



ENCUENTRO DE CIUDADES A TRAVÉS DE LAS ARTES



UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO

ENCUENTRO DE CIUDADES A TRAVÉS DE LAS ARTES

GUAYAQUIL-CIUDAD DE MÉXICO

Olga del Pilar López
Editora



UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO



Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López



UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO

Rectora: Tania Rodríguez Mora

Secretario General: José Alberto Benítez Oliva

Coordinador de Difusión Cultural y Extensión Universitaria:

Fernando Francisco Félix y Valenzuela

Responsable de Publicaciones: José Ángel Leyva

Encuentro de ciudades a través de las artes

Guayaquil-Ciudad de México

Este libro ha sido sometido a revisión por doble par ciego.

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México

D. R. © de los autores

Imagen de portada: Iván Gomezcésar Hernández

Créditos de la exposición *El corazón de Copil*

Curaduría: Iván Gomezcésar y Alonso Díaz

Concepto museográfico: Olga López, Gabriela Fabre y Ruth Cruz

Montaje: Hnos. Cruz y Andrea Moreira

ISBN: 978-9942-977-80-9

Artes
EDICIONES

Dirección: Verónica Andrade Aguilar

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de estilo: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Índice

Prólogo	
Olga del Pilar López.....	5

I. La inspiración y el deseo de crear

Los murmullos de la inspiración	
Carmen Teresa Ros Aguirre	11

Sobre la literatura infantil y la escritura creativa para la infancia	
Elsa Fujigaki Cruz	33

II. Imagen, cuerpo y escritura como forma

<i>Reminiscencias de un encierro:</i> feminismos y cine experimental	
Astrid Coraima Torres Bermúdez	53

Errancias textuales: extranjería y subjetividad migrante en Mauro Javier Cárdenas y Karla Cornejo	
Miguel Aillón Valverde	73

Narrativas de resistencia, música y cultura popular en Guayaquil y Ciudad de México en el siglo XX	
Luis Pérez-Valero	107

III. Memoria, archivo y resistencia cultural

El documental <i>Palabras del surco:</i> memoria y resistencia desde la poesía de Irma Pineda,	
---	--

Carlos Huamán, Celerina Sánchez Santiago	
María del Carmen Díaz Vázquez.....	131
El canto florecido	
Teresa Dey	151
Memorias de artista, catálogo de Vlady	
Araceli Ramírez Santos	169
 IV. El corazón de Copil	
Muestra fotográfica	
Iván Gomezcésar Hernández	188
Mirada fotoantropológica de la Ciudad de México	
Texto curatorial	218
Biografías de los autores.....	220

Prólogo

Este libro reagrupa conferencias presentadas en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes. Guayaquil-Ciudad de México que se realizó en la Universidad de las Artes del 2 al 6 de diciembre de 2024. Este encuentro buscó generar y reactivar circuitos artísticos y académicos entre ciudades de Centro y Suramérica para trabajar y reconocernos en la diferencia. La investigación y la enseñanza de las prácticas artísticas fueron el foco del debate, ya que se presentaron resultados de investigaciones y se generó el terreno propicio para su circulación. Así, la Universidad de las Artes (UArtes) y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) unieron esfuerzos para producir este evento en Guayaquil y convocar a comunidades tanto de nuestro claustro universitario como de la urbe en general.

Si bien el acontecimiento fue el encuentro mismo y las relaciones que allí se generaron, es importante dejar una huella a través de una publicación que permita relacionarnos con públicos más amplios. De ese modo, los ensayos publicados en el presente libro evidencian la riqueza de los debates propuestos y entran a nutrir la bibliografía sobre cada uno de los temas tratados. Con el fin de ofrecer una estructura al lector, hemos dividido el libro en tres partes: «La inspiración y el deseo de crear»; «Imagen, cuerpo y escritura como forma»; «Memoria, archivo y resistencia cultural». A continuación, algunos comentarios introductorios para la lectura de los textos.

Carmen Ros, en «Los murmullos de la inspiración», se pregunta por ese impulso, intuición o inspiración que dan inicio a la escritura. Para ello, vuelve sobre filósofos y escritores quienes ofrecen diversas salidas a este dilema para tratar de entender ese arrobamiento que toma al poeta en el momento de la creación; sin embargo, el texto construye su arco narrativo al pasar por explicaciones divinas y místicas hasta aproximarnos a la confrontación con el caos, el silencio y el trabajo constante con el lenguaje.

Elsa Fujigaki, en «Sobre la literatura infantil y la escritura creativa para la infancia», propone un acercamiento a la enseñanza de la

escritura para infancias, la cual ofrece herramientas a los estudiantes para acercarse a esta manera de escribir, a partir de los insumos de la escritura creativa. Por tanto, Elsa señala un recorrido por la historia de la literatura infantil, en la que reconoce los cambios de época y las nuevas sensibilidades que atraviesan este género, lo que a su vez se conjuga con el posicionamiento y la transformación del rol de las niñas y niños en la organización social. Como con cualquier otro género literario, aquí vemos emerger la cosmogonía de la cultura en la que se inscriben los relatos y la función social que estos cumplen en la estructura de valores que esta vehicula.

Astrid Coraima Torres, en «*Reminiscencias de un encierro: feminismos y cine experimental*», nos ofrece un ensayo sobre el proceso de investigación-creación del cortometraje *Reminiscencias del encierro* que inició durante la pandemia de COVID-19 y en el que también resuena la situación de encierro producto de la violencia que vive el Ecuador actualmente. Preguntas, desencajamientos teóricos y contexto político y social son el campo de composición propicio para el documental en el que las imágenes proponen una mirada femenina y periférica que valora lo mínimo y se carga de afectos.

Miguel Aillón Valverde, en «Errancias textuales: extranjería y subjetividad migrante en Mauro Javier Cárdenas y Karla Cornejo», explora la literatura migrante a partir de los textos *Aphasia* y *Catalina* de los autores indicados en el título del texto, respectivamente. Al elegir estos dos autores, Aillón asume un tipo de literatura de la migración que escribe desde los bordes, las mezclas, lo interesticial constituido por otros tiempos y otros espacios. A partir del concepto de extraterritorial de Georges Steiner, se propone un alejamiento de la escritura del migrante desde la nostalgia y el retorno al terruño, para exaltar, más bien, la fragmentación del lenguaje, la subjetividad maltrecha y el deshilachamiento de la identidad. Es el malestar del migrante lo que se siente en la escritura de *Aphasia* y *Catalina*, sin idealizaciones del lugar de origen o de acogida, sino en la pérdida del espacio del migrante, en su desencajamiento social, en su movilidad e inestabilidad que lo deja fuera de lugar y sin generación precedente, solo en estado de extrañeza.

Luis Pérez-Valero, en «Narrativas de resistencia, música y cultura popular en Guayaquil y Ciudad de México en el siglo XX», nos presenta circuitos culturales bien particulares entre ambas ciudades a través del

cine y la música. Así, la trazabilidad de las rumberas y su llegada a Guayaquil son el encuentro de lo foráneo que se fusiona con lo local. Con su carga simbólica se mueve por los topos urbanos de la fiesta guayaquileña para salir transformada. Por su parte, Julio Jaramillo traspasó la frontera ecuatoriana y es la expresión de distintas nacionalidades latinoamericanas. En el caso de Ciudad de México, es a través de Julio Jaramillo que el aire de Guayaquil llega y se mezcla para reelabora el imaginario sonoro de la ciudad de México. Se trata de circuitos culturales que, en ambos casos, reinventan lo local.

