*. En el cuerpo de la revista, de acuerdo con las diferentes secciones, encontramos lo siguiente:

Son palabras. En primer lugar, podremos saber que en la vasta y rica tradición teatral de México, Sabina Berman destaca como una figura central que combina la crítica social con el humor inteligente. Claudia Elisa Gidi Blanchet, en su ensayo “Una dramaturgia de nuestro tiempo: sentidos críticos en la obra de Sabina Berman”, examina cómo la autora utiliza el absurdo y la comedia para abordar



cuestiones sociales y políticas. Obras como “La grieta”, “Testosterona” y “Molière” no solo entretienen, sino que también invitan al público a reflexionar sobre temas como el machismo y las relaciones de género.

Posteriormente, el artículo sobre la estructura tubular de la novela *2666* de Roberto Bolaño nos lleva a una reflexión profunda sobre la naturaleza de la narración. A través del análisis de los cuadernos del Archivo Bolaño y la teoría de Seymour Chatman, se revela cómo la estructura de la novela, con sus espejos y reflejos, permite una interconexión de historias que enriquece la experiencia de lectura. El personaje central se convierte en un punto de convergencia para los diversos hilos narrativos, demostrando la maestría de Bolaño en la construcción de una narrativa compleja y multifacética.

Seguimos con la literatura, pero en la forma de una narración, Alejandro González de la escuela de lengua y literatura de la Universidad Central de Arkansas, nos presenta el cuento *Aquí adentro*. Texto que con pocas palabras nos transmite una angustia existencial difícil de describir.

Toda gente nos presenta dos textos, en el primero se nos habla de la alianza inevitable entre el periodismo feminista y las humanidades, texto de Elvira Hernández Carballido, Sandra Flores Guevara, Mauricio Ortiz Roche y Raúl Arenas García, en el trabajo podemos ver que el periodismo feminista emerge como una fuerza vital en la lucha por la igualdad y la justicia social. El artículo destaca cómo las periodistas mexicanas, a menudo trabajando desde la marginalidad y con recursos limitados, han fundado publicaciones que visibilizan las experiencias y desafíos de las mujeres. Estas publicaciones no solo informan y denuncian injusticias, sino que también promueven una filosofía transformadora de las relaciones de género, utilizando el periodismo como una herramienta poderosa para el cambio social.

A continuación, Salma Bautista Verdugo, en su análisis de “El murmullo de las abejas” de Sofía Segovia, demuestra la viabilidad de aplicar teorías cinematográficas a obras literarias. A través de la guía de interpretación de Lauro Zavala, Bautista Verdugo explora cómo el personaje de Simonopio, marginal y misterioso, genera un impacto significativo tanto en la narrativa como en la comunidad

que lo rodea. Este análisis revela la riqueza y profundidad de la novela, así como las similitudes en las técnicas de interpretación entre el cine y la literatura.

Arrobados. La sección dedicada al arte nos presenta la trayectoria de Sandra Díaz, una artista comprometida con la visibilización de las desigualdades de género, la entrevista, realizada por Patricia Ayala García es un testimonio de cómo el arte puede ser una herramienta poderosa para el cambio social. La obra de Sandra Díaz, influenciada por su entorno familiar y una profunda investigación sobre temas de equidad, libertad e igualdad, ofrece una reflexión crítica sobre la condición de la mujer en la sociedad.

En **Diapasón** nos encontramos dos textos que nos llaman a la reflexión, por un lado, Wilmar Vera Zapata, de la Universidad Católica Luis Amigó, en Colombia recrea la historia de una industria que existe y de la cual no se hace mención, el texto “De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria porno colombiana (1960-2000)” nos traslada a los inicios de este subgénero en el país latinoamericano. El segundo trabajo nos permite comprender un poco el placer culposo de muchos, pues se adentra en el gusto por el miedo y cómo influye en nuestra cultura, este trabajo corresponde a Diana Alejandra Reyes Sandoval, del CUSUR de la Universidad de Guadalajara.

La sección **Lengua Labrada** se llena de sonidos al abundar en trabajos acerca de la fonética como ciencia interdisciplinar, Francisco Antonio Nocetti, autor chileno, presenta un panorama amplio sobre el tema, señala además que, al considerar la fonética no solo como una herramienta sino como un objeto de estudio en sí mismo, los investigadores pueden enriquecer y transformar la lingüística. Este enfoque integrador permite una comprensión más completa de los fenómenos lingüísticos, tomando en cuenta la influencia del observador y el contexto.

En esta misma sección Julio César Zamora Velasco ofrece una mirada transdisciplinar al abordar la presencia de personajes al margen de la ley en la obra *La sombra del caudillo*, texto en el cual se hace presente la relación entre la literatura y el cine al revisar la adaptación cinematográfica de la obra de Martín Luis Guzmán.



Nuestros **Manantiales** abrevan en dos obras, la primera es “Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento”, y la segunda “La novela de Esperanza”. El primer texto abunda en los artículos escritos a propósito del centenario del nacimiento del “Güero” Isaac, director de cine e importante personaje de la cultura colimense, y es Sonia Ibarra Valdez, de la Universidad Autónoma de Zacatecas quien abre el diálogo con los autores que analizan la obra variopinta del director de “Mariana, Mariana” o “En este pueblo no hay ladrones”. Es importante resaltar que con esta reseña celebramos la vida y obra multifacética de Alberto Isaac Ahumada como cineasta, nadador olímpico, periodista, caricaturista, pintor y ceramista, Isaac dejó una huella imborrable en la cultura mexicana. Su obra cinematográfica, en particular, aborda temas cruciales como el feminismo y el autoritarismo, ofreciendo una mirada crítica y reflexiva sobre la sociedad mexicana.

En la segunda reseña se nos presenta a Sebastián, un escritor que se enfrenta a la realidad mexicana, encontramos a una novela dentro de una novela, el ejercicio metaliterario es autoría de Rubén Sandoval, escritor de Baja California Sur, y es gracias a Verónica Jazmín Hernández Álvarez que podemos adentrarnos en esta historia donde la fascinación y el desengaño se mezclan con el día a día.

Estos son los nuevos interpretos, diálogos con disciplinas que se relacionan y convergen en métodos o temáticas, se los ofrecemos con la convicción de que serán un camino para adentrarse en estudios literarios, lingüísticos, del arte y de la ciencia. Los liberamos para que encuentren su camino.

Lucila Gutiérrez Santana



Son palabras

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 9-22
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Una dramaturgia de nuestro tiempo: sentidos críticos en la obra de Sabina Berman

Claudia Elisa Gidi Blanchet ^{ORCID 0000-0002-8581-0963}
Universidad Veracruzana, Veracruz, México

Recepción: marzo 16 de 2024
Aprobación: mayo 31 de 2024

Resumen

Sabina Berman es una dramaturga mexicana con una larga e importante trayectoria, que ha gozado de gran recepción por parte del público, así como del reconocimiento de la crítica especializada. Su teatro se ha caracterizado por la postura crítica que asume ante los problemas más acuciosos de nuestra sociedad. Destaca también el empleo que hace de la risa en sus más diversas tonalidades y manifestaciones artísticas, como el absurdo y la comedia. En este breve ensayo intento mostrar dichas características en tres de sus obras más relevantes: *La grieta*, *Testosterona* y *Molière*.

Palabras clave

Teatro mexicano, comedia, absurdo, crítica social.

© ⓘ ⓘ ⓘ CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2024.02.01>



"Nec spe nec" (Ni con esperanza, ni con miedo),
xilografía y siligrafía, 15 x 10,1 cm, 2022to | Sandra Díaz

A dramaturgy of our time: critical meanings in the work of Sabina Berman

Abstract

Sabina Berman is a Mexican playwright with a long and important career, who has enjoyed great reception from the public, as well as recognition from specialized critics. Her theater has been characterized by the critical stance that she takes on the most pressing problems of our society. Also notable is her use of laughter in its most diverse tones and artistic manifestations, such as absurdity and comedy. In this brief essay I try to show these characteristics in three of her most relevant works: *La grieta*, *Testosterona* y *Molière*.

Keywords

Mexican theater, comedy, absurd, social criticism.

Sabina Berman es una intelectual y una escritora muy importante en el México contemporáneo. Como creadora, ha explorado diversos géneros literarios —novela, poesía, ensayo y guion cinematográfico— pero su obra más notable se encuentra en el campo de la dramaturgia. Sus textos dramáticos han merecido el reconocimiento de la crítica y han motivado múltiples estudios académicos,¹ pero sobre todo han establecido contacto con un público numeroso y diverso, como lo demuestran los éxitos de taquilla y las largas temporadas que han tenido algunas de sus obras más emblemáticas, como *Feliz siglo doktor Freud*, *Molière*, *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Testosterona*, por mencionar solo unas cuantas. Sin duda estamos ante una dramaturga eficaz cuya producción se nutre de los problemas que le importan a la sociedad de su momento con la cual evidentemente consigue comunicarse. Es una voz crítica que no rehúye el debate, por el contrario: esa actitud vital que la ha hecho generar espacios de discusión y análisis para desentrañar el mundo en que vivimos es la misma que ha sabido plasmar en su obra dramática.²

Entre los premios y reconocimientos que se le han otorgado a la dramaturga menciono solo un puñado: su obra *Testosterona* fue galardonada en 2019 con el premio a la mejor Dramaturgia Mexicana que otorga la Academia Metropolitana de Teatro, y en 2008, con el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. En 2001, *Feliz nuevo siglo doktor Freud* le ha valido también varios premios: el otorgado por la Asociación de Cronistas y Periodistas de Teatro, el Juan Ruiz de Alarcón y el premio BRAVO. Unos años antes, en 1999, obtuvo el Premio Rodolfo Usigli, el Juan Ruiz de Alarcón y el de la

¹ Los interesados en los trabajos académicos a propósito del teatro de Berman podrán encontrar estudios relevantes en múltiples artículos de revistas especializadas y en los siguientes libros: *Asaltos al escenario: humor, género e historia en el teatro de Sabina Berman* de Priscilla Meléndez (2021, Bonilla Artigas). *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* de Claudia Gidi (2016, Paso de Gato/Universidad Veracruzana). *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, compilado por Jacqueline E. Bixler. (2004, Escenología/Virginia Tech).

² Uno de esos espacios generados por Berman para el análisis político es el programa de entrevistas "Largo Aliento" que se transmite por el Canal 11 de televisión. En él busca "indagar, preguntar y volver a preguntar sobre los temas de interés en la vida política, económica e intelectual del acontecer del mundo" (<https://canalonce.mx/programas/largo-aliento>).



Asociación de Críticos por *Molière*. Cabe mencionar también que tanto su teatro como su narrativa han sido traducidos a múltiples lenguas. Su novela, *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*, por ejemplo, circula en 33 países y en 13 idiomas.



Imagen tomada de <https://carteleradeteatro.mx/2019/testosterona-contemporaneidad-y-pertinencia/>

En una entrevista, Sabina Berman afirmó: “Siempre estoy hablando de cómo liberarnos de las cárceles creadas por los seres humanos, de eso se tratan mis obras, por eso son comedias, por cierto” (*Milenio*, entrevista con Vicente Gutiérrez). Y me importa destacar que la autora haya hecho hincapié en el género cómico porque es precisamente uno de los aspectos más relevantes en el conjunto de su producción dramática, y sobre el cual quiero centrar la mirada. Estimo que la presencia de la risa en muy distintas y variadas tonalidades, junto con su actitud vital crítica, constituyen quizá los rasgos más notables de su teatro.

Debo precisar, sin embargo, que cuando hablo de risa no aludo a meros trucos o malabarismos verbales para divertir cómodamente al espectador; porque la risa que ha cultivado Sabina Berman en su obra es mucho más compleja que el humorismo trivial de los pastelazos o de la simple pretensión de castigar y corregir

vicios y costumbres. Por el contrario, pienso en la risa como una categoría estética, es decir: como una fuerza fundamental, distinta de la gravedad o solemnidad, que se encuentra enraizada en la cultura, y que se traduce en una enorme variedad de visiones artísticas y géneros literarios.

La risa ha sido una presencia constante en las distintas esferas de la vida cotidiana en México. Ha sido una fuerza orientadora de los destinos de los géneros literarios, de los estilos y de los trayectos por donde ha corrido la práctica literaria. La variedad de grados de presencia, procedimientos y tendencias es fundamental para definir el sentido ideológico y estético de una obra verbal (Munguía, 2012: 14).

Es claro, pues, que no existe una sola forma de expresión de la risa en el arte y la literatura. Puede estar orientada por muy distintas perspectivas ideológicas (pero es el medio ideal para cuestionar las certezas consagradas, entablar pugnas con la autoridad) y puede manifestarse a través del humor, la ironía, la parodia, el absurdo, lo grotesco, etcétera.³

Así pues, muchas de las obras más logradas del teatro de Sabina Berman están atravesadas por la risa. Una risa que es resultado del trabajo artístico, que es visión de mundo, denuncia de los falsos valores, de la mendicidad, el dogmatismo, la cortedad de miras de quienes ostentan cualquier tipo de poder. Sin embargo, su risa no es simple y llanamente una acusación. Por tanto, conviene detenerse a observar la densa profusión de sentidos que adquiere en su elaboración artística, y es preciso distinguir la variedad de tonalidades que puede apreciarse en sus principales textos dramáticos.

Empiezo por recordar el empleo que Berman hace de la estética del absurdo en su obra *La grieta* (2004)⁴ porque si bien pareciera

³ La reflexión en torno al problema de los grados o formas de comicidad es un asunto complejo que se ha abordado desde diversas perspectivas. Frecuentemente se ha pensado que existen dos formas extremas de comedia (y de comicidad), entre las cuales encontramos una infinita gama de posibilidades. En un extremo estaría la comedia baja, que suele emplear procedimientos de la farsa y busca provocar una risa franca; mientras que, en el otro, ubicaríamos a la alta comedia, más dispuesta a las sutilezas de lenguaje y a las alusiones, que casi siempre invita a sonreír y tiende a lo serio o grave (Pavis, 1998: 73-74).

⁴ El lector interesado en el Teatro del Absurdo puede consultar el libro *Juegos de ab-*



que el absurdo es parte de nuestra historia política, del funcionamiento de nuestras ineficientes instituciones burocráticas, otra cosa es saberlo recrear en una obra dramática sin que se vuelva panfleto o mero lamento. La autora crea un mundo regido por el sinsentido, en el cual dejan de funcionar las coordenadas que normalmente nos guían, y el desconcierto que nos provoca esta pérdida de referentes no impide la risa. Por el contrario, las fuentes del desequilibrio se hacen visibles mediante lo grotesco, la ironía y la caricatura. Conviene aclarar, sin embargo, que no se trata de una risa alegre y festiva, sino de aquella que remueve y siembra la duda. Es un modo particular de orientar la crítica y hacernos ver.

En *La grieta* —obra en dos actos— más que desarrollarse un conflicto, se explora una situación absurda. Dos jóvenes hermosos y distinguidos —Ella y Él (un poeta)— se presentan en busca de trabajo en una oficina cuyo techo tiene una grieta que va creciendo peligrosamente a lo largo de la obra, sin que nadie parezca percatarse, hasta que el techo mismo se derrumba sobre las cabezas de quienes habitan ese espacio. La situación es completamente extraña ya que los jóvenes no saben a ciencia cierta qué se espera que hagan ni si les conviene a ellos el trabajo. Por si fuera poco, los trámites que ambos personajes deben realizar para su contratación son irracionales e incomprensibles. Sin embargo, Ella y Él esperan haciendo antesala hasta que, bastante avanzado el primer acto, Él se exaspera, truena los dedos y les exige claridad a los burócratas con los que interactúa, el Licenciado F y el Empleado 1:

ÉL: [...] pues se acabó: lo que ahora toca es que me dé a decidir, a decidir si acepto o no lo que usted me ofrece, sea lo que sea, quiero poder decir un sí o un no pero definitivo y (*truena los dedos*) ¡ya!

Él sigue tronando los dedos mientras nadie reacciona.

Él se va cansando de tronar los dedos, sin ninguna consecuencia...

Él, cansado de tronar los dedos, con la poca energía que le sobra...

[Empleado] *1 le toca en el hombro a Él, Él voltea a verlo.*

EMPLEADO 1: *Disculpe, siéntese, está agitado ¿o no?*

ÉL: ¿Qué?
 [Empleado] 1 le señala la silla. Él se queda mirando la silla...
 LICENCIADO F (ronca la voz): Por favor, siéntese. Siéntese mu-
 chachito.
 Él se afloja la corbata, se sienta. [...] (p. 290).

Como puede verse, esta escena evoca situaciones muy conocidas, propias de la burocracia ineficiente, pero con un tinte cómico. Llama la atención cómo mediante la acotación, la dramaturga consigue indicar no solo un tiempo y un ritmo, sino también un estado de ánimo, que se desprende de repetir una acción, la cual continúa hasta deshacerse por su completa falta de sentido y de consecuencias.

Desde mi punto de vista, la manera en que Sabina Berman emplea el absurdo la ha dotado del medio ideal para construir visiones "descentradas" del mundo, y en esa medida ha formado parte de proyectos liberadores y contestatarios. En *La grieta*, el lector/espectador se ríe de situaciones que aluden a una realidad terrible, porque han sido llevadas al terreno de la farsa. El efecto es desautomatizador: vemos con extrañeza lo que ha podido parecerse natural, a fuerza de convivir con ello de manera cotidiana. Así pues, el tipo de humor que se genera surge de una mirada lúcida que moviliza la conciencia y constituye en sí misma un acto de rebeldía.

Por otra parte, el teatro de Sabina Berman ha sido imantado por la historia, ha encarado algunas de las formas más ofensivas del machismo, tan arraigado en nuestra cultura, y ha desnudado las trampas que pueden anidar en el sentimentalismo y en las siempre tensas relaciones de pareja. La autora cuenta en su trayectoria con una serie de obras donde se ocupa del problema de las relaciones de género. Muestras de ello son: *Águila o sol*, *El bigote*, *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Muerte súbita*. Es claro que Berman considera dicho problema como un asunto grave y de gran trascendencia social, lo que no impide que el tratamiento artístico que con frecuencia le confiere se acerque a las estéticas de la risa, algunas veces apelando al más incisivo humor negro o al sarcasmo. En el caso de *Testosterona*, obra centrada en el debate ideológico vinculado con los discursos sociales sobre los derechos de las mujeres, sobre el abuso y la violencia contra ellas, la autora juega durante los



dos primeros actos con algunas de las convenciones propias de las comedias románticas conservadoras —en las que se recrean humorísticamente, con un talante ligero, las peripecias que pueden surgir en las relaciones amorosas— pero dándoles una vuelta de tuerca, ya que los valores que se enarbolan en su texto dramático son radicalmente diferentes de los que suelen promover dichas comedias.⁵ En términos generales, esta forma de comicidad, la de la comedia romántica, suele ser más sutil pues no busca provocar la abierta carcajada sino una manifestación psicológica que puede asociarse con la sonrisa.

La obra se desarrolla con tan solo dos personajes: Antonio, que es director de un periódico, y Micky, la Subdirectora de Contenidos. Ambos son encantadores; él “está en su cincuentena, tiene una melena blanca, un vigor y una apostura que llenan el espacio” (p. 109), mientras que ella “tiene cuarenta y dos años, es atlética, va en traje de pantalón y saco... no es una belleza, pero le tiene sin cuidado y se comporta como si fuera dueña del mundo” (p. 109). Los dos pertenecen a una elite intelectual, moderna y atractiva. Han trabajado juntos por muchos años, aunque fue Antonio quien formó a Micky en el periodismo; y a pesar de la diferencia jerárquica que existe entre ellos, tienen una relación jovial, que da espacio para el juego y que se ve matizada por una atracción mutua.

Al comenzar la obra la situación que se plantea es sencilla: Antonio está a punto de irse al aeropuerto para viajar —en su avión particular—, llegar a casa y pasar la Noche Buena con su familia. Pero antes de hacerlo debe plantearle a Micky una situación de gran trascendencia; se trata de un “gana todo o pierde todo” (p. 113): él deja la dirección del periódico y debe elegir a su sucesor. Para ello considerará a dos candidatos. Elegirá de entre ellos “al líder más fuerte”, mientras que el otro será despedido (pág. 126-127). Con todo, las primeras escenas del primer acto tienen un tono desenfadado y festivo que conducen al lector/espectador a suponer que cualquier conflicto que pudiera desarrollarse terminará con el final

⁵ *Testosterona* ha sido llevada a las tablas con gran éxito en más de una ocasión; a la fecha ha tenido cuatro temporadas en la Ciudad de México y se ha representado también en diversas ciudades del extranjero, como Madrid, Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires —donde la puesta en escena tuvo tal éxito que se mantuvo en cartelera por tres años—.

feliz, más deseable que realista, al que nos tienen acostumbrados la mayor parte de las comedias románticas. Hasta ese momento, en la relación que ambos personajes establecen ella ha sido la alumna ejemplar que ha admirado a su maestro por años, mientras que él ha asumido actitudes hasta cierto punto paternalistas; con todo, es claro que existe entre ambos una intensa atracción física que han logrado mantener bajo control, en los linderos del enamoramiento platónico.

Sin embargo, durante el segundo acto la escena cobra una tensión dramática cada vez mayor: ambos están solos en el edificio. Una tormenta de nieve le impidió a Antonio viajar, por lo que se ve obligado a pasar la Navidad fuera de casa; ambos beben champaña y por momentos se enfrascan en discusiones acaloradas. Las pugnas entre ellos giran en torno a las diferencias entre los sexos, pero se desarrollan en buena medida como una esgrima de ingenio en la que debaten puntos de vista convencionales sobre la masculinidad y la feminidad.

Con todo, hacia el final de la obra el tono cambia por completo, deja de ser ligero y juguetón para volverse agrio, agresivo; los sucesos que se desarrollan en el tercer acto ya no dan cabida a ninguna solución utópica de los conflictos. En este universo ficcional, el amor y el deseo en modo alguno pueden constituir una salida a los problemas. Micky, que ahora prefiere ser llamada Magdalena, defiende su lugar en un universo plagado de valores machistas, asume el control del periódico y lo hace reproduciendo el estilo y los tonos del antiguo jefe. Hay una disminución tajante del humor y se rompe cualquier expectativa respecto de la relación amorosa que pudiera haber surgido entre los personajes. Finalmente,

El debate ideológico en que se centra *Testosterona* tiene que ver con los discursos sociales sobre los derechos de las mujeres, sobre el abuso y la violencia contra ellas; debate vigente en el espacio social contemporáneo, tan ajeno a la igualdad entre los sexos, y en el que están presentes las ideas dominantes sobre la masculinidad y la feminidad, sobre el amor y el sexo (Gidi, p. 81).

Se trata, como bien se puede suponer, de una obra contestataria que desmitifica y cuestiona las estrategias del poder, dejándolas a la vista.



Hablemos ahora de *Molière*, una obra entretenida, humorística y grave a la vez. En ella la dramaturga no solo recrea con mucho tino el mundo histórico en el que vivió el gran comediógrafo francés que da título a su texto, sino que hace una profunda reflexión sobre lo que significan la tragedia y la comedia. Ante la pregunta acerca de cuál es el género que entraña la visión más verdadera y más a tono con la naturaleza, Berman sabe que la respuesta no es tan simple pues si la larguísima tradición teórica y crítica ha decidido que es mucho más noble y elevado el tono trágico, ella no cae en la trampa de pretender situarlo por encima de la comedia. Sabina hurga, explora, ensaya, recrea debates y en el fondo parece proponer que no puede haber una sin la otra, que siempre están trabadas, que en la comedia hallamos también mucho dolor y que detrás de lo trágico pueden advertirse destellos de lo ridículo y de lo cómico.

En *Molière* la autora trae a la escena una gran variedad de textos de los personajes históricos de referencia, entre ellos fragmentos de las obras de Racine y de Molière. Sin embargo, su apuesta no apunta a una fácil reelaboración de obras ajenas, a la que —por cierto— nos han ido acostumbrando algunos dramaturgos contemporáneos que han transitado tan cómodo camino, el cual más bien consiste en un apenas disimulado saqueo. Por el contrario, Sabina Berman encara una labor mucho más compleja y con resultados mucho más poderosos. El efecto que provoca en el lector o espectador de esta obra es el de una sacudida emocional e intelectual. No volvemos a ser los mismos después de pasar por esta experiencia estética porque no se trata solo de poner en el escenario la disputa entre los dos grandes géneros, la tragedia y la comedia, y que esta disputa se ancle exclusivamente en el plano de las ideas; en su obra se expresan diferentes posturas vitales, que son encarnadas por los ilustres dramaturgos franceses, Molière y Racine, quienes tampoco están aislados del mundo sino, por el contrario, inmersos en él, razón por la cual deben dar la cara ante las demandas de la iglesia, del rey y de un público caprichoso y cambiante.

En esta obra, Sabina Berman parece apelar sutilmente al imponente mito del Job bíblico, que fue sometido a tormentos sin fin en una apuesta perversa entre Dios y el Diablo para ver si se mantenía fiel a pesar de todo. Los poderes terrenales y todopoderosos

hacen en esta obra una nueva apuesta tan tremenda como aquella: la iglesia dogmática, en voz de su representante el Arzobispo, y el poder político encarnado por un arbitrario y voluble Luis XIV, lanzan la apuesta para ver si es el dolor o la risa el rostro verdadero de los hombres; por tanto, revisarán si Molière puede sostener su entereza risueña a pesar de los quebrantos y calamidades a los que se le destina en secreto. Así se desarrolla la escena de la apuesta: tras una representación teatral cómica a cargo de Molière y su compañía de actores el Rey, que ha reído de muy buena gana, llega al escenario seguido de su Corte. El Arzobispo que lo acompaña se encuentra irritado por un espectáculo que considera cuando menos impropio, si no francamente inmoral, y pide que las actrices se cubran “sus escandalosos escotes” (p. 83). De inmediato afirma que la risa de Molière proviene de los favores que recibe del Rey, y que si los perdiera dejaría de reír. Mientras que La Fontaine declara: “Yo apuesto en cambio, Monseñor, si me permite Su Majestad, que la alegría de Molière viene, como la Gracia de los santos, también de Dios, y por ello, pase lo que pase, también reirá” (p. 84). Y en ese momento, sin que el comediógrafo se percate de la gravedad de la situación, el Arzobispo y el Rey cruzan la terrible apuesta. El monarca ofrece treinta mil libras a la alegría eterna de su dramaturgo favorito.

De esta manera, a lo largo de la obra los espectadores hemos de ser testigos de los sufrimientos que le procura el Arzobispo a un hombre de talento, que vive en un mundo cruel, frívolo, lleno de intrigas, como fue la Francia del siglo XVII, no tan distinto del nuestro, por cierto. En otras palabras, el personaje Molière, quien encarna la risa, es sometido a diversas “pruebas”, de más en más terribles; se enfrenta a fuerzas para él ocultas y superiores. Y por lo tanto puede ser visto casi como un “héroe trágico” que combate al “destino”, conservando hasta el final la risa y su dignidad. A pesar de las adversidades, Molière seguirá riendo, incluso de sí mismo.

Por otro lado, Racine, el gran trágico, busca crear un arte sublime, magnífico, sin rastro alguno de juego o de risa. Sin embargo, en la obra de Berman el personaje es construido con múltiples rasgos que resultan cómicos, cuando no ridículos: está lleno de *tics* que lo mortifican y es objeto de burla por la actitud solemne y rígida que asume siempre. Pongo un breve ejemplo, de los muchos que



podrían traerse a colación. Cerca del final del primer acto, cuando Racine es todavía un autor desconocido, le cuenta a su primo cómo fue su consulta con el médico para tratar de aliviar su problema con los *tics*. La acción transcurre mientras los personajes deambulan por los salones del Arzobispado:

Racine tuerce la boca.

GONZAGO: Tiene que hacer algo con esa mueca, Jean [Racine].

RACINE (*saliendo*): No es una mueca.

GONZAGO (*saliendo*): ¿Ah no?

Racine: Es un tic. Una enfermedad inglesa. (*Tuerce la boca*)

Otro salón en el Arzobispado

RACINE (*reentrando*): Jálese el dedo para distraer el tic, me dijo el médico, y no se angustie. Doctor, no me angustio. A mi edad Corneille había conquistado París con su Cid; yo no he visto una sola cosa en escena debida a mi pluma. No me angustio, doctor, le dije. Estoy profundamente desesperado. Pues no lo esté, dijo. Y a continuación me cobró mis últimas monedas de oro. ¡Mierda!

GONZAGO: Sí: éste es un mundo lleno de mierda.

RACINE: ¡No: mierda mierda!: ¡textualmente mierda! He pisado mierda. ¿Quién pasa por aquí? ¿Caballos? (p. 94).

Como vemos, Berman no trata la oposición risa-seriedad de una manera simple, ni maniquea. El comediante tiene en cierta manera una trayectoria trágica, aunque su risa permanece. Mientras que Racine, el gran creador de la tragedia neoclásica, es elaborado con rasgos cómicos.

Conclusión

Como hemos visto, quien antagoniza a la vitalidad y la creatividad es la rigidez vital, el puritanismo a ultranza y el afán de dominio que encarna el personaje del Arzobispo.

Es por ello que si bien es cierto que en este texto de Sabina Berman la risa no forma pelotones para ir a la guerra ni eleva el espíritu nacionalista —como quisiera el Arzobispo— sin duda está muy lejos de ser una opción que sólo atienda a la necesidad de un entretenimiento pasajero y olvidable.

La risa es, ante todo, una postura ética vital que descarta la solemnidad dogmática y la devalúa como impostura.

La riqueza de sentidos de esta obra nos permite ver también que la seriedad reflexiva y vital no excluye el juego ni desdeña los guiños cómicos que hacen reír al espectador. En suma, Sabina Berman no ataca la tragedia para engrandecer la comedia, propone la estrecha imbricación de ambos géneros, en una tensa convivencia de dolor y alegría, donde uno engendra a la otra y viceversa.

Sin embargo, en *Molière* sí se reivindica la risa en tanto actitud vital. Antes de caer el telón desfila el ángel del monociclo que se pasea por el escenario dejando un aroma de melancolía, un regusto agridulce y, a la vez, la certeza de que no hay poder sobre la tierra suficientemente fuerte que logre aniquilar la risa por mucho que se haya intentado combatirla a lo largo de los siglos.

Con esto Sabina Berman confirma que el teatro sigue teniendo sentido y futuro, porque nos recuerda que, si en los tiempos oscuros habremos de llorar, también podremos reír, reírnos de nuestra desgracia, y en esa risa de algún modo misterioso anida la posibilidad de la liviandad y la liberación.

Referencias bibliográficas

- Berman, S. (2004). *La grieta*, en *Puro teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 267-325.
- Berman, S. (2004). *Molière*, en *Puro teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 72-155.
- Berman, S. (2013). *Testosterona*, en *El narco negocia con Dios. Testosterona*, prólogo de Stuart A. Day. México: El Milagro / CNCA / LATR Books, pp. 106-187.
- Berman, S. (2023). "Escribo sobre cómo liberarnos de las cárceles que creamos". Entrevista de Vicente Gutiérrez, en *Milenio* 16 oct 2023, en línea <https://www.milenio.com/cultura/sabina-berman-escribo-liberarnos-carceles-crea>
- Bixler, J. E., compiladora. (2004). *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenología / Virginia Tech.
- Gidi, C. (2020). "Testosterona", de Sabina Berman: revés y continuidad de la comedia romántica", *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 21, pp. 59-84. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/349>.
- Gidi, C. (2016). *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. México: Paso de Gato / Universidad Veracruzana.
- Gidi, C. (2012). *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México: Ediciones sin Nombre / Universidad de Sonora.
- Meléndez, P. (2021). *Asaltos al escenario: humor, género e historia en el teatro de Sabina Berman*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 9-22

Munguía, M. E. (2012). *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Iberoamericana Vervuert / Bonilla Artigas.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Claudia Elisa Gidi Blanchet

Correo electrónico: cgidi65@hotmail.com

Mexicana. Doctora en Letras por la UNAM, su adscripción laboral es el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, en donde se desempeña como investigadora. Su línea de investigación es la Literatura dramática hispanoamericana y Estéticas de la risa. Su última publicación se titula: "La imagen del Otro en la que nos miramos. *Apaches* de Víctor Hugo Rascón Banda" en Martha Elena Munguía Zatarain y Daniel Avechuco Cabrera (coordinadores), *Representaciones artísticas del indígena en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, 2024.



"In itinere veritas" (En el camino está la verdad), punta seca y carboncillo a dos placas, 2015 | Sandra Díaz

Interpretextos / Volumen 1, Número 2
 Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 23-44
 ISSN-L: 3061-7227
 Investigación

La estructura tubular de 2666 de Roberto Bolaño (un juego de espejos)

Mónica Daniela Albarrán Bernal ORCID: 0000-0003-0732-5791
Universidad Autónoma del Estado de México, México

Recepción: noviembre 23 de 2023

Aprobación: mayo 14 de 2024

En medio del caos Reiter encontró una estructura y un cierto orden.

Roberto Bolaño

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo principal interpretar la estructura tubular concebida por Roberto Bolaño para la escritura de *2666*. Para comprender mejor esta estructura, nos basaremos en el libro *Historia y discurso* (1990) del teórico Seymour Chatman. Esta propuesta nos permitirá observar que la novela se presenta como un juego de espejos, cuya figura central es el personaje-narrador Benno von Archimboldi, quien se refleja en sus personajes a lo largo de las cinco partes que conforman la obra. De igual manera, la estructura tubular propuesta por Bolaño en sus cuadernos, más conocidos como el Archivo Bolaño y que fueron retomados de la edición publicada en 2019 por Alfaguara, nos permitirá descubrir la propuesta poética y teórica del autor, en la que pervive una forma diferente de acercarnos a la literatura.

Palabras clave

Estructura tubular, juego de espejos, Benno von Archimboldi, poética del autor, archivo Bolaño.

© CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2024.02.02>



S/T, mokurito y tinta china | Sandra Díaz

The tubular structure of Roberto Bolaño's 2666, a game of mirrors

Abstract

The present article aims to interpret the tubular structure conceived by Roberto Bolaño for the writing of *2666*. To better understand this structure, we will draw from the book *Story and Discourse* (1990) by theorist Seymour Chatman. This approach will allow us to observe that the novel presents itself as a play of mirrors, with the central figure being the writer-character Benno von Archimboldi, who is reflected in his characters throughout the five parts that make up the work. Similarly, the tubular structure proposed by Bolaño in his notebooks, better known as the Bolaño Archive and taken from the edition published in 2019 by Alfaguara, will allow us to uncover the author's poetic and theoretical proposal, in which a different approach to literature persists.

Keywords

Tubular Structure, game of mirrors, Benno von Archimboldi, autor poetic, Bolaño Archive.

Introducción

En 2019, la editorial Alfaguara reeditó las obras de Roberto Bolaño en las que se incluyen fragmentos de los apuntes del autor pertenecientes al Archivo Bolaño¹. En estos documentos, podremos encontrar ideas sueltas de cómo fueron escritas sus obras gracias a las notas que él tomó; por ejemplo, en la edición de 2666 podemos ver que la editorial incluyó los bocetos en los que se infiere la estructura de la novela que nos reúne.

En este sentido, el objetivo de este artículo es explorar esa arquitectura que denominaremos “estructura tubular”; para tal efecto, retomaremos la teoría de Seymour Chatman y así tener las bases teóricas que nos permitan relacionar el juego de espejos en el que Archimboldi-narrador se refleja en sus personajes para construir su voz narrativa; finalmente, concluiremos con las implicaciones estéticas y narratológicas que conlleva la estructura tubular.

A continuación, es importante mencionar brevemente algunos trabajos que se han realizado sobre la estructura de 2666; por lo tanto, se ha sugerido que la novela es un *ouroboros*, ya que “La parte de los Críticos” termina cuando estos personajes viajan a México, y la novela concluye cuando Archimboldi también viaja a este país: “Es al comenzar la lectura de esta última parte que el lector capta la singularidad de la estructuración de la novela: la primera parte y la última se unen, en forma de ouroboros” (Solotorevsky, p. 133). Otra estructura propuesta es la siguiente: “Los relatos se agrupan en forma de pentagrama y Santa Teresa forma el centro” (Martínez, p. 380). El pentagrama sugerido por este investigador hace referencia al símbolo que representa al mal, así como al título de la novela 2666, argumentando que el número 666 está asociado a Satanás.

Por tal motivo, señalamos que el estudio de la estructura de una novela solo adquiere relevancia cuando esta es una parte fundamental del texto en sí y es esencial para comprenderlo: “Únicamente cuando la estructura de la obra misma nos remite a

¹ Roberto Bolaño hacía anotaciones minuciosas de los textos que iba escribiendo, las cuales nos muestran sobre sus procesos de escritura y, de alguna manera, el intenso y meditado trabajo de construcción de una arquitectura narrativa que llevaba a cabo en cada una de sus obras (Bolaño 1218); estos folios se publicaron, por primera vez en El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en 2013, en el que se muestran cartas, manuscritos, diarios, fotografías, y objetos personales (Guerrero, 2013).



actos de la conciencia, o a conjuntos de estos actos, nos sentiremos obligados a preocuparnos por ellos, y solo entonces, en cuanto sea necesario para dilucidar la esencia de la obra” (Ingarden, p. 42). En este sentido, creemos que la estructura de *2666* es fundamental para comprender ciertos aspectos de la misma, como la relación que tiene el juego de espejos con Archimboldi-narrador.

I. Enfoque metodológico: La estructura tubular

En este apartado se abordará la estructura tubular, la importancia que Roberto Bolaño le confería a la estructura de la novela y cómo la concepción de esta resulta crucial para comprender el discurso literario de *2666*. En este sentido, cabe destacar que, para el escritor chileno, la estructura era incluso más relevante que el argumento: Principio del formulario

I. Final del formulario

... una novela donde lo único que —en donde solo— [sic] que solo se sostiene por el argumento, por un argumento y por la forma lineal de contar un argumento, o no lineal; simplemente un argumento que se sostiene en una forma más o menos archiconocida. Pero no es archiconocida en este siglo, sino en el XIX. Esa novela se acabó, se va a seguir haciendo ese tipo de novelas y se va a seguir haciendo durante muchísimos años. Pero esa novela ya está acabada, y no está acabada ahora porque yo lo diga, está acabada desde hace muchísimos años. (Sanhueza, C. [2021]. Roberto Bolaño. *La belleza de pensar*, en *Youtube*. 29-34).

Con lo anterior, se puede observar que Bolaño reflexiona sobre el estado actual y pasado de la concepción de la novela, donde lo más importante era el argumento; sin embargo, en la actualidad, según las palabras del chileno, la novela ya no podría sostenerse solamente así, sino que tendría que ir acompañada de una estructura: “... la novela que viene tiene que ser una novela que no repita a los autores del boom y que no tienda hacia lo fácil” (Roberto Bolaño en el video de Sanhueza (´35-38).

Bolaño propone una estructura que muestra tendencia a la experimentación y la innovación en su escritura. A través de sus obras, y específicamente en *2666*, Bolaño demostró un interés en

romper con las convenciones narrativas tradicionales, buscando nuevas formas de expresión, pero sobre todo, que revolucionaran la forma de escribir una novela. Precisamente eso es lo que queremos explorar en este artículo: cómo, a través de la estructura tubular, el chileno propone una forma de escribir, leer y estudiar literatura.

En ese sentido, es pertinente abordar la relación entre estructura y argumento según Seymour Chatman (1990), quien afirma que: “Entre las muchas necesidades apremiantes de la crítica literaria —poética en su sentido amplio— está la de hacer una relación razonada de la estructura de la narrativa, los elementos de la narración, su combinación y articulación” (p.15). Teniendo en cuenta las palabras del teórico, es evidente la necesidad de realizar una crítica y evaluación exhaustiva de las estructuras que sustentan las narrativas, así como de la manera en que se combinan y articulan entre sí, tanto la estructura como la narrativa.

Por lo tanto, es imperativo abordar detalladamente y de manera sistemática cómo debe estar articulado el argumento desde la construcción de 2666. Bajo esa perspectiva, Bolaño expresa que: “Una novela es larga, en principio, porque hay una estructura que está allí, y que necesita ser llenada. No puedes plantear una estructura de seis pisos y construir sólo uno, y dejar el resto, el esqueleto nada más” en Sanhueza (‘29-34). En este comentario, el escritor señala que la novela puede ser larga solamente si hay una estructura que la sustente, la cual proporcionará las pautas para la escritura y, por ende, para su lectura. Pensar en la estructura es indispensable, ya que “la narrativa moderna presenta complejidades estructurales que rompen con la homogeneidad de la literatura clásica” (Chatman, p. 16). La narrativa moderna implica nuevas complejidades estructurales, no solo como sostén del texto, sino también como parte fundamental para construir un argumento sólido y estructurar las partes y las voces que la conforman.

El siguiente paso sería exponer la estructura tubular propuesta por Bolaño, y posteriormente, formular la interpretación de este concepto literario. En este caso, Seymour Chatman (1990) menciona lo siguiente sobre la creación de conceptos literarios, y particularmente, sobre la estructura tubular:



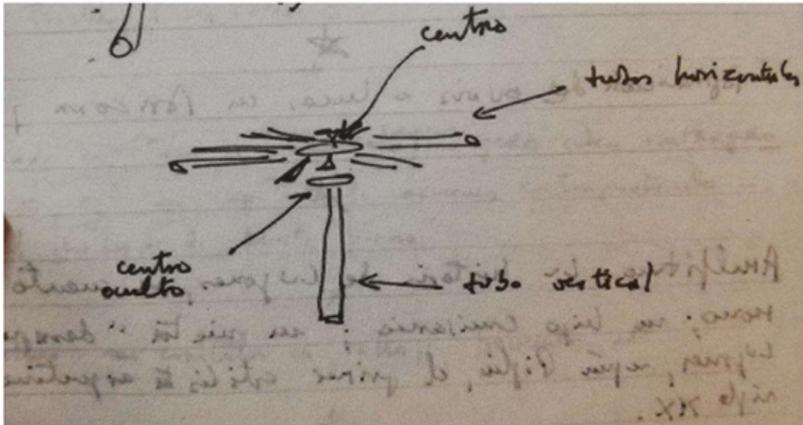
La deducción de conceptos literarios se puede poner a prueba y, por lo tanto, es más persuasiva que la inducción. La poética debería elaborar una teoría de la estructura y el funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente una serie de objetos literarios posibles de manera que obras literarias existentes aparezcan como ejemplos de casos particulares (p. 18).