María del Carmen Díaz propone en «El documental *Palabras del surco*: memoria y resistencia desde la poesía de Irma Pineda, Carlos Huamán, Celerina Sánchez Santiago» la oralidad de las lenguas originarias a través de los tres poetas indicados. Es así como la autora describe su proceso creativo para la generación del documental, en el cual tuvo que tomar decisiones estéticas que le permitieran desplegar la poesía en las lenguas originarias para hacer sentir sus cosmogonías. En vez de buscar una traducción, lo que nos muestra es la extrañeza de un universo poético alejado de la estructura occidental. Propone escenarios para cada poeta, desde los cuales se exaltan sus flujos poéticos y permiten sentir que estas lenguas aún siguen vivas y forman parte de una constelación poética y singular de América.

Teresa Dey, en «El canto florecido», reelabora a partir de distintas fuentes históricas y arqueológicas la presencia de las comunidades autóctonas para ver el resurgir allí de la poesía en lenguas originarias. Así, los poetas despliegan un mundo de imágenes y sonidos que nos permiten navegar por los estratos de la memoria para reencontrar la vitalidad de los pueblos originarios y reconocer su riqueza, diversidad y singularidad.

Araceli Ramírez, en «Memorias de artista, catálogo Vlady», elabora una mirada en profundidad sobre el acervo del artista Vlady que custodia la UACM. Así, en torno a este archivo visual se generan investigaciones y exposiciones que permiten reconocer el rol de la Universidad en el resguardo, cuidado, revitalización y circulación de este archivo. La investigadora se plantea una metodología que se aleja de la línea del tiempo para proponer otros tiempos a contrapelo, propios de la perspectiva benjaminiana y warburiana, formas de anachronismo que permiten reinventar el pasado y repensar el presente. En tal sentido, con Vlady

vemos una constelación visual que atraviesa el imaginario visual de la pintura moderna mexicana.

Finalmente, la exposición de Iván Gomezcézar, *El corazón de Copil*, tuvo lugar en el marco del Encuentro de Ciudades a través de las Artes. Guayaquil-Ciudad de México. A partir de una constelación fotográfica, Iván Gomezcézar nos permite encuentros fugaces con Ciudad de México para sentir las distintas capas, los estratos que en ella perviven. La muestra se dividió en seis ejes: símbolos, religiosidad, fiesta, asimetrías, movilizaciones y espacio. Cada uno propone una perspectiva de ciudad en donde los lugares, los cuerpos, la resistencia, el mercado y la vida diaria se entrelazan en una pluralidad cultural que es a la vez constante y móvil, originaria y cosmopolita. La multiplicidad y vitalidad de la ciudad se desborda a través de las imágenes propuestas en la muestra en donde nos identificamos y diferenciamos, en donde imaginamos de nuevo esos circuitos culturales que atraviesan y unen nuestros países.

La lectura de este texto permite encontrar los temas de investigación que convergieron en el Encuentro, y las resonancias singulares de Guayaquil y Ciudad de México. Aprendimos a vernos y a escucharnos, a contaminarnos con aquello de lo que cada quien enseña, estudia, imagina y visualiza. Así sentimos que las ciudades y las universidades son pluralidades de microacontecimientos y que tuvimos la fortuna de unirlos en este encuentro entre la Universidad de las Artes y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, para sentir la fuerza de lo colectivo.

Olga del Pilar López

VICERRECTORA DE POSGRADO E INVESTIGACIÓN EN ARTES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

GUAYAQUIL, ECUADOR

I.

La inspiración
y el deseo de crear

Los murmullos de la inspiración¹

The Whispers of Inspiration

Carmen Teresa Ros Aguirre

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

carmen.ros@uacm.edu.mx

RESUMEN

El presente ensayo explora la naturaleza de la inspiración artística, un fenómeno que trasciende la técnica y eleva la escritura a dimensiones trascendentes. Desde la concepción platónica de la inspiración como delirio divino provocado por las musas, hasta la visión aristotélica que equilibra técnica y dones naturales, y otros autores que han reflexionado sobre el misterioso fenómeno, se presenta una panorámica general de las voces que han intentado desentrañar este misterio. Autores como John Milton, que invocaba a sus musas celestiales, o Robert Louis Stevenson, quien encontraba sus historias en el reino de los sueños, revelan la multiplicidad de formas que puede tomar la inspiración. De igual forma, Octavio Paz y Harold Bloom contribuyen con sus reflexiones sobre la naturaleza de esa «voz» que guía al creador, sugiriendo que podría ser una manifestación de lo otro que habita en nosotros. Sin embargo, hay pareceres artísticos y de otras índoles, que indican que la inspiración no es suficiente por sí sola, sino que requiere del trabajo consciente y de la disciplina para transformar la chispa inicial en una obra cohesionada. Beethoven y Flaubert ejemplifican cómo —incluso— los genios más brillantes necesitan paciencia y dedicación para dar forma a sus creaciones. Así, el rapto de las musas deviene en una danza entre el éxtasis y la revisión, entre el don

¹ Este texto es resultado del proyecto de tesis doctoral «Desde la mirada de críticos, teóricos y creadores, la novela al desnudo: sus partes esenciales». Una versión resumida se presentó en forma de ponencia en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil–Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes el 6 de diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

recibido y el esfuerzo invertido, lo que da lugar a obras de arte que resonarán a través del tiempo.

PALABRAS CLAVE: inspiración artística, creación literaria, musas, éxtasis, ensoñación, voz interior, alteridad, técnica literaria, proceso creativo

ABSTRACT

This paper explores the nature of artistic inspiration, a phenomenon that transcends technique and elevates writing to transcendental dimensions. Since the Platonic conception of inspiration as a divine delirium provoked by the muses, to the Aristotelian vision that balances technique and natural gifts, a journey is made through some philosophical currents that have tried to unravel this mystery. Authors such as John Milton, who invoked his celestial muses, or Robert Louis Stevenson, who found his stories in the realm of dreams, reveal the multiplicity of forms that inspiration can take. Similarly, Octavio Paz and Harold Bloom contribute with their reflections on the nature of that “voice” that guides the creator, suggesting that it could be a manifestation of the other that dwells within us. Inspiration alone is not enough, but requires conscious work and discipline to transform the initial spark into a cohesive work. Beethoven and Flaubert exemplify how even the most brilliant geniuses need patience and dedication to shape their creations. Inspiration is a dual phenomenon: a confluence of the divine and the human; of the emotional and the technical. It is a dance between ecstasy and revision, between the gift received and the effort invested, that gives rise to works of art that will resonate through time.

KEYWORDS: artistic inspiration, literary creation, muses, ecstasy, reverie, inner voice, otherness, literary technique, creative process

El poder del extravío

En los cursos y talleres para escribir novela suele reconocerse que, detrás del poder y la energía de un texto, hay un trabajo minucioso de escritura que está más allá de la redacción, de la frase certera o del ornamento. La composición artística en los géneros narrativos implica otros elementos, como la historia que se cuenta, el desarrollo de los personajes, la estructura o disposición de los sucesos; el punto de vista de la voz que narra; así como la coherencia y el equilibrio. Todo ello se construye y despliega con palabras que permiten una proyección en la mente de un lector. No es inusual escuchar que el dominio de la escritura se puede adquirir; sin embargo, es legítimo preguntarse sobre el papel y la fuerza que la inspiración artística juegan durante el acto creativo; ¿cuándo aparece, cómo se manifiesta, de qué modo opera?, ¿es posible establecer una generalización, teniendo en cuenta que toda obra de arte literaria es única?, ¿es una condición suficiente para producir arte?, ¿es prescindible el conocimiento de las técnicas y las reglas del arte de la composición literaria? Estas son interrogantes que han sido debatidas desde la Antigüedad hasta nuestros días, pero que no dejan de inquietar a quienes escribimos, dado que a veces la escritura discurre con efluvios de aciertos y otras, con enorme dificultad.

Me veo precisada a ser sincera: cuántas y cuántos no anhelamos, secreta o abiertamente, escribir como los grandes maestros de las letras y a cuántas o cuántos no admiramos con envidia, esa sustancia que tiene un componente de dolor. Por qué no preguntarse: ¿puede invocarse la inspiración?

Platón asentaba en sus *Diálogos* que el poeta² compone poemas merced al entusiasmo al que lo llevan las musas o castálidas, diosas de las ciencias y las artes, porque «es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo»³.

A juicio del fundador de la Academia, los poetas son poco notables si no escriben bajo la posesión de las diosas, quienes hablan por medio

² Nota: el vocablo *poeta* aquí también será identificado con el término *novelista* y/o *creador*.

³ Platón, *Diálogos* (México: Porrúa, 1962), 136.

de los artistas y presiden el acto creador. Para Platón, las técnicas artísticas de la escritura tienen poca o ninguna relación con la poesía. El discípulo de Sócrates pone en boca de su maestro, en el *Fedro*, algunos trazos que definen el acto de inspiración como un delirio que «se apodera de una alma ingenua y virgen aún la transporta⁴ y le inspira odas y otros poemas para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las hazañas de los antiguos héroes»⁵; semejante frenesí proviene de la posesión de las musas y aquel poeta, insiste Platón en la voz de su maestro, que se posee a sí mismo y se acerca a la poesía confiado en su habilidad, quedará eclipsado por el artista que está bajo el dominio de las diosas.

Era rotunda la fe de Platón en el poder del extravío y de la ensoñación provocados por las castálidas, pues no dudó en pedir su auxilio para desplegar, también en el *Fedro*, sus reflexiones sobre el amor y en hacer que el mismo Sócrates las llame: «Venid, Musas ligias, [...] por vuestras divinas melodías, yo os invoco»⁶. Al suplicar los favores de las diosas y definir el estado de inspiración como el momento en que el alma sale de sí, el filósofo ateniense hace pensar que ha experimentado el arrebató de las diosas, al que también llama *terror sagrado*.⁷

A diferencia de Platón, Aristóteles concentró su atención en la idea del artista consciente, pues estaba visto que, si las divinidades se mostraban caprichosas para otorgar dones, entonces, ¿cuál era el mérito del elegido que recibía el dictado de las musas? El arte, consideró Aristóteles, no podía ser únicamente el resultado de un acto delirante. Bajo ese razonamiento el estagirita concedió una importancia central al conocimiento y dominio de las técnicas artísticas, no obstante, admitió el valor de los dones divinos para la creación.

Horacio y Longino pensaron que las aptitudes naturales eran un regalo de los cielos que no debía ser abandonado al arbitrio del poeta, ya que corría el riesgo de manifestarse de modo anárquico. Ambos insistieron en la combinación del talento natural, los métodos y las técnicas del arte, sin dejar de reconocer la actividad misteriosa del *terror sagrado*.

Solicitar el rapto de las musas ha sido frecuente. John Milton, en *El paraíso perdido*, el poema que narra la historia de la caída de Adán

4 El subrayado es mío.

5 Platón, *Diálogos*, 140.

6 Platón, *Diálogos*, 128.

7 Platón, *Diálogos*, 130.

y Eva, no solamente invoca a las castálidas, sino que estas, aclara, han respondido a su llamado en otras ocasiones. El resultado es, como se acepta unánimemente, un prodigio de las letras universales:

Ahora ha llegado el momento de reemplazar este tono con el trágico [...] ¡Triste tarea! Pero también argumento de mayor grandeza heroica que la cólera del terrible Aquiles persiguiendo a su enemigo por tres veces fugitivo [...] ***Más elevado sería mi canto, si pudiera obtener de mi celestial protectora un estilo apropiado a mi relato. Ella se digna visitarme por la noche, sin que yo la invoque, y me dicta mientras dormito o me inspira fáciles e improvisados versos, desde el punto en que me agradó el tema presente***⁸ para un canto heroico, largo tiempo ha elegido y tardíamente comenzado. La Naturaleza no me otorgó dotes para cantar la guerra, único asunto considerado hasta aquí como heroico. ¡Qué obra maestra la de descubrir en largos y fastidiosos discursos los caballeros fabulosos y sus imaginarias batallas (mientras la fortaleza y la paciencia y el martirio heroico yacen sepultado en el olvido) o pintar con todos sus pormenores carreras y juegos relumbrantes, blasonados escudos, extrañas divisas, armaduras y corceles, arneses y faldellines de soberbios caballeros en justas y torneos, con su cortejo de opulentos festines, servidos en la sala de armas por escuderos y senescales! Todo ello arguye habilidad de artífice u obrero; no el mérito que con justicia da un nombre heroico al autor o al poema.

En cuanto a mí, nada instruido en tales cosas, ni amigo de estudiarlas, prefiero un asunto más elevado, suficiente por sí mismo para inmortalizar mi nombre, a menos que una edad demasiado avanzada, el clima frío o los años, quiten el vigor a mis alas; y así podría suceder si la inspiración fuera mía y no de la celestial mensajera que cada noche la trae a mis oídos.⁹

Las palabras de Milton no dejan de ser un testimonio de que las divinidades orientan el alma hacia una intuición que busca la originalidad, uno de los rasgos esenciales de la creación artística. En el fragmento del poeta inglés, la sentencia de Platón reverbera: «Cada uno de ellos [los poetas] sólo puede sobresalir en la clase de composición

⁸ Las negritas son mías.

⁹ John Milton, *El paraíso perdido* (Barcelona: Época SA, 1985), 245-46.

a que le arrastra la musa [...] y todos son medianos fuera del género de su inspiración»¹⁰.

Durante los momentos de terror sagrado, el alma, transportada, sale de sí, dice el fundador de la Academia; recibe entonces una intuición a la cual sigue o una revelación que hace de su obra algo sagrado. Caben aquí las preguntas: ¿hacia dónde va el alma?, ¿en qué espacio acontece la revelación? Octavio Paz, en *El arco y la lira*, asegura que el poeta se siente arrastrado por un viento que lo arroja de sí, al tiempo que lo lanza dentro de sí mismo sin que la voluntad intervenga de manera decisiva, sino, más bien, poco. El lanzamiento alcanza la otra orilla del propio ser, quien experimenta otra presencia en un «olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia es también nosotros»¹¹. ¿Tendrá acaso el alma un encuentro consigo en donde se reconoce y palpa como tal? Estado de extrañeza ante lo otro que exige soledad para hacer comunidad consigo mismo, admite el premio Nobel mexicano. Acaso esa presencia manifieste una interacción, se torne en la voz de una voluntad que participa en el acto creador, como sugiere Octavio Paz:

Esta colaboración puede darse con nuestra voluntad o sin ella, pero asume siempre la forma de una intrusión. La voz del poeta es y no es suya. [...] Algunos lo llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconciente, razón. [...] Mas unos y otros se ven obligados a admitir excepciones.¹²

Entre los creadores que se han declarado creyentes en la intrusión de esa voz está Truman Capote, quien confesó que, a la velocidad de un relámpago, el principio, el desarrollo y el desenlace de una historia ocurrían en su mente, de manera simultánea. Luego, cuando llegaba a la etapa de la redacción, su castálida le proponía «sesgos repentinos, la frase que se presenta en el momento preciso sin que se sepa de dónde viene, que es el dividendo inesperado, el jubiloso empujoncito que mantiene vivo a un escritor»¹³. Es posible que la fe de Truman Capote en su musa proviniera de su propia experiencia: durante un periodo

10 Platón, *Diálogos*, 136.

11 Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 133.