Esto sugiere que la estructura tubular pensada como concepto puede ser considerada en el futuro como un artefacto literario que representa un ejemplo o una forma de entender el discurso literario. Así pues, resultaría provechoso voltear a ver que la estructura tubular ya ha sido nombrada en la tesis *La otra América: influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño* (Fernández, p. 273), en la cual, se menciona que la novela que nos ocupa es una *novela-volcán* puesto que se encuentra un epicentro (o un centro oculto); dicho centro, menciona el investigador, es un punto de fuga:

... las distintas historias se cruzan, yuxtaponen y fluyen a un lugar común en el que los crímenes se erigen como centro. Ésta se puede consultar el catálogo del <Archivo>, ...en la que Bolaño menciona explícitamente la existencia de una estructura tubular con dos centros. Uno visible y que ocupa la parte superior del entramado y otro que califica de oculto que se sostiene a partir de otro tubo que proviene de la parte inferior. Cabe destacar que la importancia de este esquema reside en que los tubos —las historias que se entrelazan en el texto— están interconectadas de manera circular, lo que explicaría el uso reiterado de los mismos motivos, y en ocasiones, las mismas frases. (Fernández, 2019: 274).

Mencionar lo anterior es importante porque sostiene la existencia de la estructura tubular al hacer un símil entre *2666* y *Slaughterhouse five* de Kurt Vonnegut, es decir, la novela del escritor neoyorkino tiene un tubo atravesado en el centro, y, desde la perspectiva del investigador, (Fernández, p. 274) ambas tienen un tubo y a su vez, el centro es atravesado por otros que representan las cinco partes de la novela:

Imagen 1

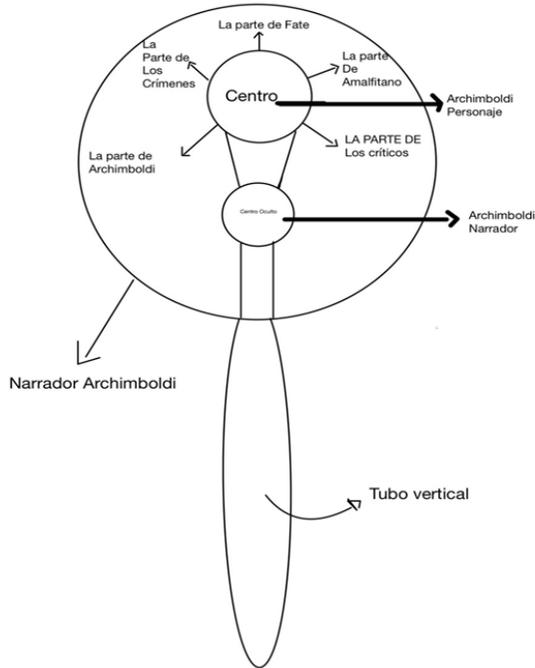


Fuente: (Archivo Bolaño, 2019).

En la imagen se puede ver la estructura tubular según el autor chileno, en la cual se visualiza el tubo vertical que sostiene todo, (de ahí que la propuesta sea llamada estructura tubular); los tubos horizontales, el centro y finalmente el centro oculto. Enseguida se presenta nuestra interpretación del bosquejo de Roberto Bolaño, con el nombre de cada una de las partes:



Imagen 2



Fuente: Elaboración propia partiendo del Archivo Bolaño.

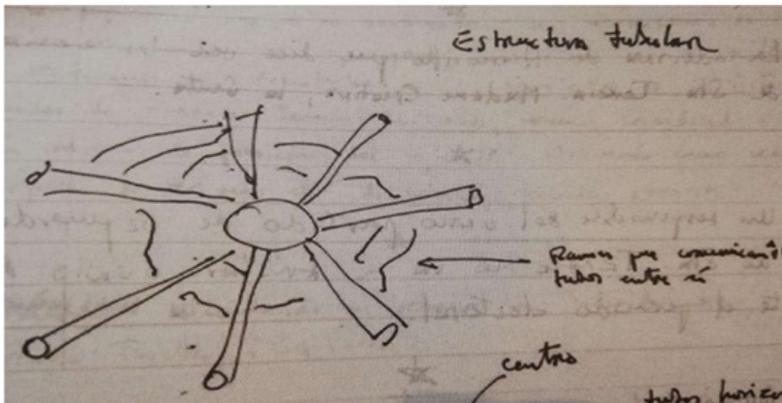
Esta propuesta se basa en las imágenes extraídas del Archivo Bolaño; en esta interpretación le colocamos los nombres a cada una de las partes de la estructura tubular. Proponemos que el centro sea Archimboldi, porque todas las partes tienen en común a este personaje. Viéndolo de esa forma, él es un centro de fuga donde se conectan las cinco partes que conforman la novela.

Por ejemplo, en "La parte de los críticos" es el objeto de deseo, ya que ellos lo están buscando. En "La parte de Amalfitano" no aparece como personaje, pero su presencia está ahí, ya que Amalfitano es el único académico en México que está especializado en el escritor alemán. En "La parte de Fate" no aparece Archimboldi como personaje, pero hay una referencia al alemán como narrador cuando se explica la tradición de los asesinos en serie: "Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o

que un asesinato era capaz de conmocionar todo un país" (Bolaño, p. 361), y eso se relaciona con Archimboldi, porque se piensa que él es el autor intelectual de las muertes de Santa Teresa. Siguiendo la línea de pensamiento respecto a lo que concierne a Archimboldi, en "La parte de los crímenes" el alemán es el tío de Klaus Haas, quien termina en la cárcel por los asesinatos en Santa Teresa, y finalmente se habla de su biografía en "La parte de Archimboldi". Es por lo anterior que se propone a él como centro, ya que es la pieza coagulante de las cinco partes. Por lo tanto, nuestra propuesta se refiere a que esa estructura, la columna vertebral de 2666, es este tubo vertical, y el centro oculto es Archimboldi, pues él tiene una participación, ya sea directa o indirecta en las cinco partes.

A continuación, se presenta la estructura tubular vista desde una perspectiva cenital.

Imagen 3



Fuente: (Archivo Bolaño 2019).

La "estructura tubular" es la misma que ya vimos, pero vista de manera cenital; de esa forma se ve el centro y los tubos, sin embargo, es importante observar que entre los tubos se encuentran unas ondas que interconectan las líneas que tienen una flecha con una leyenda que dice "ramas que intercomunican los tubos entre sí" (sic) (Bolaño, 2019).

Estas ondas unen los tubos y si regresamos a la imagen 2, observamos que esos tubos están dentro de un círculo que los une;



ese círculo es Archimboldi y las ondas las interpretamos como el reflejo o el juego de espejos que Bolaño asegura debe ser la literatura, ya que esa imagen, pareciera ser un rehilete en el cual los brazos se van repitiendo o reflejando gracias al movimiento de la estructura.

Dicho lo anterior sobre la estructura tubular, resulta trascendente decir que su importancia no solo radica en lo que pensaba Bolaño sobre las estructuras de la novela, sino que también el teórico literario Seymour Chatman (p. 57) habla de una idea de estructura, si bien no dice tubular, podemos ver que gráficamente se parece a nuestra interpretación:

Imagen 4

principio



final

Fuente: Seymour, Chatman (p. 57).

Esa estructura tiende un puente y clarifica lo que se propone en este artículo; sobre todo, en la imagen 2 que es de elaboración propia y que busca darle un significado a los bosquejos de Bolaño. Para Chatman, la estructura narrativa “comunica significados de por sí, además del contenido parafraseable de la historia, entonces, podría explicarse en función de la ordenación [la cuál] debería in-

cluir 1) una forma y una sustancia de la expresión, y 2) una forma y una sustancia del contenido" (p. 24); por consiguiente, la estructura propuesta nos permite cuestionarnos sobre la naturaleza de la narración, si es que la estructura tiene un significado independiente a su argumento, cuál es la relación que tiene el argumento con la estructura, o bien, cual es la función de la estructura dentro del texto.

II. El juego de espejos

Ese tubo vertical representa un juego de espejos: una suerte de bucle infinito que se va reflejando —si se permite la redundancia— entre una y otra de las partes, debido a que “esta imagen revelaría como un generador constante de sentido, un organismo vivo que se replica y muta en diferentes formas o libros” (Fernández, p. 274). Por lo tanto, el resto de las partes son un reflejo porque “en la estructura hay nudos o ejes, ramificaciones² que obligan a hacer un movimiento en una de dos (o más) posibles direcciones” (Chatman, p. 56).

En este sentido, las cinco partes son un reflejo una de la otra. Este movimiento les otorga a las cinco partes de la novela la capacidad reflectante de la cual nos habla Bolaño en esta cita:

Los textos tienen que tener [sic] espejos donde ellos se miren a sí mismos. En donde el texto se mire a sí mismo y vea también qué hay detrás suyo. En fin, es un juego —ahora que hablo de él— igual me parece tonto, igual es un juego ocioso y sin sentido. Pero toda la literatura —en ocasiones— parece no tener sentido, también”, (Video de Bolaño en Sanhueza, (‘41:57).

De esa forma, la estructura que funge como soporte de la novela presenta también un juego de espejos, lo que se traduce en que la novela se refleje a sí misma. Boris Ansky, “En la parte de Archiboldi” lo menciona de la siguiente manera: “Todo está dentro de todo, escribe Ansky” (Bolaño, p. 918). Enunciado que demuestra una de las obsesiones de Bolaño, la idea de que todo está dentro de todo, y refuerza la idea de que la estructura de la novela se explica a sí misma gracias a que las cinco partes se reflejan entre

² Esas ramificaciones las entendemos como las cinco partes que conforman 2666: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crimenes” y finalmente “La parte de Archiboldi”.



sí, y de hecho, su carácter reflectante le permite una percepción de la novela: “Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo — dijo Fate—, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud” (Bolaño, p. 400); a partir de lo que dice Fate, podemos asumir que toda la novela busca ser un reflejo de la situación de violencia que ha atravesado México en los últimos años.

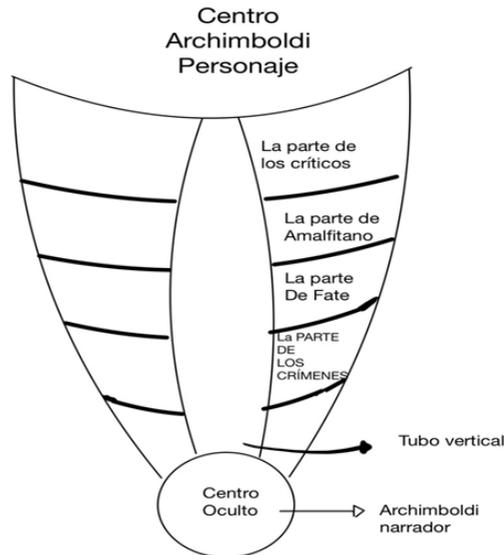
Ahora bien, respecto al carácter reflectante, podemos recurrir a uno de los poemas más famosos del chileno, titulado *Los perros románticos* que dice lo siguiente: “Un sueño dentro de otro sueño” (Bolaño, p. 918), con ese verso también podemos ver que el escritor piensa en que todo está dentro de todo, justamente como lo menciona Boris Ansky en sus cuadernos³. Por eso Archimboldi construye desde dentro la novela, como un narrador omnisciente pero también juega con sus personajes en esa búsqueda insaciable, así pues, proponemos “... un acercamiento diferente a la búsqueda del autor en su texto” (Grzesiak, p. 756), pues todos los personajes están buscando algo; los críticos buscan a Archimboldi, Amalfitano una respuesta al sentido de su vida, Fate, la manera de escribir de los crímenes de Santa Teresa, e incluso una identidad; en “La parte de los Crímenes” Lalo Cura y Epifanio buscan al feminicida de Santa Teresa.

Y finalmente, “En la parte de Archimboldi”, él busca su propia escritura, una voz narrativa a través de su biografía, “por eso la identidad del autor se pierde (aunque ya sabemos que simplemente se declina) y el texto invita a los lectores a un juego de escondite, a emprender una investigación” (Grzesiak, p. 767), el lector también entra en ese juego de la búsqueda y si los personajes mencionados quieren encontrar lo que ya se expuso, el lector tendría que entrar en el juego, y buscar al narrador, y, sobre todo, la propuesta teórica y estructural que nos ofrece la novela. Siguiendo el hilo de que “todo está dentro de todo”, proponemos una interpretación gráfica a la estructura tubular desde una perspectiva cenital:

³ “Todo dentro de todo, escribe Ansky”, en: (Bolaño, p. 918).

Imagen 5

MISE EN ABYME



Fuente: Elaboración propia partiendo del Archivo Bolaño.

Si la estructura tubular vista desde arriba la pudiésemos ver por dentro, según nuestra postura se vería así y el círculo del fondo es el "Centro oculto" que en este caso sería Archimboldi y a modo de embudo, van reproduciéndose las partes, como en las ondas que nos propone Bolaño en sus dibujos. Esas ondas son el juego de espejos que se reproducen entre sí, como una suerte de reflejo, lo que nos lleva a pensar que, desde su perspectiva, la literatura tiene que ser un reflejo de sí misma, es decir, que todas sus partes se vayan reflejando entre sí; aquí cabe mencionar que Archimboldi se refleja en sus personajes y que él va a construir su voz narrativa a través de ellos; de esa forma podemos acercarnos más a su poética y la forma en que él mismo va conformando su voz narrativa. En ese sentido, el alemán se hace a sí mismo desde la perspectiva de los personajes (pues es un reflejo del reflejo) y, de esa manera se edifica el juego de espejos dentro de la estructura tubular. En este punto, conviene recordar un poema del chileno en donde asegura que el poeta bus-



ca construirse en los otros: “El poeta no desea ser más que los otros” (Bolaño, 33b); este verso nos ayuda a entender que Archimboldi se refleja y construye a través de los otros personajes.

III. La estructura que se refleja

La estructura tubular permite que las partes se reflejen entre sí. Respecto al reflejo, Seymour Chatman menciona: “[...] aprendemos a ver las acciones del narrador-protagonista⁴ a través de las acciones de los otros personajes [...]” (p. 61); en ese sentido, Archimboldi se refleja en sus personajes, se construye a través de ellos, y para respaldar lo mencionado, recurrimos a este verso de Bolaño que dice “Se escribió a sí mismo como un dardo en la frente del invierno” (Bolaño, p. 115b). Ese verso que encontramos en *San Roberto de Troya* es una referencia a que la literatura del chileno busca escribirse a sí misma, y, en este caso, estamos conjugando la idea de que, si el poeta se escribe a sí mismo, lo hace a través de sus personajes o su voz lírica, lo cual, significa que hay una suerte de reflejo entre él y sus personajes, es decir, para que el juego de espejos funcione, la voz lírica tendría que hacer un reflejo con sus personajes, de esa forma, la poesía, a través del poeta, se escribe a sí misma.

A partir de lo anterior vamos a interpretar la estructura tubular a través de Archimboldi narrador, teniendo en cuenta todo lo que ya mencionamos. Partiendo de que el alemán se desdobra en un narrador que todo lo ve y todo lo sabe de sus personajes, pero que, al mismo tiempo, a través de ellos va a encontrar una poética narrativa. En este punto es imperante decir que dentro de la novela no hay una declaración explícita en la cual se diga que Archimboldi es el narrador de la novela, sin embargo, Chatman nos menciona respecto al narrador-personaje que “[...] el narrador es un *Je néant* y su existencia solo podemos suponérsela. Pero él está ahí: la narración no tendría sentido sin él” (p. 60); por lo que podemos aseverar que el hecho de asumir a un narrador-personaje es una presencia que se supone. En ese sentido, vamos a atravesar el camino que Archimboldi está recorriendo para convertirse en escritor desde sus inicios, cuando roba libros y comienza a leer todo lo que le llega a

⁴ El narrador-protagonista que menciona Seymour Chatman lo interpretamos como Benno von Archimboldi.

sus manos, pasando por la escritura académica, la escritura periodística, el sentido de la vida, y finalmente, la consolidación de su voz narrativa.

En palabras del investigador Nelson Vera (2020), cada uno de los personajes están en una búsqueda y cada una de las partes representa una, justamente lo que Archimboldi también busca en su escritura y en sí mismo:

Los críticos archimboldianos buscan una figura cuasimítica de un autor: Amalfitano busca su identidad y el bienestar de Roda en medio de Santa Teresa; Oscar Fate ... busca como la muerte de su madre lo ubica en un mundo donde existen historias que contar; el lector y varios particulares ficcionales buscan los culpables de los crímenes de Santa Teresa; por último, Benno von Archimboldi busca una identidad estructural y una postura ética a través de la literatura... (p. 92).

De esa forma, confirmamos la idea de búsqueda en la novela; cada uno de los personajes busca algo y esas pequeñas búsquedas engloban una búsqueda mayor que sería la de Archimboldi. Hasta aquí podemos decir que lo que busca Archimboldi como forma autoral es una nueva forma de narrar y de construir novelas, pues valdría recordar que Bolaño también tenía esas intenciones como escritor:

... he encontrado en él algo distinto. En la voluntad de escribir algo distinto en su caso se traspasa a la novela y se nota mucho... Roberto hacía siempre cosas inesperadas, aunque fuesen reiterativas en el buen sentido dentro de su propio mundo... (Maristáin, 2012: p.171).

Sí seguimos la idea de Chatman (1990) podríamos decir que la estructura propuesta por Bolaño se traduce en una antinarración, pues este tipo de textos "[...] lo que cuestionan es la lógica narrativa, el que una cosa lleve a otra y solo a otra, la segunda a una tercera y así hasta el final" (p. 60); así pues, esta estructura nos permite acercarnos a la obra de Bolaño desde la innovación de una estructura y que ésta a su vez signifique algo por sí misma, pues

si la estructura narrativa es realmente semiótica, es decir, comunica significados de por sí, además de contenido parafraseado.



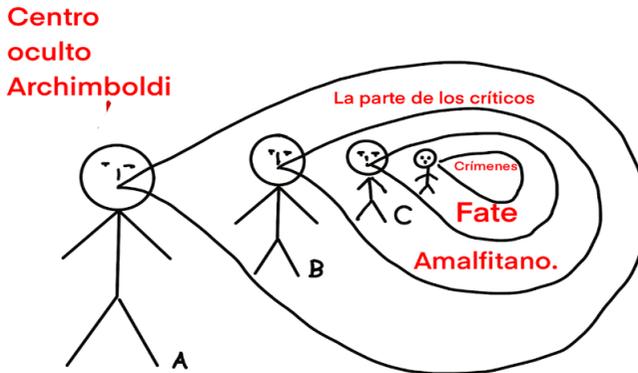
seable de la historia, entonces podría explicarse en función de la ordenación cuadripartita [y] debería incluir [o significar] 1) una forma y sustancia de la expresión, y 2) una forma y una sustancia del contenido (S. Chatman, 1990: 24).

Una vez explicado lo que entendemos por forma, la sustancia sería el juego reflectante de la estructura tubular. Mismo juego que radica en que el personaje-narrador, que es Archiboldi, se refleja en los personajes de las otras cuatro partes para construir una voz narrativa y una idea de literatura, pues gracias a la estructura tubular “aprendemos a ver las acciones del narrador-protagonista a través de las acciones de los otros personajes” (Chatman, p. 61). Esto permite entender la propuesta del chileno, en la cual se pone en el centro al autor mismo, y no precisamente a la obra; es decir:

Al escribir [el autor real] no crea simplemente un <hombre en general>, ideal, impersonal, sino una versión implícita de <sí mismo> que es diferente de los autores implícitos [...] ya llamemos a este autor implícito un <escriba oficial> o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson «el segundo ego» del autor —está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial (Chatman, p. 159).

Por lo tanto, teniendo en consideración lo ya mencionado, el juego de espejo funciona así: si la estructura tubular está en movimiento, las cinco partes se reflejan entre sí y el centro es Archiboldi, el personaje-narrador, veremos que el texto es un reflejo del reflejo, ya que “los sucesos narrativos no sólo tienen una lógica de conexión, sino también una lógica de jerarquía: algunos son más importantes que otros” (Chatman, p. 56). Así pues, si jerarquizamos las ondas que representan las cinco partes de la novela, quedaría de esta forma, siendo el centro oculto el núcleo de la estructura:

Imagen 6



Fuente: Elaboración propia.

La imagen anteriormente presentada, se retomó del libro *Nuevo discurso del relato* (1993) de Gérard Genette y se le agregaron los títulos de las partes de 2666; esa imagen pretende representar los diferentes niveles del relato, así como la jerarquización que menciona Chatman en el entendido de que el narrador, como el centro oculto, sostiene todos los demás relatos.

Pero lo importante es que está *como narrador*, fuera de la diégesis, ... y eso es todo lo que significa ese adjetivo. La forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría, tal vez, en dibujar esos relatos unos dentro de otros, pronunciados por hombrecillos que hablen en burbujas como en los tebos. Un narrador... extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitirá una burbuja, relato primario con su diégesis en la que hallaría un personaje ...que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradiegético, de un relato metadiegético en el que figuraría un personaje intradiegético (c) (Genette, 1993: 58).

El Narrador A en este caso, sería Archimboldi, quien sostiene los demás relatos; en ese sentido, los otros personajes y, por ende, el resto de las partes de la novela son un reflejo del reflejo. Sin embargo, aquí cabría la pregunta: ¿qué significa en realidad ese reflejo?



Es decir, si nuestra postulación es que la novela es un juego de espejos a través de la estructura tubular, ¿qué sentido tiene pensar en una estructura de esas características dentro de una novela? Cabe aclarar que comprendemos que la novela, en sí misma, funciona sin incluso entender o saber de su existencia. Sin embargo, el reflejo de la estructura tubular nos acercará a otra forma de entender la literatura, como lo veremos en el siguiente apartado.

IV. Una idea de literatura a través de la estructura tubular

Es imperante pensar en porqué es importante la propuesta de una estructura que sostenga el discurso literario; al respecto el mismo Chatman, menciona lo siguiente:

en la teoría narrativa estructuralista tales distinciones⁵ han sido criticadas de ser puramente terminológicas y mecánicas: se dice que «no añaden nada, no mejoran la lectura», en el mejor de los casos «proporcionan simplemente una difícil manera de explicar lo que todos hacemos al leer normalmente, sin mayor problema» (p. 54).

Lo anterior se puede traducir en que estudiar 2666 desde la estructura tubular nos permite hacer una lectura profunda y proponer, como lo dice Chatman, que esta forma de aplicar una teoría literaria en un texto explique la naturaleza de la novela⁶ pues “el objeto de la teoría literaria no son las obras, sino el discurso literario” (Chatman, 1990: 18).

Partiendo de ahí, entendemos que 2666 es una exploración a los diversos géneros literarios. Por ejemplo, “La parte de los críticos” representa a la escritura académica; “La parte de Amalfitano” representa la filosofía y la época moderna en la que impera el positivismo ya que Amalfitano y Rosa buscan una explicación científica o lógica al *Ready-made malheureux*; “La parte de Fate” nos muestra que la literatura puede ser una forma de confrontar el sistema por aquellos personajes marginales y que incluso, pueden llegar a tener

⁵ Se refiere al estudio de la estructura de la novela.

⁶ La teoría literaria es el estudio de la naturaleza de la literatura. No le interesa la evaluación o descripción de una determinada obra literaria por sí misma (Chatman, 1990: p. 18).

un papel protagónico desde la escritura periodística; “La parte de los crímenes” es una exploración a la crónica, al informe forense, al periodismo y la ficción y cómo esas formas de expresar el mundo pueden conjugarse en una sola; y finalmente, “La parte de Archimboldi” representaría a la Historia en el cual Archimboldi como sujeto cognoscente busca conocer su pasado para comprender su presente como escritor (Sánchez, 2005: p. 54).

Dicho de otra manera, estamos frente a un texto que contiene y condensa gran parte de los conocimientos y discursos que han existido, un juego en el que distintas voces, a través de un solo narrador, nos permite ver lo que sería el futuro de la literatura del siglo XIX⁷.

Es decir, la estructura tubular de Bolaño nos permite entender la novela como si fuera una multiplicidad de núcleos que se transforman y se repiten entre sí; para la construcción de un texto narrativo no importa la narración sino la construcción en sí misma. Es por ello que la novela, a pesar de tener cinco partes, articula un centro ya que todas se conjugan ese punto de fuga y así las partes -a propuesta de Bolaño- pueden leerse y entenderse como un conjunto, pues

Sobre este particular, habría que plantear que existen varias características que permiten sostener que 2666 es una sola novela, por ende, un solo mundo ficcional. En primer término, se debe considerar el grado de interrelación que se da entre las cinco partes que la conjugan. Por otro lado, se deben pensar estas como ramificaciones diegéticas que se imbrican para producir la obra en general (Vera Santiago, 2020: p. 38).

Esto nos lleva a la fragmentariedad del discurso literario de 2666, pues la novela funciona como una unidad, un espejo que se refleja en las demás partes y permite producir la obra en sí misma: la novela como un conjunto, compuesto por partes, cuyo centro aglutinante es Archimboldi.

⁷ Cuando se dice que 2666 es un referente al futuro de la literatura del siglo XIX nos referimos al ensayo que escribió Anski: “Escribió un ensayo sobre el futuro de la literatura, cuya primera palabra era “nada” y cuya última palabra era “nada”. (Bolaño: 973); lo cual nos lleva a pensar que la nada es el caos, pero también estructuras muy parecidas a las de Bolaño y lo que Chatman decía sobre antinarraciones.



Conclusiones

Por lo anterior consideramos que *2666* y su estructura son una propuesta estructural de lo que pudiera ser la novela en el siglo XXI. Bolaño (2018b) intentó desafiar las convenciones establecidas de la literatura desde su concepción, pues su objetivo era alterar no solo la manera en que se escribe y se hace literatura, sino también cómo los lectores se relacionan con el discurso literario.

En su obra, Bolaño cuestionó las estructuras narrativas desde el propio título *2666*, que hace una supuesta referencia a un cementerio que aparece en *Amuleto* “[...] sino a un cementerio del año 2666” (Bolaño(b), p. 65), pero que en realidad no tiene, ni tendría por qué tener un significado concreto o que modifique la lectura del texto.

La estructura tubular nos permite entender que una novela no se basa solamente en un argumento, ni siquiera en voces que conformen un texto narrativo. El narrador de *2666*, Benno von Archimboldi, nos propone comprender la voz de quien habla como algo coagulante, que tiene vida y que, por ende, se va moviendo y reflejando en sus personajes. El autor en busca del autor y de sus personajes. Un narrador que es consciente de su existencia, de su propia búsqueda y al final, de la deconstrucción de su autoría y de la idea que se tiene de obra y libro, un narrador que se desprende de su obra, para convertirse en *la obra*.

Precisamente eso es lo que Bolaño nos dice cuando estuvo escribiendo la novela *2666* es una obra tan bestial, que puede acabar con mi salud, que ya es de por sí delicada. Y eso que al terminar *Los detectives salvajes* me juré nunca más una novela río: llegué a tener la tentación de destruirla toda, ya que la veía como un monstruo que me devoraba (Bolaño en Aguilar: 2022).

En lo que dice Bolaño, nos podemos dar cuenta que esta novela, desde su perspectiva, es un monstruo, y lo es en el sentido de que *2666* intentó destruir lo que se concebía como novela.

2666 es la construcción de una forma de novela y de literatura, desde su concepción, hasta la hora en la que la recibe el lector. Bolaño creó un discurso narrativo donde caben todos los textos y con ello, todos los géneros literarios. Pero, sobre todo, inició una nue-

va forma de concebir la narrativa, el concepto de libro y también la forma en que la crítica debería acercarse a la obra y si tenemos en cuenta que “El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza” (Deleuze, p. 11), entonces podemos pensar a 2666 como un espejo de lo que es el mundo en los últimos siglos: cadáveres, muerte, guerra, arte, capitalismo, pero también esperanza y renovación.

El libro como mundo: historias aglutinadas que se relacionan (o no) entre sí, y, aun así, cada una tiene su propio núcleo y sentido. 2666 es una apuesta total a la nueva novela contemporánea, donde ni el libro importa (claro ejemplo el libro de Rafael Dieste), ni seguir la trama, ni las historias, sino que sea un discurso que se transforma cada vez; una antinarración que no tiene raíz, ni inicio, ni final. Los personajes pasan a un segundo plano, se afantisman y los sobrepasa su contexto, el engranaje en el que se mueven. Un libro que engulle todo lo que toca, y si Archiboldi es el narrador, este al final también desaparece, porque al igual que Bolaño, es engullido por la inmensidad de la obra para quedarnos frente a 2666, que es una arquitectura donde podemos encontrar el mundo y, por tanto, el lenguaje y si Deleuze, (p. 12) comprende el libro como imagen del mundo, 2666 es la imagen de su destrucción.

Referencias consultadas

- Aguilar, R. (2020). *La gran novela póstuma de Roberto Bolaño*, en: Animal político. <https://www.animalpolitico.com/lo-que-quiso-decir/la-gran-novela-postuma-de-roberto-bolano/>.
- Bolaño, R. (2019). *2666*. España: Alfaguara.
- Bolaño, R. (2018). *Amuleto*. España: Alfaguara.
- Bolaño, R. (2018b). *Poesía reunida*. España: Alfaguara.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. España: Taurus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pretextos.
- Fernández, J. J. (2019). *La otra América. Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*. Universidad de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/285532#page=1>.
- Genette, G. (1993). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Guerrero, P. P. (2020). *Archivo Bolaño, 1977-2003, festín para lectores... Confabulario. El Universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/archivo-bolano-1977-2003-festin-para-lectores/>.
- Ingarden, R. (1965). *La obra de arte literaria*. México: Taurus.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 23-44

Maristáin, M. (2012). *El hijo de Mister Playa, una semblanza de Roberto Bolaño*. México: Almadía.

Martínez, E. A. (2020). *Apocatarsis 2666. Representaciones del mal y el apocalipsis social en la novela de Roberto Bolaño*. Sincronía. pp. 363-387.

<https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147018/html/>.

Sánchez, J. L. F. (2005). *La historia como ciencia*. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia), vol. 1, no. 1, 2005, pp. 54-82. *Redalyc*. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134116845005>.

Sanhueza, C. (2021) *Roberto Bolaño. La belleza de pensar*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>.

Solotorevsky, M. (2006). *Reseña de "2666" de Roberto Bolaño*. Aisthesis, vol., No. 39, pp. 129-134. *Redalyc*. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221391008>.

Vera Santiago, N. E. (2020). *La ética de Benno von Archomboldi y la construcción ficcional del mundo posible de 2666 de Roberto Bolaño*. Universidad de Puerto Rico. <https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2298?locale-attribute=es>.

Mónica Daniela Albarrán Bernal

Correo electrónico: festinalente.dab@gmail.com

Mexicana. Licenciada en Letras Latinoamericanas, maestrante en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde se desempeña como correctora de estilo, adscrita a la Dirección de Educación Continua y Digital en la misma institución. Su línea de investigación es la Literatura latinoamericana del siglo XXI.



"Animus gaudens aetatem floridam" (Un alma llena de alegría hace que la vida florezca) litografía en mármol y colografía, 56 x 38 cm., 2022 | Sandra Díaz

Interpretextos / volumen 1, número 2
 Septiembre de 2024-febrero 2025 / pp. 45-46
 ISSN-L: 3061-7227
 Divulgación

Aquí adentro

Alejandro González Landeros ORCID: 0009-0005-9997-1986
 University of Central Arkansas, USA

Recepción: enero 19 de 2024
Aceptación: mayo 30 de 2024

Respira. Respira. Respira. ¿Me quedo aquí adentro? Todo está ahí. Las cuatro paredes. El techo. Esos espectros de luz y de sombra. Opacos. Tambaleantes. En la pared. A la izquierda. Halo de luz en su paso entre las aspas del ventilador. Grisáceo. Todo. *Nunca hay suficiente luz*. Normal. Igual. Yo. Aquí. Creyendo que todo el mundo está bien. Que está igual. Que no pasa nada. Respira. Respira. Respira. El mundo todavía no se acaba. Seguro se acabará. Solo va medio millón. No es nada. Dicen.

Pienso en el cuarto. ¿Cuántos caben? ¿Dieciséis acostados en el suelo? ¿Doce hileras hacia arriba? ¿Ciento noventa y dos en total? ¿Unos dos mil seiscientos cuartos? ¿Dos o tres barrios? ¿Todos iguales? ¿Volteados hacia arriba? ¡Qué peste de mierda! ¡Maldito bicho! Sí. Seguro se acabará. Te llegará el final. Te acechará. Ese momento. Cúspide. Ahí. Cuando estés acostado. Tirado. Con los pies hacia arriba. Tirado. Cansando. Acostado. Golpeado por la vida. Como todos. Igual. Respira. Respira. Respira. Imagino ese día. Angustiado. Apenas pudiendo mover los dedos del pie. Arriba. ¿A un lado? La mano. Frágil. Arrugada. Con pulso convulsionante. Ahí. Todo. Patas. Arriba. Dedos. Inertes. Todos alrededor. Viéndote. Tú. Moviendo la mano mesuradamente. Intentado mostrar algo. Sonriendo. Quizás. Sí. Si el cuerpo lo permite. Mientras, todos ahí. Viéndote. Semi-inerte. Respira. Respira. Respira. Tranquilo. Tranquilo. Tranquilo. La mano intentando. Frenética. Ella. Sola. Tocando el

© ⓘ ⓘ ⓘ CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2024.02.03>



porvenir. Tocando el rostro. Bueno. Buscando su rostro. El de ella. El de él. El de ellos. Aquellos soñados. Imaginados. Todos sus rostros. Aquellos que tanto amó. Con cada segundo. Con cada instante. Con cada pedazo de vida que derramó. Ojalá los pudiera tocar. Todo es un recuerdo. Respira. Respira. Respira. Tranquilo. Tranquilo. Tranquilo. Tú puedes. Tú puedes. Tú puedes. Espera. Tranquilo. Espera. Tranquilo. Ya lo has hecho antes. Lo has dado todo. Has peleado. Has reído. Has disfrutado. Has llorado. Has. Oh. Cómo has llorado. ¡Carajo! Si supieran. Tranquilo. Tranquilo. Tranquilo. Respira. Respira. Respira. Se puede. Yo sé. Las manos hacia arriba. ¡Vamos! ¡Mano! ¡Hacia arriba! ¡Vamos! ¡Mano! ¡Hacia arriba! ¿Las paredes siempre han estado así? ¿Tan calladas? ¿Otra vez no han limpiado el polvo del techo! Esa pinche nata. Siempre se le pega. No se quita. Imagino tocarla. Viscosa. Así. Quién sabe cómo. ¿Alguien movió ese libro? ¿Estaba más a la izquierda? ¿No? ¿En dónde estará el libro...? ¿Por qué no me leen? ¡Chingada madre! Tranquilo. Respira. Tranquilo. Respira. Inerte. Un pedazo inútil. Así. Un bulto en una cama. *Tengo que quedarme adentro.*

Alejandro González Landeros

Ph. D.

Correo electrónico: agonzalez@uca.edu

Mexicano. Ejerce como profesor en la School of Language and Literature de la University of Central Arkansas. 201 Donaghey Avenue, 403 Irby Hall
Conway, AR 72035



Toda gente

Interprextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 47-68
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Una alianza inevitable: El periodismo feminista y las humanidades

Elvira Hernández Carballido ORCID: 0000-0003-2733-9904
Sandra Flores Guevara ORCID: 0000-0003-0739-4893
Mauricio Ortiz Roche ORCID: 0000-0002-6954-583X
Raúl Arenas García ORCID: 0000-0002-6677-0396
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

Recepción: marzo 19 de 2024

Aceptación: mayo 2 de 2024

Resumen

Para transformar el alma son necesarias las humanidades y si las interpretamos como un pensamiento que dignifica la condición humana (García Torres, 2023), no dudamos en considerarlas aliadas del periodismo feminista. El objetivo de este artículo es dar a conocer un recorrido por las diferentes etapas de lucha de las periodistas mexicanas que han fundado publicaciones feministas. Para lograr su meta, la mayoría de veces, han trabajado desde la marginalidad, es decir sin ningún apoyo empresarial ni algún financiamiento:



usan recursos propios, padecen limitaciones de circulación y sin ganancias económicas, pero las motiva la certeza de que pueden transformar a la sociedad a través de sus textos. Nuestro punto de partida es identificar lo que entendemos por periodismo, feminismo y humanidades, así como las pautas que los alían. A continuación, especificamos las etapas históricas donde las periodistas mexicanas fundaron sus publicaciones e identificaremos sus contenidos e interpretaciones de la realidad que vivieron como mujeres representativas de su época, sensibles a su condición y comprometidas con el cambio.

Palabras clave

Periodismo, feminismo, humanidades, periodismo feminista.

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, et al.



"Ni la muerte nos detendrá," linóleo y colografía, 80 x 60 cm, 2018 | Sandra Díaz

An inevitable alliance: Feminist journalism and Humanities

Abstract

To transform the soul, the humanities are necessary and if we interpret them as a thought that dignifies the human condition (Garcíatorres, 2023), we do not hesitate to consider them allies of feminist journalism. The objective of this article is to present a tour of the different stages of struggle of Mexican journalists who have founded feminist publications. To achieve their goal, most of the time, they have worked from the margins, that is, without any business support or financing, they use their own resources, suffer from circulation limitations and without economic gains, but they are motivated by the certainty that they can transform the society through its texts. Our starting point is to identify what we understand by journalism, feminism and humanities as well as the guidelines that align them. Below we specify the historical stages where Mexican journalists found their publications and we will identify their contents and interpretations of the reality they lived as representative women of their time, sensitive to their condition and committed to change.

Keywords

Journalism, feminism, humanities, feminist journalism.



Periodismo, feminismo y humanidades: una alianza natural

La labor periodística tiene un proceso de producción que es importante identificar y comprender:

Para la teoría del periodismo, el discurso es la construcción y difusión de la noticia expresada en diversos géneros periodísticos. El periodista recoge información de la realidad social sobre acontecimientos que juzga relevantes y de interés general para darlos a conocer al público. También, cumple el compromiso de explicarle la importancia de la información al interior, en tiempo y espacio, del grupo social en el cual se comunican (González, 2021: 2).

Si bien cada una de estas acciones representan una labor diaria, y a veces parecería rutinaria, la línea editorial, la perspectiva del periodista y su propia interpretación del suceso noticioso construyen una realidad que es “pactada” entre emisor y lector. El primero ofrece un texto redactado con estrategias discursivas que den credibilidad a su información mientras que el segundo dará validez o no a la información recibida, aunque desde esta perspectiva es necesario un público crítico y activo “dispuesto a adoptar una postura cuestionadora ante los hechos relatados y ese pacto periodístico” (Romero, 2009: 69).

El feminismo ha recurrido al periodismo para fortalecer ese pacto, pero también para crear estrategias que le permitan persuadir a quienes no se han interesado o no comprenden su compromiso relacionado con una filosofía propositiva, transformadora de las relaciones de género, a favor de la integridad de cada persona y de su libertad y donde “se propone transformar la sociedad en su conjunto para satisfacer las necesidades individuales y colectivas de todas las personas” (Lagarde, 2009: 45).

Los propósitos del feminismo (Sefchovich, 2011) son variados y difíciles de clasificar, sin embargo, mencionamos a continuación los que creemos representativos:

- Transformar la cultura e introducir una nueva perspectiva sobre las relaciones entre hombres, mujeres y las mismas mujeres.

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

- Conseguir la igualdad y el respeto a la diferencia, que no son puestos, sino necesariamente complementarios.
- Orientar para replantearse el cuerpo y la sexualidad, el amor y el deseo, el placer, la reproducción y la maternidad, la ciudadanía y la participación, el poder y el empoderamiento, la identidad y la alteridad, lo simbólico y lo representativo.
- Luchar por el derecho a la salud (sexual y reproductiva), trabajo bien remunerado, respeto a los derechos humanos, contra la violencia.
- Reconocer que se pasa del Yo al Nosotras, que lo personal es político y se coloca al género como categoría central.

Al relacionar periodismo y feminismo se crea un binomio donde el objetivo es informar, opinar e interpretar la situación de las mujeres, aprovechando cualquier tipo de texto periodístico o literario, así como cualquier expresión cultural o artística, para denunciar la desigualdad social que existe por cuestiones de género y también reconocer las transformaciones que han sumado la participación de las mujeres en la sociedad.

Los esfuerzos por entrelazar periodismo y feminismo han originado la publicación de algunos manuales que orientan a quienes les interesa especializarse en ello. Uno de los primeros trabajos dados a conocer en México fue *El ABC del periodismo no sexista* de Valle, Hiriart, Amado (1996). En su prólogo, las autoras reconocen la marginación en la que trabajan y la convicción que les inspira a seguir adelante. Así, advertimos estos puntos significativos en su planteamiento:

- Señalan que no se puede tolerar más una comunicación que sostenga un sistema opresor de las mujeres. Por ello, proponen un periodismo que elimine los estereotipos y a la vez logre una presencia equitativa en los medios donde el compromiso con la causa femenina sea una constante.
- Reconocen el esfuerzo feminista por crear sus propios medios para hacer visible el movimiento de mujeres, darle voz y muestran la evolución de sus batallas por la igualdad.
- Advierten que en los medios de comunicación las periodistas con perspectiva feminista han tenido que negociar con los



directores para que las dejen publicar sus textos, pero como ellos no aceptan con facilidad esa propuesta ellas han tenido que crear espacios alternos.