12 Paz, *El arco y la lira*, 157.

13 Truman Capote, *El oficio de escritor* (México: Era, 1991), 325.

utilizó cuaderno de apuntes y esquemas hasta que descubrió que todo ello marchitaba la idea en su imaginación. Así que se entregó con cierta liberalidad a la improvisación y, mientras iba redactando, bebía café, té de menta, jerez y, al final, martinis; ¿cabría suponer un vínculo entre las bebidas y la eficacia de su diosa?

Para invocar a las castálidas, o desatar estados de conciencia distintos, muchos creadores han recurrido al uso de sustancias alucinógenas o de narcóticos, como Nerval y Coleridge, algunos de los simbolistas y de los surrealistas, así como la generación *beatnik*, entre otros. William Burroughs escribió en *Junkie* sus experiencias sobre la adicción y con adictos; sin embargo, declaró que las visiones derivadas de las drogas y del arte son distintas:

Los alucinógenos producen una suerte de estados visionarios, pero la morfina y sus derivados disminuyen la conciencia de los procesos interiores, del pensamiento y las emociones. [...] Están absolutamente contraindicados para cualquier trabajo creativo, e incluyo en la contraindicación al alcohol, la morfina, los barbitúricos, los sedantes.¹⁴

En el caso de otros novelistas, la musa modifica el género de su intervención, inspirando en el ámbito del sueño, como sucedía a Robert Louis Stevenson, quien tenía la costumbre de soñar historias. Stevenson llegó a afirmar que estaba habituado a idear fabulaciones, tanto dormido como despierto. *Dr. Jekyll y Mr. Hide*, antes de ser novela, fue un sueño en donde alguien intentaba introducir, por la fuerza, a un hombre en el interior de un armario. «Entonces el hombre bebía una droga y se transformaba en un ser diferente»¹⁵. Stevenson contó que al despertar tenía claro hasta el último detalle del relato tal y como lo narró después, pero también hizo la aclaración de que escribirlo fue un proceso diferente.

En ocasiones, las historias que la diosa le obsequiaba a Stevenson, envueltas en sueños, eran verdaderas pesadillas que podían, incluso, hacerlo gritar. El autor de *La isla del tesoro* consideraba su propio grito como una señal de que la fábula era buena. Al despertar, se concentraba en traducir al lenguaje escrito la vivencia soñada.

14 William Burroughs, *Junkie* (1953), 134-35.

15 Christopher Silvester, *Las grandes entrevistas de la historia* (Madrid: El País/Agui-lar, 2002), 111.

Guillermo Cabrera Infante identificó la inspiración con el término «embullo» y, con la gracia que caracterizan sus textos, aseguró que escribía cuando el Espíritu Santo lo «embullaba», susurrándole algo amable al oído, para viajar por los trenes de la mente. ¿Por qué no creerle que *Tres tristes tigres* fue el resultado de viajes en trenes rumbo a intuiciones originales y certeras?

Eres injusto me dijo Alex y yo iba a protestar cuando me dijo. No, déjame hablar y después que sepas, verás que eres injusto, y lo dejé hablar, lo dejé hablar con su voz redonda, bella, bien cuidada, que decía todas las eses y todas las des y donde todas las eres eran eres y comencé a comprender mientras hablaba por qué era tan famoso actor de radio y por qué recibía miles de cartas femeninas todas las semanas y comprendía por qué rechazaba las proposiciones que le hacían y comprendí también por qué le gustaba conversar, contar, hablar: era un Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y se oía complacido en las ondas sonoras que creaba. ¿Fue su voz lo que le hizo homosexual? ¿O al revés? ¿O es que en cada actor hay escondida una actriz? Ah, yo no sirvo para hacer preguntas.

¿La vida es un caos concéntrico? No sé, yo solamente sé que mi vida era un caos nocturno con un solo centro que era Las Vegas y en el centro del centro un vaso con ron y agua o ron y hielo o ron y soda y allí estaba desde las doce, que llegué cuando se acababa el primer show y este maestro de ceremonias despedía al público amable y distinguido, mientras lo invitaba a quedarse para el segundo y último show de la noche y la orquesta estaba tocando el tema musical con una aire de fanfarria nostálgica, de charanga de circo que cambia el umpa-pa por un dos por cuatro o por un seis por ocho, de banda rítmica que ensaya una melodía: ese sonido de orquesta de cabaré malo cubano que quiere parecer Kostelanetz a todo trance y que deprime más que saber que ya estoy hablando como Cué y como Eribó y como los otros seis millones de habitantes de esta isla de músicos solistas que se llama Cuba...¹⁶

Musa, Espíritu Santo, genio, trabajo o azar, la otra voz puede intervenir más allá de las creencias de su elegido y de maneras imposibles

¹⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 82 y 272.

como ocurre con Ellie Wiesel, el premio Nobel rumano, quien afirmó que, para ser escritor, se preparó durante diez años estudiando literatura, psicología, filosofía, idiomas, psicopatología y hasta misticismo en la India; confiaba mucho más en el trabajo disciplinado que en las bondades de la musa. A pesar de todo ello, recordaba que cuando apenas había escrito tan solo una página de *The Town Beyond the Wall*, supo que el libro estaba terminado: «No sabía qué iba a decir —jamás lo sé— pero sí que el libro estaba escrito, o que esperaba ser escrito»¹⁷. A juzgar por las palabras de Wiesel, he de creer en la voluntad de la otra presencia como guía que conduce a una intuición.

Si, como dice Octavio Paz, la voz del poeta es y no es suya, ¿a quién pertenece? Harold Bloom, en su libro *Presagios para el milenio*, refiere que en la pequeña ciudad de Safed, al norte de Palestina, los estudios en torno a la cábala encontraron auge durante el siglo XVI y que José Karo fue uno de sus más renombrados místicos. Bloom asegura que Karo se concentró en su relación con la voz angélica o *maggid*, que funcionaba como un yo alterno.

En el mismo texto, Bloom indica que R. J. Zwi Werblowsky publicó en 1962 un estudio sobre Karo y su *maggid* o ángel respondiente, quien le dictó al estudioso de la cábala un diario místico. El polémico crítico de Yale explica que los ángeles respondientes, en el mundo de los cabalistas, son aquellos que responden, en el espacio del sueño, a cuestionamientos hechos durante la vigilia, pero también «irrumpen plenamente en la dimensión del estado de vigilia cuando hablan por la boca del profeta, con independencia de la voluntad de éste»¹⁸.

Se sabe que algunos de los profetas bíblicos eran poetas de oficio, ¿por qué no los profetas de la heterodoxia (o de la cábala como Karo) podrían también ser poetas? Para explicar el origen de los discursos artísticos, a Bloom le parece mucho más eficaz la figura de un ángel respondiente que un diagnóstico de locura, como podrían declarar algunos psicoanalistas y psiquiatras.

Está claro que musas, genios, espíritus o ángeles respondientes otorgan dones a capricho, pues, se sabe, los profetas no eran ejemplos de trabajo, heroísmo o moralidad, sino que recibieron el delirio, el don o la gracia, sin otro criterio de elección que un arbitrio antojadizo.

¹⁷ Elie Wiesel, *The Town Beyond the Wall* (Buenos Aires: El Ateneo, 1998), 203.

¹⁸ Harold Bloom, *Presagios para el milenio* (Barcelona: Anagrama, 1997), 85.