- Indican que los medios de comunicación difunden mensajes sexistas, por lo que es importante abrir espacios que informen de otra manera y se comprometan a denunciar la desigualdad de género y a transformar la vida de las mujeres.
- Cuestionan las alternativas que hasta ese momento han seguido y sus interrogantes oscilan entre la marginalidad y la convicción: ¿dónde es más importante desplegar el trabajo: al interior del medio convencional o desde la trinchera del medio alternativo?, ¿dónde debo ubicarme, en las primeras páginas para luchar porque se incluyan allí los asuntos de la mujer, o desde la sección femenina que habla de que las mujeres somos diferentes?

Es importante destacar que dichos cuestionamientos no se quedan en el aire y que ellas mismas los respondieron con absoluta convicción:

No es este el espacio para dirimir este profundo debate que, para nosotras las periodistas, se trata del ser o no ser. Sólo podríamos apuntar que hay momentos y hay espacios, que en un momento específico de la vida profesional podemos estar en un medio alternativo, luego en uno convencional, en una fuente de portada o en la sección de la mujer. En cualquier espacio hay que dar la batalla: en uno para sobrevivir económicamente, en el otro para sobrevivir anímicamente. Entendemos que lo más importante para la mujer periodista es hacer su trabajo desde una perspectiva de género en cualquier espacio donde se encuentre y combatir el sexismo desde todos los frentes. Así como es importante que los varones incorporen una perspectiva de género en su propia práctica periodística. (Valle, Hiriart y Amado, 1996: 35).

Si estas reflexiones las colocamos en el escenario de las humanidades confirmamos que no son ajenas ni extrañas: el periodismo y el feminismo, al igual que ellas, "introducen a sus cultivadores en un mundo de duda, de cuestionamiento de todos los ámbitos de la realidad, para escudriñar secretos, porque sobre todo es la capacita-

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

ción para cultivar la libertad intelectual, pues su norte es enseñar a pensar” (Saladino, 1994: 5).

El periodismo feminista da voz a las mujeres, denuncia su situación y apuesta por transformar a la sociedad por una totalmente equitativa, por ello difunde diversos textos para que, a través de la exposición, la descripción, el relato o las argumentaciones se logre persuadir a favor del bien común. Y ¿cómo difundir ese propósito? Con el objeto primordial de las humanidades: los textos.

Pero ¿cómo podemos caracterizar esta unidad básica de las humanidades, el texto? Etimológicamente, la palabra proviene del latín *tēxtum*, ‘tejido’ en el sentido literal. Es pues, metafóricamente hablando, un tejido de enunciados u oraciones que forman una unidad en razón de su cohesión lingüística y de su coherencia semántica. Ducrot y Todorov (2006: 337) agregan que debe definirse por su autonomía y su clausura (para diferenciarlo del párrafo, por ejemplo), y que se divide en: aspecto verbal (elementos lingüísticos), aspecto sintáctico (relaciones entre dichos elementos) y aspecto semántico (significados de las unidades y de sus relaciones). Estos aspectos tienen su propia complejidad; no obstante, y fundamentan los diferentes tipos de análisis textual: retórico, narrativo y temático. Esas son las tareas básicas de un humanista actual, pero mezcladas con la transmisión de los rasgos culturales que cada texto encierra en su particular modo de expresión, género y contenido desde variadas perspectivas, que constituyen las técnicas propias de las letras... (Rivero, 2013: 98).

Es así como encontramos esta alianza entre el periodismo feminista y las humanidades. Los textos de sus publicaciones delatan la apuesta por transformar a la sociedad para convivir por un bien común: la equidad e igualdad entre las mujeres y los hombres. A continuación, hacemos un recorrido sobre las etapas y contenidos que han caracterizado a las publicaciones feministas.

Propuesta metodológica

- a. Identificar las etapas históricas del periodismo feminista en México. El punto de partida es el surgimiento de la primera publicación fundada por mujeres y desde ese momento identificar cinco periodos históricos significativos:



Siglo XIX, Principios del siglo XX, Década de los 30s, Década de los 70s y Finales del XX, principios del XXI.

b. Reconocer las pautas que caracterizan al periodismo feminista (Hernández y Araiza, 2022: pp. 86-87) y que, a nuestro juicio, son:

1. Las mujeres son ubicadas como protagonistas del suceso noticioso.
2. Se denuncian las relaciones desiguales entre hombres y mujeres.
3. Da prioridad a la voz de las mujeres.
4. Se intenta persuadir para la transformación de esas relaciones desiguales.
5. La relación con las fuentes es una relación de proximidad y reconocimiento de la importancia de la vida cotidiana de las mujeres.
6. Se ofrece la diversidad de roles que las mujeres desempeñan en este contexto actual, sin estereotiparlas y se evita la referencia de parentesco (esposa, hija, viuda, amante).
7. Cuando es necesario se menciona a los hombres sin subordinarlos, ni adjetivarlos ni discriminarlos o enjuiciarlos.
8. Aprovechan las características de los géneros periodísticos, los valores de la noticia, y el estilo periodístico, pero rompen con el estigma de la objetividad,
9. Escriben en primera persona y cuando lo consideran necesario externan su punto de vista sin importar el tipo de texto periodístico donde escriben.
10. Utiliza lenguaje inclusivo.

Cada uno de estos pasos metodológicos permitieron la siguiente división temporal de la participación de las mujeres en la prensa mexicana y caracterizar sus luchas por hacer latente su feminismo en las publicaciones donde escribieron.

Etapas del periodismo feminista

A. Siglo XIX.

Entre los primeros intentos periodísticos que relacionan a las mujeres y una postura feminista debe mencionarse a Rita Cetina en *La Siempreviva* (1870) y a las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres que crearon *Las Hijas del Anáhuac* (1873). Destacó Laureana Wright, quien fundó, dirigió y escribió en *Violetas del Anáhuac* (1887-1889). Ellas abrieron esos espacios para explicarse a sí mismas y mostrar los escenarios donde se ubicaban, muchas veces denunciando la marginación en la que vivían, otras señalando con prudencia la desigualdad social que observaban y, a veces, mostrando una perspectiva crítica que puede considerarse feminista:

Lo mismo que se le priva del libro, del telescopio y del botiquín, se le priva de la cámara fotográfica, del burril y de la vara de medir, quedándoles solo como representación humana la maternidad, como representación social la subyugación ante el hombre, como elementos de distracción y de trabajo el tocador, la aguja, la cocina. Delante de tal desequilibrio y de tanta usurpación, la mujer perfecta, hasta donde puede serlo nuestra raza, será la que tomándose los derechos y los recursos que indebidamente se le niegan, se levante de la inutilidad en que vegeta... ¿Qué necesita la mujer para llegar a esta perfección? Fuerza de voluntad, valor moral, amor a la instrucción y, sobre todo, amor a sí misma y a su sexo para trabajar por él, para rescatarle de los últimos restos de la esclavitud que por inercia conserva. (Wright, 1893: 3).

Estas pioneras tomaban un rumbo puntual, no deseaban leer a los hombres escribiendo sobre ellas ni limitarse a publicar creaciones poéticas, intuyeron que el periodismo les abriría otra forma de manifestarse. Esta iniciativa es un antecedente significativo de lo que consideramos periodismo feminista.

Todavía no se puede colocar nuestro periódico en el número uno de los otros muchos que honran la prensa mexicana; pero... ¡Quizá más tarde!; Tal vez en la decadencia de nuestra vida, se recordará con placer, que unas pobres hijas de México, deseosas del progreso de su país; no descuidaron (aún a costa de muchos sacrificios) contribuir con sus humildes líneas, para lograr en su



patrio suelo, esa regeneración sublime del sexo femenino, que se llama la emancipación de la mujer! Quizá entonces, este periódico que es hoy un insignificante botón de la corona que ciñe la literatura de nuestra patria, forme una de sus más fragantes flores. Tal vez dentro de algún tiempo, habrán otras jóvenes que siguiendo nuestro ejemplo, se lancen al difícil camino del periodismo, afrontando todas las espinas que en él se encuentran. (*Las Hijas del Anáhuac*, 1873: 4).

B. Principios del siglo XX.

Violetas del Anáhuac, dirigido por Laureana Wright (1846-1896), hizo escuela pues la gran mayoría de sus colaboradoras formó parte del semanario *La mujer mexicana* (1904-1908) que hizo referencia a la situación de las mujeres. En un número representativo de los textos que publicaron usaron el término “feminismo”.

Feminología es la historia del sexo femenino, manifestando la representación que ha tenido en todos los pueblos y épocas, tanto en la religión como en la ley, la poesía, el arte y la vida social. Mientras que una universidad de la mujer permitirá entrañar sus recursos con que contrarrestar las desdichas privadas y el mal ejemplo de una sociedad entera que no siempre ha creído en ella. El feminismo debe ser ya una realidad. (Gimeno, 1904: 2).

Sin embargo, el movimiento revolucionario de 1910 no cambió el panorama. Por ejemplo, el caudillo Venustiano Carranza apoyó la creación de los diarios *El Pueblo* y *El Constitucionalista*, pero su más cercana colaboradora, Hermila Galindo, tuvo que fundar con sus propios recursos *La mujer moderna* (1916-1919). La lucha de Galindo no fue ajena a lo que hoy entendemos como feminismo. Tanto ella como otras de sus colaboradoras mostraron una visión crítica y de denuncia constante en sus páginas:

Emancipación social, es decir, hacer desaparecer las añejas preocupaciones y creencias infundadas en la familia que hacen creer a la mujer que ha nacido única y expresamente para remendar calcetines y atender el cocido. Conseguir por medio de ese avanzado paso tomar parte activa en el movimiento político, por ser miembro integrante de la Patria. Eso es lo que desea, eso es lo que exige en justicia, eso es lo que se nos ha de conceder. (Carranza, 1916: 4).

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, et al.

C. La década de los 30s.

Durante los años 20s las periodistas continuaron fundando sus propias publicaciones de manera marginal, entre ellas: *La Mujer* (María Ríos Cárdenas); *La Maestra* (Órgano de la Comisión Nacional Femenil del SNTE); *La Flama* (Bloque de Mujeres Revolucionarias), *Mujer* (Unión Nacional Sinarquista) y *Mujeres* (revista del partido oficial). Sin embargo, el surgimiento de las empresas periodísticas, que puede advertirse con la aparición de *Excelsior* (1917) y *El Universal* (1916), transformaron a la prensa mexicana al consolidarse una estructura organizacional formal, una clara división de trabajo y la venta de la noticia. Fue así como aparecieron las primeras periodistas asalariadas (Ruiz, 1956) que se integraron a estos diarios para convertirse en colaboradoras de los mismos, sobre todo en su página editorial o en las secciones femeninas o infantiles.

La década de los treinta fue muy significativa debido al surgimiento del movimiento por el sufragio femenino que tuvo presencia nacional y donde las mexicanas tomaron las calles para exigir sus derechos. En este contexto, se integraron a los grandes periódicos las primeras mujeres para trabajar con la noticia. Cabe recordar que el primer reportero mexicano fue Manuel Caballero, cuyo trabajo periodístico inició en 1876. Fue hasta el lapso de 1934-1938 que Magdalena Mondragón, Esperanza Velázquez Bringas y Elvira Vargas tuvieron la oportunidad de reportear. Si bien las tres respetaron el ritmo y los temas asignados por sus jefes, en algunos de sus textos dieron voz a las mujeres:

María Guadalupe Río de la Garza, maestra rural en San Jerónimo, Jalisco, modestamente vestida, la cabeza cubierta con un chal negro, aun impotente para contener las lágrimas nos dijo: "Mi hermana María Elena y yo fuimos víctimas de doscientos bandoleros que atacaron nuestra casa, la que defendimos hasta el último momento; pero al fin, durante la noche, nos sacaron y golpearon, diciéndonos que éramos ateas, con tratos con el diablo, nos llevaron al monte. Mi hermana estaba a punto de ser madre. Después de golpearlos y humillarnos, se ordeno que nos fusilaran. La obscuridad me protegió y pude correr entre la hierba, herida. Mi hermana fue asesinada, la mutilaron horriblemente". María Guadalupe no puede, cuando relata estos hechos, contener los sollozos. Alrededor de ella, un grupo de pe-



riodistas y de maestros rurales sentimos la tragedia viva de estos apóstoles de la Revolución (Vargas, 1935, p. 1).

D. La década de los 70s.

Un primer momento significativo de esta época fueron las colaboraciones de Rosario Castellanos en *Excélsior*. Ella escribió de 1963 a 1974, año en que falleció, y marcó una pauta diferente en la página editorial de este diario al ser la única articulista que incluyó en su espacio reflexiones sobre la condición de las mujeres y el movimiento feminista:

¿Por qué no hemos de imitar ese movimiento? ¿Es que no hay mujeres entre nosotros? ¿Es que el sahumero de la abnegación las ha atarantado de tal manera que no se dan cuenta de cuáles son sus condiciones de vida? A mí no me gusta hacerla de profeta pero esta es una ocasión en que se antoja fungir como tal. Y yo les advierto que las mujeres mexicanas estamos echando vidrio acerca de lo que hacen nuestras primas. Quizá no ahora ni mañana. Porque el ser es un parásito (que es eso lo que somos, más que víctimas) no deja de tener sus encantos. Pero, cuando el desarrollo industrial nos obligue a emplearnos en fábricas y oficinas, y atender casa y niños, entonces nos llegará la lumbre a los aparejos. Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la primera rebelde furibunda. (Castellanos, 1974: 110).

Al realizarse la primera Conferencia Internacional de la Mujer, propuesta por la Organización de Naciones Unidas (ONU) y que fue llevada a cabo en México, se abrieron diversas tribunas para dar impulso al feminismo. De esta manera, algunas feministas fueron articulistas en periódicos como *Excélsior*, *El Universal*, *El Herald de México* y *Novedades*, pero el surgimiento de la revista *Fem* fue destacable porque representó un medio significativo para el movimiento:

Fem se propone señalar, desde diferentes ángulos lo que puede y debe cambiar en la condición social de las mujeres; invita al análisis y la reflexión. No queremos disociar la investigación de la lucha y consideramos importante apoyarnos en datos verificados y racionales y en argumentos que no sean sólo emotivos. (*Fem*, 1976: 3).

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

La revista vivió cuatro etapas que marcaron sus contenidos y estructura organizacional. En la primera, 1976-1980, su perfil editorial fue totalmente académico y abordó temas representativos como el aborto o la violencia, así como cuestiones teóricas y filosóficas.

En 1980 una de sus fundadoras, Aláide Foppa, fue secuestrada en Guatemala, y desgraciadamente ya no se volvió a saber nada de ella. Este fuerte golpe emocional provocó que el comité editorial fortaleciera una dirección colectiva. Sin embargo, algunas diferencias entre ellas provocaron que se decidieran elegir a una sola directora.

De esta manera llegó la tercera etapa, 1987, donde Bertha Hiriart fue la elegida para quedar al frente de la revista y decidió dar un giro total a la publicación e invitó a jóvenes recién egresadas de la universidad para aprovechar todos los géneros periodísticos. El periodismo feminista permeó a la publicación.

Mi feminismo siempre ha sido una indignación, una rebeldía. También, claro, las otras cosas: la búsqueda de nuevas formas de vivir, la solidaridad con las otras mujeres, el análisis y las críticas, la lenta pero inexorable aceptación y conciencia de tu lugar en la sociedad, con tu cuerpo de mujer y tus broncas y tus sentimientos y tus ideas de mujer... El feminismo es un heroísmo, si te lo tomas en serio. La gente, los cuates, los galanes, tu familia te empiezan a ver feo. Como si estuvieras loca. Porque ya no te quedas callada cuando no estás de acuerdo. Porque te enfrentas a los patriarcas sin tanto miedo, o te burlas de ellos en sus narices... (Gujosa, 1987: 59).

Hiriart solamente pudo estar un año al frente de la revista, las cuestiones administrativas y financieras la desgastaban mucho. Por ello, fue nombrada directora, Esperanza Brito de Martí, quien de 1988 a 2003 dirigió la publicación, representando de esta forma la cuarta etapa. Pese a su entusiasmo y dedicación nunca pudo mejorar las finanzas, se trabajaba en números rojos, rara vez se pagaba a las colaboradoras y el personal administrativo enfrentaba dificultades para recibir su pago quincenal. Si bien la revista fue consultada por un público identificado con el feminismo, no fue suficiente para ayudarla a sobrevivir por más tiempo. Sin duda, la publicación es una representante importante del periodismo feminista.



Además de *Fem*, Bertha Hiriart fue una de las fundadoras y colaboradoras de *La Revuelta* (1976-1978), publicación feminista calificada de radical e innovadora creada por un colectivo con el mismo nombre que proponía dialogar, compartir y denunciar. En 1981 ya no pudieron seguir financiando su publicación y aceptaron el apoyo del periódico *UnomásUno* para insertar la columna "Traspatio". Pese a su compromiso, el espacio no se mantuvo durante mucho tiempo, principalmente por la incomodidad que provocaban los temas abordados. Se dice que el director del diario, Manuel Becerra Acosta, agradeció sus colaboraciones pero que "ya era suficiente de gotitas de sangre menstrual". (Victoria, 2021: 70).

Pese a todo, *Fem* y *La Revuelta* marcaron pauta ya que tiempo después surgieron otras publicaciones con características parecidas, como *Cihuat* (1977-1978), *La Boletina* (1982-1986) y *La Correa Feminista* (1991-1998).

E. Finales del XX, principios del XXI

Fue el suplemento *Doble Jornada* (1987-1996) quien marcó la pauta del periodismo feminista en esta época. Su surgimiento marcó un gran logro: formar parte de una reconocida empresa periodística nacional, no tener problemas financieros, pagar a las colaboradoras, tener un equipo editorial muy completo y llegar a más público. Escribieron periodistas que se declaraban feministas como Rosa María Rodríguez, Carolina Velázquez, Judith Calderón y Yoloxóchitl Casas. Colaboraban también feministas de prestigio como Teresita de Barbierí, Marcela Lagarde, Martha Lamas y Ximena Bedregal, así como jóvenes recién egresadas de la universidad, principalmente cuatro que fueron conocidas como "las cuatro fantásticas": Isabel Barranco, Elvira Hernández Carballido, Josefina Hernández e Isabel Inclán Perea. La coordinadora fue Sara Lovera.

Doble Jornada está dispuesta a intentar explicar por qué la vida de la mujer en este momento implica trabajar una doble jornada: ganar un salario, pero también mantener el orden inefalible de la vida, porque para los varones la jornada sencilla implica una, no por compleja al exterior, menos difícil manera de vivir. *Doble Jornada* surge de un periódico que cree en la necesidad de la reflexión y el debate junto con la información. Por eso, *Doble Jornada* quiere despertar inquietudes y dar la palabra

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

a quienes reflexionan sobre la complicación de vivir en un mundo dividido en géneros. También trata de aprender de quienes se han enfrentado a la gran maquinaria que tortura, esclaviza y asesina; quiere dar a conocer la lucha de las mujeres, sus tropiezos, sus victorias. (*Doble Jornada*, 1987: 1).

A partir de marzo de 1987, el suplemento apareció mensualmente el primer lunes de cada mes. Se publicaron 137 números en total y en cada página se aprovecharon todos los géneros periodísticos. Denunciaba casos de violencia, marginación u opresión, daba voz a las mujeres volviéndolas protagonistas de los sucesos, se reconocía los cambios que les permitían avanzar en campos como la política, la academia y la cultura. Recibió diferentes premios por parte del gremio y el reconocimiento del director del diario, Carlos Payán. Sin embargo, también enfrentó el rechazo de algunos colegas que descalificaban el trabajo al considerarlo no periodístico y cuestionaban el feminismo latente en su contenido.

Al ser nombrada Carmen Lira como directora de *La Jornada*, ella propuso que el suplemento solamente se obsequiara a los suscriptores y dejara de insertarse en el diario para el público en general. Sara Lovera y su equipo no aceptaron esa propuesta, por lo que *Doble Jornada* presentó su último número el 1 de junio de 1998. Poco tiempo después surgió *Triple Jornada*, coordinado por Rosa Rojas y Ximena Bedregal, que mantuvo su postura feminista. Editaron 89 números y se despidieron el 2 de enero de 2006:

El proyecto nació bajo una premisa básica e innegable: las mujeres (como los indígenas), no eran (son) de interés informativo. Sus problemas, luchas y organizaciones no eran (son) noticia. Aunque hoy se ha avanzado algo, aún no existe entre las fuentes informativas una fuente de mujeres y menos aún en cada fuente los/las periodistas miran a las mujeres; salvo en ocasiones ineludibles pocos medios relevan sus quehaceres sociales, colectivos y menos aún los personales, y en el mundo de habla hispana no hay todavía un suplemento feminista como lo han sido *Doble* y *Triple Jornada*. Sin duda en estos años ha habido algunos cambios en la mirada periodística sobre las mujeres, pero tampoco nos queda duda de que no lo sustancialmente fuertes como para que podamos decir que las mujeres están cualitativamente mejor representadas en los medios. Siguen siendo marginales



aunque ya aparezcan, ocasionalmente, por aquí y por allá en la medida en que estos mismos proyectos y el género son ahora parte de lo "políticamente correcto". (*Triple Jornada*, 2006: 1).

Las redes sociales y los nuevos espacios digitales han permitido un desarrollo generoso y fructífero del periodismo feminista que sigue creciendo de manera independiente, casi siempre marginal, pero latente en su convicción para quienes lo consultan. Las nuevas generaciones han señalado que ya no es necesario meterse a estas estructuras tradicionales tan complejas, tan burocráticas, tan grandes y creo que al final el resultado es que surjan más medios o plataformas con perspectiva de género que el *mainstream* ha abandonado por años (Salmerón, 2021). Entre esos medios podemos mencionar: Servicio Especial de la Mujer, SemMéxico, coordinado por Sara Lovera; La ciudad de las Mujeres, espacio en Facebook fundado por Layla Sánchez Kury; CIMAC Noticias, cuya presidenta es Lucía Lagunes; MujeresNet, Info, blog de Elsa Lever; Malvestida, sitio web creado por Ale Higareda, y, La costilla rota. Publicación digital fundada por Arcelia Reyes y Mar Grecia.

Esta situación advierte que el periodismo y el feminismo aprovechan también ahora los escenarios digitales para desarrollarse y tratar de crecer. Sin embargo, la periodista Sara Lovera realizó una interesante reflexión al respecto:

No creo que en esta época sea preferible abrir nuestros propios espacios y usar las redes sociales para hacer periodismo que trabajar para una empresa periodística. Lo ideal es participar en una empresa, potente, que llegue a todo público. Ahora esas empresas, como *El País*, son multimedia. Los espacios propios -ahora muchísimos- corren el riesgo de circular muy poco; llegar sólo a grupos de interés, en temas o causas muy específicas. A veces van a públicos que están leyendo lo que quieren leer. Y el periodismo busca llegar de manera plural al gran público. Una buena propuesta, practicada por algunas y algunos periodistas, es una combinación de espacio propio, y al mismo tiempo colaborar o trabajar en una empresa periodística. Con materiales o columnas o reportajes especiales. (Hernández, 2022: 68).

Independiente o marginal, en espacios propios o aprovechando algún espacio en los periódicos de información general,

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

la convicción por hacer periodismo feminista sigue latente en el siglo XXI.

Reflexión final

La lucha de las mujeres periodistas en México por ejercer el periodismo feminista sigue oscilando entre la marginación y la convicción, por ello observarlo desde las humanidades nos sensibiliza porque permite atisbar a la sociedad desde una visión integradora, comprendernos a nosotras mismas y al mundo que nos rodea donde el periodismo y las feministas tienen su lugar y su historia.

Las mujeres que se han propuesto hacer periodismo feminista han tenido que fundar sus propias publicaciones. El riesgo es no ser leídas por grandes audiencias, seguir dependiendo del esfuerzo personal y, en ocasiones, sufrir un desgaste económico o psicológico. Coincidimos con Sara Lovera sobre la importancia de ganar espacios en los periódicos de información general como una estrategia necesaria, aunque no la única. Valoramos las publicaciones que hasta ahora han circulado, son significativas por sus historias y contenidos, gracias a ellas la voz y condición de las mujeres mexicanas se escucha y ellas se hacen visibles en diferentes épocas.

Las publicaciones feministas citadas han marcado la posibilidad de reconocer pautas que caracterizan al periodismo feminista, ya que en cada una de ellas puede observarse que las mujeres son ubicadas como protagonistas del suceso noticioso y se da prioridad a sus voces. En los textos se denuncian las relaciones desiguales entre hombres y mujeres y/o se intenta persuadir para la transformación de esas relaciones desiguales.

De igual manera, puede observarse que existe una relación de proximidad y reconocimiento de la importancia de la vida cotidiana de las mujeres. Se ofrece la diversidad de roles que las mujeres desempeñan en este contexto actual. Aprovechan las características de los géneros periodísticos, los valores de la noticia, y el estilo periodístico, pero rompen con el estigma de la objetividad ya que escriben en primera persona y externan su punto de vista sin importar el tipo de texto periodístico que escriben.

El recorrido histórico nos ha permitido identificar su estrategia y las coincidencias entre ellas pese a vivir en épocas diferentes.



El contexto influye en sus temáticas abordadas, de ahí la importancia de ubicarlas en cada una de las olas y en el método feminista. Es cierto, todavía en este siglo XXI siguen creando sus propios espacios para dar a conocer su pensamiento, pero las redes sociales han ahora minimizado el desgaste que representa el financiamiento y el espacio donde deben publicar. Las periodistas de hoy aprovechan desde el *Facebook* hasta el más mínimo espacio digital para escribir y hacer circular sus mensajes. Existe una especie de acuerdo no firmado entre ellas, continúan la tradición de sus ancestras, pero deben escuchar la voz de la experiencia, entre ellas la perspectiva de Sara Lovera, que insiste en “invadir” los medios de comunicación. Ella misma ya lo está haciendo al tener un acuerdo con Organización Editorial Mexicana para tener un espacio con visión feminista.

A nuestro juicio, el periodismo feminista en México ha pasado por las siguientes etapas:

- *Durante el siglo XIX* lograr escribir en publicaciones de la época para hacer referencia a su situación.
- *A principios del siglo XX* manifestar una postura más crítica en torno a su condición de mujeres.
- *Al modernizarse las empresas periodísticas* entrar al mundo informativo y a las rutinas de un periódico, pero equilibrar esa experiencia con la creación de publicaciones donde las mujeres sean vistas y escuchadas.
- *Al sumarse e identificarse con la fuerza que adquiere el movimiento feminista en los setenta* y crear publicaciones marginales, pero de gran convicción donde aprovecharon toda su creatividad para hacer visibles a las mujeres.
- *El gran logro de insertar un suplemento feminista en un periódico de circulación general* y realizar un trabajo periodístico en toda la extensión del oficio y la profesión.
- *Aprovechar las redes sociales* para seguir abriendo espacios periodísticos con perspectiva feminista.

El periodismo feminista en el escenario de las humanidades confirma que cada periodista comprometida con esta perspectiva también ha escrito y analizado a la sociedad para transformarla,

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

para que sea un lugar más humano donde mujeres y hombres gocen de los mismos derechos.

Las humanidades tienen una competencia y responsabilidad específicas para fomentar la libertad, la diversidad de pensamiento y la transparencia, fundamentales para todos los aspectos de la vida en la sociedad, su papel es insustituible para un enfoque crítico de los valores y para la comprensión de procesos a largo plazo, como los desafíos relacionados con los cambios ambientales y las migraciones globales. (Ayala, 2019, p.53).

Sin duda la alianza entre las tres categorías representativas de este artículo delata sus coincidencias y reafirman sus retos como los reconoció en 2017 la Unesco.

Referencias consultadas

- Ayala Pérez, T. (2019). "Algunas consideraciones sobre las humanidades desde la era digital", *UNIVERSUM*· Vol. 34 · N° 1 · 2019 · Universidad de Talca, Santiago de Chile, pp. 39-64.
- Castellanos, R. (1974). "La liberación de la mujer aquí", El uso de la palabra, México: *Excélsior*, pp. 56-60.
- Carranza, S. (1916). "Emancipación de la mujer", *La mujer moderna*, 19 de febrero, México, p. 3.
- DobleJornada. (1987). "Editorial", *Doble Jornada*, 8 de marzo, México, p.1.
- Fem.* (1976). "Editorial", *Fem*, octubre-diciembre, México, p. 3.
- Garcíatorres Cruz, M. E. (2023). ¿Qué son las humanidades?, *Gaceta CCH*, agosto. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2024. Disponible en: <https://gaceta.cch.unam.mx/es/que-son-las-humanidades>
- Gimeno de Fláquer, C. (1904). "Feminología o ciencia filosófica de la mujer", *La mujer mexicana*, octubre, México, p. 2.
- González Reyna, S. (2021). "Discurso periodístico y argumentación", *Revista Mexicana de Comunicación*, julio-diciembre, N.148. Fecha de Consulta: 10 de mayo de 2023. Disponible: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/wp-content/uploads/2022/01/no148>
- Guijosa, M. (1987). "Querido Diario", *Revista Fem*, agosto, México, p. 20-22.
- Hernández Carballido, E. y Araiza, A. (2020). "El método del periodismo feminista", *Caja de herramientas para el periodismo de investigación*, México: Elementum.
- Hernández Carballido, E. (2022). "Mujeres y periodismo independiente", *Revista Zócalo*, septiembre, México, pp. 65-68.
- Hijas del Anáhuac.* (1873). "Súplica", *Las Hijas del Anáhuac*, 23 de noviembre, México, p. 4.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 47-68

Inclán Perea, M. I. (1989). *Suplemento Doble Jornada*, tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México: UNAM.

Lagarde, M. (2009). "La política feminista de sororidad". *Mujeres en Red*. Fecha de consulta: 30 de abril de 2021. Disponible: http://www.mujiresenred.net/IMG/article_PDF/article_a1771

Romero, L. (2009). *La realidad construida del periodismo*. México: UNAM.

Rivero Franyutti, A. (2013). "¿Qué son hoy las humanidades y cuál ha sido su valor en la universidad?", *Revista de la Educación Superior*, vol. XLII (3), N.167, julio-septiembre, ANUIES, México, pp. 81- 100.

Saladino García, A. (1994). "Humanidades: concepto e identidad", *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, N.º. 3, México, pp. 40-44.

Salmerón, C. (2021). "El periodismo feminista avanza sin pedir permiso", *Aristegui Noticias*, 28 de septiembre, México. Fecha de consulta: 16 de mayo de 2023. Disponible: <https://aristeguinoticias.com/2809/mexico/el-periodismo-feminista-avanza-sin-pedir-permiso/>

Sánchez Kuri, L. (2013). "Intervención política y cultural de la Revista FEM", *El Género es el mensaje, México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, pp. 89-105.

Sefchovich, S. (2011). *¿Son mejores las mujeres?* México: Paidós.

Semana de las señoritas (1850). "Las mujeres", *La semana de las señoritas*, 31 de diciembre, México, p. 2.

Triple Jornada. (2006). "Despedida", *Triple Jornada*, 2 de enero, México, p.1.

Victoria Frías, A. V. (2021). *El grupo feminista mexicano "Colectivo La Revuelta" (1975-1983)*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM.

Valle, N., Hiriart, B. y Amado, A.M. (1996). *El ABC del periodismo no sexista*, Santiago de Chile: Fempress.

Vargas, E. (1935). "La tragedia de los maestros mutilados por fanáticos", *El Nacional*, 5 de diciembre, México, p. 1.

Wright, L. (1893). "La mujer perfecta", *El correo de las señoras*, 5 de junio, México, p. 3.

Una alianza inevitable: El periodismo feminista... Elvira Hernández Carballido, *et al.*

Elvira Hernández Carballido

Correo electrónico: elviracarballido62@gmail.com

Mexicana. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, con orientación en comunicación, UNAM. Adscrita a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en donde se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo C. Su línea de investigación es en estudios de mujeres.

Sandra Flores Guevara

Correo electrónico: sandra_flores@uaeh.edu.mx

Mexicana. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana. Su adscripción laboral es la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en el Área Académica de Ciencias de la Comunicación, en donde se desempeña como Profesora investigadora de Tiempo Completo. Líder del CA. Línea de investigación: Procesos de cibercultura, género y análisis del discurso socio-mediático.

Mauricio Ortiz Roche

Correo electrónico: mroche@uaeh-edu.mx

Mexicano. Maestro en Comunicación Organizacional por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Su adscripción laboral es la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en el Área Académica de Ciencias de la Comunicación. Se desempeña como Jefe de Área Académica. Su línea de investigación es la Comunicación Organizacional. Mujeres en la historia de México.

Raúl Arenas García

Correo electrónico: arenas@uaeh.edu.mx

Mexicano. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Su adscripción laboral es la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en el Área Académica de Ciencias de la Comunicación. En donde se desempeña como: Profesor investigador de Tiempo Completo. Línea de investigación. Educación del siglo XXI. Mujeres en la historia de México.



En los mercados se teje historia, linóleo y colografía, 80 x 60 cm, 2019
Sandra Díaz



"Sapere aude" (atrévete a saber),
siligraphia a dos placas | Sandra Díaz

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de-febrero de 2025 / pp. 69-82
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

El viaje de Simonopio: un análisis cinema- tográfico de *El mur- mullo de las abejas* de Sofía Segovia

Salma Valeria Bautista Verduzco ^{ORCID: 0009-0003-1138-5460}
Universidad de Colima, México

Recepción: febrero 19 de 2024

Aceptación: mayo 29 de 2024

Resumen

El presente artículo es un análisis cinematográfico, con base en la propuesta y la guía de interpretación de Lauro Zavala, de la novela *El murmullo de las abejas* de la narradora regiomontana Sofía Segovia. El objetivo es demostrar que es posible analizar una obra literaria que aún no ha sido llevada a la pantalla grande desde una perspectiva cinematográfica. Se concluye que sí es posible porque las teorías de análisis e interpretación de estas formas artísticas comparten elementos en común.

Palabras clave

Literatura mexicana contemporánea, novela, cine, teoría literaria, teoría del cine, Sofía Segovia.



"Romper paradigmas", siligrafía a dos placas, chine colle, 35 x 45 cm, 2022 (fragmento) | Sandra Díaz

Simonopio's Journey: a cinematographic analysis of El murmullo de las abejas by Sofía Segovia

Abstract

This article is a cinematographic analysis, based on the proposal and interpretation guide of Lauro Zavala, of the novel *El murmullo de las abejas* by the Monterrey narrator Sofía Segovia. The objective is to demonstrate that it is possible to analyze a literary work that has not yet been brought to the big screen from a cinematographic perspective. It is concluded that it is possible because the theories of analysis and interpretation of these artistic forms share common elements.

Keywords

Contemporary mexican literature, novel, cinema, literary theory, film theory, Sofía Segovia.

Desde los inicios del cine se estableció una profunda relación entre la literatura y el séptimo arte. La primera película que recupera una obra literaria es *Viaje a la luna* de 1902, dirigida por Georges Méliès y basada en la novela *De la Tierra a la Luna* (1865) de Julio Verne. La literatura ha influido grandemente en el cine y viceversa. Porque, si bien existen producciones cinematográficas originales, los géneros del cine son transformaciones de los primeros géneros literarios. Además, algunas obras literarias tienen una influencia del cine, como sucede con Enrique Serna.

Las líneas divisoras entre escritor y guionista son muy débiles. Muchos escritores han participado, de alguna u otra manera, en la producción de cine.

Por ejemplo, Carlos Fuentes adaptó el cuento *¿No oyes ladrar los perros?* (1975) filmada por el francés François Reichenbach, y José Bolaños filmó en 1976 una segunda versión de *Pedro Páramo* [...]. Asimismo, José Emilio Pacheco se involucró como guionista de dos películas de Arturo Ripstein: *El castillo de la pureza* (1972) y *El lugar sin límites* (1977), adaptación de la novela del chileno José Donoso. [...] Por su parte, Alberto Isaac filmó la película *Mariana Mariana* con guion de Vicente Leñero, [...] basada en la novela *Las batallas en el desierto* [...]. (Ríos, 2021, párrs. 11-12).

En México, grandes obras han sido llevadas a la pantalla grande. En 1932 se estrenó *Santa*, una adaptación de la novela de Federico Gamboa a cargo de Antonio Moreno. *Como agua para chocolate* en 1992, con la dirección de Alfonso Arau y la historia de Laura Esquivel, cuya novela es de 1989. *Arráncame la vida* (2008), dirigida por Roberto Sneider está basada en la novela homónima de Ángeles Mastretta, publicada en 1985.

«La adaptación cinematográfica no es la única forma de interacción entre cine y literatura. Una de esas otras áreas es la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica» (Zavala, 2003: 59). En otras palabras, las teorías de análisis del cine recuperan teorías literarias (y éstas también tienen un carácter inter y multidisciplinar) para analizar el tiempo, la perspectiva, la voz narrativa, las estructuras narrativas, la intertextualidad, entre otros aspectos. En *Elementos del discurso*



cinematográfico (2003), Lauro Zavala propone una guía de interpretación para las producciones cinematográficas. Sin embargo, algunos de esos elementos pueden utilizarse para un análisis literario. Zavala (2003) reconoce que «el estudio del cine tiene aún muchos elementos metodológicos por ser extrapolados al estudio de la narrativa» (p. 60) y que la teoría literaria también se ha nutrido de los análisis cinematográficos. El profesor de la UAM señala que los estudios de cine han sido desarrollados por expertos en la interpretación de textos, incluyendo expertos estudiosos de la literatura. Debido a esta relación entre cine y literatura, que no se limita exclusivamente a la adaptación cinematográfica, resulta interesante hacer un análisis cinematográfico de una obra literaria. Por lo tanto, en este artículo se analiza la novela *El murmullo de las abejas* (2017) de Sofía Segovia desde una perspectiva cinematográfica.

Sofía Segovia es una narradora mexicana nacida en Monterrey (Nuevo León, México) en 1965. Es autora de tres novelas y *El murmullo de las abejas* es su segundo libro. Aunque de momento no ha sido llevada a la pantalla grande, sí ha tenido una gran recepción de parte de lectores nacionales e internacionales. La autora regiomontana, además, ha escrito teatro. Ella revela lo siguiente: «cuando me preguntan cuáles son mis influencias al escribir, yo contesto que el teatro y el cine», y añade: «Lo que sucede es que yo siento esta satisfacción al escribir historias, no importa que sea un guion de teatro, una película o una novela. Yo quiero contar historias, y esas son distintas maneras de contar una historia» (García Cintas, 2018: párrs. 8, 12).

El murmullo de las abejas (2017) relata la historia de una familia durante el periodo revolucionario. Francisco Morales y Beatriz Cortés viven con sus hijas Carmen y Consuelo en la Hacienda La Amistad, ubicada en Linares, Nuevo León. Años después nace el menor de la familia, el narrador: Francisco chico. Como se acostumbra en la época, y dada su posición social, los Morales conviven con los campesinos y sus familias, y en la casa grande habitan también las nanas y las criadas. El protagonista de la novela, no obstante, es el personaje de Simonopio, quien se convierte en el parteaguas de la historia familiar y el héroe de los Morales, aunque sus acciones salvan a toda la comunidad de Linares.

El viaje de Simonopio: un análisis cinematográfico... Salma Valeria Bautista Verduzco

Zavala (2003), en las condiciones de la lectura, es decir el contexto previo a la interpretación de la película sugiere entre otras el horizonte de experiencias y expectativas individuales, así como las condiciones de la elección del film o el prestigio de los actores, la dirección o producción. En lo que respecta a *El murmullo de las abejas*, el horizonte de expectativas y experiencias al leer el título refiere a una obra fantástica o poética, mientras que la sinopsis —que explicita el elemento histórico— sería una condición personal en la elección, un gusto por la Historia en este caso de México. Además, el prestigio de la novela y la escritora —que con tres libros de narrativa publicados ha alcanzado el éxito en ventas y la recepción a nivel internacional, traducida a más de diez idiomas (incluidos el inglés, alemán y polaco), según el sitio de Goodreads— predispone al lector a una entrañable historia, a una nueva perspectiva histórica y a una articulación entre temas sociales, políticos y económicos con la imaginación y la poesía.

Para analizar la narración de la película Zavala (2003) sugiere los elementos de la estructura mítica, el viaje del héroe o *monomito* que propone Joseph Campbell y adapta Christopher Vogler. Los elementos son: 1) mundo ordinario, 2) llamado a la aventura, 3) rechazo de la llamada, 4) encuentro con mentor, 5) cruzamiento del umbral, 6) pruebas, aliados, enemigos, 7) acercamiento a la cueva más remota, 8) reto supremo, 9) recompensa, 10) jornada de regreso, 11) resurrección y 12) regreso con el elixir.

Pérez Villareal (2001), sobre la diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario, señala que el fílmico es una estructura con una mayor carga de síntesis que el literario. El cine condensa mucha información en una fotografía mientras que la literatura tiene que describir y crear imágenes desde las palabras. En este sentido es posible distinguir el viaje del héroe desde la perspectiva cinematográfica en el personaje de Simonopio.

El análisis de la imagen en la guía propuesta por Zavala (2003) corresponde a las perspectivas de la narración. *El murmullo de las abejas* (2017) está narrada por Francisco chico, pero incluye las perspectivas de Simonopio, Beatriz Cortés, Francisco Morales, Anselmo Espiricueta y el mismo narrador. El sonido y el silencio como estrategias del cine pueden observarse también en la literatura, así como



lo dicho y lo no dicho, el carácter dialógico, etcétera. En la novela de Sofía Segovia predominan el monólogo y las cavilaciones de los personajes. La narrativa de *El murmullo de las abejas*, o la edición en el lenguaje cinematográfico, no es lineal ni cronológica. Algunos de los recursos estilísticos de Sofía Segovia son la analepsis, es decir, la introducción de acontecimientos previos al discurso actual, y la prolepsis, los acontecimientos posteriores (Pimentel, 1998), que en cine se llaman *flash back* y *flash forward* respectivamente.

La novela inicia de la siguiente manera:

En esa madrugada de octubre el llanto del bebé se mezclaba con el ruido del viento fresco circulando entre los árboles, el canto de los pájaros y la despedida de los insectos de la noche. Salía flotando de la espesura del monte, pero se apagaba a unos cuantos metros de su origen, como impedido por una brujería a salir en busca de cualquier oído humano.

Se comentaría por años cómo don Teodosio, rumbo a su trabajo en una hacienda vecina, seguramente debió pasar al lado del pobre bebé abandonado sin haber oído ni pío, y cómo Lupita, la lavandera de los Morales, cruzó el puente que la llevaría a La Petaca en busca de una poción de amor sin haber notado algo extraño: y si yo lo hubiera oído, lo habría levantado siquiera, porque por más horrible, no sé quién pudo haber abandonado a un bebé recién nacido así nomás, a morir solito, diría por la tarde a quien la quisiera escuchar.

Ése era el misterio. ¿Quién de los alrededores había mostrado un embarazo indiscreto recientemente? ¿A quién pertenecía ese bebé desafortunado? (Segovia, 2017: 9).

Zavala (2003) sugiere observar la función del inicio y su relación con el final. Casi al final de la novela el lector descubre que un Francisco chico anciano le cuenta esta historia a un taxista durante el trayecto de la ciudad de Monterrey a Linares. El narrador comienza el relato recordando el descubrimiento del personaje de Simonopio haciendo uso del copretérito y pospretérito del indicativo. Después de esta escena describe las acciones cotidianas de la nana Reja, la anciana que encuentra al bebé abandonado, y cuenta su vida previa y su llegada a la familia Morales. En el segundo capítulo, en cambio, el narrador relata en primera persona su nacimiento,

El viaje de Simonopio: un análisis cinematográfico... Salma Valeria Bautista Verduzco

más de diez años después, para retomar la historia donde la dejó, intercalando así sus recuerdos. En este sentido, el inicio del relato funciona para introducir a los personajes importantes y así como el ambiente en el que se desarrolla la narración, entretejiendo cuestiones sociales con elementos fantásticos.

A partir de la cita anterior también se observa lo que Zavala (2003) nombra escena en su guía de análisis, el espacio en el cual se desarrolla no solo la historia sino también la vida del protagonista: el campo, los árboles, los insectos, los pájaros, el viento, así como el imaginario colectivo. Precisamente el personaje de Simonopio establecerá una íntima relación con la naturaleza, con las abejas que siempre lo acompañan; es en esta relación donde se identifica el elemento fantástico, el realismo mágico. El espacio en el que Simonopio encuentra su hogar es un espacio libre, un campo abierto, lejos del ruido, la contaminación y la aglomeración de la ciudad. Esta escena también introduce al héroe, es decir, la primera etapa (mundo ordinario) y a su vulnerabilidad: es un bebé abandonado en un puente que, más adelante se revela, tiene una malformación en el labio y una dificultad para hablar. El héroe aparece rodeado de un halo de misterio, un enigma sobre su origen que nunca se resuelve ni los personajes se interesan en él.

Debía admitir que en parte le había dado gusto tener la excusa perfecta para invadir el terreno de Espiricueta como escolta de su madrina, ausentes sus abejas para prohibírselo. [...] Satisfecha su curiosidad, decidió que, al igual que sus abejas, desde ese día en adelante sus pies jamás volverían a pisar un grano de tierra que ocupara Espiricueta. [...] Se prometió que ese día él no detonaría el futuro. [...] Deseó entonces la compañía de sus abejas, pues en su ausencia se sentía ciego, limitado a lo que los ojos de su cuerpo eran capaces de ver y a la escasa información del mundo físico a su alrededor que obtenía de sus sentidos inmediatos. Se daba cuenta de que ésa era la situación normal para cualquier persona, mientras que para él significaba una miopía y una sordera extremas, pues sin ellas aún no lograba ver ni oír más allá de las colinas. [...] Aunque llegaría, ése no sería el día del león y el coyote (Segovia, 2017, pp. 162-164).

El fragmento anterior condensa algunas de las siguientes etapas del viaje del héroe. Por ejemplo, el llamado a la aventura ocurre



cuando Beatriz Cortés, la madrina de Simonopio, se dispone a ir a la casa de Anselmo Espiricueta, el antagonista de la novela quien desde un principio se presenta supersticioso y con una aversión al bebé deformado, creyendo que había sido besado por el diablo. El personaje de Espiricueta pierde a su esposa y a la mayoría de sus hijos por la gripe española de 1918, después de enviar a su mujer por cigarrillos al pueblo en lugar de guardar cuarentena. Sin embargo, el campesino está convencido de que el niño trajo la maldición y la muerte a su familia. En un gesto de buena voluntad la esposa del patrón le lleva un regalo a la hija que le sobrevivió a Espiricueta y el niño de las abejas decide acompañar a su madrina.

La tercera etapa, el rechazo de esa llamada, se presenta en el momento que Simonopio reconoce el gran reto que significa Espiricueta y su propia debilidad para enfrentarlo. Por ello decide no «detonar» el futuro, haciéndole caso a las advertencias de sus abejas, aunque consciente de que ese momento llegará. También la etapa del encuentro con el mentor se recupera en esta cita pues refiere el encuentro del león y el coyote, cuya historia pertenece a la fábula que le contó su padrino, Francisco Morales, quien adopta la figura paterna de su ahijado y se convierte en su mentor.

Sus mentoras son también las abejas, quienes lo instruyen y cuidan de él hasta que esté listo para el enfrentamiento. Ambas figuras mentoras le enseñan a Simonopio a ver, a escuchar y a comprender el mundo; mientras que la educación de Francisco Morales es moral y ética, las abejas le revelan cómo percibir con sus otros sentidos, cómo prever los acontecimientos y cómo sobrevivir solo en el campo. La quinta etapa, el cruzamiento del umbral, el momento decisivo o acto de fe, es, precisamente, el reconocimiento de que no está listo, pero el día en el cual se enfrente a Anselmo Espiricueta, el coyote, llegará y debe prepararse, armarse de valor y confiar en sus abejas; el entendimiento de que es su responsabilidad derrotar al coyote.

La sexta etapa corresponde a la preparación del héroe, que será desafiado por pruebas, encontrará aliados y se definirán los enemigos. En *El murmullo de las abejas* (2017) los mayores aliados de Simonopio son las abejas, que lo cuidan, lo protegen y lo defienden. Su prueba consiste en acompañarlas, lejos de la comodidad de

su cama y la seguridad de su habitación, del calor de nana Reja, a la intemperie, al campo, al frío y a la soledad. Simonopio tiene que superar el miedo, aprender a escuchar, a ver, a caminar.

Simonopio intentaba enseñarme a escuchar y a ver el mundo como lo hacía él. Nunca logré entender el murmullo de las abejas ni percibir los aromas como lo hacían ellas, ni ver qué había más allá de la vuelta en el camino ni concentrarme en tratar de “ver” a mi mamá en mi ausencia o sentir si el coyote me esperaba más allá de mi vista, escondido, acechante. Yo, que nunca lo había visto, porque en cuanto Simonopio lo sentía cerca nos hacía esconder, inmóviles, o cambiar nuestra ruta, le decía con temor: vamos a verlo para reconocerlo. (Segovia, 2017, pp. 324-325).

Con el nacimiento de Francisco chico, Simonopio encontró otro aliado, un hermano, un amigo. El narrador es el único que puede entender a Simonopio y su lenguaje. El héroe tiene alguien con quien hablar, pero también a quien cuidar y proteger, no solo de los peligros en general sino también del coyote. De manera que el enemigo se define aún más: Anselmo Espiricueta es el coyote que intenta matar a Simonopio, y también a Francisco chico. Con el nacimiento del narrador, la lealtad de Simonopio a la familia Morales Cortés incrementa, así como su sentido del deber y la responsabilidad, su compromiso de proteger a su familia. El protagonista se esfuerza por enseñarle a Francisco chico a ver y escuchar como él, a transmitirle lo que él aprendió, sin olvidar que es su misión derrotar al coyote.

La séptima etapa o el acercamiento a la cueva más remota está comprendida en el personaje de Francisco chico. Las abejas guiaron a Simonopio a un huerto de naranjos, indicándole que esa era la solución al problema de Francisco Morales, a su conflicto con la reforma agraria y la ley de tierras ociosas, para que su tierra no le fuera arrebatada. Después de sembrar naranjos en su propia tierra y cuando éstos dieron la primera flor, nació Francisco chico. Esta situación tensó aún más la relación entre el patrón y el campesino:

La señora acababa de aliviarse y Anselmo Espiricueta no sabía de qué se alegraban todos: con un hijo en el mundo, Francisco Morales se empeñaría en producir más, en conservar la



tierra que tenía a como diera lugar y en quedarse con toda. (Segovia, 2017, p. 274).

El conflicto llega al clímax cuando Francisco Morales, a pesar de la resistencia de Espiricueta, empieza a sembrar los naranjos en la tierra arrendada al peón, tierra que Espiricueta codiciaba y consideraba como propia. El patrón, en compañía de su heredero, con cada retirada de tierra destruye los sueños del antagonista de sembrar tabaco ante los ojos del coyote, que estaba oculto, observando, esperando. La etapa del reto supremo es el enfrentamiento final entre el león y el coyote. Simonopio siempre pensó que él era el león y se preparó casi toda su vida para ese momento. Sin embargo, al final, el león siempre fue Francisco Morales. Así que el encuentro fue entre Morales y Espiricueta, cuando el peón sale de su escondite junto con su hijo mayor y le dispara al patrón, asesinandolo en el acto. Unos momentos antes de morir, Francisco entiende las intenciones del coyote y en un esfuerzo por proteger a su hijo, se gira y le cae encima cuando recibe el disparo. El personaje de Simonopio supo el momento exacto en el cual inició el enfrentamiento, pero no pudo llegar a tiempo para impedirlo. Sin embargo, sí tuvo la oportunidad de salvar a Francisco chico antes de que Espiricueta lo matara también y, finalmente, enfrentarse él mismo con el coyote. No evitó que su padrino fuera asesinado pero sí logró vengarse, con la ayuda de sus abejas, quienes respondieron a su llamado.

Simonopio las vio pasar sobre los cuerpos de los dos Franciscos sin detenerse, pero ya no miró más allá. No tenía importancia si Espiricueta lograba subir la colina e intentaba esconderse en el monte: confiaba en que las abejas lo encontrarían donde fuera, porque ahora era él el que estaba en su mirilla y las abejas nunca olvidan: así fracasaran ese día, así les tomara años y varias generaciones, Espiricueta y su hijo eran hombres muertos, aunque todavía no lo supieran. (Segovia, 2017: 399).

La etapa de la recompensa consiste en el descanso físico de Simonopio. Después de rescatar a Francisco chico, cuidó de él, sin comer ni dormir, un par de días antes de llevarlo a casa. En la casa grande, el héroe pudo dormir por dos días seguidos, recuperándose y sabiendo que el enemigo había sido derrotado. Después cuidó de

Francisco chico, que comiera y durmiera bien, consolándolo, acompañándolo, distrayéndolo. La décima etapa, la jornada de regreso, le implicó a Simonopio cuidar de sus abejas, las pocas que sobrevivieron a aquel viaje necesitaba su ayuda: «requerían de alguien que completara su memoria, que transmitiera el mapa de vuelo a las nuevas generaciones. Así como ellas lo habían guiado a él, ahora ellas lo necesitaban como guía y maestro» (Segovia, 2017: 471).

Las últimas dos etapas, la resurrección y el regreso con el elixir, el desenlace, también están relacionadas con Francisco chico. En la undécima etapa, Simonopio tiene que dejar ir a Francisco, después de que Beatriz decide mudarse a Monterrey, por el bien del narrador, de las abejas y de la tierra, que no sobrevivirá sin ellas. Tiene que sufrir el abandono de su hermano y ser paciente hasta que, en la última etapa del viaje, Francisco decida regresar. En palabras del narrador:

Sabe que llegué, pero es paciente: ha esperado tanto tiempo, que no le importa aguardar un poco más. Tiene todo el tiempo del mundo. [...] Caminamos sin mirar atrás, porque en este viaje lo único que nos importa es nuestro destino. (Segovia, 2017: pp. 474-477).

Como se mencionó anteriormente, la estructura de la novela no es lineal. Desde el principio va anunciando acontecimientos posteriores o señalando aquellos elementos que cobrarán relevancia más adelante, lo que, en el cine, sería un *flash forward* o un enfoque de la cámara. De hecho, algunas partes de la novela son narradas desde distintas perspectivas, el mismo hecho según la experiencia de cada personaje o lo que sucede en el mismo tiempo en diferentes partes. Es difícil hacerlo solo con palabras, pero esta técnica se asemeja al tiempo simultáneo usado en el cine, que en el mismo momento suceden dos cosas, relativamente, diferentes. Y como en el cine, también *El murmullo de las abejas* se cuenta mediante elipsis y diferentes ritmos (en este caso, diferentes extensiones de los capítulos) según el estado psicológico y el desarrollo de los personajes.

Si bien hay interrupciones temporales, es posible identificar el viaje del héroe de Simonopio porque «Cualquier elemento del viaje del héroe puede aparecer en cualquier punto de la historia» (Vo-



gler, 2002: 274). Este análisis pudo realizarse en otros personajes, como Beatriz Cortés o Francisco chico. Sin embargo, el héroe que sobresale es Simonopio. Este personaje, a pesar de sus circunstancias, de ser abandonado y tener una malformación que horrorizaba a la comunidad del Linares de la novela, es decir, a pesar de ser un personaje marginado, salva a los Morales Cortés y al pueblo de Linares. Se dejó enfermar y de esta manera alejó a su familia de la gripe española que azotó a la región, y ninguno de ellos murió. También le dio la solución a Francisco Morales ante la inminente probabilidad de que sus tierras le fueran arrebatadas. Al darse cuenta de la lógica de sembrar naranjas y los beneficios de ella, el resto de los terratenientes siguió su ejemplo, salvando así (temporalmente) sus patrimonios.

Zavala (2003) sugiere observar cuál es el efecto que produce esta estructura narrativa en el espectador. Esta estrategia provoca sorpresa en el lector, porque desde el principio del relato se intuye que el personaje de Simonopio es un niño especial con una habilidad sobrehumana. En varias ocasiones se muestra cómo el niño de las abejas salva a su familia y la cuida, se asume que Simonopio es el león que vencerá al coyote, pero resulta no ser así. Además, produce en el lector una sensación de misterio y tensión, porque sabe que algo ocurrirá pero no sabe qué, sabe que hay un conflicto por la cuestión histórica y la intertextualidad, pero no sabe cómo terminará. Respecto al género y estilo propuestos en la guía de análisis, *El murmullo de las abejas* (2017) tiene la fórmula clásica de una familia común en una situación extraordinaria y la fantástica.

El último elemento de análisis que sugiere Zavala (2003) es sobre la conclusión del análisis cinematográfico. Una de las preguntas que plantea es: «¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?» (p. 27). En el caso de la novela de Sofía Segovia, el compromiso ético de *El murmullo de las abejas*, a partir de este análisis, es contar una historia ubicada en un contexto histórico que atañe a la memoria e

El viaje de Simonopio: un análisis cinematográfico... Salma Valeria Bautista Verduzco

identidad colectiva mexicana desde la perspectiva de una familia y de un personaje marginal, con su visión de mundo. Su compromiso estético es, a través de sus recursos estilísticos, estimular la imaginación, los sentimientos y presentar un héroe entrañable.

Como se ha demostrado, es posible interpretar un texto literario desde una perspectiva cinematográfica, aunque la obra literaria no haya sido llevada al cine porque algunas teorías de análisis, como el modelo de Zavala (2003) son adaptadas de modelos de análisis literario conocidos, entre ellos la narratología, la teoría del símbolo, las teorías de recepción. Tanto el lenguaje cinematográfico como el literario tienen coincidencias y convergencias. Finalmente, ambas son expresiones artísticas que manifiestan una memoria colectiva, una perspectiva del mundo, una condición humana... universal y regionalmente. Como todo arte, son una representación de anhelos y reclamos, un retrato de la vida (de lo que es, podría ser o debería ser, según el autor intelectual).

Referencias consultadas

- García Cintas, I. (2018, 03 de septiembre). *Vestir la Historia con la imaginación para acercarla al presente. Entrevista a Sofía Segovia*. Letra Urbana. <https://letraurbana.com/articulos/vestir-la-historia-con-la-imaginacion-para-acercarla-alpresente-entrevista-a-sofia-segovia/>.
- Goodreads. (s.f.). *El murmullo de las abejas*. https://www.goodreads.com/book/show/25213356-el-murmullo-de-lasabejas?ac=1&from_search=true&qid=SQ6csglYZD&rank=1.
- Pérez Villareal, L. (2001). Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico. Coincidencias y divergencias. En *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación* (pp. 47-74). Abya-Yala.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- Ríos, A. (2021, 14 de mayo). *Literatura y cine, una relación de narrativa mítica*. Porrúa. <https://porrua.mx/blog/cine-y-literatura-una-relacion-adultera.html>.
- Segovia, S. (2017). *El murmullo de las abejas*. Penguin Random House.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma Non Troppo.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana.

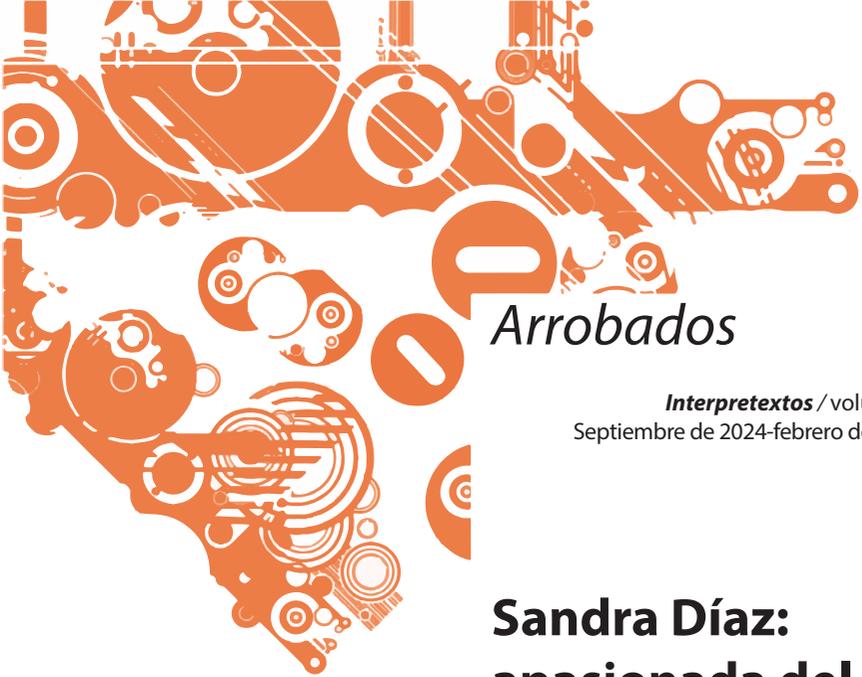
**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 69-82

Salma Valeria Bautista Verduzco

Correo electrónico: sbautista1@ucol.mx

Mexicana. Licenciada en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Colima en donde actualmente estudia la maestría en Estudios Literarios Mexicanos por la misma Casa de Estudios. Se ha desempeñado como correctora de estilo y asistente en investigación de manera independiente. Ha publicado cuentos en revistas y suplementos literarios y en 2022 obtuvo una mención honorífica por el cuento “La aventura de Ashura y Felipe o Felipe y Ashura” en el Primer Concurso de Relato Fantástico de la Facultad de Letras y Comunicación y la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima.



Arrobados

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 83-102
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad

ComuArte, Chiapas/México
Entrevista realizada por Patricia Ayala García

Recepción: marzo 11 de 2024

Aprobación: abril 19 de 2024

Sandra Díaz es una destacada artista mexicana con una vasta trayectoria, reconocida principalmente por su trabajo en el arte del grabado. Originaria de Mazatlán, Sinaloa, Sandra ha consolidado su carrera artística en Chiapas, actualmente reside entre Chiapas, Tlaxcala y Veracruz. Estudió Ingeniería Agrónoma Zootecnista en la Universidad Autónoma Chapingo, así como Artes Visuales y Apreciación de las Artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

A lo largo de su carrera Sandra ha obtenido importantes becas que han impulsado su desarrollo artístico, y su obra ha sido seleccionada para participar en reconocidas bienales y premios internacionales. Su arte ha trascendido fronteras, siendo expuesta

© ⓘ ⓘ ⓘ CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2024.02.06>



tanto en diversas partes de México como en el extranjero, lo que ha contribuido a consolidar su prestigio y reconocimiento dentro del ámbito artístico contemporáneo.

La obra de Sandra Díaz, en la exposición *Identidades*, fue elogiada por Carlos Tortolero, Fundador y presidente emérito del National Museum of Mexican Art, quien afirmó que “sus grabados tejen rebeldías y protestas que identifican la dinámica social con necesidad de equilibrio” (marzo 2024, en La Habana, Cuba). Además, se ha descrito su arte como “una gráfica de resistencia femenina” en el libro *Núcleo, Arte Contemporáneo* de la Editorial Art Motiv (2020). En 2016, Yvan LaFontain expresó que su trabajo es una reflexión sobre el sentido de la vida que comienza...termina...e inicia nuevamente... Por intuición ella pregunta y por lógica reflexiona, como artista ella capta la realidad, la fragmenta y selecciona lo que le emociona, ella da forma a una nueva naturaleza en un universo paralelo. En relación con la exposición *Naturas*, Ingrid Suckaer, en 2015, resaltó que “El conjunto de obra gráfica que ahora Sandra Díaz exhibe, señala una categoría sutil múltiplemente marcada por intervalos que remarcan el nexo entre lo interno y lo externo, y sin duda, remiten a poéticas articuladas con extremada delicadeza estética”.

Patricia Ayala (P.A): ¿Cuál fue el momento en el que te diste cuenta de tu vocación por el arte y decidiste seguir ese camino para convertirte en artista?

Sandra Díaz (S.D): Soy una amante de las Artes, cuando niña me interesé en la danza, la música, la lectura y obviamente en las artes visuales. Mis padres eran ávidos lectores, así que me escondía para librarme de las labores domésticas y me adentraba en el maravilloso mundo de los libros en los cuales me podría perder durante horas. Entre los libros de la biblioteca había una colección en particular titulada Historia general de la pintura que contaba con 27 tomos en pasta dura, con unas magníficas imágenes a color, considero que este fue mi primer acercamiento con las artes visuales. Cuando formé mi propio hogar le pedí a mi madre esta enciclopedia y ahora es parte de mi biblioteca personal.

Provengo de una familia donde la disciplina era parte de nuestro diario vivir, mi madre y mi padre ambos militares, nos educaron

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García

con mucho amor y valores; las metas y objetivos siempre presentes también. Así que en algún momento escribí una lista, que más que metas eran sueños por cumplir entre ellas estaba aprender a pintar.

Otros de mis grandes intereses siempre han sido el campo, la naturaleza, la flora y la fauna; cuando niña pensaba que ser artista era un sueño, pero ser investigadora, científica, ingeniera agrónoma, bióloga marina o veterinaria, eso sí era posible, así que durante mi juventud estudié todo lo relacionado a ello. Estudié el bachillerato como laboratorista clínico, durante estos estudios la observación y dibujo de seres microscópicos era parte de este conocimiento y aprendizaje, posteriormente estudié en la Universidad Autónoma Chapingo (mi alma mater) y me gradué como Ingeniera Agrónoma Zootecnista (1987-1992). Años después, cuando mi solvencia económica era más holgada y mis hijos no tan pequeños, decidí retomar mi lista y comencé con talleres libres de dibujo y pintura en la ciudad de Tlaxcala (2000), para después iniciar la licenciatura en Artes visuales en donde me especialicé en grabado, carrera que estudié en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) y me gradué con honores (2004-2008).

Me encontré con un apasionante mundo que en realidad no conocía a fondo y del cual quería saber cada vez más, así que al término de la licenciatura en Artes estudié un posgrado en Apreciación de las Artes que la UNICACH también ofertaba; cabe remarcar que pertenezco a la primera generación de la licenciatura en Artes visuales, así como al posgrado, todo recién ofertado en esos años. Desde entonces toda mi energía ha sido puesta en este andar y entender del Arte. Realicé una residencia artística con el maestro Yvan Lafontaine en su Taller Art Plus en la ciudad de Saint-Jean Sur Richelieu, Quebec, Canadá. Y siempre estoy participando de cursos, talleres, diplomados que puedan aportar algo a este entendimiento del Arte.

P. A: Háblanos un poco de tu proceso creativo, ¿cómo suele desarrollarse el proceso creativo para ti? Desde la concepción de la idea inicial hasta su materialización, ¿cómo transcurren las etapas de tu trabajo?



S. D: Mi proceso es largo, mi obra toca temas que me interesan y que siempre me han inquietado, como la libertad, la igualdad, la equidad, los valores, la familia, el amor, los límites, la otredad, entre otros tantos. Para entender a fondo estos temas busco lecturas relacionadas, investigo cómo es que otros artistas han tocado el tema en términos de técnica, lenguaje visual, y materiales, entre otros. Hago bocetos, trato de entender los diferentes puntos de vista desde diferentes pensamientos, para apuntalar mi propio punto de vista desde mis propias vivencias, desde el contexto social y el tiempo que nos toca vivir. Algunas veces -cuando el tema está bien definido- determino y escojo la imagen entre los diferentes bocetos que realizo a manera de dibujo y collage; a veces las imágenes se generan rápidamente después de todo este proceso. En otras ocasiones soy ruda y me cuestiono por qué sí o no deben estar ciertos elementos presentes en una obra. Cuando todo se aclara, las imágenes fluyen una tras otra. Me gusta experimentar con diferentes técnicas y materiales que dejan texturas únicas como el carborundum y la colografía, donde agarro lo que tengo a mano y las texturas van emergiendo de estos procesos experimentales. El color es una constante en mi gráfica porque le da matiz y fuerza a la idea. Aunque algunas veces me valgo de ese poder del claro-oscuro que ha caracterizado a algunos lenguajes gráficos como la xilografía o la mezzotinta.

Conozco a fondo los diferentes lenguajes de la gráfica y de acuerdo con la imagen que quiero lograr es que determino cuál es la técnica que utilizaré para crear tal o cual imagen de acuerdo al tema que aborda la imagen. Hay cosas que se deben tratar con la mayor sutilidad para que puedan llegar y ahondar en quien la observa; hay temas que requieren de la fuerza del blanco, del negro y de las fuertes líneas que nos aporta la gráfica.

P. A: ¿De dónde obtienes la inspiración para las temáticas que abordan en tus obras? ¿Surgen de experiencias personales, observaciones del entorno o de otras fuentes de inspiración?

S. D: Una de mis principales inquietudes ha sido la desigualdad de género. Vengo de una familia en la cual somos cuatro hijas, familia en la que mis padres se preocuparon por darnos las herramientas y luchar por nuestros ideales. Mi madre viene de una familia formada

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García

también solo por cuatro hijas (todas mujeres valientes e inteligentes que sacaron adelante a sus familias, no siempre teniendo las mejores condiciones ni tratos más justos), mi padre tuvo hermanas y hermanos, oriundo de una familia rural en donde los varones tenían voz y voto (de niña me pregunté por qué las mujeres no podían opinar en esa familia). Actualmente me he dado a la tarea de entender estas desigualdades y luchar desde mi trinchera -el Arte- para visibilizar y reflexionar en torno a ellas.

Me queda claro que nuestras antecesoras han recorrido ya un gran camino y que muchas cosas han cambiado afortunadamente, pero que también existen aún muchas otras desigualdades que no cambiarán si no seguimos insistiendo en ello.

Para abordar estos temas me valgo de todo lo que he abrevado durante toda esta experiencia llamada vida: mis conocimientos en relación a la ciencia, funciones de especies de flora y fauna que son importantes para mantener el equilibrio en la naturaleza, son elementos y conocimientos que inyecto a mi obra; me interesa reflexionar e indagar en esta compleja naturaleza humana y para ello me valgo de simbolismos, analogías y metáforas de elementos que existen en la madre naturaleza.

P. A: Reflexionando sobre tu obra, ¿hay algún aspecto particular que crees que distingue tus obras?

S. D: Yo lo defino como un trabajo comprometido, libre y honesto que busca conectar con la otredad.

P. A: *¿Existe alguna pieza en particular dentro de tu trayectoria artística de la que te sientas especialmente orgullosa? ¿Qué la hace destacar para ti?*

S. D: Me siento muy complacida de cada paso andado, de cada aprendizaje, cada pieza tiene su propia historia, su tiempo, su contexto, he disfrutado todo este caminar en el Arte. Mi primera exposición individual, mi primer premio, todo este andar y los caminos sinuosos que me han hecho ser más fuerte y trabajar duro para ocupar un lugar en las artes de Chiapas y de México. Mi primera selección de obra con ComuArte y años después mi nombramiento como direc-



tora de ComuArte Chiapas, (Colectivo de mujeres en la música, A.C. - Coordinadora de mujeres en el Arte).

La Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte es un grupo de destacadas e incansables artistas, investigadoras y gestoras que luchan por lograr el reconocimiento del arte de mujeres y hacerlo visible para honrar la labor de las mujeres que han dedicado su vida al arte consagrando con su obra la cultura universal. Nuestro reconocimiento vino de parte de la Lotería Nacional, incluyéndonos en el billete conmemorativo al día Internacional de la mujer 8 de marzo en 2020. También me siento muy complacida de mi proyecto Grabando Sonrisas, con quien comparto mi fascinación por el grabado con la niñez, proyecto que ha generado más de 3000 estampas con niñas y niños de Chiapas, Guanajuato, Veracruz, Tlaxcala, Sinaloa, Guatemala y recientemente Cuba.

P. A: ¿Recuerdas algún evento en particular, como una exposición, premio o reconocimiento, que haya generado en ti una mezcla de emoción, nerviosismo y expectación?

S. D: Ha sido para mí un honor exponer junto a mis compañeras de ComuArte por repetidas ocasiones en la sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México; recibir el premio al Programa de estímulo a la creación artística (PECDA) en la categoría creadores con trayectoria en 2011 con el proyecto “Cuestión de género y especie” y recientemente ser parte del jurado del Salón de la Plástica Chiapaneca, 2023 así como ser jurado del concurso Crear con perspectiva de género, Chiapas, 2023. También fue muy agradable recibir el Special prize en la International Biennial of miniature Art Graphics and Drawing-Bitola, en 2023.

P. A: Platícanos un poco acerca del origen de tus obras. ¿Cuáles fueron las primeras influencias que marcaron tu interés y pasión por el arte en tus años formativos?

S. D: Desde que ingresé a la licenciatura en Arte me di a la tarea de conocer los nombres de las mujeres que no se encuentran comúnmente en los libros de Historia del Arte, y me encontré con mujeres fascinantes como Käthe Kollwitz, Rachel Ruysch, Simone de Beauvoir, Tamara de Lempicka, Olga Costa, Louise Bourgeois, Camille

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García

Claudell, Leonora Carrington, Remedios Varo y por supuesto Frida Kahlo. De mis artistas favoritos Gustav Klimt, Egon Schiele, Chagall y grandes grabadores de México como José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez.

P. A: ¿Qué fuentes o referencias específicas te inspiran al momento de concebir y planificar un nuevo proyecto artístico?

S. D: Me son importantes las mujeres que están trabajando actualmente en la gráfica y quienes se han abierto un camino sólido con sus propuestas personales como Mónica Mayer, Nunik Sauret, Coral Revueltas, Carla Ryppey, Magaly Lara.

P. A: ¿Qué significado tiene el arte en tu vida y en tu trabajo como artista? ¿Hay alguna técnica en particular que consideres especialmente significativa para ti?

Para mí el Arte es un lenguaje universal en el que se pueden tocar todos los temas de manera libre, temas que de otra forma no podrían ser abordados de frente, sin tapujos, sin límites. Un lenguaje sin fronteras que hilvana el tejido social. Todas las disciplinas que toca el Arte me son interesante: me gusta leer un buen libro, escuchar diferentes géneros musicales, asistir a una obra de teatro, descubrir nuevas y viejas propuestas de cine, visitar exposiciones, museos.

P. A: ¿Cómo ves el panorama artístico en el país? ¿Cómo crees que se desarrolla y evoluciona?

S. D: Considero que México tiene un gran patrimonio cultural, así como una buena oferta cultural, no obstante, siempre es importante la creación de nuevos públicos y la vinculación de las artes con la población en general. El Arte no es exclusivo de una élite, debe ser socializado. El panorama artístico de México es muy vasto, nuestra diversidad cultural y geográfica nos brinda elementos suficientes para que la propuesta de una latitud a otra de nuestro México sea muy nutrida y única. Sin embargo, las políticas culturales actuales no favorecen el desarrollo de ese potencial artístico capaz de sensibilizar y sacar a un pueblo adelante.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 83-102

P. A: ¿Cuáles crees que son las ventajas y desventajas de utilizar las nuevas tecnologías y las redes sociales para difundir tu trabajo artístico?

S. D: Considero que las nuevas tecnologías van de la mano con el futuro y el Arte debe apoyarse y hacer uso de ellas en cuanto a la difusión y el consumo de Arte, consumo no en términos económicos sino en la oportunidad de tener acceso al conocimiento de las diferentes manifestaciones artísticas que existen y que se gestan diariamente. Lo importante es conocer el uso de esas nuevas tecnologías.

P. A: ¿Cómo logras equilibrar tu dedicación a la creación artística con tus responsabilidades docentes?

S. D: Siempre existen los espacios para compartir el conocimiento. Anteriormente me dediqué en algunos momentos a la docencia como maestra de dibujo y pintura a nivel bachillerato, y como docente de la cátedra de apreciación de las Artes con la EBC. Actualmente me dedico a la producción de mi obra y siempre que tengo oportunidad de impartir mi taller para la niñez *Grabando Sonrisas* lo hago, y cuando tengo oportunidad de compartir mis conocimientos gráficos con otros artistas o estudiantes lo hago, es una forma muy interesante también de seguir aprendiendo.

P. A: Para concluir, ¿podrías mencionar algunos artistas visuales contemporáneos cuyo trabajo te inspire y que recomendarías a otros observar y explorar?

S. D: De mis artistas actuales a quienes les sigo la pista es a la maestra Mónica Mayer, Nunik Sauret, Betsabeé Romero, Aidee de León, Claudia Méndez, Deborah Lulu Chapman, Yvan Lafontaine, Guy Langevin, Víctor Manuel Hernández Castillo, Artemio Rodríguez.

Arrobados



**Sapere aude (atrévete a saber),
siligrafía a dos placas**



**Omnia mea mecum porto
(llevo todo lo mío conmigo) siligrafía a dos placas**



**Nosce te ipsum (conócete a tí mismo)
grabado en linóleo y chine colle**



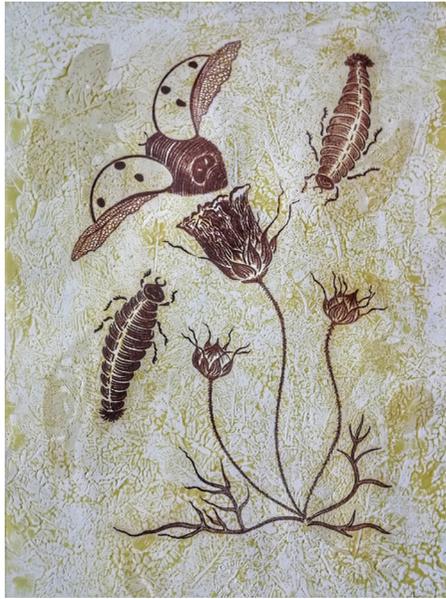
S/T mokurito y tinta china



Introspicere, técnica: mezzotinta



**"Romper paradigmas", siligrafía a dos placas,
chine colle, 35 x 45 cm., 2022**



“Animus gaudens aetatem floridam” (Un alma llena de alegría hace que la vida florezca) litografía en mármol y colografía, 56 x 38 cm, 2022



“Spem teneo”(Tengo esperanza), xilografía y siligrafiya, 15 x 10.1 cm, 2022

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García



**"Nec spe nec" (Ni con esperanza, ni con miedo),
xilografía y siligrafía, 15 x 10.1 cm, 2022**



"Tempus" mokurito y siligrafía, 37 x 32 cm., 2022



**En los mercados se teje historia, linóleo y colografía,
80 x 60 cm, 2019**



**La otra cara del opio, linóleo y colografía,
80 x 60 cm, 2018**

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García



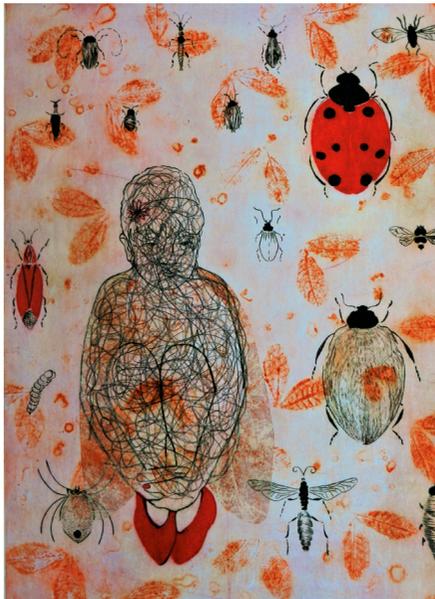
**Ni la muerte nos detendrá, linóleo y colografía,
80 x 60 cm, 2018**



**J'ilol (Curandera), xilografía a la plancha perdida,
80 x 60 cm, 2024**



**Flores de mayo, xilografía y colografía,
80 x 60 cm, 2020**



**Ella no es de colección, punta seca y carborundum a
dos placas, chine colle, 112 x 76 cm**

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García



De la serie el Hogar I, II, II, linóleo y colografía
a 5 placas, 50 x 32.5 cm c/u, 2020



De la serie el Hogar III, IV, V, linóleo y colografía,
tetrapack, 5 placas, 50 x 32.5 cm c/u, 2020



**De la serie Catharsis, linóleo y acuarela,
38 x 28 cm, 2020**



Yo sí te creo, linóleo a dos placas, 15 x 10.1 cm, 2023

Sandra Díaz: apasionada del conocimiento y la libertad... Patricia Ayala García



La muñequita, punta seca y carborundum a dos placas, 2013



Hippocampus, punta seca, carborundum y hoja de oro a dos placas, 2014



**In itinere veritas (En el camino está la verdad),
punta seca y carborundum a dos placas, 2015**



**Nihil novum sub sole (Nada nuevo bajo el sol),
punta seca y carborundum a dos placas, 2013**



Diapasón

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 103-126
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria porno colombiana (1960-2000)¹

Wilmar A. Vera Zapata ORCID: 0009-0005-9574-1841
Universidad Católica Luis Amigó, Colombia

Recepción: abril 17 de 2024
Aceptación: junio 3 de 2024

Resumen

Colombia tuvo, entre 1960 a 2000, una larga revolución sexual. Durante esas décadas los discursos sobre la moral, las buenas costumbres y lo tradicional se enfrentaron a un cambio, lento, constante, pero radical. Protagonistas de esos cambios fueron los medios de comunicación masiva. En este texto realizo un resumen de la

¹ Este texto es un fragmento de un análisis de mi tesis de doctorado, *De esos lodos, estos polvos. Los imaginarios sobre el cuerpo y la sexualidad en medios de comunicación de Colombia entre 1960 a 2000*, las cuales configuraron una larga revolución sexual liderada por los medios de comunicación masiva.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 103-126

actuación de medios audiovisuales dedicados al entretenimiento adulto (el cine y las video tiendas) que favorecieron esa modernidad social, esa discusión sobre el placer y la sexualidad, que cimentaron la revolución sexual en Colombia.

Palabras claves

Prensa, medios de comunicación, cine erótico, pornografía, revolución sexual.



"Introspicere", técnica: mezzotinta | Sandra Díaz

From those sludges, theses dusts. Early studies of colombian porn industry (1960-2000)

Abstract

Colombia had, between 1960- 2000, a long sexual revolution. During those decades, the discourses on morality, Good customs and traditional faced a slow, constant, but radical change, where protagonists of that changes were mass media. I summarize importance of audiovisual media dedicated to adult entertainment (cinema and video stores) that help this social modernity. That diversity about pleasure and sexuality, that give floor to colombian sexual revolution.

Key words

Press, media, adult cinema, pornography, sexual revolution.



El sexo ha sido el motor del mundo. No importa qué actividad humana se desarrolle, siempre está atravesada por la cuestión sexual y su influencia la condiciona de forma permanente como una fuente inagotable de acción. La economía, la ciencia, la política y hasta la religión caen bajo su influencia, una dimensión de la experiencia y vida que, por compleja y poderosa, la distancia mucho del natural instinto de conservación de la especie y a ella se puede atribuir lo mejor y lo peor de la humanidad. Las personas erotizamos ese impulso y a él nos rendimos, como individuos o sociedades, a veces de forma directa o colateral, configurando nuestro comportamiento, miedos, esperanzas y hasta pensamientos.