Octavio Paz admite que tanto poetas reflexivos como románticos hablan de una voluntad ajena a la cual no invocan, pero que se manifiesta durante el proceso creativo y «es anterior a toda operación intelectual»¹⁹. ¿Será acaso esa voz aquella que habla desde el inconsciente? El autor de *Piedra de sol* insiste en que abordar el fenómeno de la inspiración como un problema psicológico imposibilita la comprensión de un asunto cuya naturaleza es misteriosa. No obstante, nada impide pensar que la voz incluya al inconsciente, dado que este vive murmurando nuestros anhelos, así como recuerdos, entremezclando y disolviendo experiencias con fantasías que deseamos que sucedan o que hubiesen sucedido; sin embargo, la voz no puede circunscribirse únicamente al inconsciente, puesto que se trata de una presencia cuya voz habla, en un acto volitivo, por la vía del poeta, a quien otorga un hallazgo original, una intuición artística.

Bajo la influencia de Platón, Plotino en *Las enéadas*, un estudio sobre el alma, la belleza y la contemplación, y en donde expresa sus reflexiones de carácter estético, rechaza el éxtasis entendido como un estado de inconsciencia; su interpretación es otra: un momento de visión y de teoría, en el que el alma está transida de conocimiento: «Porque el alma es capaz de recibir muchas impresiones de la naturaleza de los lugares, de las aguas y del aire; la habitación de ciudades diferentes y el temperamento corporal dejan también en ella sus impresiones»²⁰. En el instante en que el alma conoce las huellas que tiene impresas, experimenta, en palabras de Plotino, «un estupor benéfico» que pide un punto de reposo, un durar momentáneo en el cual el tiempo desborde y rodee una realidad «afianzada en el instante y suspendida entre dos nada», como quiere Gastón Bachelard en *La intuición del instante*.²¹

Si el alma, presa de un arrobamiento, sale de sí, se encara a sí misma para conocerse, o bien es arrastrada por una musa, genio, un dios o un *maggid*, se puede tomar el riesgo de decir que está frente a la revelación de un poder misterioso y sobrenatural.

19 Paz, *El arco y la lira*, 159.

20 Plotino, *El alma, la belleza y la contemplación, selección de las Enéadas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1950), 66.

21 Gastón Bachelard, *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 111.

Iluminación del conocimiento

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard describe el momento de ensoñación como aquel en el que el ánimo desciende, profundizándose, hasta los cimientos del ser. No es descabellado identificar ese estado con el éxtasis plotiniano porque, dice el filósofo francés, a diferencia del sueño nocturno, que carece de dirección consciente por parte del soñador, la ensoñación tiene destellos de la conciencia. Es posible que Teresa de Ávila, la poeta mística española, ilustre la idea de Bachelard:

Suspende el alma de suerte que toda parecía estar fuera de sí; ama la voluntad; la memoria me parece está casi perdida; el entendimiento no discurre —a mi parecer—, mas no se pierde; mas, como digo, no obra, sino está como espantado de lo mucho que entiende; porque quiere Dios entienda que de aquello que su Majestad le representa, ninguna cosa entiende.²²

El ánimo, como plantea Bachelard, en la paz de la ensoñación ocurrida durante la vigilia, es una fuerza en reposo. En estado de ensoñación se recibe «la enseñanza de una calma natural»²³ que es sustancial de la naturaleza propia. Ahí, en esa pausa que es sosiego, el alma conoce su plenitud y hay, por tanto, destellos de conciencia.

El autor de *Las enéadas* hace una analogía que puede iluminar lo anterior: el alma, a semejanza de la naturaleza, mientras contempla su objeto (*ella misma*), permanece en reposo, pues el objeto contemplado «ha nacido en ella al permanecer en sí misma y ser contemplada»²⁴. Fuera de sí, el alma se conoce con una quietud dinámica que ocurre en un durar momentáneo.

«Tenemos un alma capaz de volverse sobre sí misma; puede hacerse compañía; tiene con qué atacar y con qué defenderse, algo que recibir y algo que dar; no temamos languidecer en esa tediosa soledad»²⁵, sentenció Montaigne, quien es citado por George Steiner en *Gramáticas de la creación* para amparar la idea de la soledad, en el espacio interior, de

22 Teresa de Ávila, *El libro de la vida* (Bilbao: Editorial de Espiritualidad, 2000), 34.

23 Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 108.

24 Plotino, *El alma, la belleza...*, 101.

25 George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2001), 227.

la divagación ensoñadora. Steiner observa que, para el ensayista francés, los espacios de soledad absoluta eran un imperativo para encontrarse con el alma, y respalda su observación con otra cita del propio Montaigne:

Hemos de reservarnos una trastienda muy nuestra, libre, en la que establezcamos nuestra libertad y nuestro principal retiro y soledad. En ella se ha de tener ordinaria charla con uno mismo y tan privada que ninguna relación o comunicación extraña halle lugar; discurrir y reír allí como si se careciera de mujer, hijos y bienes, escolta y criados.²⁶

Montaigne, como Santa Teresa, da fe del beneficio extático de la soledad para las conversaciones que tiene el alma consigo, quizá porque en esa soledad radical y propia del éxtasis es posible sentir el latido de la vida con máxima intensidad.

Bachelard, más cercano a nosotros que Montaigne, intenta probar que cuando el alma atraviesa un estado de ensoñación, está frente a su mundo y que una imagen poética constituye el testimonio de su descubrimiento. En otras palabras, una conciencia que alcanza su ser en el encierro y lo interroga; una conciencia que se eleva hasta un sitio de intuiciones y dictados. El creador está en un allí que excede a la realidad empírica.

El papel de la soledad y la intimidad en el proceso creativo es convincente para la intuición, dice Steiner, quien encuentra una analogía mística de la explosión creadora al referir que «la Cábala imaginó que el impulso creativo divino nació de una soledad tan absoluta que el mismo Dios la encontraba insoportable»²⁷.

Muchos poetas y narradores aseguran que reciben «un dictado» cuando escriben a vuelapluma, siguiendo una corriente creativa que brota de manera torrencial, y hace ceder cualquier dificultad formal. La íntima soledad del proceso creativo se va poblando de presencias con voz y voluntad. El artista escucha con el oído interno, su receptividad lo guía a la intuición de una forma.

Pero ¿cómo opera la voz que atraviesa la propia voluntad del poeta? Octavio Paz sugiere que si «la inspiración es una “voz” que el hombre oye en su propia conciencia, ¿no será mejor interrogar a esa con-

26 Steiner, *Gramáticas...*, 228.

27 Steiner, *Gramáticas...*, 323.

ciencia, que es la única que la ha escuchado y que constituye su ámbito propio?»²⁸. Stefan Zweig, el biógrafo y novelista austriaco, en *El misterio de la creación artística*, piensa que es el acto creador mismo el que debe reportar informes, dado que la previa condición del poeta es la capacidad de observación y de autoobservarse.²⁹

Daniel Sada, artífice de palabras que configuran novelas, cuentos y poemas, sentado en una terraza mira con cada músculo del rostro y no solo con los ojos, cuando escucha la interrogante de Paz.

Escribo diario y trato de mantenerme en trance imprimiendo pasión, que se incrementa a medida que avanza el relato; entonces, en apariencia, escribo mecánicamente; pero el grado excelso se produce cuando encuentro ideas o palabras sin pensar demasiado, sin angustiarme, sin dolor, como en un estado de gracia. La inspiración llega cuando no hay actos de reflexión, es como si alguien me dictara, como si yo pensara y una voz me fuera corrigiendo, de manera atinada, cada idea. Sí, la voz me dicta, pero súbitamente se esfuma, entonces siento una suerte de éxtasis y cansancio; quedo muy complacido, en estado de absoluto placer: recibí una descarga eléctrica plena, llena de iluminación. Al día siguiente no me quedan ganas de escribir; me recupero dos días después.