Este texto recoge elementos de mi investigación de doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, la cual estudia cómo se desarrolló una larga revolución sexual en Colombia, desde 1960 a 2000, liderada principalmente por los medios de comunicación masiva, como la prensa y el cine.

Al preguntarnos sobre la representación de la sexualidad, los cuerpos, la moral y el placer en los medios de comunicación colombianos de la época, se hace alusión a los discursos y prácticas que se desarrollaron en una sociedad en transformación entre los años de 1960 a 1990. Una sociedad que en el marco global estaba en tránsito hacia la modernidad, pasaba de una rural a otra urbana, donde las igualdades de oportunidades para los sexos, las discusiones sobre lo privado y lo público, el acceso a la educación y al empleo, así como la anticoncepción, la limitación de hijos y la influencia de los medios masivos, favorecieron cambios que se pueden considerar revolucionarios.

La cosmovisión de la sociedad industrializante presentó un efecto directo sobre los observadores, quienes se enfrentaron a la dicotomía de ser y comportarse como "modernos" o ser y comportarse como seres "tradicionales" en diferentes aspectos de la vida diaria, unos impulsados por los discursos de los medios que hablaban y pregonaban una nueva sociedad, unos nuevos comportamientos más vanguardistas ante una tradición que, por siglos, se había levantado como muro y soporte de las buenas costumbres, heredadas por generaciones de contingencias, castigos y temores.

Y los medios masivos se encargaron de legitimar y difundir esos discursos, esas ideas nuevas de la vida cotidiana.

Las representaciones, de acuerdo con lo propuesto por Roger Chartier (1992), implican al historiador caminar por senderos de las relaciones entre los sistemas de percepción, de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Por ello, el autor señala que “Los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores” (pág. III).

El lenguaje, igualmente, no se puede considerar como una “expresión transparente” de la realidad exterior, con lo que los textos contienen significados variados y que son sistemas organizados de símbolos, bien sean lenguaje verbal, no verbal, audiovisual o sonoro.

Para Chartier (1992) su comprensión implica tres polos que académicamente eran desunidos:

Uno de ellos es el estudio crítico de los textos ordinarios o literarios; la historia de los libros y de todos los objetos que llevan en sí algo escrito y el análisis de las prácticas que se apoderan de los bienes simbólicos, generando usos y significaciones diferenciadas en las sociedades y en los tiempos (p. 50).

El texto, de acuerdo con Chartier, es una representación y cada lectura una interpretación de ella, que se hace de forma individual o colectiva, relación atravesada además por los que ostentan el poder. En las representaciones, toda clase de objetos, gentes y eventos se correlacionan con los conjuntos de conceptos o representaciones mentales individuales, con las cuales podemos comprender el mundo y darle sentido, por medio de las semejanzas y las diferencias que le dan significado a las cosas, gentes, discursos o eventos.

A los ostentadores del poder, en este trabajo, los podemos identificar como aquellas autoridades que, por tradición u obligación, declaraban lo que era correcto o no en torno a la sexualidad, los cuerpos, la moral y el placer. Foucault consideró que el sexo dejó de ser la herramienta para la reproducción de la especie a la posibilidad de expresar las diversas dimensiones del ser humano que, además, son expresión del orden social.



En el siglo XIX, la sexualidad es perseguida hasta en el más mínimo detalle de las existencias; es acosada en las conductas, perseguida en los sueños; se sospecha de ella en las menores locuras, se la persigue en los primeros años de la infancia; se vuelve la clave de la individualidad, siendo a la vez lo que permite analizarla y lo que vuelve posible adiestrarla. Pero también se la ve convertirse en el tema de operaciones políticas, de intervenciones económicas (...), de campañas ideológicas de moralización o de responsabilidad: se hace valer como el índice de fuerza de una sociedad, revelando también su energía política, así como su vigor biológico (Foucault, 1991:181).

La contingencia del cuerpo siempre fue un interés de las autoridades occidentales, situación que fue hegemónica hasta el siglo XX, más exactamente tras la II Guerra Mundial. En efecto, el desarrollo tecnológico y una constante desacralización de lo corporal permitió que la ciencia, primero, y la cultura, después, no solo se percató de ese aspecto corporal de la existencia y la vida humana, sino que reclamó para sí una nueva forma de percepción de todo lo relacionado con su individualidad, la interacción con otros cuerpos y, muy importante, el goce de éste.

Dignas de estudio son las sexualidades. Superado el binomio macho-hembra, del cual la biología nos marca desde nacimiento² y que nos ubica en uno u otro extremo, la sexualidad complejiza el entorno. Y lo hace porque más que la biología entra a jugar el marco cultural. Más allá de la función reproductiva demarcada en cada sexo —y su tarea de perpetuación de la especie— los humanos somos hasta ahora la única especie que racionaliza y analiza el deseo sexual. Por ello, la sexualidad y su ejercicio ha cambiado a lo largo del tiempo y las sociedades que la vivieron.

Es así como a lo macho aparece lo masculino como binomio de la hembra y femenino, demarcando a cada uno de valores y características que por siglos se mantuvieron inamovibles, en especial en el Occidente judeocristiano. Para lo masculino, por ejemplo, se conservan unas características de género reconocidas como lo competitivo, racional, agresivo, lujurioso, fuerte, dominante, inteligente, depredador, frente a lo femenino que representa lo bondadoso, lo

² A menos que se nazca andrógino, que es un porcentaje muy bajo entre los alumbramientos humanos.

emocional, dulce, intuitivo, cariñoso, débil, obediente, sumiso y protector.

En ese sentido, el Género es la construcción cultural de la sexualidad, que se reconocería como “masculinidad” y “feminidad”, aunque no se necesita ser hombre o mujer para tener las particularidades propias de la naturaleza biológica, aplicada y aprendida desde lo social. Y es que el sexo tiene que ver con la reproducción y la sexualidad con el poder que ejerce, impone o padece. No en vano, en todas las civilizaciones, el tema ha sido objeto de discusión, control y regulación, desde la sociedad más primitiva a las más avanzadas o modernas.

Brian McNair (2004) realiza un recuadro que explicita los aspectos importantes del sexo contemporáneo y que van desde la biología, la psicología, la economía, la política y la patología. En cada uno de ellos, emergen discursos de poder y control, sobre todo para una mayoría de la población, presentando algunas excepciones en ciertas clases superiores por cuestión de dinero o de capacidad de comprensión.

Hacer una investigación sobre las representaciones de la sexualidad, los cuerpos, la moral y el placer en los medios de comunicación es evidenciar esos cambios, así como indagar y comprender el contexto político, social, religioso, económico y cultural de una sociedad como la colombiana, que hasta la segunda mitad del siglo XX constituyó una estructura de valores socialmente aceptados —impuestos a veces— que se consideró a salvo de los vientos de cambio que llegaban desde el exterior.

Fue a partir de la universalización de los discursos de la Guerra Fría y la apertura en diferentes campos de las fronteras nacionales, además de la presencia de organismos multilaterales, en especial de EE. UU., que fueron llegando —e imponiendo— “ideas” modernizantes a un país en pleno desarrollo³, algunas aceptadas de buena gana y otras vistas con recelo por los poderes dominantes (la Iglesia y el Estado).

³ Colombia, tras la II Guerra Mundial, pasó de un país agrario y campesino a uno urbano, sin que estas olas migratorias llegadas a las ciudades lo hicieran de forma ordenada o exenta de dificultades. La modernización de la sociedad implicó, al tiempo, la presencia en las ciudades de una masa de pobreza y la tugurización creció en las afueras de las capitales.



Los medios de comunicación fueron los encargados de “inocular” esos conceptos transformadores que de forma directa ayudaron a cambiar el pensamiento y la aceptación de una nueva forma de ver los cuerpos y las relaciones que éstos generan. Publicaciones como *Cromos*, *El Espacio*, *Vea*, abordaban en sus páginas columnas o notas periodísticas donde discutían las relaciones de pareja, los cambios en las políticas de matrimonio o la inconveniencia de la contra concepción en parejas católicas, por no hablar de las mujeres solteras⁴.

Y no se puede olvidar a la literatura, el cine y la música, los cuales, por su carácter popular y accesible a los miembros de la sociedad colombiana, fueron de gran importancia para ventilar nuevas actitudes hacia la sexualidad y el placer. Los Nadaístas, por ejemplo, con su manifiesto de finales de la década de los 50⁵, se configuraron en una élite juvenil, contestataria y revolucionaria en lo referente al encuentro del hombre con la mujer, además de sus parámetros estéticos y de género.

Sexo escrito a pornografía internacional

Las primeras preocupaciones por la influencia de la pornografía llegaron por la circulación de algunos escritos, en líbelos y novelas o relatos subidos de tono. Uno de los pornógrafos pioneros fue Hernán Hoyos (1930-2021), quien en los años 60 descubrió el poder de sus historias de mujeres libres, quienes usaban sus cuerpos y poder sobre los hombres para manipularlos, buscar sus objetivos o descubrir que, al contrario de lo que decían sus padres, maestros o sacerdotes, la juventud era para disfrutar la vida.

Comenzó con una serie de crónicas sobre la vida sexual de la ciudad de Cali, población del sur de Colombia reconocida por su

⁴ La revista *Cromos*, por ejemplo, durante el periodo analizado publicó varias columnas semanales de orientación familiar, cuyos temas giraban en la conveniencia o no de “dar la pruebita” de amor o acceder a la coyunda antes de tener la bendición sacramental. Así mismo, en la prensa aparecieron sesudos estudios sobre la inconveniencia del control de natalidad, pues eso generaría con el tiempo infertilidad y una fragmentación del núcleo social como es la familia, toda vez que las mujeres dejarían de ser la columna hogareña para dedicarse a trabajar, descuidando al esposo y a los hijos.

⁵ Ver: <https://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html>

clima cálido y la belleza de sus mujeres. Un lugar donde el mestizaje permite admirar la belleza de negros, indígenas y mestizos. Su primera incursión fue un texto recopilador de crónicas de vidas de personas comunes, que adobadas con imaginación y algo de experiencias de conocidos generaba aventuras sexuales de parejas y mujeres siempre disponibles al placer, de deseos insaciables y sin temor a enfermedades o embarazos inoportunos.

En un perfil escrito por Juan Miguel Álvarez, éste rememoró sus orígenes y el éxito que obtuvo al abordar un tema proscrito pero atractivo. “Pardo Llada le dijo: tú lo que debes escribir es el Informe Kinsey colombiano, un estudio detallado de la vida sexual de este país”. Se refería al estudio del científico gringo Alfred Kinsey, el cual reveló que muchas de las prácticas sexuales que se consideraban marginales eran muy comunes.

Agarré la idea en el aire. En vez de hacer un informe académico, vi que si se escribían las vidas sexuales de varias personas, de diferente género y condición sexual y económica, podría dar una idea de lo que era el sexo en Cali”⁶.

Así nació *Crónicas de la vida sexual*, su primer éxito literario, pues el libro que él mismo distribuía y vendía de quiosco en quiosco o dejándolo a consignación en las librerías de Cali, Buga, Tuluá, Cartago, en el norte del departamento del Valle de Cauca. También visitaba otras capitales, como Pereira, Cartagena, Barranquilla, Ibagué y hasta Bogotá, con su carga de sexo escrito.

Intentó cambiar de género literario, recuerda Álvarez, pero ante el fracaso volvió en 1972 a la fórmula del erotismo con el libro *Casos insólitos de la vida sexual*, que logró que algunas de sus historias fueran publicadas ese año en la revista *Knight*, la competencia de *Playboy* en Los Ángeles.

En Cali, la publicidad de Pardo Llada mantenía arriba las ventas de las novelas, sobre todo porque nunca dejaba de referirse a ellas como “absolutamente pornográficas”. Además, lo visitaban con frecuencia siempre acompañado por gente de la farándula caleña o por colegas periodistas. Así, a Hoyos un día le caía un amigo poeta con su joven amante; al otro, un comisionista del

⁶ La soledad del pornógrafo. Un perfil de Hernán Hoyos. El Malpensante, No. 131. Bogotá, junio 2012.



periódico se aparecía con una prostituta. Él a todos los recibía con cordialidad y aprovechaba para preguntarles por sus vidas sentimentales, o por anécdotas de cama. La gente, fascinada por la posibilidad de leerse en alguno de los libros de Hernán Hoyos, le contaban intimidades sin tapujos" (En *Un perfil de Hernán Hoyos*, p. 30).

Las novelas de Hoyos no pudieron ser llevadas al cine, pese a que sí hubo interés de diversos productores internacionales, pero falleció con la fama intacta de ser el primer escritor para adultos de la literatura nacional. Seguro, sólo cuando estudiosos del extranjero busquen, analicen y evalúen su aporte a la liberación sexual colombiana, se le colocará en el sitio que merece.

En la investigación, de igual forma, se evidenció que el cine fue otro gran catalizador de la "liberación sexual" y ¿cuál fue el primer director de cine que se atrevió a representar escenas de cama en el cine colombiano? La respuesta es sencilla: Gustavo Nieto Roa. Nacido el 3 de abril de 1942, fue oficial de información del Ejército de EE. UU. y llegó al cine arte de la mano de Gisela Schmidt, con quien conocería en Alemania el poder de las historias de Buñuel o Ingmar Bergman, mientras pagaba servicio militar para ese país norteamericano en bases acantonadas en Europa⁷.

Nieto Roa se decantó por el cine a finales de los 60 luego de experimentar —como muchos— con el realismo del documental y sus primeras producciones eran adaptaciones de obras clásicas colombianas, como *Aura o las violetas* (1974), la cual fue estrenada en Colombia y Nueva York.

La obra basada en la homónima de José María Vargas Vila (1860-1933) fue un relativo éxito de taquilla y tuvo su premier en teatros de Bogotá y en ciudades norteamericanas con amplia colonia colombiana. Tras su exhibición, Nieto Roa (1997) comprendió que la clave del éxito estaba en contar con reconocidos actores y actrices, recurrir a temáticas picantes y exhibir altas dosis de nudismo. El problema, cuenta en su autobiografía, era la dificultad para hallar mujeres que se atrevieran a exhibir su cuerpo en la pantalla grande.

⁷ Su vida y producción está contenida en un libro autobiográfico llamado *El cine de Gustavo Nieto Roa*, Editorial Prosperar, Cali, 1997.

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria... Wilmar A. Vera Zapata

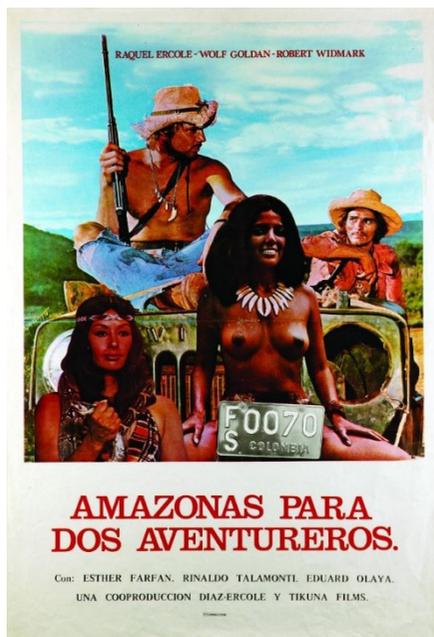
Me había propuesto buscar dentro de mi cine una oportunidad para hacerle un homenaje al cuerpo del ser humano, en particular del femenino. Desde muy joven lo he considerado una de las obras más bellas del Creador y nunca he podido entender ese afán de ciertos grupos religiosos y sociales por esconderlo, por tildarlo de pecaminoso, y en consecuencia en prohibir su exhibición (pág. 61).

Luego del discreto éxito de *Aura o las violetas*, el director tuvo la idea de contar la historia de unos amigos casados que viajaban a Cali y allí viven una aventura con sus respectivas amantes. El título original era *Canas al aire*, pero fue cambiando por *Esposos en vacaciones* (1977).

Como actores protagónicos llamó a Carlos "El Gordo" Benjumea; el locutor Otto Greiffenstein y Franky Linero, personajes reconocidos en la TV, el teatro y la publicidad colombiana. Como contraparte femenina, participaron Lida Zamora, Consuelo Luzardo y una joven de cuerpo escultural que no sabía de actuación, pero no veía problema en aparecer como Eva ante las pantallas: Esther Farfán⁸.

Farfán fue descubierta por Nieto Roa tras su participación en *Amazonas para dos aventureros*, a finales de los 70 fue modelo de la casa de Yves Saint Laurent y, en 1977, se casó con el productor de *The Rolling Stones*, Andrew Oldham, de quien sigue siendo su esposa hoy día. Su escultural cuerpo, una actuación pasable y haber sido la pionera de los desnudos cinematográficos en el país, colocaron a Farfán en un lugar especial, pese a que hoy su participación no pasaría de ser cotidiana y normal para las escenas del séptimo arte nacional.

⁸ En 1974 Farfán apareció desnuda en la película *Amazonas para dos aventureros*, dirigida por Ernst Hofbauer, y narra las peripecias de dos excéntricos millonarios que llegan al Amazonas colombiano y son secuestrados por una particular tribu de mujeres bellas.



<https://www.cineymax.es/estrenos/fichas/100-a/124068-amazonas-para-dos-aventureros-1974>

Nieto Roa aprovechó los éxitos cosechados en sus producciones para explotar en su cine temáticas de actualidad con la aparición de desnudos masculinos, pero, principalmente, de los femeninos, que siempre han gozado de más aceptación y consumo. Además de Farfán, otras actrices ingresaron a su baraja de *vedettes* criollas que alimentaban el ojo curioso de una audiencia poco acostumbrada a la exposición de piel en el cine.

Actrices como Virginia Vallejo⁹, Celmira Luzardo, Carolina Baumont o Paty Kotero exhibieron sus voluptuosas figuras justificadas en escenas de baño, tomas de cama o, simplemente, paseando sus cuerpos en sus diminutos bikinis, señal de la modernidad que estaba ingresando a la sociedad, a la moda y al cine en el país, sirviendo de ejemplo para una audiencia que empezaba a normalizar con-

⁹ Quien se volvería famosa en los años ochenta por participar en programas de entrevistas, concursos y por ser amante del narcoterrorista más importante de Colombia.

templar el cuerpo femenino y a aceptar con curiosidad el desnudo masculino¹⁰.

Esa actitud *donjuanesca* de los protagonistas del cine nacional o internacional señalan los comportamientos comunes para la época. El macho de pelo en pecho y cara, rebuscador y exitoso en la vida y en la intimidad, que no se detiene ante las negativas femeninas y persevera hasta lograr su objetivo, como señala Anthony Giddens (1992), para quien no existe la versión masculina de la “mujer fácil”. De esa manera, las mujeres desean sexo y están dispuestas a ofrecerlo, rompiendo con la tradición de castidad pregonada en instituciones como la familia, los encuentros en la Iglesia o la escuela.

El cine, los medios de comunicación en general, destrozaron ese comportamiento y normalizaron el deseo y capacidad de “tomar y dejar” que había sido potestad de los hombres. El séptimo arte impugnaba la realidad y la cuestionaba no sobre la base de lo bueno o malo para la sociedad sino de lo que generaba placer o gusto al individuo.

De esa forma, Colombia entró en la moda de las películas con desnudos, muy exitosas en España con el retorno a la democracia tras la muerte de Francisco Franco. En Argentina ocurrió algo similar al finalizar la dictadura militar, la cual generó un despertar del erotismo que pareció emocionante para las sociedades controladas por las autoridades y la iglesia, como un niño entrando a una juguetería con dinero en el bolsillo.

En el caso argentino, la novedad fue registrada por la prensa colombiana. Tras las elecciones de octubre de 1983, cuando ganó Raúl Alfonsín, los argentinos vivieron un cambio dramático en eso

¹⁰ Revisando algunas de las producciones de la época, la anatomía de la mujer se exhibía con total naturalidad, explotando el poder visual que tienen los senos y las nalgas. En pocas escenas se vislumbra el pubis. Para los hombres, sus desnudos siempre se tomaban de espalda o con un objeto estratégicamente ubicado oculto sus genitales. Mientras a las actrices se les buscaba por su físico armonioso (cara y cuerpo), sus contrapartes eran más solicitadas por el rostro y pectorales. Una escena de la película *Cain* (1982) de Nieto Roa, muestra una escena onírica de los protagonistas abrazados desnudos bajo un árbol. Marta Liliana Ruiz muestra su cuerpo blanco y con curvas propias de su género mientras que Jorge Emilio Salazar exhibe un rostro atractivo y varonil, de ojos claros, sonrisa amplia y unas nalgas planas, que robaron unos segundos en la producción.



que llaman libertad. Además de la música y el pensamiento, con la flexibilización de la censura de los “*milicos*”, decenas de revistas y productos mediáticos salieron a circulación. Libros, cintas y autores prohibidos también vieron la luz y un aire de renovada libertad sexual terminaría saturando a los consumidores.

Millares de personas se volcaron a las calles de Buenos Aires a devorarse un centenar de revistas eróticas que hicieron aparición en el mercado. Las revistas *Shock*, *Destape*, *Libre*, *Testigo* y *Viva*, se convirtieron en la novedad del momento, mostrando vedettes desnudas y transcribiendo comentarios desparpajados sobre sus experiencias sexuales. Sin embargo, la pésima calidad fotográfica y artística desencantó a muchos.

(Publicado en ¡Che, fenómeno, el destape! Revista *Semana*, 1983).

Esa censura a la cultura argentina impuesta por los militares por décadas, de acuerdo con María Teresa Ronderos, corresponsal de la revista *Semana*, pretendía resocializar al ciudadano luego de padecer un sistema opresor y autoritario. Óscar Landi, politólogo consultado, justificó que esa embriaguez de libertad era una muestra de cómo la represión no tuvo éxito y “la prueba está en la forma como explota todo lo que ellos habían prohibido, apenas pierden el poder” en ¡Che, fenómeno, el destape! Revista *Semana*, 1983).

Colombia, que ha tenido una “democracia” representada en dos partidos políticos muy similares y que está a la cabeza de poderosas familias, con vínculos en áreas legales e ilegales, políticas y comerciales, no tuvo una dictadura al estilo del sur del continente, pero los aires de renovación que recorrían los países llegaron hasta nuestro territorio. Sin necesidad de usar la libertad gracias a la caída de una dictadura, sí se evidenció un cambio acorde con lo que pasaba en Europa, Estados Unidos o en tierras australes.

Tecnología y la explosión de la sexualidad

La última década del siglo pasado fue la más sexualizada que vivió occidente y, por supuesto, no fue ajena la sociedad colombiana. En el cine, la televisión, las calles y hasta en las alcobas, el tema emergía en casi todos los espacios de interacción, ya fuera en lo individual, en la pareja o hasta en la sociedad general.

Si la aparición del SIDA facilitó que algunas temáticas salieran, literalmente, de la penumbra a la luz durante los primeros años de la década de los ochenta, el goce del cuerpo de forma individual, en pareja o en grupo. Surgieron discusiones masivas de temas polémicos a través del ojo voyerista de una cámara de video casera o del intruso habitante hogareño de la TV o el cine, abordando conductas (hasta su normalización) que en otras épocas se consideraban tabú, pues nunca se mencionaban en medios masivos, como el incesto, la prostitución generalizada o las relaciones entre religiosos católicos que amaban por igual al “cuerpo de Cristo” que el de una mujer.

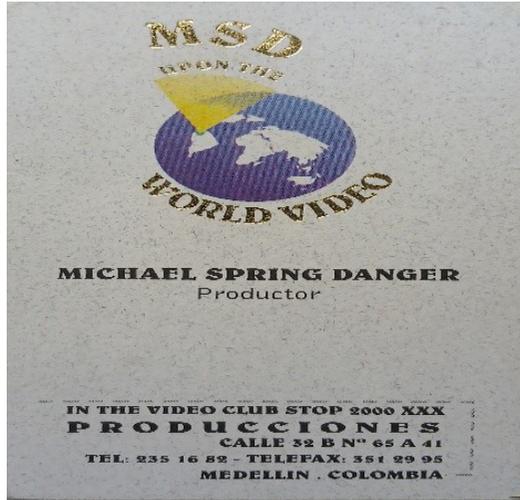
El 21 de febrero de 2000, a pocos meses de terminar el año y el siglo, la revista *Cromos* publicó un artículo titulado “Porno en vivo y en directo” de Alejandra Vengoechea. En la nota, se hablaba de la novísima industria del cine pornográfico en Medellín, pionero en el país, pero que no era la primera experiencia de cine para adultos “*Made in Medellín*”. El artículo narraba la historia de Michael Spring Danger, un extraqueto -como él se definía- de 34 años, camarógrafo, guionista, actor, director, editor, distribuidor y dueño de *Video Stop*, la primera video tienda de cintas pornográficas en la capital antioqueña.

Sabe que en esto de la pornografía hay que actuar rápido porque los clientes de *Video Stop*, su negocio de alquiler porno desde hace seis años, están ávidos de nuevas producciones, a pesar de que tiene más de 1.500 películas para parejas y 150 para travestis.

(Publicado en *Cromos*, el 21 de febrero de 2000, por Vengoechea, Alejandra, pág. 52).

El precio de alquiler era de \$10.000 pesos por cinta y al día podía mover más de 50 producciones propias. Muchas de ellas eran de menos de una hora y usaba sus cámaras como ojos indiscretos que se enganchaban bajo las faldas o a la altura de sus entrepiernas, grabadas muchas veces de forma subrepticia de las víctimas.

Pero *Michael Spring Danger* no fue el pionero de estas producciones audiovisuales. Aprovechando la llegada de los video casetes y las video grabadoras personales, a principios de los años 80 Edgar Escobar, comunicador social, poeta y escritor, abrió la primera productora de videos pornográficos del país.

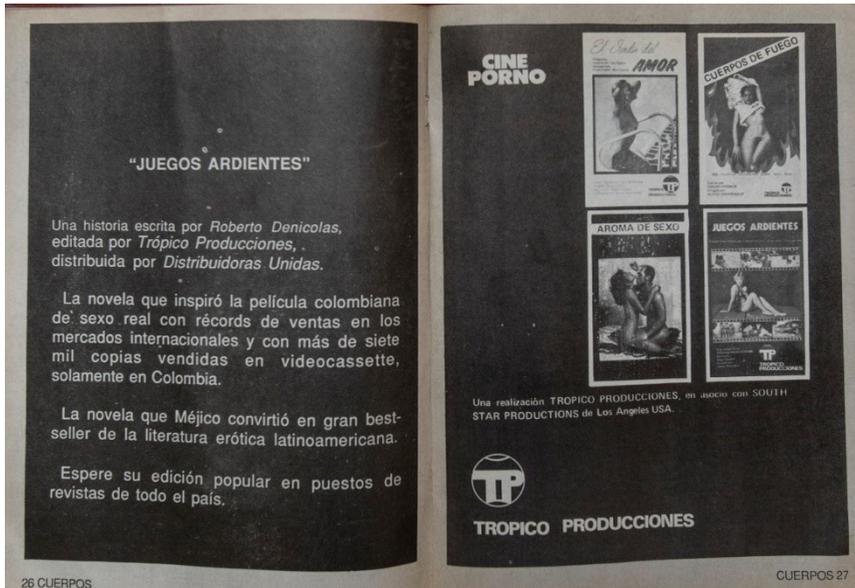


Fotografía cortesía del autor.

Cuerpos fue la primera revista porno colombiana y cuando se hacían las tomas, se aprovechaban los escenarios y los actores para grabarlos y ofrecer el video como producto anexo a la revista.

Trópico Producciones, como se llamó la empresa, reclutó a jóvenes de barrios populares y, siendo perfectos desconocidos, tras unos minutos de interacción, protagonizaban ardientes escenas explícitamente sexuales ante el ojo profesional de Edgar Jiménez Mendoza, apodado *El Chino*, y la dirección y libreto de Edgar Escobar.

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria... Wilmar A. Vera Zapata



Página interna de la revista *Cuerpos*. Foto: Diana Rey Melo.

<https://blogs.eltiempo.com/miradas/2020/01/16/la-revista-porno-de-los-escobar-el-supermercado-del-gemido/>

Impresa en una Multilith, un Composer y un quemador de plancha, a principios de la década de los 80, los dos Edgar comenzaron la aventura de la pornografía local.

Para *El Chino*, en conversaciones con el autor de esta investigación, su participación se limitó a tomar las fotos, pues no era muy fanático de la pornografía. Su experiencia de forma más amplia quedó plasmada en un capítulo de un libro biográfico, pues tras su paso por el mundo del entretenimiento para adultos se dedicó a registrar la vida, actos públicos y momentos privados del tristemente célebre narco terrorista Pablo Escobar Gaviria, de quien fue su compañero de estudio en el Liceo Antioqueño en los años 60.

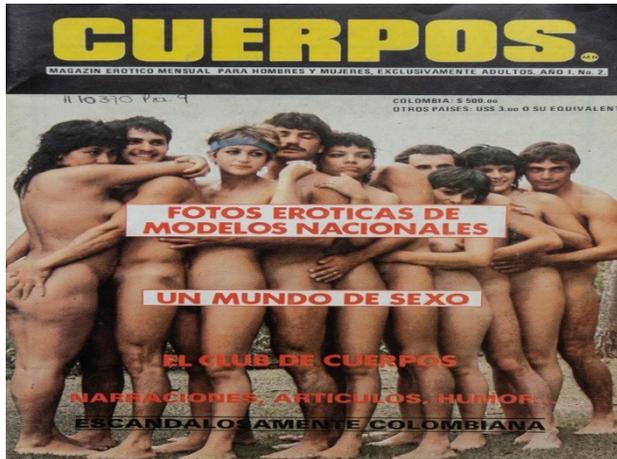
El Poeta, como llamaban a Edgar Escobar Taborda, de acuerdo con lo registrado por Jiménez, alquilaba apartamentos o habitaciones de moteles, así como usaba las fincas adquiridas por el narcotraficante para hacer sus producciones.

Las escenas, que pretendían tener un halo erótico mas no pornográfico, consistían en parejas heteros, tríos de dos hombres



y una mujer o parejas homosexuales en diferentes espacios, por lo general al interior de locaciones, realizando repetitivos malabares sexuales. Los pocos ejemplares que sobreviven de *Cuerpos*, *Faxxx*, *Póster*, *Jeans* o *Tabú* muestran en unos números fotos originales con personal local, con los característicos rasgos paisas (nacidos en Antioquia): hombres de frondosos bigotes, mujeres de cabellos esponjados y tupidos vellos púbicos, algo propio de la época.

Luego, con las dificultades de producción para conseguir modelos y con el recrudecimiento de la guerra del Estado colombiano contra la violencia desatada por el narcotráfico, sus páginas se llenaron de imágenes “fusiladas”, que en el argot editorial significa que eran sacadas de otras publicaciones, extranjeras y de mala calidad.



Revista *Cuerpos*, Año 1. No. 2. Foto: Diana Rey Melo.

<https://blogs.eltiempo.com/miradas/2020/01/16/la-revista-porno-de-los-escobar-el-supermercado-del-gemido/>

La revista *Cuerpos* era un producto que pretendía ser educativo y erótico. Tenía desde artículos cortos sobre educación, relatos eróticos, columnas de promoción de la higiene sexual, hasta artículos sobre la problemática del SIDA. Luego, se desplegaban unas fotografías individuales de los protagonistas, por lo general desnudos o masturbándose, para pasar a exhibir algunas fotos teniendo sexo en poses comunes, poco creativas, y que, al final, como estila

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria... Wilmar A. Vera Zapata

el género, se culminaba con la eyaculación, por lo general en el abdomen de la pareja¹¹.

A cada imagen, en un recuadro al final de la página, la complementaba un texto zalamero y falsamente poético tratando de contextualizar lo exhibido. Alfonso Buitrago Londoño, periodista y escritor, publicó en 2022 la biografía del fotógrafo del capo, titulada *El Chino. La vida del fotógrafo personal de Pablo Escobar*. En uno de sus capítulos, describe la clase de textos que “adornaban” las pornográficas fotos:

Cuando las ropas caen, mi pene es una ansiedad inmensa por visitar la gruta de tu emoción. / Morderé todo tu cuerpo, sin tranquilidad, volcado en la violencia más absoluta. Voy a derramarme en tus durezas bellas. / Abres tus piernas y se asoma un sol rosado bajo la colina de tu pubis. Un sol que me enseña la fuerza de la entrega (p. 135).

Las películas de **Trópico Producciones** contaban con similitudes en calidad argumentativa y actuación. Lo que sí era muy particular era que las voces eran dobladas por locutores profesionales en estudios de grabación de Medellín. Aun así y su rudimentaria factura, donde los modelos estaban lejos de las voluptuosas actrices europeas y norteamericanas que dominaban el *star system* de las luminarias para adultos de la época. No obstante, los primeros pinitos del porno colombiano fueron lo suficientemente impactantes como para que *El Poeta* fuera invitado a programas de TV como “*El Show de Cristina*”, en Miami, o que fuera enganchado por productoras de Italia o Estados Unidos para hacer cine gay.

En el periódico *Medellín Cívico*, órgano de propaganda del capo Escobar para darle una pátina de lucha política nacionalista a su negocio de exportación de drogas y comercio de muerte, Edgar Escobar publicó un artículo defendiendo su producción videográfica en un texto titulado “Sexo en películas colombianas”, el cual fue reseñado en el libro de Buitrago (2021):

¹¹ En el mundo de la pornografía a eso se le llama “*money shot*” y es el epitome del cine pornográfico. Para Escobar, el clímax no era “explotado” como se hace en la industria global en el momento. Hoy, los modernos productores se cuidan en dejar bien registrado el momento de la culminación masculina.



“(...) lamento fervientemente que este regreso (a la publicación) sea para desmentir las afirmaciones que, contra mi empresa y contra mí, se hacen en la última edición bajo el presuroso y calumniador firmado por el señor Édgar Correa (...) Yo creo en esta generación, que es la mía, y que parece más un horizonte sin puerta. Una generación que siente que la libertad, peligrosa brújula, además, es una manera de conocerse sin represiones ni remordimientos. A estas personas están dedicada las películas colombianas “Juegos ardientes”, “Aroma de sexo”, “Tiempo de piel” y “Cuerpo de fuego”, las realizadas hasta ahora y que se encuentran en las video tiendas de todo el país para su alquiler” (p. 115).

El mercado colombiano conoció el auge de las video tiendas a comienzos de los años 90. Con la llegada de las antenas parabólicas a los barrios, miles de personas accedieron a canales de México, Estados Unidos y en algunos casos europeos. Como las antenas eran administradas por empresas que manejaban la programación de los productores foráneos, en algunos casos se aprovechaba para manipular la parrilla y emitir películas pornográficas estadounidenses al llegar la medianoche del viernes o el sábado.

Sin embargo, a la hora del consumo de una audiencia atraída por la novedad de pornografía, el listón de las producciones triple equis se las llevaban los títulos que se conseguían en los puestos de alquiler de cintas o de películas, conocidos como “alquiladeros”, como el del ya mencionado *Michel Spring Danger*.

Amas de casa, ejecutivos, jóvenes universitarios, empleados, jubilados, han entrado a formar parte de esa clientela que hace unos años se circunscribía casi que exclusivamente al señor maduro con aires de donjuán y una amiguita en el carro. Entre semana son los solitarios -hombres y mujeres- los que llegan a primera hora a alquilar la película y a devolverla a las pocas horas. Los encargados de los establecimientos aseguran que el 10% de las películas alquiladas los días laborales salen del anaquel del porno. En el fin de semana las parejas -jóvenes y maduras- desocupan los estantes. En la tarde del viernes o la mañana del sábado cuatro de cada 10 películas alquiladas pertenecen a este género.

(*Al rojo vivo*, revista Semana, No. 290, marzo 1990).

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria... Wilmar A. Vera Zapata

Los motivos del éxito en el alquiler se identificaban por parte de los expertos en la curiosidad, la facilidad para acceder a ellas, la privacidad, la variedad de subgéneros eróticos, sus títulos sugerentes y, muy pocas veces, por los protagonistas o directores que generaban fidelidad, como sí ocurría en el cine comercial o de culto. Curiosamente, algo era frecuente, de acuerdo con la revista fue que para el público nacional las pocas producciones colombianas no eran muy bien recibidas.

Hace unos cuatro años una firma antioqueña incursionó en el tema; sin embargo, luego de tres o cuatro títulos desapareció del mercado. Al parecer, las *vedettes* paisas no gustaron entre el público. "La calidad de esas películas dejaba mucho qué desear", señala gráficamente la dueña de varios videoclubes en Bogotá. (Al rojo vivo, revista *Semana*, No. 290, marzo 1990).

Aun así, muchos púberes y adolescentes que no podían acceder a los casetes de *betamax* esperaban ansiosos las películas explícitas que emitían los fines de semana en las parabólicas, algunas veces en vano y otras con definitiva decepción porque las emitían codificadas. Bajo ese manto tecnológico de censura, sólo se percibían figuras deformadas de parejas en la coyunda enmarcadas en gemidos y chasquidos propios del ejercicio carnal, alicientes mínimos para detonar la imaginación del espectador y lograr el éxtasis con el que se divertían esos pajizos adolescentes¹².

Edgar Jiménez se aburrió de su papel de retratista y voyerista del pésimo porno paisa y no siguió en la aventura de su tocayo. Pocos años después, Escobar fue detenido por las autoridades, no por su papel de pionero del porno, sino porque fue considerado el comunicador y relacionista público de Pablo Escobar¹³. La foto

¹² Con una escena de exhibición de una película XXX codificada arranca la novela *Pura Pasión*, de la escritora gala Annie Ernaux, ganadora del Premio Nobel de Literatura, 2022.

¹³ En julio de 1990 fue detenido y en la revista *Semana* salió: "Sus actividades las camufló a través de dos empresas destinadas al negocio de la pornografía. La primera, es **Trópico Producciones**, un estudio donde se filman videos de cine rojo protagonizados por jóvenes de ambos sexos, entre los 16 y 25 años. La otra es la editorial E.E. Ediciones, que se montó para imprimir los comunicados de Los Extraditables, pero se camufló a través de una serie de revistas también especializadas en pornografía. Una de ellas es la edición "Póker", dedicada a los homosexuales. Muchos de los jóvenes que han aparecido en la revista han sido asesinados. Las últimas publicaciones son



de reseña lo muestra como una persona común y corriente de la Medellín de la época, joven, con algo de entradas, cabello ligeramente largo en la parte de atrás y un grueso y oscuro bigote. Fenotipo frecuente en los hombres de la ciudad de Medellín de esa época.

Y además de desempeñar el papel de escribir, pasó a ser el jefe de relaciones públicas del Cártel de Medellín. Él era el responsable de los comunicados que llegaban a los medios de comunicación a nombre de “Los Extraditables”. Él mismo contactó a los periodistas de Medellín para llevarlos a las selvas del Chocó donde se hizo entrega de tres laboratorios de procesamiento de cocaína un día antes del arribo del presidente Bush a la cumbre de Cartagena¹⁴.

Una cosa sí es segura: la pornografía no fue una de las líneas de producción de dinero del narcotráfico en Medellín. Aunque Edgar Jiménez y Edgar Escobar trabajaron para el capo del cártel, no hay indicios de que destinara grandes recursos para la producción de revistas y videos. La pobre producción, así como el fusilamiento de imágenes de revistas nórdicas en las burdas versiones criollas son muestra de que era más un divertimento particular de Edgar Escobar.

Tras su liberación, Edgar Escobar siguió con sus empresas creativas, escribiendo y editando pequeños textos de reflexión y literatura *light*, que eran comercializados en los puestos de revistas de supermercados como *Ley* o *Éxito*. Lejos de los reflectores de una fama ganada como pionero de la industria escrita y audiovisual erótica, su obra languidece en el anonimato y sepultó bajo el olvido su periodo de empresario de entretenimiento para adultos, de Hugh Hefner andino, cuya fama duró casi, literalmente, 15 minutos. El resto es olvido¹⁵. Como todos los pioneros de una larga revolución sexual en Colombia, entre 1960 a 2000.

la revista *Cuerpos*, una fotonovela pornográfica, y el Directorio sexual colombiano”. El tío Pablo y el escritor. Revista *Semana*, edición 429, julio 1990.

¹⁴ Revista *Semana*, edición 429, julio 1990.

¹⁵ Sin embargo, el ejemplo cundió. En la capital del Valle del Cauca, a principios de los 90, surgió CaliSex, una empresa de video que publicaba revistas pornográficas, en página mate, a color y de mayor tamaño. Las modelos también eran locales y su contenido pretendía ser erótico explícito, pero rayaba en lo burdo y basto. Su pro-

Referencias consultadas

- Álvarez, J, M. (2012). La soledad del pornógrafo. Un perfil de Hernán Hoyos. Revista El Malpensante, No. 131. Bogotá, junio 2012.
- Arcand, B. (1991). El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Buitrago, A. (2021). *El Chino. La vida del fotógrafo personal de Pablo Escobar*. Medellín: Editorial Universo Centro.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (1991) La historia de la sexualidad. En: Arcand, Bernard. El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- MacNair, B. (2004). *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo*. Barcelona: Océano.
- Nieto Roa, G. (1997). *El cine de Gustavo Nieto Roa*. Cali: Editorial Prosperar.
- Revista *Cromos*, Porno en vivo y en directo. febrero 2000.
- Revista *Semana*, ¡Che, fenómeno, el destape!, 1983.
- Revista *Semana*, *Al rojo vivo*, revista *Semana*, marzo 1990.
- Revista *Semana*, El tío Pablo y el escritor, julio 1990.

Ver:

<https://blogs.eltiempo.com/miradas/2020/01/16/la-revista-porno-de-los-escobar-el-supermercado-del-gemido/>

Wilmar Vera Zapata

Correo electrónico: wilmar.veraza@amigo.edu.co

Nació en Medellín, Colombia. Es comunicador social-periodista, magister en Historia y doctorando en Ciencias Humanas y Sociales, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Se ha desempeñado como periodista y docente universitario. Está adscrito en la Universidad Católica Luis Amigó, donde se desempeña como docente en las áreas de historia y periodismo. Su línea de investigación abarca la Historia contemporánea y el Periodismo.

pietario fue entrevistado por Fernando González Pacheco, en su programa "Charlas con Pacheco". Sin embargo, el final de esta aventura pornográfica llegó precozmente, cuando su propietario fue detenido por haber grabado escenas de sexo con una menor de edad.



J'ilol (Curandera), xilografía a la plancha perdida, 80 x 60 cm, 2024
Sandra Díaz

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia en nuestra cultura

Diana Alejandra Reyes Sandoval ORCID: 0009-0008-1750-6776
CUSUR, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México.

Recepción: enero 9 de 2024

Aceptación: mayo 27 de 2024

Resumen

Una de las emociones que araña nuestro ser, y que deja marcas imborrables, es el miedo; esa sensación que saca a relucir los instintos humanos más primitivos. En el presente artículo se hará una exploración sobre varios aspectos de la historia de la humanidad que dan muestra de la influencia que el concepto del “miedo” ejerce en nosotros; desde la antigüedad, hasta la época actual. El propio significado en sí mismo, lo que conlleva el sentir miedo. Y lo que aún sigue siendo una curiosa paradoja, el gusto por el miedo mismo. Se presta debida atención a aquellos detalles que demuestran la cercanía que la vida humana tiene con lo espeluznante, lo incluso vital que se ha convertido para nosotros como seres vivientes en este mundo lleno de misterios. Además, se busca esclarecer aquella duda que muchos han tenido sobre por qué nosotros, quienes nos asustamos, somos los que buscamos voluntariamente estremecernos, sufrir espasmos, espantarnos.

Palabras clave

Miedo, mitología, literatura, historia, humanidad.





De la serie Catharsis, linóleo y acuarela, 38 x 28 cm, 2020 |
Sandra Díaz

A dreadful pleasure. The Pleasure of Fear and Its Influence on Our Culture



Abstract

One of the emotions that scratches our being, and that leaves indelible marks, is fear; that sensation that brings out the most primitive human instincts. This article will explore various aspects of human history that exhibit the influence that the concept of “fear” has on us, from ancient times to the present day. The concept, what it is to feel fear. And what remains a curious paradox, the appreciation for fear. Those details that demonstrate the closeness that human life has with the spooky, even the vital that it has become for us as living beings in this world full of mysteries are recognized. In addition, it seeks to clarify the doubt that many have had about why we, who are frightened, are the ones who seek to shudder, suffer spasms, frighten ourselves.

Keywords

Fear, mythology, literature, history, humanity.

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia... Diana Alejandra Reyes Sandoval

La más vieja y fuerte emoción de la humanidad es el miedo, y el más viejo y fuerte de los miedos es el que se da por lo desconocido.

H. P. Lovecraft.

Tengo un gran gusto por el **terror analógico**, el cual consiste en un subgénero del llamado *metraje encontrado* (*El proyecto de la bruja de Blair*, *Actividad paranormal*, etc.) que encontró una gran popularidad en YouTube y demás redes sociales. Para ampliar el concepto de este subgénero y lograr una mejor comprensión cito las palabras del autor Carlos Martínez para el periódico mexicano *Vanguardia*, en su artículo titulado *¿Qué es el Terror Analógico?... el nuevo subgénero que causa horror en Internet* (video YouTube):

Se trata de una corriente de relatos audiovisuales enmarcados en el género de terror que nace del *found footage* (*metraje encontrado*), cuyo principal rasgo es que todas las piezas de horror analógico simulan haber sido creadas antes de la era digital.

(<https://vanguardia.com.mx/vida/viral/que-es-el-terror-analogico-el-nuevo-subgenero-que-causa-horror-en-internet-videos-EA9727071>).

Este tipo de contenidos audiovisuales tienen un filtro estético que le da a los videos un aspecto de cintas de VHS creadas por algún tipo de organización. Como previamente se mencionó, el medio con el que el terror analógico encontró una gran fama fue principalmente YouTube (sitio web dedicado a compartir videos). El propósito de la creación de dicho contenido fue adentrar a los espectadores en una historia de connotación sobrenatural, jugando con elementos de la realidad para simular que, lo visto en los videos de corta duración, son eventos que se pueden encontrar en nuestra realidad. A pesar de que nosotros somos conscientes de que todo lo visto es meramente entretenimiento y ficción, la ambientación creada en cada video está lo suficientemente bien ejecutada para que nuestras mentes comiencen a temer y a sumergirse en aquellas historias que distorsionan nuestra propia percepción del entorno al utilizar recursos como videos caseros, fotografías, locaciones reales, elementos históricos verídicos, páginas web; esto, para una mejor inmersión en la historia.



Tal es el caso de *The Mandela Catalogue*, serie de cortometrajes creados por Alex Kister en el año 2021, los cuales tratan de un conjunto de videos instructivos (por supuesto falsos) que se encargan de advertir sobre criaturas sobrenaturales llamadas *alternos* que acosan a la población ficticia del condado de Mandela.

A este se agregan otras producciones llamadas ARG -Alternate Reality Game en inglés o Juegos de Realidad Alternativa en español – que ofrecen a sus usuarios productos audiovisuales en que la distinción entre realidad y fantasía es casi imperceptible, como ocurre con *The Walten Files*. El hechizo de horror estaba completo.

Existen películas, series, libros, cómics, videojuegos, videos afcionados y muchísimas otras formas de entretenimiento dedicadas a dejar expuestas las más nerviosas emociones de cada humano; productos culturales que nos aterran para que, al final, todo termine con un suspiro, e incluso, con una gran satisfacción. ¿Por qué nos gusta adentrarnos en el miedo de forma voluntaria?, ¿por qué incluso lo disfrutamos aun cuando nos hace gritar y sudar? Esas son las preguntas que pueden resumirse en una sola: **¿Por qué nos gusta sentir miedo?**

El nacimiento del miedo

El sueño de la razón produce monstruos.
Capricho 43 de Francisco de Goya.

Figuras del terror tan importantes como Stephen King ya se han preguntado aquello:

Esa noche de noviembre de la que estoy hablando, poco después de Halloween, Bill me llamó y me dijo: —¿Por qué no escribes un libro sobre todo el fenómeno del horror desde tu punto de vista? Libros, películas, radio, televisión, todo. Lo haremos juntos si quieres. El concepto me intrigaba y me aterrorizaba a la vez. Me intrigaba porque a menudo me han preguntado por qué escribo lo que escribo, por qué quiere leerlo la gente y por qué va al cine para verlo. La paradoja al parecer es la siguiente: ¿por qué hay personas dispuestas a pagar dinero a cambio de sentirse extremadamente incómodas? (King, S, 1981: 12).

Puede resultar curioso que la sociedad vea el terror como algo prohibido, algo innombrable, ¡del diablo! La realidad es que el propio horror ha acompañado la vida del ser humano desde los tiempos más remotos con la creación de las leyendas, del folclore. Incluso, es el propio ser humano el que ha dejado entrar en su vida al terror.

Por la creación de tales relatos que buscaban darle una explicación al temor a lo desconocido es que se sientan las bases para lo que en la actualidad se consideraría la inspiración de todo material recreativo, inspirándose en los miedos que abordan lo más profundo de la mente humana: la muerte, el mal, seres diabólicos que se encargan de representar todo aquel sentimiento maligno.

Pensemos en la mitología, aquello que es la **historia del pueblo** (*mythos*) y la **palabra** (*logos*). Los mitos cuentan con el propósito de plasmar las historias de los ancestros, explicando el origen del ser humano y del mundo; toma como protagonistas a los dioses (que se diferencian por las culturas), seres sobrenaturales y héroes que cuentan con habilidades lejos de lo ordinario. ¿Por qué los humanos fuimos capaces de crear tales relatos? ¿Con qué finalidad? La respuesta es: para darle una explicación al origen del todo, de las costumbres que se han convertido en la cultura, o también, para lograr darle una definición a los fenómenos que atemorizaban a los antiguos habitantes debido al inminente temor que sentían ante lo desconocido del mundo. Según el psiquiatra Carl Jung, los mitos son un aspecto necesario de la psique humana, que necesita encontrar sentido y orden en un mundo que a menudo parece caótico y sin sentido (En: Mark, J. J. (31 de octubre de 2018). *Mitología: Definición*).

Como un dato a mencionar, el primer avistamiento de la obra más antigua de la literatura épica, y además de lo que se conoce como mitología, es *La Epopeya de Gilgamesh*; recopilación de cuentos que se estima, se escribieron de 700-1000 años después del reinado histórico de dicho rey.

Gilgamesh es ampliamente aceptado como el quinto rey histórico de Uruk que reinó en el siglo 26 a.C. Su influencia fue tan profunda que los mitos de su condición divina crecieron alrededor de sus hechos y finalmente culminaron en los relatos



encontrados en *La Epopeya de Gilgamesh*. (En Mark, J.J. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-781/gilgamesh/>).

Desde aquellos tiempos tan remotos para nuestro tiempo actual, el miedo fue uno de los factores que motivaron a los seres humanos a crear relatos que, buscando una explicación a lo desconocido, instauran mitos, seres sobrenaturales, que, aunque alimentaban mucho más el terror colectivo, al menos le daban una figura tangible a lo que antes era invisible.

En una de las mitologías más reconocidas debido a su impacto en la época del renacimiento -la griega- encontramos el relato de Licáon, quien era un rey de Arcadia que realizaba sacrificios humanos para demostrar su devoción al gran Zeus. Este, al ser consciente de tales actos, convierte al rey de Arcadia en un lobo. Por supuesto, el mito difiere dependiendo de la versión que sea contada, ninguna es incorrecta. También tenemos a la dama Aracne que, debido a su habilidad para tejer y alardear que era mejor que la propia Atenea, ésta por su osadía la transforma en una araña.

Todos esos relatos demostraban que los dioses eran seres superiores, y que, si algún mortal se atrevía a ofenderles, las consecuencias serían graves para ellos, creando por supuesto reglas que generaban un horror inmenso a los humanos, viviendo con la tensión de ser castigados por las grandes deidades que manejaban al mundo a su antojo.

En las tierras orientales nos encontramos con el onryō, un fantasma japonés que regresa al mundo terrenal en busca de venganza. Las razones para convertirse en uno de estos seres sobrenaturales varían: puede ser por amor, celos, rencor, cualquier emoción tan fuerte para ocasionar que el espíritu regrese con la intención de atormentar a los seres humanos. Criaturas que también infunden terror en el folclore japonés son los llamados yōkai, que son espíritus o demonios con características humanas o animales. Son representados en diversas expresiones artísticas y actualmente en la cultura popular se siguen manifestando.

Normalmente estos seres sobrenaturales tenían la finalidad de advertir a las personas de no caer en las emociones negativas, en no dejarse llevar por los instintos más salvajes, pues su final concluiría en convertirse en un horrible ser que no tendría el descanso

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia... Diana Alejandra Reyes Sandoval

eterno, además, la creación de tales leyendas eran un tipo de fábulas de connotaciones tétricas. El miedo ha sido la herramienta más usada para la enseñanza.

Reanudando el lado europeo del mundo encontramos que en la antigüedad, en el este del continente, se tenía la creencia de que las personas fallecidas se volvían muertos vivientes que se alimentaban de la sangre de los humanos (vampiros); las causas del vampirismo variaban dependiendo la región, pero fue una histeria colectiva de tal magnitud, que pronto se normalizó el saqueo de tumbas ante el temor de aquellos seres que gozaban de alimentarse de la vitalidad de los vivos.

Los vampiros se convirtieron en una parte importante del folclore europeo, llegando a ser una figura recurrente en la literatura gótica (*Carmilla*, *Drácula*, *La dama pálida*, *Ligeia*), llegando así, a que actualmente la imagen del vampiro es considerada uno de los elementos importantes del terror clásico, en conjunto con las brujas (mujer a la que se le atribuyen habilidades mágicas; con ello se creó una cacería en la que muchísimas vidas fueron arrebatadas en los años del Medioevo), duendes, hombres lobo... Lazo N. (2004), en *El horror en el cine y en la literatura*, asegura que

El relato de horror tiene su nacimiento allí, cuando estos hombres y mujeres del pasado tuvieron que explicar los movimientos telúricos, las tormentas, las profundidades marinas. La única forma que consiguieron hacerlo fue poblando de monstruos todo aquello que les resultaba hostil. Nacieron los mitos y las leyendas (pág. 18).

En nuestro caso, los humanos del siglo XXI, tuvimos nuestros roces con el miedo desde pequeños. Existe algo que todo niño conoce desde que tiene uso de razón, los cuentos, canciones y dichos infantiles (los famosos "asustaniños"), que, aunque posean toques sencillos para el entendimiento de un infante, llevan consigo una atmósfera de tensión y miedo hacia los peligros, advirtiéndoles de un enemigo existe... ¿o sí? Esto lo explica Javier Prado, estudioso del folclore, dibujante y autor del libro *Monstruos ibéricos: ogros y Asusta niños españoles*: «No son figuras negativas de por sí, sino que, como muchos folcloristas explican, son a menudo seres "tutelares" que sirven como coacción para la buena conducta de los niños



antes de que existiesen las técnicas de educación modernas». En <https://www.lavanguardia.com/vida/20230818/9173438/asustaninos-hombre-saco-otros-personajes-terrorificos-folclore-espanol.html>. Señalar que recientemente la publicación ha sido eliminada de la página de La Vanguardia).

¿Cómo es que todo esto se volvió tan popular como para tener tal impacto social, llegando a ser algo tan implementado en nuestra actualidad? Para eso debemos de remontarnos a bastantes años atrás en el tiempo de la historia de la humanidad. Después de aquellos relatos ideados para explicar lo que no tenía respuesta en los inicios del tiempo, después de aquellas historias transmitidas oralmente para advertir a los infantes de los peligros de aquel mundo tan desconocido y retorcido, los seres humanos comenzaron a crear hasta llegar al comic y los mangas como *Genji Monogatari*, que también serviría para grabar la historia de la humanidad por medio de la escritura.¹ Aunque no fue hasta los años 1764-1820 que en Inglaterra surgió una novela que se diferenciaba de las historias de aquel entonces, conocida como novela gótica. El nacimiento de aquella literatura fue caótica, llena de bastantes polémicas y censuras al ser una contraparte de lo políticamente aceptable en aquellos años, pues ya lo explica Miriam López Santos en su artículo dedicado a este género literario: «La novela gótica busca entonces la sensación del miedo, el éxtasis de lo sublime».² Romances ambientados en zonas penumbrosas, bosques, castillos, criaturas de la noche, todo ello significó el inicio del gusto “prohibido” por adentrarse a un escenario de tensión y pavor.

La primera novela del género gótico que tomaría gran importancia para lo que es la cultura popular de nuestros tiempos es *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; por otro lado, quien representó un gran papel femenino en esos años fue Ann Radcliffe, considerada la pionera de la literatura gótica, llevando este género a nuevos horizontes. A partir de ahí comenzaron a verse más y más novelas, y cuentos, con aquella inclinación por lo macabro, aquello que

¹ Sabadell, M. Á. (07 de Diciembre de 2022). *¿Quién escribió la primera novela?* Obtenido de Muy Interesante: <https://www.muyinteresante.com/ciencia/52327.html>

² Santos, M. L. (s.f.). *Novela gótica, historia*. Obtenido de BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES: https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/historia/

tenía intención de ahondar en las profundidades del alma humana y arañar sus entrañas para robarles un estremecimiento de terror.

El género de terror comenzó a tomar gran terreno en la sociedad durante el siglo XX gracias a autores como Bram Stoker, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, William Peter Blatty, hasta llegar a los tiempos modernos con Stephen King. Como lo menciona la editorial Letrame en su artículo sobre el género de terror: «*El Gato Negro* de Edgar Allan Poe, ha sido un gran referente e inspiración para muchos escritores futuros». ³ Pero el terror no se ha quedado satisfecho con mantenerse impregnado por siempre en las páginas de los libros; es un género avaricioso que desea llegar a los seres humanos de diferentes formas. El cine significó un gran paso que marcaría el no retorno del terror en la sociedad.

Hay muchas discusiones sobre cuál fue la primera película dedicada al terror como género plasmada en la gran pantalla. He encontrado artículos que difieren unos con otros, sin embargo, todos logran encasillar dos filmes que considero, tienen la misma importancia para el tema que estoy abordando en este artículo. Cuando pensamos en “película de terror”, a nuestra mente llegan trabajos como *Saw* (2004), *El resplandor* (1980), *La matanza de Texas* (1974), *El exorcista* (1973); obras audiovisuales que cuentan con características propias de su género, sin embargo, los primeros trabajos de esta índole no contaban exactamente con los arquetipos del terror que tenemos plasmados actualmente.

Antonio Guerra Pérez, en su artículo sobre el género cinematográfico del terror, menciona a la película *La llegada del tren a la estación de Ciotat* (1896) «*L'arrivée d'un train à La Ciotat*»⁴ de los hermanos Lumière. Al ver este corto trabajo, la primera reacción será que esto no está ni siquiera cerca de ser una película de terror, pues al ver la grabación uno puede notar que se trata de un tren que, como su nombre lo dice, llega a la estación. Es cierto que carece de

³ Chemamargo. (26 de Abril de 2021). *El género de terror. ¿Cuál es su origen?* Obtenido de Letrame Grupo Editorial: <https://www.letrame.com/autores/josemariamagro/2021/04/26/el-genero-de-terror-cual-es-su-origen/> (Publicación ha sido borrada de la página de Letrame).

⁴ Pérez, A. G. (Octubre de 2021). *Género cinematográfico de terror: historia, características y subgéneros*. Obtenido de Historia del Cine.es: <https://historiadelcine.es/generoscinematograficos/cine-terror-caracteristicas-historia/>



una naturaleza espeluznante, pero en su época, la gente gritaba de pavor al creer que el tren en la pantalla los arrollaría. ¿Es que acaso eso no es terror, hacer que el público sienta miedo? Lo mismo se puede opinar de *La mansión del diablo* (1896), de George Méliès; una película muda que muestra a un diablillo que molesta a los habitantes de una mansión. De acuerdo al mismo Antonio Guerra Pérez (1986) «Todas estas películas eran comedias y han sido calificadas por comedias de terror por los historiadores del cine» (s/p).

A partir de ahí, diferentes países comenzaron a dar nacimiento a sus propias creaciones con connotaciones espeluznantes, hasta evolucionar al terror actual que conocemos y que se han convertido en películas de culto. Esto es posible, pues para que un producto tenga éxito y logre sobrevivir al pasar de los años, debe de haber un público objetivo que adore consumir este mismo producto; el hecho de que el terror haya logrado pasar por los obstáculos que en tiempos anteriores existieron (censuras, prejuicios), es porque hay personas que motivan a seguir haciendo este tipo de materiales (ya sea literatura o cine). Los creadores saben que hay un gran público que recibe con gusto estos trabajos que se encargan de hacerlos temblar y gritar de horror.

Sweet Home, creado en 1989, es el equivalente en videojuegos para el terror como cualquier película de *Saw* para el cine. Todo fue creado para satisfacer las necesidades humanas, de hacerlo un gusto recreativo del que se pueda gozar de manera saludable.

Desmembrando el concepto

Las cosas cotidianas al final son las que más miedo dan a la gente.
Junji Ito.

En párrafos anteriores se han llegado a mencionar dos conceptos claves que están dentro de lo que es el miedo: el "terror" y el "horror". En la actualidad aún no se tiene muy claro lo que diferencia a ambos conceptos que, después de todo, nacen de aquella emoción primitiva; el miedo, el cual es, como se menciona, «una emoción natural que se caracteriza por experimentar una sensación desagradable e

intensa ante la percepción de un peligro real o imaginario». ⁵ Este sentimiento es lo primero que manifestamos al encontrarnos en una situación que, nosotros como personas, consideramos peligroso para nuestra integridad.

La incomodidad o inseguridad pueden ser algunos síntomas generados por esta emoción, afectando a la mente directamente. ⁶ Aunque para el mismo autor, Pérez Porto, J. G., ese no es el punto máximo en el que una persona se ve envuelta al estar en una situación aterradora. Después del terror, cuando ya el miedo se intensifica, entra en juego el “horror”, el cual es provocado por algo espeluznante, horrible, terrorífico. (s/p). Con el horror en el escenario no solo la mente se ve afectada, sino que, el cuerpo también es víctima de aquello, como una directa parálisis de las extremidades.

Sara Roma, doctorada en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, comparte que «el terror es un miedo intenso que representa un sentimiento vital de amenaza, acompañado de deseos de huida. En cambio, lo extraño, lo incontrolable o prodigioso —aunque no suponga peligro— es lo que desencadena el horror». ⁷

Al ser conscientes de estos dos términos, comenzaron las cuestiones sobre si existe algo que les haga diferenciarse, y es que, desde hace mucho tiempo, aproximadamente en el siglo XVII en Inglaterra, una novelista británica que ya mencionamos en párrafos anteriores, Ann Radcliffe, fue quien por vez primera hizo la distinción de ambas palabras en un artículo para el *The New Monthly Magazine and Literary Journal* (1826): «Terror y horror son verdaderamente opuestos; el primero expande el alma y despierta las facultades a un nivel de vida más alto; mientras que el segundo contrae, congela y casi las aniquila», ⁸ incluso una escritora que dedicó su vida a las

⁵ Psicología, D.-F. d. (08 de Marzo de 2022). *El miedo, una alarma mental para proteger la identidad*. Obtenido de UNAM GLOBAL REVISTA: https://unamglobal.unam.mx/global_revista/el-miedo-una-alarma-mental-para-proteger-la-integridad/

⁶ Pérez Porto, J. G. (21 de Noviembre de 2022). *Terror - Qué es, evolución, definición y concepto*. Obtenido de Definición.de.: <https://definicion.de/terror/#terror-psicologico-y-gore>

⁷ Roma, S. (2009). *Terror vs miedo*. Obtenido de Academia.edu: https://www.academia.edu/30678890/G%C3%A9neros_de_miedo_terror_versus_horror

⁸ Facultad de Filosofía y Letras, U. (2007). Vol. 19 Núm. 35 (2007): LO FANTÁSTICO O LA IRRUPCIÓN DE LO SOBRENATURAL (Julio- Diciembre). Revista FUENTES HUMANÍSTI-



novelas góticas plasma el claro contraste que ambos vocablos presentan; uno sólo es apenas lo sutil que se puede manifestar, algo de tensión, para después llegar al asco, a la repulsión, a la explosión que ya no puede sino desbordarse de nuestros cuerpos. Lazo N. (2004), asegura que «Estaba convencida de que el miedo no lo inspiraba aquello que me observaba allí parado, sino lo que yo imaginaba que me observaba» (p.17).

Es común confundir ambos términos, pues se usan como sinónimos del propio “miedo”, sin embargo, el terror y el horror son niveles en los que la persona puede verse envuelta cuando se encuentra en situaciones que le aterrizan. Después de todo, ambas palabras son categorías dentro del concepto del miedo, pues no son más que aquellas emociones ocasionadas por los peores temores que la mente humana puede crear.

La realidad es que aquella emoción tan atemorizante, y a su vez atrayente, siempre nos ha acompañado desde que somos infantes. Y es que, como lo menciona, Paula A. en la editorial Literatura SM:

el terror está presente en numerosos cuentos tradicionales y fábulas de nuestra infancia (*Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel*...), en personajes y situaciones que funcionan de ejemplo de los posibles peligros a los que vamos a enfrentarnos en la vida y de cómo evitarlos. (Obtenido de literaturas.com:<https://es.literaturasm.com/actualidad/que-gustan-historias-de-miedo#gref>).

La escritora y guionista, Verónica Cervilla, explica que «Tras el estímulo que nos provoca la sensación de peligro, ya sea real o inventada (...) se genera una especie de archivo que se almacena en la memoria para tener a mano la próxima vez que aparezca la amenaza» (s/p), siendo ésta una de las emociones que con mayor facilidad se graba en nuestras cabezas y que sin duda, es la que más presente está en nuestras vidas, como ya se expuso en los avistamientos de esta atmósfera desde los inicios de la sociedad.

Con ello podemos entender la influencia que el mismo terror brota en nosotros, el cómo ha estado presente desde los años más

escondidos de nuestra mente, y al crecer, solo nos damos cuenta de aquella adrenalina que deseamos con picardía al recordar los temores infantiles que antes nos daban escalofríos, que ahora, nosotros buscamos con la intención absoluta de estremecernos y congelarnos en nuestro lugar. Todas esas emociones, esos temores invisibles, son creados por nuestra imaginación. Temblamos de horror, sudamos de pavor, sabiendo que no hay nada más que nuestra mente que nos incita a creer que existe algo más allá de lo conocido por la razón; dando como resultado final algún susto causado por esa tensión generada por nosotros mismos, que curiosamente, encontramos cierto gusto en ello.

«El terror psicológico se basa en temores ocultos en el subconsciente. No tiene necesariamente elementos fantásticos y su aliado principal es el suspenso» (Lazo N, 2004: 34).

El terror es algo con lo que hemos vivido desde hace muchísimo tiempo, en nuestra actualidad ha tenido más impacto en la cultura popular por celebraciones tales como el Halloween. Están las personas que disfrutan de aquellas emblemáticas figuras del miedo entre risas, sintiendo gozo por la adrenalina del horror, como cualquier ser humano que se adentra a sus actividades recreativas favoritas, y también, existen aquellos que miran de manera despectiva, y juzgan a aquellos que les gusta sentir el genuino espanto. Siempre ha existido ese prejuicio, que tiende a pensar de ellos como personas que “deben de estar locos”, “están mal de la cabeza”, “que raritos”. Por ello, Lazo N. (2004) dice “Seguí leyendo los libros que encontramos en ese hueco. No quería ser descubierta. Sabía que me prohibirían su lectura, así que los extraía a escondidas, uno por uno” (p.17).

A muchos les cuesta creer que existan seres humanos que busquen con emoción los libros de Stephen King, que aman leer la literatura penumbrosa de Edgar Allan Poe, que incluso vean *El silencio de los inocentes* o jueguen *Amnesia: The Dark Descent*.

Tal paradoja sobre la atracción por sentir miedo tiene una explicación que no se encasilla en, “porque me gusta, y ya”, como muchas personas podrían contestar con sencillez a la pregunta. Existe una teoría denominada la *transferencia de la excitación*, la cual consiste en que, como lo expone Elena Martínez, «la exci-



tación que un evento determinado nos provoca se transfiere a las respuestas que emitimos ante otros eventos posteriores con la misma intensidad». ⁹ Cuando se manifiesta una fuerte emoción (en este caso causada por el miedo) lo siguiente que la persona en cuestión sentirá será una sensación de excitación a causa de tal descarga de adrenalina. Lo explica el doctor Elías Aboujaoude: «Esta compleja respuesta activa otras emociones, tanto desagradables, como el estrés, como placenteras, como el alivio». ¹⁰

Conclusiones

Al ver una película de horror, por ejemplo, la mente y cuerpo están en constante sentido de alerta, agudizando los sentidos ante la presencia imaginaria de peligro, y cuando llega aquel momento en el que los gritos se hacen presentes, después de tal espanto que provocó estremecimientos y sudores, se comienza a sentir cierta satisfacción por lo sucedido, en muchos casos puede generar incluso risas. La realidad es que hay un proceso que hace sentirnos de esa forma, pues la amígdala es la protagonista de este suceso, como lo expone la revista *¡HOLA!* En su artículo sobre la psicología del miedo:

Frente a estos estímulos de miedo se produce una descarga de neurotransmisores en nuestro cuerpo. El cerebro libera adrenalina cuando sentimos temor, pero, al verificar que la situación es segura, activa serotonina y dopamina, los neurotransmisores asociados al placer, la euforia y la recompensa. ¹¹

⁹ Martínez, E. (18 de Mayo de 2023). El Paradigma de la Transferencia de la Excitación . Obtenido de PsicoActiva:<https://www.psicooactiva.com/blog/el-paradigma-de-la-transferencia-de-la-excitacion/#:~:text=situaci%C3%B3n%20a%20otra,%C2%BFQu%C3%A9%20es%20el%20paradigma%20de%20la%20transferencia%20por%20excitaci%C3%B3n%3F,posteriores%20con%20la%20misma%20intensidad.>

¹⁰ Ward, T. (18 de Octubre de 2023). Explicando el atractivo del miedo. Obtenido de NATIONAL GEOGRAPHIC:<https://www.nationalgeographic.es/ciencia/2023/10/pasar-miedo-por-que-gusta-tanto#:~:text=Los%20expertos%20opinan%20sobre%20la,que%20el%20miedo%20sea%20placentero.&text=La%20adrenalina%2C%20la%20dopamina%20y,la%20Feria%20Estat%20de%20Minnesota.>

¹¹ Gtresonline. (31 de Octubre de 2019). Psicología del miedo: ¿Por qué nos atrae exponernos a los estímulos de terror? Obtenido de ¡Hola!: <https://www.hola.com/estabien/20191031152363/halloween-psicologia-miedo-gt/>

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia... Diana Alejandra Reyes Sandoval

Todo gira en torno a una sensación de protección, de seguridad, en el que el individuo se deja llevar por cualquier material recreativo que tenga que estar ligado a la intención de asustar. La persona debe ser consciente de que cualquier cosa que signifique un peligro para su integridad es meramente ficcional.

El miedo es una emoción tan vieja como la vida humana misma, por lo que el terror siempre se ha visto manifestado en nosotros, y los humanos no han hecho sino alimentar tales temores al buscar la respuesta a algo desconocido o para dejar una enseñanza de vida. Los seres humanos, conociendo estos miedos y siendo atraídos por lo prohibido, comienzan a hacer uso de los medios de recreación que su época les brinda para darle una forma mucho más cercana a estos temores, descubriendo así que la recepción era considerable.

Poco a poco, conforme pasaban los años en la historia de la humanidad, se han ido creado más formatos de distracción en los cuales el miedo se implementó para aquellos que encontraban un grato gusto a las emociones negativas causadas por el terror y el horror. Muchas personas se preguntaron ello, y la ciencia se encargó de hacer una investigación exhaustiva para encontrar aquella respuesta que esclarecía este gusto que se ha tachado como prohibido e inmoral. Una gran parte de la humanidad siente rechazo por este sentimiento, y está bien, pero no hay que olvidarnos que también existen personas que encuentran un gusto y satisfacción por asustarse siempre y cuando se realice tal recreación en un ambiente que le proporcione seguridad, donde no haya un verdadero peligro. Esto es solo una forma saludable de encontrar alivio y diversión.

El famoso director cinematográfico, guionista y productor, Guillermo del Toro, ha dicho que el miedo «forma parte de nuestra función social y nosotros tratamos de entretenernos porque en la vida real no hay muchas dosis de diversión, mucho menos en los tiempos que vivimos».¹²

¹² Estévez, M. (20 de Febrero de 2013). Guillermo del Toro: "El miedo es una emoción bellísima, poética y sublime". Obtenido de elDiario.es: https://www.eldiario.es/Kafka/guillermo-toro-bellisima-poetica-sublime_1_5590320.html



Referencias consultadas

- Cervilla, V. (02 de Junio de 2020). *Terror vs Horror. Definición, uso y efecto*. Obtenido de TERROR & FANTASÍA OSCURA: <https://www.vcervilla.com/blog/2020/06/02/terror-vs-horror/>
- Chemamargo. (26 de Abril de 2021). *El género de terror. ¿Cuál es su origen?* Obtenido de Letrame Grupo Editorial: <https://www.letrame.com/autores/josemariamagro/2021/04/26/el-genero-de-terror-cual-es-su-origen/>
- Estévez, M. (20 de Febrero de 2013). *Guillermo del Toro: "El miedo es una emoción bellísima, poética y sublime"*. Obtenido de elDiario.es: https://www.eldiario.es/Kafka/guillermo-toro-bellisima-poetica-sublime_1_5590320.html
- Facultad de Filosofía y Letras, U. (2007). Vol. 19 Núm. 35 (2007): LO FANTÁSTICO O LA IRRUPCIÓN DE LO SOBRENATURAL (Julio- Diciembre). *Revista FUENTES HUMANÍSTICAS*, 9-17. Obtenido de Revista FUENTES HUMANÍSTICAS : <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/322>
- Gtresonline. (31 de Octubre de 2019). *Psicología del miedo: ¿Por qué nos atrae exponernos a los estímulos de terror?* Obtenido de ¡Hola!: <https://www.hola.com/estar-bien/20191031152363/halloween-psicologia-miedo-gt/>
- Lazo, N. (2004). Capítulo 1: Lo que habita debajo de la cama. En N. Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*. México: Paidós.
- Lazo, N. (2004). Capítulo 3: El horror tiene mil caras. En N. Lazo, *El horror en el cine y en la literatura* (pág. 34). México: Paidós.
- Mark, J. J. (31 de Octubre de 2018). *Mitología: Definición*. Obtenido de World History Encyclopedia en español: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-427/mitologia/>
- Mark, J. J. (15 de Diciembre de 2022). *Gilgamesh: Definición*. Obtenido de World History Encyclopedia en español: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-781/gilgamesh/>
- Martínez, C. (24 de Octubre de 2023). *¿Qué es el Terror Analógico?... el nuevo subgénero que causa horror en Internet (videos)*. Obtenido de VANGUARDIA: <https://vanguardia.com.mx/vida/viral/que-es-el-terror-analogico-el-nuevo-subgenero-que-cause-horror-en-internet-videos-EA9727071>
- Martínez, E. (18 de Mayo de 2023). *El Paradigma de la Transferencia de la Excitación*. Obtenido de PsicoActiva: <https://www.p psicoactiva.com/blog/el-paradigma-de-la-transferencia-de-la-excitacion/#:~:text=situaci%C3%B3n%20a%20otra,-%C2%BFQu%C3%A9%20es%20el%20paradigma%20de%20la%20transferencia%20por%20excitaci%C3%B3n%3F,posteriores%20con%20la%20misma%20intensidad.>
- Parra, S. (05 de Marzo de 2020). *¿Por qué nos gustan las historias que nos lo hacen pasar mal?* Obtenido de Muy interesante: <https://www.muyinteresante.es/ciencia/14534.html>

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia... Diana Alejandra Reyes Sandoval

- Paula, A. (17 de Junio de 2019). *¿Por qué nos gustan las historias de miedo?* Obtenido de literaturas.com: <https://es.literaturasm.com/actualidad/que-gustan-historias-de-miedo#gref>
- Pérez Porto, J. G. (22 de abril de 2019). *Horror - Qué es, definición y concepto.* Obtenido de Definición.de.: <https://definicion.de/horror/>
- Pérez Porto, J. G. (21 de Noviembre de 2022). *Terror - Qué es, evolución, definición y concepto.* Obtenido de Definición.de.: <https://definicion.de/terror/#terror-psicologico-y-gore>
- Pérez, A. G. (Octubre de 2021). *Género cinematográfico de terror: historia, características y subgéneros.* Obtenido de Historia del Cine.es: <https://historiadeltcine.es/generos-cinematograficos/cine-terror-caracteristicas-historia/>
- Psicología, D.-F. d. (08 de Marzo de 2022). *El miedo, una alarma mental para proteger la identidad.* Obtenido de UNAM GLOBAL REVISTA: https://unamglobal.unam.mx/global_revista/el-miedo-una-alarma-mental-para-proteger-la-integridad/
- Prado, C. J. ((18 de Agosto de 2023). *Los "asustaniños": el hombre del saco y otros personajes terroríficos del folclore español.* Obtenido de La Vanguardia: <https://www.lavanguardia.com/vida/20230818/9173438/asustaninos-hombre-saco-otros-personajes-terrorificos-folclore-espanol.html>
- Roma, S. (2009). *Terror vs miedo.* Obtenido de Academia.edu: https://www.academia.edu/30678890/G%C3%A9neros_de_miedo_terror_vs_horror
- Sabadell, M. Á. (07 de Diciembre de 2022). *¿Quién escribió la primera novela?* Obtenido de Muy Interesante: <https://www.muyinteresante.com/ciencia/52327.html>
- Santos, M. L. (s.f.). *Novela gótica, historia.* Obtenido de BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES: https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/historia/
- Stephen, K. (1981). *Danza macabra.* The Philadelphia Inquirer.
- Ward, T. (18 de Octubre de 2023). *Explicando el atractivo del miedo.* Obtenido de NATIONAL GEOGRAPHIC: <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/2023/10/pasar-miedo-por-que-gusta-tanto#:~:text=Los%20expertos%20opinan%20sobre%20la,que%20el%20miedo%20sea%20placentero.&text=La%20adrenalina%2C%20la%20dopamina%20y,la%20Feria%20Estatal%20de%20Minnesota.>

Diana Alejandra Reyes Sandoval

Correo electrónico: diana.reyes5868@alumnos.udg.mx

Mexicana. Estudiante de cuarto semestre de la Licenciatura en Letras Hispánicas del Centro Universitario del Sur (CUSur). Universidad de Guadalajara.



Nosce te ipsum (conócete a tí mismo) grabado en linóleo y chine colle
Sandra Díaz



Lengua labrada

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 145-160
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Lingüística y complejidad: Enfoques interdisciplinarios en los estudios de fonética

Francisco Antonio Nocetti Anziani ORCID:0000-0001-8943-4822
Investigador independiente, Chile

Recepción: febrero 16 de 2024

Aceptación: junio de 2024

Resumen

El siguiente artículo explora la relación interdisciplinaria entre la fonética y la acústica, abordando esta conexión desde la perspectiva del pensamiento complejo. Se presenta una introducción histórica y conceptos fundamentales de fonética, lingüística y complejidad, adaptados para un público no especializado. A pesar de que estas disciplinas inicialmente parecen distantes e independientes, su conexión se remonta a los primeros días de su existencia

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 145-160

como ciencias. Se analiza brevemente¹ su evolución, y se destaca la necesidad de una integración transdisciplinaria más profunda para optimizar su potencial en el estudio del lenguaje humano y sus aplicaciones prácticas.

Palabras clave

Lingüística, fonética, complejidad, interdisciplinariedad.

¹ Este artículo corresponde al trabajo desarrollado durante mis estudios de Doctorado en Pensamiento Complejo y mi estancia en el Posdoctorado en Pensamiento Complejo en la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin (México).



"Specimen teneco" (Tengo esperanza), xilografía y siligrafía,
15 x 10,1 cm, 2022 | Sandra Díaz

Linguistics and complexity: Phonetics as an interdisciplinary science

Abstract

This article explores the interdisciplinary relationship between phonetics and acoustics, addressing this connection from the perspective of complex thinking. It provides a historical introduction and fundamental concepts of phonetics, linguistics, and complexity, tailored for a non-specialized audience. Despite these disciplines initially appearing distant and independent, their connection dates back to the early days of their existence as sciences. Their evolution is briefly analyzed, and the need for a deeper transdisciplinary integration is highlighted to optimize their potential in studying human language and its practical applications.

Keywords

Linguistics, phonetics, complexity, interdisciplinarity.



Introducción

El propósito de este estudio es investigar la relación interdisciplinaria entre la fonética y la acústica desde una perspectiva del pensamiento complejo. En este trabajo se explora cómo estas dos disciplinas, aparentemente independientes, se entrelazan y contribuyen mutuamente en el estudio del lenguaje humano. Para lograr este objetivo, se presentará una introducción histórica y se abordarán conceptos fundamentales de fonética, lingüística y complejidad, adaptados para una audiencia no especializada. Además, se resaltarán la importancia de una integración transdisciplinaria más profunda para optimizar su potencial en el estudio del lenguaje humano y sus aplicaciones prácticas. Asimismo, se sentarán las bases para futuras investigaciones en este campo.

Breve introducción a la lingüística moderna

La lingüística moderna como convención nace con Ferdinand de Saussure en 1916 con el libro *Curso de Lingüística General* en que delimita al lenguaje como objeto de estudio y así cumplir con el paradigma requerido por el positivismo para ser considerada una ciencia, Saussure desarrolló en su libro el modelo conocido como estructuralismo, uno de los modelos actuales que explica cómo funciona el lenguaje, en resumen habla de lo que los lingüistas llaman el signo lingüístico, esta es la arbitrariedad entre el sonido que se emite y la representación mental que se tiene del objeto, una de las corrientes actuales más importantes de la lingüística es el generativismo, iniciado por Noam Chomsky en 1978 con su libro titulado *Estructuras sintácticas*, basado en su tesis doctoral de 1957, por donde trata a la gramática como un conjunto de reglas innatas que se encuentran en un dispositivo llamado LAD ('Language acquisition device' o 'Dispositivo de adquisición del lenguaje') que está alojado en la mente (ya que este es un modelo mentalista).

La lingüística —a grandes rasgos— está dividida en tres grandes niveles: el nivel léxico-semántico, que se refiere a los significados de las palabras (Ardila, 2009), el nivel morfosintáctico que es la disciplina que estudia la estructura y las reglas de combinación de la lengua (Luna et al., 2005), y el nivel fonético-fonológico que se

interesa en el aspecto material de los sonidos del lenguaje y la fonología por el aspecto conceptual (Gil, 2001).

El nivel fonético-fonológico es el nivel lingüístico que toma a las palabras emitidas como objeto de estudio, el subnivel fonológico estudia su funcionalidad (significado) y el subnivel fonético trabaja desde el punto de vista del sonido. El subnivel fonético es de por sí interdisciplinar, ya que además de la lingüística, toma elementos de la física acústica (frecuencia, amplitud y timbre) y de la audiología (cómo se percibe el sonido con relación a cómo se comporta el oído).

La fonética es una rama de las ciencias del lenguaje que se dedica al estudio de los sonidos del habla y su producción, transmisión y percepción. En los últimos años, se ha consolidado como una ciencia interdisciplinar que implica la colaboración y participación de varios campos del saber. La fonética no puede investigarse en aislamiento, ya que involucra aspectos biológicos, físicos, psicológicos y sociales, entre otros.