La voz no me dicta técnicas, más bien me da un tono o un estado de ánimo para un pasaje especial: las palabras, su sonido, su cadencia. Esa voz no impone cambios en la estructura de la novela que esté escribiendo ni en el punto de vista. Simplemente es una voz que aparece reveladora y obra en una escritura llena de certezas; se presenta como una voz narrativa con mucho aplomo. Si releo mis páginas logro identificar en dónde se presentó la inspiración, que puede ser en una sola frase, un párrafo o hasta páginas enteras.

No lucho contra el ángel, no lo apremio para que acuda cuando estoy creando ni me preocupa que llegue: mi trabajo es muy artesanal, todo lo pulo hasta quedar convencido de que hallé la mejor manera de expresarme. Ahí me impongo un estado de trance, que no es inspiración. T. S. Elliot decía que el mejor estilo descansa en combinar la emoción y las intuiciones, así que me permito estar emocionado.

²⁸ Paz, *El arco y la lira*, 159.

²⁹ Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (Madrid: Sequitur, 2007), 19.

La escritura artística no es intelectual. El artista, mientras escribe, no es de este mundo. La escritura intelectual es más terrenal. El artista no necesariamente quiere darse a entender, sino expresarse; aportar misterios, no verdades. El arte no es una aclaración, eso es ámbito de la filosofía. Miremos: ¿por qué son tan grandes Rulfo y García Márquez? Aportan misterios. Rulfo era tímido, con dificultades para expresarse oralmente e inseguro, pero cuando escribía adquiría aplomo, certeza y seguridad como nadie.

Muchos escritores hablan de ventas o requerimientos editoriales, pero poco sobre cómo encontraron un tono o estructuraron una novela. El escritor no es como el filósofo, no es tan reflexivo. A veces no hay conciencia de cómo se hacen las cosas.³⁰

El novelista turco Orhan Pamuk fue galardonado con el Nobel en 2006. En *La maleta de mi padre*, el discurso que elaboró para la ceremonia de recepción del premio informa que, para él, la escritura es un camino para descubrir «la segunda persona que se esconde en el interior de uno y el universo que convierte a esa persona en lo que es»³¹. En sus procesos de creación, va agregando palabras a la página en blanco durante días, semanas y meses. A lo largo ese periodo crea un espacio en donde levanta un mundo para sí mismo y extrae de su interior a otra persona. Según sus palabras, Pamuk no asocia el acto de escribir a ningún género literario, en primer lugar, sino con la actitud de volverse sobre sí mismo, en una soledad plena y tan fértil que permita la realización de un mundo proyectado con palabras. El autor de *Mi nombre es rojo* y *Estambul* proclama que las diosas raptan gustosas a un artista cuando este confía en ellas.

La musa, que a algunos nunca se les aparece y que a otros les visita a menudo, ama esa confianza, ese optimismo, y en los momentos en que el autor se siente más solo, en que más duda del valor de sus esfuerzos, de su imaginación y de lo que escribe, o sea, cuando cree que la historia que está contando es solo su propia historia, parece como si le ofreciera de repente los relatos, las imágenes y los sueños que unen el mundo del que precede con el universo que quiere crear. La sensación más turbadora que me ha provocado la literatura, a la que

30 Entrevista personal a Daniel Sada, escritor mexicano, abril del 2007.

31 Orhan Pamuk, *La maleta de mi padre* (Barcelona: Mondadori, 2008), 17.

he entregado toda la vida, ha sido cuando he tenido la impresión de que ciertas frases, ideas, o páginas que me hacían excepcionalmente feliz no las había encontrado yo sino que me habían sido ofrecidas generosamente por alguna fuerza ajena a mí.³²

La inspiración es una voz que el artista trasoye en su propia conciencia, que «se cuele por los huecos que desampara la vigilancia de la atención, pero ¿de dónde viene y por qué nos deja de manera tan repentina como su misma llegada?»³³, pregunta Octavio Paz. Al parecer, uno de los rasgos característicos de la voz es que toma por asalto la conciencia del creador y súbitamente la abandona; el patrón de sus apariciones y desvanecimientos es misterioso. Sin embargo, en el ámbito y la lógica del misterio no es impropio preguntar si la voz no pertenece acaso al *maggid* o ángel respondiente de los cabalistas que, si bien suele hacer acto de presencia en los sueños nocturnos, también irrumpe, sin mayor agitación, durante la vigilia; o mejor, como insiste Bachelard, «con lúcida tranquilidad» a lo largo de la ensoñación diurna. Así, con las puertas del «yo» entreabiertas, con una calma natural o un estupor benéfico, surge una revelación que pone en entredicho la unidad de la conciencia y sugiere, más bien, una unidad distinta en donde conviven fugazmente otras conciencias.

Steiner sospecha que, en la «soledad ontológica del momento creador», hay más allá de otra conciencia y que existe una multitud silente de voces que apoyan al artista y son nada menos que «los críticos creativos de su proyecto, los partidarios de su casa estética».

«No hay yo, y dentro de cada uno de nosotros pelean varias voces»³⁴, escribe Paz; estamos frente a una operación misteriosa: la revelación de un mundo que se contempla (o ha sido contemplado) con una conciencia ajena y que, al mismo tiempo, es propia, queda atestiguada por el creador. Recordemos la imagen poética de Bachelard.

En la ensoñación, espacio de desdoblamiento, el soñador se torna en otro diferente a sí, pero conservando potestad sobre esos despliegues imposibles.³⁵ Está el alma del poeta frente a sí, una y otra, la misma y distinta; su voz bien puede ser identificada con la del *maggid*, voz que

32 Pamuk, *La maleta de mi padre*, 17-18.

33 Paz, *El arco y la lira*, 165.

34 Paz, *El arco y la lira*, 172.

35 Bachelard, *La poética...*, 124.

se levanta en el claro que abre la ensoñación y que, haciéndose escuchar con imágenes y/o palabras, da fe de sus desdoblamientos.

El don de la inspiración, o del arrobamiento, es el paraje en el que un ser (o más) idealizado alcanza una conversación honesta, profunda, extensa, fugaz e instantánea con el ser idealizador.³⁶

Estamos frente a una operación inefable porque, a decir de Stefan Zweig, «la creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación»³⁷; sin embargo, el misterioso proceso artístico se manifiesta en la obra misma. A semejanza de ciertas partículas atómicas que son imposibles de ser medidas en su peso exacto, localizadas, calculadas, pero que son reconocidas por sus efectos, se lleva a cabo el acto de creación.

De tal suerte, en esta esfera, parajes de ensoñación o éxtasis, el creador no pierde el dominio de su conciencia, aunque percibe el resplandor de otra, que es también suya: contempla y es contemplado. El artista se ausenta de sí y de sus emociones, permaneciendo ante estas como si fuesen extrañas. Desde la perspectiva de unidad que se descubre en «otredad» o alteridad, para Paz, es «posible penetrar en el enigma de la “otra voz”»³⁸.

En la fase de ensoñación, el creador experimenta, sin conflicto, una toma de otra(s) conciencia(s), sostiene un diálogo que posibilita una nueva y distinta certidumbre del ser, y en algún momento lo declara creando una imagen que esclarezca su asombro.³⁹

Todo cuanto ha sido expuesto hasta aquí me inclina a pensar que una alteridad, alma, musa, *maggid* o Espíritu Santo atravesó la conciencia de Honoré de Balzac, para que el novelista francés conociera, en alma propia, el sentimiento de avaricia de uno de los personajes de *Eugenia Grandet*. ¿Por qué no creer que en los parajes de la ensoñación Balzac se desdobló en un avaro, sin serlo ni por un segundo; que esa alma avara entabló una comunicación con la conciencia del novelista? ¿Y que, transformado en una suerte de pararrayos, Balzac absorbió una descarga plena de imágenes e intuiciones para ilustrar una pasión que le era extraña y ajena? Los siguientes párrafos develan su conocimiento novedoso de la densidad de la avaricia.