La acústica como parte de la lingüística

La acústica ha sido parte de la lingüística desde sus inicios como ciencia formal, Ferdinand de Saussure (1916) en su *Curso de lingüística general*, se refería al signo lingüístico, en otras palabras, a la relación entre significante y significado, en que el significante es el sonido y el significado la imagen acústica con que se asocia. En la actualidad los estudios de fonética acústica se definen como “el estudio de las cualidades físicas de los sonidos de la lengua” (Luna *et al.*, 2005), pero no se ha abordado esta relación entre las ciencias de física acústica y de la lingüística desde la perspectiva de la complejidad.

Los estudios de fonética se relacionan estrechamente con la lingüística, que es la ciencia que se dedica al estudio del lenguaje humano, Keller (1988) afirma que

El surgimiento gradual de una teoría fonética hace de la fonética una ciencia independiente que, aunque mantenga unos lazos privilegiados con la lingüística, también lo hace con otras disciplinas del saber cómo puedan ser las ciencias cognitivas o las ciencias de la computación (Llisterri Boix, 1991: 23).



La fonética tiene como función principal ofrecer explicaciones extralingüísticas a fenómenos lingüísticos observados en el habla, como indica Joaquim Listerri en su página web. Por ejemplo, se pueden diversos acentos, errores de pronunciación, variaciones, dialectos y entre idiomas.

¿Qué es y cómo se manifiesta la complejidad?

Para entender qué es y cómo se manifiesta la complejidad, diversos autores han dado a conocer sus puntos de vista: para Carlos Eduardo Maldonado *La complejidad es un problema, no una cosmovisión*, así lo menciona en el artículo del mismo nombre (2009), en donde también habla que no son ciencias de control, y da énfasis en que son ciencias basadas en problemas.

El mismo autor llama ciencias de control —dentro del marco de la ciencia clásica— al uso de las ciencias duras, entiéndase como ciencia dura en la que el objetivo primario es obtener predicciones a través de procedimientos como el método científico. Este tipo de ciencias, las de control, las duras y blandas se diferencian primero por sus objetivos: las de control se enfocan hacia la producción industrial, mientras que las ciencias clásicas intentan explicar fenómenos naturales (duras) y sociales (blandas). Las ciencias de control tuvieron su máximo apogeo en la época de la revolución industrial y nuevamente en la era posindustrial; esta forma de organización es llamada también tecnociencia.

Las ciencias naturales, dando énfasis en las de control, son las que ahora son conocidas como la ciencia normal. Este tipo de ciencia ha sido la predominante por su objetividad y utilidad directa en la industria, dejando otros campos de la ciencia en segundo plano, ya que por ejemplo las ciencias sociales o incluso la misma filosofía, no se podrían **adaptar al paradigma de las ciencias de control**.

Las ciencias experimentales tienen como propiedad que, si no pueden replicarse los experimentos y modelos, no son válidos bajo el antiguo paradigma. Esto deja afuera a las ciencias sociales y humanas que, antes de la introducción de la estadística en el siglo XX, el tipo de trabajo era más descriptivo y no tan experimental. En la actualidad las ciencias sociales también tienen o manifiestan experimentos y se sostienen de modelos, como la estadística de corpus.

En la actualidad las ciencias blandas ya no toman un papel secundario y avanzan a la par con las ciencias duras, menciona Maldonado que hay una serie de fenómenos que no pueden controlarse, esto se puede ver desde múltiples puntos de vista y es donde entran en juego las ciencias de la complejidad. Se menciona también que hay tipos de sistemas que, si se intentara controlar, estos simplemente desaparecen físicamente.

Maldonado (2009) habla de que uno de los grandes problemas de la ciencia moderna es la parcelación a la que está sometido el conocimiento, esto tiende a que se abordan primero las dificultades fáciles (es decir, aislados, en condiciones ideales, lejanos a la realidad), estos problemas no siempre son los más pertinentes y/o necesarios, dejando en segundo plano a los asuntos **más difíciles**; el autor concluye diciendo que este tipo de problemas son solamente aquellos que pudieron ser abordados y solucionados con base en la filosofía de control, la predicción y el análisis.

Entonces, para Maldonado la complejidad es el abordaje con el que se tratan los problemas filosóficos de la ciencia contemporánea, es decir, cómo se estudia, trabaja e investiga. También cabe destacar, según este autor, que las ciencias de la complejidad

No buscan predecir los fenómenos caracterizados por no-linealidad, emergencias, autoorganización, dado el hecho de que la predicción no es el objetivo primero de la investigación, sino, a lo sumo, un valor agregado. De una manera más radical, el objetivo principal de las ciencias de la complejidad, aunque soy honesto en que no estoy convencido que sea únicamente prerrogativa de este grupo de ciencias y varias otras (siempre, sin embargo, una minoría) comparten esta situación, consiste en vivir en armonía con el mundo y la naturaleza. Por derivación y aunque suene fácil, el objetivo es, *por consiguiente*, en que vivamos también en armonía con nosotros mismos (2009: 52).

Para Edgar Morín, en palabras de Maldonado (2009), la complejidad como método es la manera más ampliamente conocida en términos del pensamiento complejo (la capacidad de relacionar diferentes sistemas independientes). Se trata a esta ciencia como un método de aproximación al mundo, a los fenómenos y al ser hu-



mano. Otro autor que apoya esta forma de complejidad es Haken, creador de la teoría de la sinergia.

Edgar Morín, en su libro *Introducción al Pensamiento Complejo* (1999), habla de que la idea de complejidad había surgido, "sin aún decir su nombre" (p. 34) en el siglo XX en la micro-física, por la relación compleja entre observador y observado. A diferencia de otros puntos de vista, en ésta, el observador sí cumple un papel. Este se puede representar como una onda o un corpúsculo, en lo que es la macro-física y toma en cuenta la posición del observador y la relación tiempo-espacio como esencias trascendentes e independientes.

Sousa Santos plantea en su libro *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social* (2009) que, como una aproximación histórica, el modelo actual de racionalidad surge a través de la revolución científica del siglo XVI y siguió desarrollándose con el dominio casi absoluto de las ciencias naturales sobre las ciencias sociales. Este dominio solamente cambia en el siglo XIX, cuando este modelo se extiende a las ciencias sociales, esto en parte gracias a la ilustración ocurrida durante este siglo. La ciencia moderna nace del racionalismo cartesiano y el empirismo baconiano, esto es lo que llegó a condensarse en el positivismo.

El positivismo separa las ciencias en dos grandes ramas: la lógica y las matemáticas, por un lado; por el otro, las ciencias empíricas, según el modelo mecanicista de las ciencias naturales, que también incluye a las ciencias sociales.

Santos plantea que el paradigma dominante atraviesa una profunda crisis, que no solamente es profunda, sino que también es irreversible y resultado de una pluralidad de condiciones sociales y teóricas. Menciona a Einstein como precursor en el rompimiento del paradigma de la física de su época, al hablar de la relatividad en sistemas simultáneos. Asimismo, Santos nombra a Heisenberg y Borg (2009), quienes demuestran que no se puede observar o medir un objeto sin interferir y alterarlo a tal punto que el objeto que entra en un proceso de medición no es el mismo que sale.

Lo importante de esta teoría es que forma parte de un movimiento convergente que atraviesa tanto las ciencias sociales como las ciencias naturales, denominado por Jantsch el paradigma de

la autoorganización. De esta aparece la teoría de Prigogine, la sinérgica de Haken, el concepto de la Autopoiesis de Maturana y Varela, la teoría de las catástrofes de Thorn, la teoría de la evolución de Jantsch, la teoría del "orden implicado", la teoría de la matriz-S de Gorffrey Chew y la filosofía de "bootstrap", entre otras.

El análisis de las condiciones sociales, de los contextos culturales, de los modelos organizacionales de la investigación científica, antes arrinconada en un campo estanco y separado de la sociología de la ciencia, pasó a ocupar un papel relevante en la reflexión epistemológica (Sousa Santos, 2009: 36).

Santos también habla de la noción de ley, que ha sido sustituida por nociones como la de sistema y la de proceso. Uno de los problemas de la ciencia moderna, motivo por el que surgió el pensamiento complejo como ciencia según Sousa Santos, es la exterioridad del objeto con relación a la interioridad del sujeto. En otras palabras, no hay relación entre estos siendo cosas diferentes, incomunicables; otro de los problemas son las condiciones teóricas y las condiciones sociales que no pueden tener un tratamiento detallado; este autor hace referencia a la estratificación de la comunidad científica por culpa de la industrialización de esta, las relaciones entre los científicos se tornaron más autoritarias y desiguales.

Gell-Man en su libro *El Quark y el Jaguar. Aventuras de lo simple a lo complejo* (2007), menciona primero como experiencia personal que en ciertos lugares pudo experimentar la diversidad de la naturaleza y el modo fascinante en la que esta se organiza, también menciona lo difícil que era entender las leyes elementales de la física ante tales situaciones, "la respuesta tiene que ver con el papel de la historia en la mecánica cuántica, y la explicación última reside en el estado primigenio del universo" (p.30) afirma.

Acercas de la ciencia, Gell-Man dice que la "especialización, aunque no deja de ser un rasgo necesario de nuestra civilización, debe complementarse con la integración a través del pensamiento interdisciplinario" (p. 32). Esto se debe en parte a la división entre ciencias exactas y sociales, donde cada grupo se siente cómodo en el área en que trabaja y rara vez ocurre esta conexión con el otro tipo de ciencias, el autor señala que en su caso particular a tem-



prana edad pudo aprender sobre ambos tipos de pensamientos, introduciéndose tanto en el razonamiento cuantitativo como en el cualitativo.

Ilya Prigogine en su libro **¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden** (1997) dice que “nuestra época se caracteriza, más que ninguna otra, por una diversificación creciente de conocimientos, técnicas y modalidades de pensamiento. Sin embargo, vivimos en un mundo único en el que cada ámbito de actividad implica a los demás” (p. 44) sobre este punto está de acuerdo con el resto de los autores que han escrito sobre sistemas complejos, ya que se muestran en contra de la visión reduccionista de la ciencia que data desde el positivismo. También indica que, desde el pensamiento de Descartes, Newton y Galileo, la idea de simplicidad ha prevalecido, ya que “la búsqueda de un universo fundamental, estable a través de las apariencias, ha predominado en las ciencias naturales” (p. 44).

Sousa Santos dice que “La teoría de Prigogine recupera, incluso conceptos aristotélicos, tales como potencialidad y virtualidad que la revolución científica del siglo XVI parecía haber tirado al basurero de la historia” (2009:18). Para entender el punto de vista que Prigogine tiene sobre el pensamiento complejo, lo explica por partes; primero para esbozar su punto de vista, habla que tradicionalmente los fenómenos se clasifican según sean reversibles o irreversibles, y determinados o aleatorios, estas categorías tienden a ser intuitivas y cualquier persona las puede entender sin mayores problemas, como ejemplos, el autor señala que un péndulo falto de fricción es reversible y determinista; la difusión térmica o química es determinista e irreversible, los movimientos susceptibles de descripción en términos de trayectorias son deterministas, y cualquiera califica de casual el número que resulta al arrojar los dados.

En el antiguo paradigma de las ciencias, por ejemplo, en la física clásica (que es en lo que el autor se enfoca) “los sistemas reversibles y deterministas constituían el modelo conceptual por excelencia” (Gallegos, 2006: 320), ya que este fue el punto de partida histórico, siempre se buscó en la antigua concepción de la ciencia dividir los fenómenos, reducirlos hasta tenerlos en condiciones ideales y desde ese punto realizar abstracción, cómo puede ser con

el uso de las matemáticas. Este punto de vista determinó la evolución de la ciencia, los fenómenos aleatorios pasaron a ser vistos solamente “como casos excepcionales, casi a modo de artefactos introducidos por el hombre en una naturaleza simple, reversible y determinista” (Trigo & Montoya, 2014: 57).

Como conclusión, se rescata de estos autores que la complejidad es una ciencia que logra, a diferencia de otras disciplinas, acercarse más a la realidad al tomar en cuenta también el punto de vista del observador. Este enfoque contrasta con el positivismo, que buscaba una visión reduccionista y solo consideraba el objeto de estudio en condiciones ideales, aislado de la realidad. Este nuevo paradigma se manifiesta tanto en las ciencias exactas, como lo indican Murray, Soussa y Prigogine, como en las ciencias sociales y humanas, según lo plantean Edgar Morín y Maldonado. Todos estos autores coinciden en que el observador influye en lo observado, contraponiéndose pero sin rechazar completamente el punto de vista del positivismo, al considerarlo como una parte del estudio.

Se puede afirmar que estos autores, sosteniendo perspectivas diferentes, están de acuerdo en abordar todos los puntos de vista posibles para enfrentar los problemas y obtener una visión más cercana a la realidad. Esto implica estudiar el objeto en referencia tanto a las ciencias naturales como a las ciencias humanas y sociales, tomando en cuenta el objeto, el medio y el observador, ya que su perspectiva influye en los resultados.

Separados estos autores en dos grupos -los que vienen de las ciencias duras y los que vienen de las ciencias blandas, aunque en general están de acuerdo con la óptica de cómo se deben afrontar los problemas, es decir, trabajar distinto al positivismo- hay algunos puntos que no se manifiestan de la misma forma. Por ejemplo, Edgar Morin y sus seguidores hablan de la complejidad como una aproximación al mundo, a los fenómenos y al ser humano, en contraposición a los autores que ven la complejidad como una cosmovisión (Maturana, entre otros), donde se trata de crear modelos y utilizar un pensamiento más lógico. Estos últimos son los que apoyan más la idea de que el punto de vista del observador influye en los resultados. Por último, está la complejidad como ciencia, punto



de vista que sostiene Maldonado, quien ha realizado más trabajos en el ámbito interdisciplinario.

Pensamiento complejo y fonética acústica

En su obra *La transdiscipliniedad Manifiesto*, Nicolescu (1994) y luego, en *Sistemas Complejos*, García (2006), ambos separan la integración de los distintos enfoques disciplinarios que puede tener un objeto de estudio, estos son: los interdisciplinarios, que es la integración de varios enfoques disciplinarios y los multidisciplinarios o transdisciplinarios que buscan un factor común entre las disciplinas y lo toman como punto de partida. En el caso de la fonética acústica y la física acústica, la relación es más cercana a una forma de trabajo interdisciplinario, ya que la segunda se maneja como una herramienta de trabajo para obtener datos a través de espectrogramas y sonogramas, con el fin de obtener información cuantitativa para contestar a las preguntas que se está haciendo el investigador, también es importante agregar que:

[...] son muy diversas las aplicaciones que el estudio fonético puede favorecer, tanto desde un punto de vista estrictamente lingüístico (por ejemplo en el tratamiento de sus relaciones con la pragmática o el análisis del discurso), como desde una perspectiva más amplia, considerando ámbitos tales como el enfoque didáctico de la enseñanza de la lengua materna, o de las lenguas extranjeras, la enseñanza de la expresión oral y de la pronunciación correcta, la fonética (lingüística clínica), la fonética (lingüística forense), o un área tan necesaria de aportaciones como las tecnologías del habla, entre otras disciplinas posibles (Hidalgo et al, 2014:9).

Los estudios de fonética se relacionan estrechamente con la lingüística, que es la ciencia que se dedica al estudio del lenguaje humano.

La fonética general debe entrar en contacto con otras disciplinas que le permitan profundizar en el conocimiento del aparato fonador y de los mecanismos humanos de audición y percepción de los sonidos. En este sentido, la fonética también se relaciona con las ciencias cognitivas, que estudian el funcionamiento del cerebro humano y sus procesos de percepción, memorización, aprendizaje

y razonamiento. Además, la fonética también tiene conexiones con las ciencias de la computación, que se centran en el diseño y programación de sistemas que puedan interpretar y procesar datos del habla.

El surgimiento gradual de una teoría fonética hace de la fonética una ciencia independiente que se relaciona no solo con la lingüística, sino también con otras disciplinas del saber. Las investigaciones fonéticas se han desarrollado de manera notable a lo largo de la historia, y actualmente está considerada como una ciencia autónoma e independiente.

Conclusión

La fonética es una disciplina interdisciplinar que aborda temas diversos sobre los sonidos del habla y su transmisión, producción y percepción. Su estudio se relaciona estrechamente con la lingüística, las ciencias cognitivas y las ciencias de la computación, entre otras. Es una ciencia en constante evolución y su crecimiento se debe en gran parte a la interdisciplinariedad que la define.

Según lo descrito anteriormente, la forma en que la lingüística usa a la acústica para obtener datos cuantitativos es más bien interdisciplinar como sostiene Hidalgo y no transdisciplinar (entiéndase transdisciplinar como lo define Gell-Mann), porque ambos conocimientos se integran para lograr un objetivo, pero no se busca un punto en común entre ambas ciencias, lo que deja a la física acústica como una herramienta a usar por la lingüística para poner estudiar la fonética acústica.

Para llegar a una relación o diálogo transdisciplinar entre estas ciencias, los investigadores deben dejar de ver a la acústica igual que una simple herramienta y verla más como un objeto de estudio que pueda nutrir a la lingüística, de la misma manera que en los inicios de la fonética acústica como rama de esta. La fonética, al ser una disciplina interdisciplinaria, se beneficia de la colaboración con áreas tan diversas como la lingüística, las ciencias cognitivas y las ciencias de la computación. Sin embargo, para alcanzar su máximo potencial, es crucial avanzar hacia una integración transdisciplinaria más profunda. Esto implica no solo utilizar la acústica como una herramienta auxiliar, sino también reconocerla como un



objeto de estudio en sí mismo, capaz de enriquecer y transformar la comprensión del lenguaje humano. Al adoptar esta perspectiva transdisciplinaria, los investigadores podrán desarrollar enfoques más holísticos y sofisticados para abordar los complejos fenómenos del habla, lo que sin duda abrirá nuevas fronteras en la investigación fonética y sus aplicaciones prácticas en diversos campos.

Proyecciones

Al llegar a una relación más cercana a la transdisciplinariedad y no a la interdisciplinariedad como se da en la actualidad entre la lingüística y la acústica, se podrá avanzar en ambas ciencias. El diálogo que se dará entre la fonética acústica y la física acústica permitirá una mejor comprensión del fenómeno lingüístico y proporcionará **más herramientas a la física acústica para** ser entendida como una ciencia aplicada al estudio del lenguaje.

Actualmente, los dispositivos utilizados están orientados para propósitos generales, como pueden ser los micrófonos diseñados para cantantes o locutores. Con una mayor colaboración entre fonética y otras disciplinas, se podrían desarrollar tecnologías específicas que optimicen la captura y análisis de datos del habla. Además, la fonética puede beneficiarse de la inteligencia artificial y el aprendizaje automático para mejorar el reconocimiento y la síntesis del habla. La integración con la neurociencia podría ofrecer una comprensión más profunda de cómo el cerebro procesa el lenguaje, lo cual sería útil en el desarrollo de terapias para trastornos del habla y del lenguaje. La colaboración con la biología y la medicina podría mejorar las técnicas de rehabilitación para personas con dificultades de habla y audición.

El desarrollo de herramientas educativas avanzadas es otra proyección significativa. La colaboración entre la fonética y la tecnología puede llevar a la creación de plataformas educativas que utilicen reconocimiento y síntesis del habla para la enseñanza de idiomas. Estas plataformas podrían personalizar el aprendizaje de acuerdo con las necesidades individuales de los estudiantes, mejorando la pronunciación y comprensión oral de manera más efectiva. En el ámbito de la lingüística forense, la integración de la fonética acústica con la inteligencia artificial puede mejorar significativa-

mente las técnicas de análisis forense del habla, permitiendo una identificación más precisa de individuos en investigaciones criminales y legales, aumentando la fiabilidad de las pruebas fonéticas en contextos judiciales.

Por último, en las dinámicas sociales y culturales, el estudio transdisciplinario de la fonética y la sociología puede ayudar a entender cómo las variaciones en el habla reflejan y afectan las dinámicas sociales y culturales, siendo útil en investigaciones sociolingüísticas que examinen cómo el lenguaje evoluciona y se adapta en diferentes contextos sociales, avanzar hacia una relación transdisciplinar entre la fonética y otras ciencias abrirá nuevas posibilidades y herramientas para abordar los complejos fenómenos del lenguaje humano, mejorando tanto el conocimiento teórico como las aplicaciones prácticas en diversas áreas.

Referencias consultadas

- Ardila, A. (2009). *Lenguaje*. Florida: Instituto de Altos Estudios Universitarios, España.
- Chomsky, N. (1978). *Estructuras sintácticas*. México D. F.: Siglo XXI.
- Gallegos, M (2006). *La emergencia de nuevas perspectivas epistemológicas*. XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos, conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gell-Mann, M. (2007). *El quark y el jaguar, Aventuras de lo simple a lo complejo*. Barcelona: Tusquets.
- Gil, J. (2001). *Introducción a las Teorías Lingüísticas del Siglo XX*. Mar del Plata: Melusina.
- Luna, E, Viguera, A. y Baez G. (2005) *Diccionario básico de lingüística*. México: UNAM
- Hidalgo, A., Hernández, C., Cantero, F. (2014). *La fonética como ámbito interdisciplinar*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Keller, E. (1988). The phonetic sciences as a pivotal science. *The Phonetician*, 47-48.
- Llisterri Boix, J. (1991). *Introducción a la fonética: El método experimental*. Barcelona: Arthropos.
- Maldonado, C. (2009). *La complejidad es un problema, no una cosmovisión*. En: UCM Revista de Investigación, No 13, mayo, págs. 42-54, 2009.
- Morín, E. (1999). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa.
- Nicolescu, B. (1994). *La transdisciplinariedad Manifiesto*. Paris: Ediciones Du Rocher.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 145-160

Prigogine, I., (1997). *¿Tan solamente una ilusión? Una exploración del orden al caos*. Barcelona: Tusquets Editores.

Trigo, E; Montoya, M. (2014). *Motricidad humana: política, teorías y vivencias*. Instituto Internacional del Saber: España-Colombia.

Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Consejo Latinoamericano. de Ciencias Sociales/Siglo XXI Editores.

Saussure, F. (1916). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

Francisco Antonio Nocetti Anziani

Correo electrónico: fnocetti@udec.cl

Chileno. Doctor en Pensamiento Complejo por la Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin (México). Magíster en Lingüística Aplicada de la Universidad de Concepción (Chile). Ejerce como investigador independiente. Su línea de investigación son las Ciencias del habla. Última publicación es

Cerda-Oñate, K., Urtubia-Vergara, M. I., Pairicán T., G., & Nocetti, F. A. (2023). Competencia interpragmática: enseñanza y actitudes hacia la enseñanza de la competencia interpragmática en el aula de lenguas extranjeras. *Estudios Filológicos*, (71), 225– 235. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132023000100225>



Nihil novum sub sole (Nada nuevo bajo el sol),
punta seca y carborundum a dos placas, 2013 | Sandra Díaz

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 161-178
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

***La sombra del caudillo,* literatura y cine con personajes al margen de la ley**

Julio César Zamora Velasco ORCID 0009-0005-5175-2362
Universidad de Colima, Colima, México

Recepción: abril 17 de 2024
Aceptación: junio 3 de 2024

Resumen

El propósito de este artículo es analizar a los personajes representados al margen de la ley en la película *La sombra del caudillo*, thriller y drama político de Julio Bracho, basado en la novela de Martín Luis Guzmán, una narrativa *bandoleril* que resalta el cineasta en las figuras de autoridad e institucionalizadas como el Ejército mexicano, legitimadas por el soberano. La investigación se sustenta desde el modelo de los Elementos de Análisis Cinematográficos de Lauro Zavala, con una interrelación de los hechos históricos que contextualizan la novela y los hechos de actualidad que sucedieron en el periodo en que el director intenta proyectar y difundir el filme, censurado por la hegemonía militar y los presidentes en turno durante 30 años para cubrirse las espaldas, no tanto por la masacre en Huitzilac al final de la cinta, sino por la represión de la milicia a diferentes sectores sociales en los años anteriores y posteriores

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 161-178

a la filmación, lo que ponía en entredicho la imagen patriótica del Ejército, de sus generales y del mismo comandante supremo de las Fuerzas Armadas.

Palabras clave

Bandoleril, extralegal, revolución, ejército, caudillo.



Hippocampus, punta seca, carborundum y hoja de oro a dos placas, 2014, Fragmento | Sandra Díaz

The shadow of revolutionary leader, literature and film making with outlaw characters

Abstract

The purpose of this article is to analyze the characters represented outside the law in the film *'The shadow of revolutionary leader'*, thriller and political drama by Julio Bracho, based on the novel by Martín Luis Guzmán, an outlaw narrative that the filmmaker highlights in authority and institutionalized figures such as the Mexican Army, legitimized by the sovereign. The research is based on the model of Lauro Zavala's Elements of Cinematographic Analysis, with an interrelation of the historical events that contextualize the novel and the current events that happened in the period in which the director tries to project and distribute the film which was censored by the military hegemony and the presidents in power for 30 years to cover their backs, not so much because of the massacre in Huitzilac at the end of the film, but because of the militia's repression of different social sectors in the years before and after filming, which called into question the patriotic image of the Army, the generals and the supreme commander of the Armed Forces himself.

Key Words

Banditry, outlaw, revolution, army, revolutionary leader.



La *sombra del caudillo* (1960), filme dirigido por Julio Bracho Pérez Gavilán (1909-1978), es una adaptación de la novela homónima que publicó en 1929 el escritor Martín Luis Guzmán Franco (1887-1976), quien en ese periodo vivía exiliado en Madrid, España (Pellicer, 2016: 326). Se trata de un thriller y drama político (Filmaffinity) que se mantiene vigente como un retrato fidedigno de la política mexicana hasta estos días. Mas el origen de su censura durante 30 años no fue propiciado directamente por los políticos, sino por el Ejército que se sintió vulnerado y expuesto por sus antecedentes y acciones subsecuentes de manera extralegal, representado en la cinta por altos mandos de la milicia que además formaban parte del gabinete, encabezado por otro general, el caudillo.

El objetivo de este artículo es destacar —a través del vínculo entre la literatura y el cine— la fusión del discurso narrativo con los personajes que se representan al margen de la ley, pero que a su vez simbolizan figuras de autoridad, legitimadas por las instituciones como el Ejército y el soberano como Presidente de la República Mexicana.

Ficha técnica de *La sombra del caudillo* (1960):

Director: Julio Bracho

Productor: Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM

Guion: Julio Bracho y Jesús Cárdenas

Fotografía: Agustín Jiménez

Música: Raúl Lavista

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Ignacio López Tarso, Bárbara Gil, Víctor Manuel Mendoza, José Elías Moreno, Agustín Izunza, Kitty de Hoyos (Pellicer, 2016: 337).

Para el desarrollo del análisis cinematográfico, me apoyo en varios de los elementos del modelo de Lauro Zavala,¹ como las

¹ Se utilizó la parte correspondiente a Elementos de Análisis Cinematográfico (pp. 42-47), una versión PDF del libro *Elementos del discurso cinematográfico*, de la plataforma electrónica WordPress. El modelo de análisis también se puede descargar del portal del autor: laurozavala.net.

condiciones de lectura, sustentadas en el antecedente impreso; el título, en su dimensión retórica; el inicio, como prólogo narrativo; la imagen, desde la perspectiva de la cámara; la narración, en su orden lógico y cronológico; la ideología, con los cabos sueltos en el discurso y las escenas (pero también en la repercusión para la proyección y distribución del filme), y el final, como resolución narrativa ante los elementos ideológicos anteriores. Dichos elementos de análisis son plasmados de una manera interrelacionada e integral.

Sobre la novela, López Vera (2014) destaca que *La sombra del Caudillo* “está inscrita como la primera novela política mexicana (Menton, 1964:32; Brushwood, 1973: 348; Carballo, 2010: 27) dentro del ámbito de la novela de dictador en la historia de la literatura hispanoamericana” (p. 219). Pero además tiene otro distintivo: está clasificada dentro de la llamada “Novela de la Revolución Mexicana”, aunque a diferencia de las otras que la antecedieron, Martín Luis Guzmán se centra en relatar los hechos posteriores, lo que sucedió después de haber concluido la lucha civil armada. En el fondo prevalece el mismo tema: la revolución como una ideología política, con personajes que son representados como sujetos que actúan al margen de la ley empezando por el soberano, el Caudillo, una narrativa que logra destacar con maestría Julio Bracho en su película.

Este ser y hacer desde la ilegalidad, también se vincula con la narrativa *bandoleril*,² término que utilizo para designar a aquellas obras literarias en las que sus personajes principales son los bandoleros o bandidos, sujetos al margen de la ley que son construidos a partir de un efecto de sentido ideológico, representados en la narración por una serie de actos ilícitos como son el robo, asalto, secuestro y asesinato, con una característica en común: que actúan en grupo o en gavilla.

Desde este enfoque, el arquetipo del bandolero prevalece en *La sombra del caudillo* como una evolución del personaje en la caracterización, en el tiempo y el espacio. Ya no es el periodo del movimiento armado de la revolución, sino la consecuencia. Mien-

² La narrativa *bandoleril* es una propuesta personal que se amplía en la investigación que realizo sobre la caracterización del bandolero en la región Jalisco-Colima, a partir de tres novelas: *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* (1887), de Refugio Barragán de Toscano; *Pedro Zamora, la voz del viento* (1977), de José T. Lepe Preciado, y *Andanzas del Indio Vicente Alonso* (1995), de Alfredo Montaña Hurtado.



tras que el escenario se traslada del campo a la ciudad, la gavilla se legitima en un grupo de funcionarios y políticos que ostentan el poder y buscan conservarlo.

Breves antecedentes del autor y el director

Para comprender más el origen de la obra que nos remite a la narrativa de Guzmán, es preciso comentar algunos breves episodios del autor, como su inevitable influencia de la Revolución por varios motivos: uno de ellos, con un recuerdo amargo, la orfandad tras haber perdido a su padre, el coronel federal Martín Luis Guzmán Rendón, quien tras haberse enfrentado a los revolucionarios en el Cañón de Malpaso (Chihuahua) “fue abatido el 29 de diciembre de 1910”, a unas semanas del inicio del conflicto armado (Curiel, 1987: 3).

Otro motivo, como señala Legrás (2003), “Martín Luis Guzmán teje su vida en el entramado de la actividad cultural y la política revolucionaria. En 1910 se une al anti-reeleccionismo. Hacia 1911 comparte la tribuna política con Madero” (p. 427). Se deduce que, desde su juventud, Guzmán tenía ideales muy sólidos, pues la muerte de su padre ocasionada por un maderista, Pascual Orozco, no le impidió tomar dicho bando (Hernández, 2021).

Posteriormente, tras la muerte de Madero, Legrás (2003) precisa:

En 1914 es, tal vez a su pesar, un hombre de Pancho Villa. A mediados de la década del '20 apuesta —como lo hará casi siempre a lo largo de su vida— a una revolución fracasada. Pani, su amigo personal desde los tiempos del Ateneo, ministro por entonces de Obregón, le informa de la orden de detenerlo y fusilarlo. Martín Luis Guzmán sugiere el exilio y hasta el lugar: Nueva York (p. 428).

Curiel (1987) atribuye a Guzmán dos virtudes, “el adueñamiento y goce del lenguaje. Por otro, una visión histórica, aguda y sagaz. ¿Qué alma inocente, así se atiborre de fichas y documentos, podría ejecutar *La sombra del caudillo*?”. El investigador concluye que la primera virtud corresponde al narrador, mientras que la segunda al ensayista. “Naturalmente que ambas virtudes se reclaman, alían, auxilian” (p. 5).

A su vez, la familia de Julio Bracho también sufrió repercusiones de la revolución, pues como refiere Jesús Ibarra (2006), tras el incendio de la fábrica de textiles de su padre, en Durango, se vieron obligados a trasladarse a la Ciudad de México cuando Julio era niño, y en ese contexto el, a la postre director, tuvo sus primeros acercamientos al arte, empezando con el teatro. “En un proyector cinematográfico casero veía películas de Chaplin, entre otras, y junto con algunos de sus hermanos organizaba representaciones teatrales” (p. 101).

Julio Bracho nació en 1909, un año antes de que estallara la Revolución, por lo que durante toda su infancia sucedió la lucha armada, lo que evidentemente tuvo influencia y consecuencia en él como memoria y consciencia histórica. Ya en su juventud, tras haber pasado por un año en la carrera de medicina, otro en arquitectura y uno más en filosofía y letras, decidió estudiar arte dramático. A la muerte de su padre, en 1927, lo que le ocasionó un “choque tremendo y el hecho de haber conocido a la joven actriz Isabela Corona”, lo llevó a desarrollar su propia obra, con varias puestas en escena, pero su debut en el cine como director fue hasta 1941, con *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (Ibarra, 2006: 101-108).

La Coordinación Nacional de Literatura (2010), en el marco de los cien años de la revolución, destacó que desde 1936 Julio Bracho tuvo interés de llevar a la pantalla *La sombra del caudillo*, es decir, veinticinco años antes de filmar la película ya había comenzado a trabajar en el proyecto, por lo que en ese mismo año adquirió los derechos para la filmación.

Juan Pellicer (2016) resalta que Julio Bracho “está considerado como uno de los más destacados directores de cine mexicanos (...) suma 47 películas” (p. 323). Sobre su intención de filmar *La sombra del caudillo* dice

Poco después de que Guzmán regresara a México en 1936, luego de su largo exilio en España, Bracho fue a decirle que quería filmar su novela. Nunca había dirigido una película; sí, en cambio, a pesar de su corta edad (27 años), ya había dirigido varias obras de teatro. Pero había leído la novela y le parecía que los episodios históricos y su tratamiento novelístico merecían



una difusión popular más amplia, como la que podía brindarle el cine (p. 324).

Pellicer (2016) señala que hasta 1959, cuando Bracho tenía en su haber ya 32 películas filmadas y se encontraba en la cumbre de su madurez artística

Pudo conseguir que Ismael Rodríguez, en su carácter de productor, se animara a hacer la cinta. La adaptación de la novela corrió a cargo del propio Bracho, con la colaboración de Jesús Cárdenas. Según Bracho me confió, Guzmán le dio su aprobación a cada una de las secuencias del guion. Por su parte, el Banco Cinematográfico sugirió que, en lugar de Rodríguez, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM) produjera la película a fin de que las utilidades se destinaran a la construcción de su clínica. Por eso, ni los actores ni los técnicos, incluyendo al director, al camarógrafo, al editor y a todos los que participaron en la creación del filme, cobraron por su trabajo (p. 324).

La sombra del caudillo nunca desapareció

Apegado a la narración, el cineasta Julio Bracho filmó la película respetando el título de la obra, *La sombra del caudillo*, lo que puede responder a dos factores. El primero es el acercamiento del director con el autor, por lo que se debió hablar de ello, y que la intención, como lo dijo Bracho (Pellicer), era difundir aún más la novela a través del cine. El segundo factor es que el título no podría tener otro mejor, y que incluso, casi como una maldición, esa sombra del caudillo abarcó la suerte de la cinta, de tal manera que impidió su proyección durante 30 años.

López Vera (2014) explica sobre el título de la novela que

La sombra funciona como una metáfora de fatalidad: “La sombra / del Caudillo”, que se constituye por la imagen poética “sombra” y el referente metonímico de la figura de poder “del Caudillo”. La sombra es para el Caudillo la esencia de su proceder maquiavélico, sentido figurado que se sostiene en la proyección de la misma sombra desde un punto superior a uno inferior, con

el fin de evidenciar el dominio del Caudillo frente a los otros personajes (p. 221).

El caudillo en México es un símbolo de la revolución, es el que guía y manda a un grupo de personas, en este caso del Ejército. La palabra caudillo viene del latín *capitellum*, diminutivo de *caput*, *capitis*, cabeza en el sentido de ser la parte principal del cuerpo que, trasladado a un conjunto de personas como agrupación, se representa como el elemento principal, el que tiene el mando (Corominas y Pascual, 1984: 711).

En la película, Julio Bracho destaca de tal manera al Caudillo sin siquiera aparecer más allá de dos ocasiones en escena, como la cabeza en todo el argumento e hilo conductor, porque el discurso reiterativo y el que propicia las acciones del resto de los personajes es el Caudillo. Incluso, las tomas que realiza de este personaje son en plano medio corto y plano sobre los hombros, por lo que en la mayoría de las tomas de esas breves apariciones del Caudillo el director busca resaltar esa parte del cuerpo, la cabeza.

En contraste, los otros personajes como los generales Hilario Jiménez, ministro de Gobernación, e Ignacio Aguirre, ministro de Guerra, que aparecen al inicio de la película, los presenta en planos enteros para destacar toda su investidura y solemnidad, siempre erguidos y con la cabeza en alto, con sus atuendos militares para resaltar el rango y su poder como miembros del gabinete caudillista. Ambos ostentan el mismo grado y son reverenciados por subalternos ante la posibilidad de ser los ungidos como el próximo soberano. Estos elementos forman parte de la caracterización que permiten al espectador identificarlos.

La película está ambientada en el México posrevolucionario, y el argumento de Martín Luis Guzmán parte de un hecho histórico reconocido: el asesinato del general Francisco Serrano (representado como Ignacio Aguirre), candidato a la presidencia de la República, y sus hombres, en octubre de 1927, en Huitzilac, Morelos, como lo muestra el desenlace del filme.³ De ahí recrea la historia con la personificación de Álvaro Obregón (el Caudillo) y Plutarco Elías Calles

³ Los datos históricos que menciono son tomados del libro *Historia mínima de México* (2000), editado por El Colegio de México.



(Hilario Jiménez) en un México que apenas buscaba cimentar una democracia.

Sin embargo, el papel de Ignacio Aguirre también representa el caso de Adolfo de la Huerta, quien fue presidente interino de México en 1920 y en completa paz entregó en ese mismo año la sucesión a Obregón, pero en 1923, a la víspera de nuevas elecciones presidenciales, De la Huerta (entonces ministro de Hacienda) esperaba que Obregón lo eligiera, aunque el ungido había sido ya Calles (entonces ministro de Gobernación), así que renunció y aceptó la candidatura por el Partido Liberal Constitucionalista para contender contra el general Calles. A partir de entonces se dio la denominada rebelión delahuertista, que culminó en un par de meses para que al final Adolfo terminara exiliado en Estados Unidos. Y quien reprime la rebelión es precisamente el general Francisco Serrano (entonces ministro de Guerra), quien a la postre tuvo el mismo anhelo que De la Huerta: se sentía con méritos para ocupar la presidencia al concluir Calles, pero no contaba con que Obregón quería reelegirse, desencadenando el trágico final para Serrano y su gente (Blanquel, 2000: 148-150).

Martín Luis Guzmán recreó todo este antecedente y Julio Bracho lo resaltó magistralmente en la película. Los personajes centrales y antagonicos coinciden en algo: la ambición por el poder, y desde esta perspectiva asumen un rol de líderes al margen de la ley, simbolizado en su máxima expresión por el Caudillo. Aunque el personaje de Aguirre asegura al principio que no se enfrentaría a él, sus seguidores lo aclaman y lo alaban como a un héroe, pero el acuerdo ya está pactado entre el Caudillo y Jiménez, quienes finalmente actúan como bandoleros, recurriendo a viejas prácticas revolucionarias o de bandidaje contra los enemigos, como el secuestro y la tortura primero, después con la traición, la detención y el crimen, asesinado a Aguirre y su grupo.

En la narrativa *bandoleril* estos ilícitos forman parte de la caracterización de los personajes, no sólo contra los adversarios, sino hacia los mismos integrantes de la banda. La traición, generada por los más íntimos del círculo, casi siempre deriva en la muerte del bandido líder o cabeza de la gavilla.

López Vera (2014) sostiene que el general Aguirre, como héroe trágico, es un personaje de claroscuros

Es víctima y victimario de un sistema político corrupto, que se ve degradado por el Caudillo, quien a su vez también se degrada en el abuso de poder, que tiene su máximo alcance en la desaparición forzada y en el homicidio de Aguirre (p. 225).

Como ministro de Guerra, y general excombatiente de la revolución, Ignacio Aguirre representaba un peligro potencial para un Caudillo maquiavélico, por su popularidad y sobre todo ante el riesgo de que se levantara en armas teniendo de su lado a la milicia.

Si Mariano Azuela retrató a “los de abajo”, Martín Luis Guzmán presentó a “los de arriba”, pero los ideales de la lucha revolucionaria tanto en quienes participaron en ella como en quienes ocuparon el poder tras su conclusión; no cambió en nada, sólo de rostros y nombres, “revolucionarios y caudillos que al tomar el mando se olvidaron del pueblo, de la bola, de los que dieron o arriesgaron la vida en la batalla, utilizados como carne de cañón” (López, 2014: 237).

En este sentido, siempre se sostuvo la *bandera* de la Revolución Mexicana, que luego quedó institucionalizada con la fundación del PNR (Partido Nacional Revolucionario) en 1929, por iniciativa de Plutarco Elías Calles. El historiador y politólogo Arnaldo Córdova (2015) refiere que tras el asesinato del caudillo Álvaro Obregón (el 17 de julio de 1928), dos semanas después Calles “ya tenía madura la idea de organizar el partido y los fines específicos a los que debía servir” (p. 148).

Después de muchas reflexiones sobre la grave situación que se ha creado como consecuencia de la inesperada muerte del general Obregón —le dijo Calles a Portes Gil—, he meditado sobre la necesidad de crear un organismo de carácter político, en el cual se fusionen todos los elementos revolucionarios que sinceramente deseen el cumplimiento de un programa y el ejercicio de la democracia (Córdova, 2015:148).