36 Bachelard, *La poética...*, 126.

37 Zweig, *El misterio...*, 16.

38 Paz, *El arco y la lira*, 176.

39 Bachelard, *La poética...*, 228.

Financieramente hablando, el señor Grandet tenía algo del tigre y de la boa: sabía tenderse, agazaparse, contemplar largo tiempo su presa y saltar encima de ella; luego abría la boca de su bolsa, se tragaba un montón de escudos y se acostaba tranquilamente; como la serpiente veía pasar, sin experimentar un sentimiento de admiración mezclado de respeto y terror. ¿No había sentido todo el mundo en Saumur el cortés arañazo de sus garras de acero?

Los avaros tenían una especial certidumbre de esto, al ver los ojos de Grandet a los que el metal amarillo parecía haber comunicado sus tonalidades. La mirada de un hombre acostumbrado a sacar enormes intereses de su capital contrae necesariamente, como la del lujurioso, la del jugador o la del cortesano, cierto sello indefinible, ciertos movimientos furtivos, ávidos, misteriosos, que no pasan desapercibidos a sus correligionarios. Este lenguaje secreto forma, en cierto modo, la masonería de las pasiones.⁴⁰

Stefan Zweig menciona, y apoya, con sus palabras, la idea de una alteridad creada y creativa:

En el momento en que Shakespeare escribió las palabras que hace decir a Otelo, no estaba espiritualmente en Londres, sino en la Venecia de un siglo atrás, y no vivía sus emociones propias, sino las de un hombre inventado, de Otelo, el moro, y sus celos.⁴¹

Octavio Paz escribe que, cuando el artista, para entregarse al acto creador, se coloca frente a la computadora, la máquina de escribir o una hoja de papel, es irrelevante que tenga un plan previo o improvise, para ser raptado por la musa, pues «si el poeta de verdad quiere escribir y no cumplir una vaga ceremonia literaria, su acto lo lleva a separarse del mundo y a ponerlo todo —sin excluirse él mismo— en entredicho»⁴².

Arrojado de sí y entregado a sí, el creador queda con la atención condensada estrechando la vida en un solo elemento, profundizándose, aprendiendo. Stefan Zweig conocía la experiencia de separación del mun-

40 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet* (Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1920), 16-17.

41 Zweig, *El misterio...*, 21.

42 Paz, *El arco y la lira*, 177.

do y aseguraba que el artista, mientras crea, no está en su mundo, en nuestro mundo, sino en el mundo de su obra.⁴³

Para crear será necesario que el artista extraiga de su interior las experiencias del evanescente estado de ensoñación, pero, dice Paz, las palabras se evaporan. De ahí la imposibilidad de expresar a plenitud, con vocablos, la experiencia, y venga una fase de trasiego en el proceso de creación artística, pues «las palabras no están en parte alguna, no son algo dado, que nos espera. Hay que crearlas, hay que inventarlas»⁴⁴.

La combinación de palabras, silencios, tonos, pausas, yuxtaposiciones y connotaciones se torna indispensable, pues «hasta la poesía más preciosa ha de quedar escrita en lápiz o tinta y sobre papel [...] la inspiración de un artista tiene que tomar formas materiales»⁴⁵. Un dinamismo artístico de vocablos no siempre alcanza a abarcar la totalidad de un texto artístico. Sabemos que el éxtasis o la ensoñación no se prolongan indefinidamente, así que los «documentos de onirismo despierto que nos entrega la ensoñación deben ser —a menudo— trabajados largamente por el poeta, para que reciban la dignidad de poemas»⁴⁶, dirá Bachelard, después de que Gustave Flaubert consignara en su correspondencia a Louise Colet que es necesario «descubrir en todas las frases palabras que cambiar, consonancias qué eliminar», y concluyera que «el arte no tiene nada que ver con el artista»⁴⁷. ¿Es entonces el creador aquel que es raptado a los parajes donde el alma o la musa, se revela y lo hacen presa del terror sagrado?

La idea del artista gracias a un don divino tiene atractivo, sin embargo, vale la pena recordar dos casos análogos en cuanto al resultado artístico: Beethoven y Flaubert. Ambos trabajaban acuciosamente sus textos antes de publicarlos; borraban, corregían, desarrollaban alguna idea que antes no estaba en el texto, suprimían fragmentos y creaban otros. Las musas no eran pródigas con ellos, que peleaban con sus manuscritos. «Vemos que Beethoven no era un hombre que obedecía a su genio, sino que luchaba por él»⁴⁸, observa Zweig, mientras que Mario Vargas Llosa, en *La orgía perpetua*, afirma que la correspondencia

43 Zweig, *El misterio...*, 20.

44 Paz, *El arco y la lira*, 177.

45 Zweig, *El misterio...*, 26.

46 Bachelard, *La poética...*, 239.

47 Gustave Flaubert, *Correspondencia* (París: Ed. Gallimard Promesa, 1982), 784.

48 Zweig, *El misterio...*, 29.

de Flaubert muestra cómo la creación de *Madame Bovary* fue una lucha por el talento. ¿El arte literario es, entonces, el bregar con las palabras, los acentos, el silencio y las connotaciones, hasta encontrar la combinación exacta?

Para Alfonso Reyes, el creador debe poner gran énfasis en el resultado de las palabras, su dinamismo, y confiar menos en los estados del alma. Esta experiencia, dice Reyes citando a Valéry, «los dioses la otorgan de balde»⁴⁹, mientras que el afán de dar con la mejor combinación será resultado de un trasiego hecho con sus propias fuerzas:

Me diréis que el poeta, a veces y aún las más de las veces, lo que necesita y lo que quiere es expresar emociones imprecisas. Como que la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aun entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso. Nada se puede dejar a la casualidad. El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: “combate de Jacob con el ángel” lo hemos llamado.⁵⁰

Tanto el rapto de las diosas como el trabajo crítico participan de la actividad creadora. La inspiración puede arrastrar a un creador dictándole una novela, un poema, un relato. El texto ha sido escrito con la energía de la emoción (o emociones) que la conciencia alterna del autor imprimió. Sin embargo, para que la vibración no desaparezca, antes se conserve o mejor aún, se realce, la labor de reescritura se torna indispensable. Cabe el consejo de Zweig:

No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar a cabo esa inspiración a la forma perfecta. La fórmula verdadera de la creación artística no es [...] sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más tormento creador.⁵¹

49 Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 91.

50 Reyes, *La experiencia literaria*, 91.

51 Zweig, *El misterio...*, 35.

Stendhal escribió *La cartuja de Parma* en sesenta o setenta días. A Flaubert, *Madame Bovary* le tomó cinco años; en ese mismo periodo de tiempo, Balzac desarrolló cinco o más novelas de las 189 que publicó, según Jaime Torres Bodet. Van Gogh podía pintar un cuadro por día. Muchos de los maestros del arte flamenco necesitaron más tiempo. La historia de la producción artística muestra que cada obra, individualmente, pide al autor un tiempo de creación: Lope de Vega era capaz de escribir un drama en tres días, un acto por día; Goethe empezó su *Fausto* cuando tenía dieciocho años y estampó los últimos versos a la edad de ochenta y dos.⁵²

Está visto que la inspiración poética es un regalo que se otorga bajo los designios inescrutables de los dioses o de la naturaleza. Cómo no pensar en la divisa bíblica: «El Espíritu sopla donde quiere». ¿Es la inspiración un fenómeno al que se accede únicamente por gracia de las diosas? Los estados contemplativos tienen vía de acceso a través de diversas disciplinas físicas y espirituales, como el yoga y el budismo, entre otras; pero ¿todo ejercicio de contemplación arrastra hacia una intuición artística? No necesariamente. Por ahora, ¿por qué no concluir que, para ser raptados, tal vez sea preciso lanzar plegarias explícitas a la manera de Sócrates o de Milton, o bien, secretamente, en la intimidad de la creación? Quizá seamos escuchados.