En realidad, Calles retoma la idea original del propio Obregón, que en su obsesión por mantener el poder buscaba la creación de un partido que le permitiera lograrlo. Córdova (2015) señala —de acuerdo con un testimonio de Luis L. León (exgobernador de Chi-



huahua), reunido con el Caudillo en mayo de 1928, en Madera, Chihuahua— que “el general Obregón le comunicó su intención de fundar un organismo en el cual pudieran fundirse los grupos revolucionarios dispersos” (p. 146), esto con la intención de debilitar a los enemigos y fortalecer su nuevo régimen que estaba por comenzar, el segundo tras la modificación al principio de “no reelección... consecutiva”, pero fue asesinado.

Córdova precisa que, de acuerdo con Luis L. León, Obregón le habría dicho:

En esta campaña electoral me he dado cuenta de que en materia política la Revolución está desorganizada. Toman parte en estas campañas los mal organizados núcleos burocráticos federales y locales y las organizaciones obreras y campesinas afines a la Revolución; la única fuerza realmente organizada es el Ejército (p. 147).

Estas presuntas palabras del Caudillo confirman y revelan la intención de los líderes revolucionarios, de instituir el poder del Ejército como una hegemonía permanente, que de alguna manera la consolidan con la fundación de los partidos, primero el PNR y luego el PRM (Partido de la Revolución Mexicana), y más adelante con el PRI (Partido Revolucionario Institucional), por lo que la bandera de la lucha civil armada nunca se cambió, al grado que cada partido lleva implícito el nombre como tal.

Esta ideología revolucionaria y el partidismo están plasmados en la narración cronológica de la película de Bracho, con la semilla de Obregón, representado como el Caudillo, y por los políticos que buscan imponer a su respectivo candidato a través de sus partidos, con álgidos y vehementes discursos desde el Congreso de la Unión, en recibimientos proselitistas, comilonas y reuniones entre distintos grupos de poder para pactar o establecer alianzas. A la par, comienzan a suceder las divisiones, aversiones y traiciones, con varios delitos como secuestro, tortura y asesinatos.

La censura a la película, en 1960, si bien no vino directamente del entonces presidente de la República, Adolfo López Mateos, no se opuso tampoco al Ejército que pidió prohibir la proyección del filme. Este periodo es revelador porque la Presidencia ya no estaba ocupada por un general. El último de los mandatarios emanados de

la milicia revolucionaria con este rango fue Manuel Ávila Camacho, que concluyó su sexenio en 1946, quien cedió la transición a un liderazgo civil: Miguel Alemán Valdés. Aunque seis años más adelante arribara otro participante de la revolución, Adolfo Ruiz Cortines, no alcanzó el grado de general, como los anteriores presidentes, se retiró del Ejército como mayor. Y su sucesor fue otro civil, López Mateos, por lo que no había impedimento para que desde la máxima autoridad que representa el Poder Ejecutivo, se censurara la película de Julio Bracho.⁴

En resumen, al término de la revolución, salvo Emilio Portes Gil que ejerció un interinato de poco menos de año y medio, todos los presidentes hasta Ávila Camacho fueron militares con grado de general. De ahí en adelante, salvo Ruiz Cortines como rescoldo revolucionario, fueron mandatarios civiles. ¿Qué sucedió entonces? ¿Por qué se permitió la censura y permaneció durante 30 años? La hegemonía del Ejército seguía presente, tenía un mayor peso y su intervención con los presidentes en turno fue decisiva y por decirlo en términos jurídicos, inapelable.

De acuerdo con Martínez Assad (2020), nunca se permitió al cine nacional que se le hiciera “la mínima crítica al Ejército mexicano”, por lo que el 17 de octubre de 1960

La influyente asociación militar Legión de Honor solicitó al entonces secretario de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz *revisar* de manera privada la película *La Sombra del Caudillo*, pues de acuerdo a los militares denigraba a la Revolución, presentando sólo aspectos “negativos e inmorales, pero nada de los ideales y la nobleza de nuestro movimiento armado de 1910 a 1914”. A esta petición se unió el entonces secretario de la Defensa Nacional, Agustín Olachea Avilés, quien pidió que se le hicieran las “rectificaciones respectivas en virtud de que (la Legión de Honor) la considera denigrante para la Revolución Mexicana... con objeto de que no se permita la exhibición de la mencionada película en la forma como está filmada” (cuarto párrafo, s/p).

¿Cuál era el temor del Ejército? Acaso también fue una premonición, pues ocho años después sucedió el movimiento estudiantil

⁴ Para el establecimiento de estas fechas históricas y su lectura general, he utilizado como fuente la *Historia general de México*, versión 2000, de El Colegio de México.



de 1968, reprimido con violencia por las tropas en representación del Estado mexicano, durante la presidencia de Díaz Ordaz (quien fungió como secretario de Gobernación con López Mateos), ocasionando la muerte de más de 300 personas, en su mayoría jóvenes (Comisión Nacional de Derechos Humanos). Pero tiempo atrás, durante toda la década de los 50, el Ejército tuvo diversas intervenciones de represión contra diferentes grupos y sectores sociales, por lo que en 1960 su prestigio y representación como cuerpo de seguridad nacional y protección para los mexicanos estaba en entredicho.

Mendoza García (2011) señala que tras el proceso electoral de 1952

El candidato a la Presidencia por parte de la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano, Miguel Henríquez Guzmán, denuncia que los comicios son fraudulentos. Un mitin del candidato es reprimido, con saldo de detenidos, lesionados y muertos (Pineda, 2003). En septiembre de 1956 el Ejército toma las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional (IPN), en respuesta al movimiento estudiantil que exige una Ley Orgánica justa. Ese mismo año surge el Movimiento Revolucionario del Magisterio, que aglutina a maestros de educación básica de distintos puntos del país. En 1958 sus líderes son encarcelados. Por su parte, los ferrocarrileros toman las calles y paran labores. La represión es la respuesta. Sus líderes [...] Demetrio Vallejo y Valentín Campa son encarcelados (pág. 145).

Con los hechos recientes de la década anterior de violencia por el Ejército contra civiles, la difusión de la película en 1960 para remarcar otro suceso histórico de asesinatos, toda vez que alude a la masacre del general Francisco Serrano y sus partidarios en manos de los militares en Huitzilac (1927), habría sin duda provocado revuelo entre las crecientes manifestaciones de diversos grupos sociales y socavado la figura del Ejército. Ese era el temor de la milicia y de los presidentes posteriores que censuraron el filme, pues a la postre, en los años venideros, sucedieron nuevas represiones que además fueron difundidas en diversos medios de comunicación.

En una declaración al reportero Eduardo Iturbide,⁵ de *El Diario de México*, tras once años de censura, Julio Bracho manifestó con desconfianza que el filme llegara a ser exhibido. “Aún existen muchos intereses que se creen vulnerados en ella (por la cinta)... Son hechos históricos... No he hecho sino seguir lo que había dicho el novelista. Y a Martín Luis Guzmán no se le ha vetado la obra” (Martínez, 2020, s/p). Al escritor y la editorial española que publicó su novela se le condicionó su difusión en México en el periodo de Emilio Portes Gil (sucesor de Plutarco Elías Calles), fue hasta en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) cuando se autorizó y publicó una edición mexicana de *La sombra del caudillo* (1938) por la editorial Botas,⁶ pero en ese periodo ya había estabilidad política y social, como una imagen patriótica del Ejército.

En cambio, en el filme, la ideológica sombra del Caudillo no desapareció sino hasta el 25 de octubre de 1990, en el periodo de Carlos Salinas de Gortari como presidente de la República, pero por desgracia, para ese entonces Julio Bracho no pudo presenciarlo porque había muerto 12 años antes, en 1978, y dos años después que Martín Luis Guzmán (1976), quien tampoco pudo ver que la cinta saliera a la luz, pese a que entonces ya era una connotada figura política, como senador y antes diputado federal. Su influencia como legislador, *representante del pueblo*, se dice coloquialmente, nunca fue determinante para interceder en la autorización para la proyección de *La sombra del caudillo*. Caso contrario al personaje de la película, “Axkaná González, diputado e íntimo amigo de Aguirre (el propio Martín Luis Guzmán en 1923-1924)” (Pellicer, 2016: 334).

A Julio Bracho debió producirle una enorme satisfacción el que la película fuera premiada en el prestigiado Festival Internacional de Karlovy Vary en 1960, así como Tito Junco como mejor actor. Pero justo la misma sombra que titula y pondera la historia, la denuncia del caudillismo representada por la milicia, fue el motivo de la censura. Desde el principio hasta el final de la película, Bracho

⁵ El 20 de julio de 1971, es decir, la declaración de Bracho sucede poco más de un mes después de la represión que ocurrió el 10 de junio de ese año contra estudiantes por el grupo denominado Halcones, un grupo paramilitar que también estaba compuesto por exmilitares y militares en activo (Comisión Nacional de Derechos Humanos).

⁶ Torres Alonso, E. (2016). La sombra de Martín Luis Guzmán. Política, historia y literatura como testimonio, en *Balajú*, revista de la Universidad Veracruzana, 4(3), p. 120.



exhibe el poder y la política como visión del mundo narrado, pero ejercido por los presuntos ideales de la revolución, y en este sentido, desde la figura del militar o hegemonía del Ejército, que al final masacran al general Aguirre y su grupo.

Pellicer (2016) señala que debido al “general Olachea, secretario de la Defensa Nacional, y un grupo de viejos militares que lo rodeaban y que seguramente habían participado en los eventos que inspiraron novela y película, se opusieron a que la película se exhibiera” (p. 335).

Las valientes y agudas protestas de Bracho en la prensa y las de varios periodistas, las torpes declaraciones de Olachea y la prohibición de treinta años, solo sirvieron para enriquecer el cabal significado de la película, en el que hemos podido advertir cómo se funde la realidad con la ficción (Pellicer, 2016: 335).

Conclusiones

Finalmente, tanto el libro como la película que muestran a los personajes al margen de la ley, desde el Caudillo hasta Aguirre y Jiménez, así como los grupos afines y en particular los militares que en el final de la cinta asesinan a Aguirre y a su gente en un plano general, en medio de un silencio invasivo, como si ahí emergiera la sombra de la fatalidad, la del Caudillo que dio la orden, rebasaron el hecho histórico para que se prolongara en el presente consecutivo con los excesos del Ejército hasta 1990, que también vulneró la Constitución en el derecho a la libre expresión de Julio Bracho, y muchos años antes de Martín Luis Guzmán para publicar la novela en México. Los presidentes que en sus periodos usaron a los militares para reprimir manifestaciones sociales prolongaron la censura para protegerse las espaldas.

Pese a representar el Ejército una de las instituciones con mayor legitimación, tanto el autor de la obra como el director de la película revelan que, desde aquella incipiente democracia surgida de la revolución, el abuso de poder y la actuación extralegal de la milicia lo hace un sujeto al margen de la ley, pero legitimado por el soberano. Hoy en día la hegemonía militar sigue presente en la política mexicana, que vuelve a resurgir con un Presidente que ha

cedido el terreno al Ejército en tareas civiles, de construcción, de dirección, de economía, de seguridad pública, de puertos y otros ámbitos que hacen reflexionar sobre el verdadero papel del soberano, al estilo de Adolfo López Mateos, maniatado de alguna manera por el poder de la milicia, y que en cualquier momento, de acuerdo a los distintos momentos históricos y los del pasado reciente, pueden actuar al margen de la ley, pues independientemente de la Constitución y el relativo Estado de Derecho, como figuras de autoridad rebasan la legalidad.

La película es magistral, el uso del blanco y negro enfatiza el concepto simbólico de la sombra del Caudillo como una imagen proyectada a lo largo del filme, pero también contextualiza la época, como una evocación al cine de los años veinte. Asimismo, da un efecto dramático que avizora el desenlace trágico de Aguirre y sus hombres.

Desde las actuaciones, la producción, la narrativa, las imágenes, me atrevo a decir que es una de las mejores películas del cine mexicano. La narración, la secuencia de las escenas, la fotografía, la música, y la brillante actuación de los personajes, particularmente de Tito Junco, reúnen y aportan una estética atractiva y novedosa para su tiempo y vigente en la actualidad.

Referencias consultadas

- Blanquel, E. (2000). *La Revolución Mexicana. Historia mínima de México* (2ª ed.). El Colegio de México, pp. 137-152.
- Córdova, A. (2015). La fundación del partido oficial. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 39 (155), pp. 143-171.
- Corominas, J. y Pascual, J. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos, p. 711.
- Curiel Defosse, F. (1987). *La querrela de Martin Luis Guzmán*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/77796>
- Guzmán, M. L. (1997). *La sombra del caudillo*. Porrúa. México.
- Hernández, B. (11 de septiembre de 2021). Combate en Malpaso: los primeros muertos de la Revolución. *Crónica*. https://www.cronica.com.mx/notas-combate_en_malpaso__los_primeros_muertos_de_la_revolucion-1203260-2021.html
- Ibarra, J. (2006). *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México.

**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 161-178

- Legrás, H. (2003). Martín Luis Guzmán: el viaje de la revolución. *MLn*, pp. 427-454.
- López Vera, E. E. (2014). La sombra del Caudillo: Una reflexión sobre la tiranía. *Revista de El Colegio de San Luis*, 4(8), pp. 218-241.
- Martínez Assad, C. (2020). La censura de una historia. *Relatos e historias en México*, (95). <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-censura-de-una-historia>
- Meertens, B. (2014). El estereotipo del bandido social en dos novelas de la Revolución Mexicana: Análisis de *Los de abajo* de Mariano Azuela y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. *Studenttheses*, Universidad de Utrecht. <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/17653/sdftrtsy%2Cjrstrj%2Cy-1.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Mendoza García, J. (2011). La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva. *Polis*, 7(2), 139-179. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332011000200006&lng=es&tlng=es.
- Pellicer, J. (2016). Julio Bracho: La sombra del caudillo (1960). *Iberoamericana Vervuet*, pp. 323-337. https://www.iberioamericanavervuet.es/capitulos/9783954878543_015.pdf
- Torres Alonso, E. (2016). La sombra de Martín Luis Guzmán. Política, historia y literatura como testimonio. *Balajú*, revista de la Universidad Veracruzana, 4(3), p. 120.
- Zavala, L. Elementos de Análisis Cinematográfico. En *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 42-47. <https://tallerdelaspalabrasblog.files.wordpress.com/2016/03/zavala-elementos-del-discurso-cinematogrc3a1fico.pdf>

Julio César Zamora Velasco

Correo: jzamora31@ucol.mx

Mexicano. Licenciatura en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Colima. Estudiante de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos en la misma institución educativa. Labora en el periódico *Diario de Colima*, en donde se desempeña como Director editorial. Línea de Investigación: Literatura Mexicana, Siglos XX y XXI.



Manantiales

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 179-184
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Gran legado de *El Güero*. Reseña de *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*

Sonia Ibarra Valdez ORCID: 0000-0002-3154-1067
Universidad Autónoma de Zacatecas,
Zacatecas, México

Recepción: septiembre 13 de 2023

Aceptación: mayo 17 de 2024

Confieso que leí *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento* sin conocer al protagonista: de él sólo sabía que fue director de algunas películas que vi en mi adolescencia. Quizá por ello disfruté tanto de su lectura que, con toda honestidad, les recomiendo. En general, esta compilación de textos, realizada por Amaury Fernández Reyes, es un caleidoscopio que brinda a los lectores distintas expresiones llenas de magia, de sorpresa y, sobre todo, de emoción y nostalgia sobre la vida y obra de Alberto Isaac Ahumada, conocido también como El Güero.

Publicado en el marco del centenario del natalicio de El Güero, en el libro *Alberto Isaac...* resalta, en cada uno de sus capítulos, información general de su vida: nacido en Coyoacán el 18 de marzo



de 1923, menor de siete hermanos, perdió a su padre en un trágico accidente y sufrió, de alguna manera, la ausencia de su madre por cuestiones de trabajo; vivió siempre arropado bajo el amor y cuidado de tres tías y un tío (quienes dirigían una sala de cine, muy probablemente es ahí donde comienza su pasión por el séptimo arte), en la ciudad que lo viera crecer y que sería parte fundamental de su inspiración y desarrollo profesional: Colima.

El libro sorprende al inicio con un prólogo realizado por Claudio Isaac, hijo del homenajeado, y que muestra un sentido agradecimiento por la elaboración de este libro, pues en él se puede dimensionar un poco a ese hombre que desarrolló un pensamiento progresista, crítico e incluso feminista. Ese hombre iluminado por la estrella del éxito. Y es que *El Güero* destacó en diversas disciplinas: natación, periodismo, cine, caricatura, pintura y cerámica. Aunque breve, la participación de Claudio está llena de sentimientos contenidos, de admiración por su padre y de estimación por el trabajo realizado en su honor.

Luego, el doctor Amaury introduce a los capítulos del libro haciendo notar su admiración por Alberto Isaac,teniéndolo como un “personaje multifacético de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX”. “El libro es un homenaje a lo que Colima representó para Alberto Isaac y viceversa” (p. 11). El coordinador de esta obra brinda sus líneas para dar a conocer el porqué de la compilación y su importancia para la historia cultural del país.

El lector puede encontrar en las páginas del libro diversas actividades que ejerció Alberto Isaac, por ejemplo, se aborda un poco su faceta como educador: Ahumada se recibió de normalista y aunque solamente ejerció por año y medio su carrera, la docencia y vocación de profesor estuvo, de acuerdo a quien habla del tema, presente en cada una de las actividades que desarrollara el cineasta.

Como ya se mencionó, Alberto Isaac destacó en varias disciplinas. En natación, por ejemplo, llegó a ser campeón nacional y representó a México en dos competencias olímpicas, de ello nos hablan dos de los capítulos del libro. En uno de ellos, resaltan las relaciones sociales que Isaac tendría en este deporte y que posteriormente serían importantes en su carrera como director de cine, especialmente para llevar a cabo el documental *Olimpiada en Mé-*

xico (1968), sobre esos juegos olímpicos que se realizaron en un contexto político caótico y trágico por lo acontecido el 2 de octubre de ese año en Tlatelolco, sólo 10 días antes de que iniciaran los juegos olímpicos.

También, Isaac realizó la película sobre el XI campeonato mundial de Fútbol, *Fútbol México 70* (1970), a la cual trató de darle su propio toque emotivo, más allá de lo que sucede en la cancha. Sin embargo, quien escribió sobre estos documentales deportivos, considera que “fueron una especie de doble y sucesivo accidente en su vida creativa e íntima” (p. 32), aun y cuando *Olimpiadas en México* estuviera incluso nominada a los premios Óscar al mejor largometraje documental.

Otra faceta de Alberto Isaac que se aborda en las páginas del libro es la de caricaturista, *El Güero* plasmó el humor en el periodismo colimense, así como su realidad mediante cartones, tanto políticos como no-políticos. Se retoman tres compendios de caricaturas que se publicaron de Ahumada: *Las noches de ronda*, *Homo Stupidus* y *Recaditos*.

Además del contenido político y económico, se puede encontrar en los cartones de Alberto Isaac mitos, literatura, ópera y “sobre todo, en esa fuente inagotable de humor: la estupidez humana” (p. 133). En este sentido, el autor se basa en estereotipos sociales que reproduce en sus caricaturas para mostrar la realidad mexicana.

Cabe señalar que los temas que más se abordan en este compendio están relacionados con la obra como director cinematográfico, se halla el análisis de varias de sus películas como el de *Tívoli*, el de *Cuartelazo* y el de *En este pueblo no hay ladrones*.

Sobre *Tívoli* se da tratamiento, entre otros, al tópico del autoritarismo. Un sitio de espectáculo al que acudía sobre todo el público masculino. El sitio quiere ser derribado ante un contexto de opresivo clima moral. Si bien, para algunos esta película es considerada como el parteaguas de las películas de ficheras, para Alberto Isaac “en *Tívoli* hay una intención distinta a las películas de las ficheras, también llamadas sexicomedias, un cine de desnudos, sexo, alburres, chistes, y *sketches*, comercial y de bajo presupuesto que tuvo mucho éxito en taquilla” (p. 44). En *Tívoli*, por el contrario, se presenta una temática social y política que la distingue del cine de ficheras.



Acercas de *Cuartelazo*, película estrenada en 1976, se menciona que para Alberto Isaac fue su obra más importante, este filme aborda una parte de la historia mexicana: la desaparición y muerte de Belisario Domínguez a mano de la dictadura huertista. Sobre esto se realiza un acercamiento al lenguaje visual de la cinta y le da seguimiento “a la audaz lectura del legado de la Revolución Mexicana que proponen sus imágenes” (p. 63).

Respecto a la película *En este pueblo no hay ladrones* se detalla cómo se llevó a cabo esta importante cinta de la mano de quien escribiera el cuento en la que se basa, Gabriel García Márquez, y de personajes reconocidos de la cultura mexicana como Luis Buñuel, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, entre otros. Asimismo, detalla cómo el escritor García Márquez le regresó varias veces el guion para modificarlo porque no le convenía, por lo que su adaptación cinematográfica es totalmente fiel al cuento.

Consideran a esta producción como decisiva en la historia del cine mexicano por los cambios de forma y fondo. Pues en el film se tratan de eliminar los estereotipos del folclor mexicano, por ende, las generaciones siguientes comenzaron a indagar en nuevas maneras de presentar la realidad mexicana.

Cabe destacar que también se aborda el tema de la provincia en casi todo el trabajo cinematográfico de Alberto Isaac. En *El rincón de las vírgenes*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Tivoli*, *Cuartelazo*, *Tiempo de lobos*, *Mariana*, *Mariana*, *Mujeres Insumisas*, se exponen diversos temas como el pueblo al que vuelven los jóvenes migrantes, las cuestiones femeninas, o feministas, la búsqueda del progreso económico, el autoritarismo, el engaño, la ambición, entre otros, sin duda “la obra fílmica de Alberto Isaac es indispensable para entender la historia, motivaciones e inquietudes de un cine personal y de profunda preocupación por las raíces de México” (p. 41).

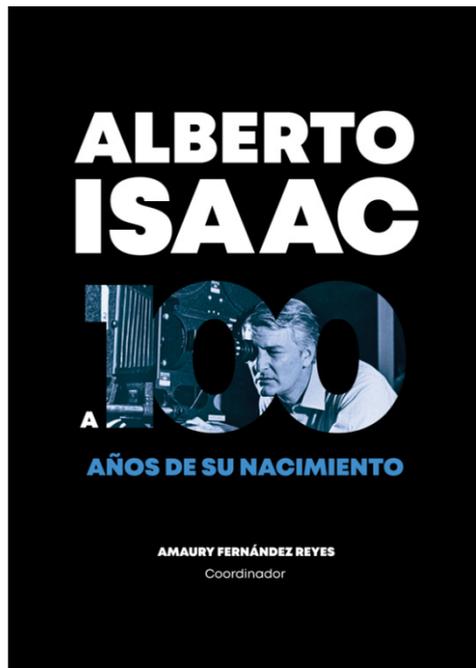
Por supuesto, no podía faltar en este compendio el lugar que lo vio nacer: Colima, y su importancia en la vida emocional y profesional de Alberto Isaac, quien creó “un profundo arraigo con el estado y la geografía” (p. 108), lugar donde estableció sus redes tanto locales como nacionales, mismas que le apoyarían en cada una de sus filmaciones. Varios espacios colimenses se volvieron en los

Gran legado de *El Güero*. Reseña de *Alberto Isaac*... Sonia Ibarra Valdez

escenarios de sus películas, como Comala, Cuyutlán, el centro de la capital, entre otros.

Cabe señalar que cada capítulo está acompañado de fotografías, portadas, promocionales de sus películas y caricaturas o cartones que hacen más rica la lectura de los textos. Al final del libro, vienen los datos de las autoras y autores, por si alguien desea continuar el diálogo sobre lo leído, pues se integra su correo electrónico. Es importante que los medios digitales nos den la posibilidad de establecer este tipo de contacto inmediato con los creadores.

Sin más, invito a las y los lectores a que se adentren en *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento* y disfruten de conocer y/o reconocer a Alberto Isaac, interesante personaje multifacético de la historia contemporánea de nuestro México.



**Interpretextos**

Vol. 1, núm. 2 / septiembre de 2024-febrero de 2025, pp. 179-184

Referencia bibliográfica

Fernández R. A. (2023). *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*. Colima: Secretaría de Cultura del Gobierno de México / Subsecretaría de Cultura de Colima. ISBN: 978-607-8673-25-4

Sonia Ibarra Valdez

sonia_ibarra_valdez@camzac.edu.mx

Mexicana. Licenciada en Letras, maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana y doctora en Estudios Novohispanos. Actualmente es docente e investigadora en el Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas y sus líneas de investigación se centran en el estudio de la cultura escrita en la época novohispana (siglos XVII y XVIII), así como en la literatura y educación con perspectiva de género.



La muñequita, punta seca y carborundum a dos placas,
2013 / Fragmento | Sandra Díaz

Interpretextos / volumen 1, número 2
Septiembre de 2024-febrero de 2025 / pp. 185-190
e-ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

***La novela de Esperanza,* de Rubén Sandoval**

Verónica Jazmín Hernández Álvarez ORCID:0009-0004-7547-6238
CUSUR/Universidad de Guadalajara, México

Recepción: junio 28 de 2023
Aceptación: mayo 17 de 2024

La novela de *Esperanza* es, literalmente, una historia sobre esperanza. Y así lo comparte la contraportada, según la cual la novela representa las aspiraciones de un “cambio utópico” que huyen de los mexicanos, que son llevadas lejos de nosotros, y permanecen encarceladas tras el muro infranqueable de la realidad. La novela reseñada fue escrita por Rubén Sandoval, Licenciado en Letras Modernas, fundador de la Red Internacional de Investigadores de La Frontera y Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por la República Francesa, en 2011.

Comenzó a escribir la novela en 2016, durante su estancia en París y en Bruselas; la terminó en La Paz, Baja California, en 2018 y la presentó en 2019 gracias a la Alianza por la Lengua Francesa en Baja California Sur. Sin embargo, de la obra poco se habla (probablemente porque ser una *edición de autor*), así que es para el lector una buena oportunidad para conocer más la literatura sudcaliforniana, poco estudiada a la fecha.

En *La novela de Esperanza* seguimos la historia de Sebastián, escritor, y el México contemporáneo, en el que la fascinación y el desengaño se mezclan en el día a día. Y como no se podía pedir menos de semejante par de “protagonistas”, esta novela de aspiración realista nos da un viaje pintoresco por diversas realidades



mexicanas que, si no nos conciernen, se nos invita a ser partícipes. El tren de lectura nos lleva por escenas costumbristas, momentos de divulgación y de reflexión, y se detiene abruptamente en el despenadero de la crítica social. En este sentido, la obra se acopla al resto de la novela mexicana moderna, un torrente de subgéneros críticos, narrativos y testimoniales mezclados, no muy alejados de los movimientos literarios de inclinación política en el México de siglos pasados, y la censura que los acompañaba. Y este no es el único encanto de la novela. Rubén Sandoval desarrolla su historia con no menos gracia que sus antecesores en el arte de la escritura elevada al cuadrado: Sebastián quiere escribir una novela, pero vive en el mismo país que Rubén Sandoval, un libro dentro de otro libro, como ya lo hacía también el mexicano Juan Villoro en su novela juvenil *El libro salvaje* (2008). Así que, a primera vista, la novela es un vistazo a nuestro presente, el del México que llamamos realidad.

La mezcla de subgéneros diversos y presentes en la novela no permite identificar una clara estructura narrativa, sobre todo si hablamos de los tradicionales tres (o cinco) momentos (aunque es posible encontrarlos si se analiza la novela). Tampoco hay capítulos que correspondan a un Viaje del Héroe, ni al pasar de los días, como en una aventura clásica. La narración cubre un aparentemente corto periodo en dos capítulos: "Preámbulo" y "Encuentro". Ambos claramente diferenciables: la primera mitad de la lectura es un paseo tranquilo por un mundo aparentemente irrelevante —diálogos, referencias al contexto nacional, historia y costumbrismo—, y la segunda es un tren que se descarriló en terreno peligroso y va en caída libre directo hacia el final, solo para que el viaje concluya de golpe, en la oscuridad del abismo, como si fuera el impactante acto final de una obra teatral. Un drama cuya ambientación es México.

Ahora bien, el protagonista de la obra es Sebastián, así, sin apellido, mote o gentilicio, y no es que no lo tenga, sino que la función del personaje consiste en encarnar algo más grande que un individuo: un escritor en la primera parte, un escritor mexicano en la segunda. Sebastián quiere escribir sobre la realidad social mexicana, pero solo descubre la inspiración para hacerlo en un personaje ya involucrado en ella: la actriz y activista revolucionaria Esperanza, quien tampoco tiene apellido. Mejor aún, ella era una chica de cam-

po llamada María, como muchas dada la inclinación guadalupana de los mexicanos, que se cambió el nombre y con esto decidió convertirse en activista social. Ella se vuelve una segunda protagonista y la razón de ser de la novela. Gracias a ella, Sebastián pasa de ser el actor principal de su propia vida en una cruzada por desempeñar su oficio, a ser actor del interés nacional, involucrado en aquello de lo que escribe.

Al principio, Sebastián no tiene pensada una historia, ni los personajes, ni nada para su novela, solo tiene las notas que tomó en sus viajes y, por supuesto, las ganas. Además, está confundido, se pregunta si la novela tiene que ser explicada, tema del que Rubén Sandoval hace un comentario en la introducción de la obra. Con el encargo de su editor René, el protagonista busca algo sobre lo qué escribir que sea vendible, real, llamativo, pero no ficticio ni reseñístico. Quiere poner la cultura mexicana en el arte, como ya se ha intentado desde el siglo XIX, siglo mencionado más de una vez en la obra. Hasta que un día, varado en la realidad de un pueblo asentado junto a un malecón y un par de lomas que parecen gritar a la costa de Baja California Sur, entiende que un libro es inseparable del resto de la literatura y de la realidad. Aferrado a esto acude a la ciudad y a la biblioteca, y en los libros encuentra una musa, Esperanza, que lo introduce como a un títere a una nueva etapa de su vida.

Sebastián pareciera ser siempre un títere. Es moldeado por sus ideas, su editor, su gobierno y su contexto, como cualquier otro artista. En el momento en que decide escribir acerca de Esperanza, se da cuenta que ella está por delante de él en el entendimiento de su sociedad. Así que, decidido a saber más, comienza a actuar: se convierte en personaje de su propia novela, aunque aún no haya empezado a escribirla. Esperanza y Sebastián nos cuestionan: ¿qué papel tenemos nosotros en el cambio social? ¿El artista y la literatura pueden impulsar un cambio? ¿Esto es aclamado o censurado? Rubén Sandoval parece respondernos que sí, el papel del escritor es activo en la realidad, y el ciudadano tiene responsabilidad de hablar sobre los problemas sociales. Como lo dice Nelson Osorio en su libro *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX* (2000: p. 16), la literatura es parte de la realidad, puesto que es partícipe de esta y mantiene una estrecha relación con la evolución del hombre, y no es un sim-



ple registro; así hace Sebastián, que pronto se vuelve parte de la realidad sobre la que escribe.

En este marco, *La novela de Esperanza* no refiere fechas ni nombres de ciudades, pero sí menciona otras realidades: los paisajes mencionados nos remiten al ambiente sudcaliforniano y a los pueblos de la costa del Pacífico, y la ciudad que visita Sebastián, a grandes ciudades del país. Este México novelado está lleno de personajes pintorescos y cotidianos. Además, son mencionados personajes del ámbito nacional e internacional, la literatura mexicana del siglo XIX, levantamientos sociales como el del 68, y la lucha de las mujeres y otros marginados contra la opresión del gobierno, especialmente el desplazamiento de los nativos de la zona chiapaneca (no menciona año). Y aunque no sabemos quién pueda ser la Esperanza “real”, podemos ver en ella a los perseguidos por hacer cine de denuncia, los críticos y a los que rescatan a los indígenas y las mujeres (la *otredad*) de la memoria oculta del pueblo mexicano. Con todo esto Rubén Sandoval pone en tela de juicio la situación sociopolítica mexicana, pero también apela a la universalidad: Sebastián es cualquier escritor, Esperanza es cualquier activista, y los conflictos sociales, los vendedores callejeros, los políticos, las bibliotecas y las calles son cualquier país de Latinoamérica. Razón de más para no usar siempre el lenguaje local, sino más bien el discursivo, sobre todo en el segundo capítulo. El narrador habla como si en las letras pudiera sentir los deseos del personaje, como si se le escapara la pluma, y esta tuviera prisa de darle a los personajes su destino final:

Cada uno tenía muy en claro la labor pendiente por cumplir: en ambos se notaba, ya, un deseo de asociarse con esta causa, de asimilarse a la entrega que, según ellos debiera asumir cada individuo de nuestra patria. Era evidente que todo tenía origen en los contratos de clase, en las intervenciones del poder para saquear el país, en las preparaciones para las futuras elecciones no muy lejanas. Venían tiempos de revuelta... (Sandoval, 2018: 151).

Pero entre todo, lo más llamativo de la novela es su nombre: la amplitud que le da a la palabra “esperanza”. Como nombre femenino es la activista que inspiró al protagonista y a un país. Pero

La novela de Esperanza, de Rubén Sandoval. Verónica Jazmín Hernández Álvarez

también está presente como estado de ánimo: el deseo de mejorar el mundo, los indígenas y mujeres que aspiran a la igualdad o las ganas de Sebastián de escribir. Hasta llega a ser una alegoría. ¿Cómo distinguir un escritor de un investigador si tienen el mismo objetivo? ¿Cómo distinguir un nombre de un sentimiento si tienen el mismo sentido? Para Sebastián, cuya búsqueda de historias es en sí una historia, eso es lo importante, las varias caras del dado (por no limitarnos a la moneda):

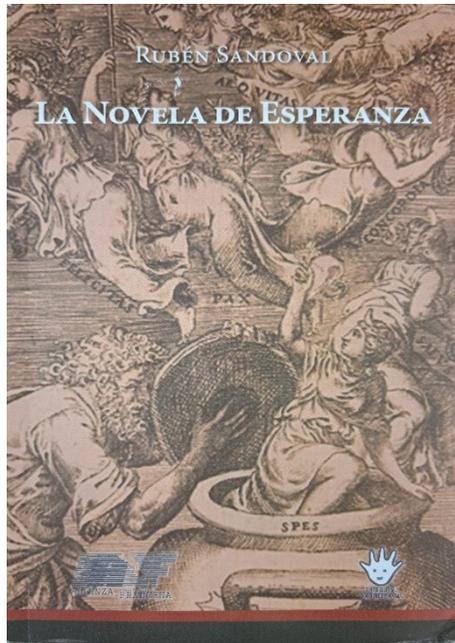
Le atraía mucho el hecho de que el personaje central de su novela pudiera ser un individuo con tantas posibles variables: La historia, la literatura, el cine -probablemente- y el mito que en torno a esta figura femenina se había gestado (Sandoval, 2018: 93).

Esta podría ser la historia de una activista llamada Esperanza, o bien la de una sociedad que espera mejorar, que aquí vienen a representar lo misma, dado que ambas se necesitan. Retomemos el tópico inicial: el escritor y la realidad. Rubén Sandoval ha unificado la teoría y la praxis, a diferencia de escritores de siglos pasados (como la Generación del 98, si podemos comparar) cuyos personajes quedaban atrapados en la reflexión teórica. Sebastián reflexiona, decide actuar, participa en el levantamiento que hará el grupo de Esperanza el día del informe de gobierno, el grupo es reprimido y no sabemos qué más, porque la novela termina abruptamente. Si este hecho alude al movimiento del 68, no sería mera casualidad. Así que Rubén aborda el panorama completo: la visión positiva que tiene el protagonista al trabajar por el cambio social contrasta con las páginas finales que sugieren la imposibilidad de cambiar al país.

La novela, como cualquiera, tiene aspectos que podrían disgustar a algunos lectores, como su lenguaje discursivo a pesar de abordar la cotidianidad, o su estructura de dos capítulos, donde el primero parece independiente y a penas el segundo introduce a Esperanza. Sin embargo, goza de varias cualidades: su lectura ligera y disfrutable, imágenes memorables, un tema por explorar, personajes impactantes, un clímax sin final que inquieta permanentemente y su retrato del artista en la sociedad contemporánea. En México, la lectura no es un tema de primera plana, pero vale la pena empezar a



motivarnos en obras tan cercanas a nosotros, como ésta. Así descubrimos lo maravilloso y lo decadente de nuestro país, lo conocido y desconocido, aun si múltiples activistas siguen viviendo y muriendo sin lograr el verdadero cambio social. *La novela de Esperanza* es más que una *novela social* o de costumbres, y más de lo que he dicho en este texto. Este libro invita al lector a ser parte del cambio nacional.



Referencias bibliográficas

- Sandoval, R. (2018). *La novela de Esperanza*. Alianza por la Lengua Francesa / Centro Cultural "Roger de Conynok" A. C., México.
- Osorio Tejeda, N. (2000). *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Universidad de Alicante, España.

Verónica Jazmín Hernández Álvarez

veronica.halvarez@alumnos.udg.mx

Mexicana. Estudiante de la Licenciatura en Letras Hispánicas en el Centro Universitario del Sur (CUSur) de la Universidad de Guadalajara. Creadora y reseñista independiente.

Indicaciones para los autores

Interpretextos es un espacio editorial para la publicación de trabajos inéditos y originales de investigación y divulgación relacionados con las humanidades. Los textos que se presenten para su posible publicación deberán tratar alguna temática dentro de las humanidades desde los siguientes puntos de vista: literario, lingüístico, periodístico y desde la comunicación.

Cada artículo recibido será sometido a arbitraje por pares académicos externos para valorar su pertinencia académica y la viabilidad de su publicación. Dicho proceso será preferentemente bajo la modalidad doble ciego. Las colaboraciones deberán enviarse a: revistainterpretextos@ucol.mx; abelandin@ucol.mx o bien a la siguiente dirección postal: Avenida Universidad 333, colonia Las Víboras, Colima. C.P. 28040, México.

Notas

- a) Consulte la versión electrónica de los criterios de evaluación en <http://www.ucol.mx/interpretextos/> en donde se encontrarán los criterios editoriales que toma en cuenta el Comité Editorial para cada tipo de texto que se publica: artículos de investigación, ensayos de divulgación, reseñas, textos de creación y fotografías, con el propósito de cooperar en el avance del conocimiento humanístico desde el ámbito académico.
- b) Únicamente serán considerados para su posible publicación aquellos textos que cumplan con los requisitos estipulados.
- c) El proceso de dictaminación de artículos puede durar varios meses, desde la recepción del texto, comprobación de la pertinencia temática y línea editorial, revisión entre pares académicos, comunicado del resultado, resolución de las observaciones (en su caso) y publicación.
- d) Los textos que presenten controversia para los dictaminadores serán resueltos por el Comité Editorial de la revista.
- e) Los autores cuyos textos sean aprobados se comprometerán a otorgar la licencia no exclusiva y sin límite de temporalidad para que *Interpretextos* publique su obra, por lo que deberán enviar una carta firmada donde se asiente la cesión de los derechos patrimoniales de autor correspondiente.
- f) Los autores deberán enviar una carta de originalidad en la que manifiesten que su texto constituye un trabajo original e inédito, que no ha sido publicado previamente, ni sometido a dictamen otra revista o editorial nacional o internacional; por lo que deberán otorgar consentimiento para que su escrito sea revisado mediante el software que permita la detección de similitud de contenidos, reconociendo que, de encontrar un alto porcentaje de similitud con otro(s) texto(s) previamente publicados, éste será retirado del proceso editorial.



La revista *Interpretextos* 2 fue editada en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad No. 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición se terminó en agosto de 2024. En la composición tipográfica se utilizó la familia *Myriad Pro*. Programa editorial periódico: Jorge Arturo Jiménez Landín. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas.



Verso de entrada: Chajk / Chajk
Juana Karen Peñate

Editorial
Lucila Gutiérrez Santana

Son palabras

Una dramaturgia de nuestro tiempo: sentidos críticos en la obra de Sabina Berman
Claudia Elisa Gidi Blanchet | *Universidad Veracruzana, Veracruz, México*

La estructura tubular de 2666 de Roberto Bolaño (un juego de espejos)
Mónica Daniela Albarrán Bernal | *Universidad Autónoma del Estado de México, México*

Aquí adentro
Alejandro González Landeros | *University of Central Arkansas, USA*

Toda gente

Una alianza inevitable: El periodismo feminista y las humanidades
Elvira Hernández Carballido, Sandra Flores Guevara, Mauricio Ortiz Roche y Raúl Arenas García |
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

El viaje de Simonopio: un análisis cinematográfico de *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia
Salma Valeria Bautista Verduzco | *Universidad de Colima, Colima, México*

Arrobados

Sandra Díaz
ComuArte, Chiapas, México

Diapasón

De esos lodos estos polvos. Precoz estudio de la industria porno colombiana (1960-2000)
Wilmar A. Vera Zapata | *Universidad Católica Luis Amigó, Colombia*

Un placer espantoso. El gusto por el miedo y su influencia en nuestra cultura
Diana Alejandra Reyes Sandoval | *CUSUR, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México*

Lengua labrada

Lingüística y complejidad: Enfoques interdisciplinarios en los estudios de fonética
Francisco Antonio Nocetti Anziani | *Investigador independiente, Chile*

La sombra del caudillo, literatura y cine con personajes al margen de la ley
Julio César Zamora Velasco | *Universidad de Colima, Colima, México*

Manantiales

Gran legado de *El Güero*. Reseña de Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento
Sonia Ibarra Valdez | *Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, México*

La novela de Esperanza, de Rubén Sandoval
Verónica Jazmín Hernández Álvarez | *CUSUR, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México*

Políticas editoriales de *Interpretexos*

Editorial Policy of *Interpretexos*



UNIVERSIDAD DE COLIMA