El artista es un elegido que recibe el rayo iluminador de la inspiración, pero el arte no solo exige un estado del alma, sino también el ejercicio consciente del iniciado, quien se entrega, por ansias y necesidad, a la observación de las técnicas que le permitirán hacer el mejor despliegue expresivo de sus percepciones, es decir, de sus interpretaciones de la esencia o de la intención de las cosas.

⁵² Zweig, *El misterio...*, 37.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *La poética del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Balzac, Honoré de. *Eugenia Grandet*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1920.
- Bloom, Harold. *Presagios para el milenio*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Burroughs, William. *Confesiones de escritores: narradores 2, los reportajes de The Paris Review*. Buenos Aires: El Ateneo, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Capote, Truman. *El oficio de escritor*. México: Era, 1991.
- De Jesús, Sta. Teresa. *Libro de la vida*. Bilbao: Editorial de Espiritualidad, 2000.
- Flaubert, Gustave. *Correspondencia*. París: Ed. Gallimard Promesa, 1982.
- Milton, John. *El paraíso perdido*. Barcelona: Época SA, 1985.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pamuk, Orhan. *La maleta de mi padre*. Barcelona: Mondadori, 2008.
- Platón. *Diálogos*. México: Porrúa, 1962.
- Plotino. *El alma, la belleza y la contemplación, selección de las Enéadas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Silvester, Christopher. *Las grandes entrevistas de la historia*. Madrid: El País/Aguilar, 2002.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.
- Wiesel, Elie. *Confesiones de escritores: narradores 3, los reportajes de The Paris Review*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.
- Zweig, Stefan. *El misterio de la creación literaria*. Madrid: Sequitur, 2007.

Sobre la literatura infantil y la escritura creativa para la infancia¹

On Children's Literature and Creative Writing for Childhood

Elsa Fujigaki Cruz

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

elsa.fujigaki@uacm.edu.mx

RESUMEN

En este ensayo se analizan algunos elementos para la escritura creativa de cuentos infantiles a partir de la experiencia docente; desde la perspectiva de que la literatura infantil se contiene en la literatura y sus pautas de creación, y es una expresión artística que conlleva una posibilidad de reflexión sobre el mundo. Retomando a escritores y especialistas en el tema, se tocan cuatro aspectos: el juego, la imaginación, la belleza del texto y el humor, siendo la palabra el instrumento para darle forma a las historias. Se hace referencia a momentos históricos, a la oralidad y a textos clásicos de la literatura infantil que han dejado sus huellas en la escritura; también, a la concepción de la infancia como una etapa con su propia dinámica y cultura. El objetivo de estos elementos es fomentar la reflexión sobre los temas que abordan los escritores, los intereses de los niños y algunos cambios en la literatura infantil en

¹ Este ensayo forma parte del trabajo en investigación y docencia que se realiza en la Academia de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, para ofrecer a los estudiantes programas de estudio actualizados y reflexiones que apoyen la construcción del conocimiento y la creación. Una versión preliminar se presentó en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes en diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

la actualidad, para así multiplicar las elecciones creativas en la escritura de cuentos para la infancia.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil, infancia, cuento, docencia

ABSTRACT

This essay analyzes some elements for the creative writing of children's stories from the teaching experience; from the perspective that children's literature is contained in literature, and its creative guidelines and is an artistic expression that offers a possibility to reflect on the world. Drawing from writers and experts on the subject, four aspects are addressed: the play, the imagination, the beauty of the text, and the humour, with the word being the instrument that gives shape to the stories. The article refers to historical moments, to the orality, and to classic texts of children's literature that have left their mark on writing; also, to the concept of childhood as a phase with its own dynamics and culture. The objective of these elements is to encourage reflection on the themes addressed by writers, children's interests, and some changes in children's literature nowadays, in order to multiply creative choices in writing stories for children.

KEYWORDS: children's literature, childhood, short story, teaching

Introducción

De la biblioteca infantil recibía mis libros preferidos... Sus páginas llevaban adheridas las huellas de los dedos que las habían pasado. El cordel que remataba la nervura y sobresalía arriba y abajo estaba mugriento... Pero de sus hojas a veces pendían, como telarañas de un verano tardío en el ramaje de los árboles, los tenues hilos de una red en donde antaño, al aprender las primeras letras, me había enmarañado.

WALTER BENJAMIN²

La Licenciatura en Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) ofrece el curso-taller de Literatura Infantil como parte de la formación y conocimiento del quehacer literario. La intención al impartir este curso, más que enseñar a escribir narraciones para la infancia, es proporcionar a los estudiantes algunas estrategias para la escritura de ficciones de este tipo.

Escribir para la infancia se contiene en la literatura y sus pautas de creación, es una expresión artística y toda buena narración conlleva una posibilidad de reflexión sobre el mundo, tanto las obras destinadas a los niños y niñas como las escritas para el adulto. Marc Soriano³ señala que la literatura infantil es un diálogo entre el escritor y el lector, y que, a diferencia de las obras para adultos, donde cada lector se sumerge en la narración para desentrañar su contenido, las ficciones para la infancia hacen necesaria una comunicación a partir de los niveles de comprensión del infante.

Los textos infantiles se encuentran en todos los géneros literarios: poesía, cuento, novela, dramaturgia. Existen elementos en la escritura de ficciones para la infancia que diversos autores han resaltado⁴: el juego de la imaginación, la belleza del texto, lo maravilloso y misterioso, y el

² Walter Benjamin, «Libros de la infancia», *Infancia berlinesa, hacia mil novecientos* (Editorial Periférica, libro electrónico, 2021), párrafo 1.

³ Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas* (Argentina: Colihue, 2010), 213.

⁴ Jean Piaget y el psicoanálisis rescatan el juego y la fantasía como constructores de lo real para la infancia. Autores como Michael Ende, Gianni Rodari, Graciela Montes, entre otros, resaltan la importancia del juego, el humor y la imaginación en la escritura de ficciones infantiles.

humor, de los que se hablará brevemente. Cabe preguntarse, ¿cuáles son los intereses de los niños y las niñas?, y ¿cuáles son los factores a tener en cuenta para escribir literatura infantil?

Infancia, tradición oral y literatura

La infancia ha sido visualizada con diferentes características y necesidades de acuerdo con las épocas y las culturas, sin reconocerla como una entidad con derechos y sobre la que los adultos han tenido poder absoluto. Sin embargo, esta situación ha cambiado con el tiempo. Los estudios de Vygotsky y Piaget y el desarrollo del psicoanálisis dieron un giro significativo en la comprensión de la infancia. Análisis posteriores han profundizado en el reconocimiento del niño y la niña como entidades separadas del adulto, la infancia como una etapa con su propia dinámica y cultura que puede moldear y determinar la vida del adulto. La noción de infancia como la conocemos actualmente se empieza a construir alrededor del siglo XVIII, y será en el siglo XIX y XX cuando la literatura infantil tome auge.

Hablemos de algunos de estos cambios en la literatura destinada a la infancia. La tradición oral es la fuente primaria para transmitir los mitos, las leyendas y los cuentos populares, al mismo tiempo que son narrados, permiten acceder a los mitos fundacionales, a la cosmovisión, para reconocer y ubicar el lugar en el mundo con los elementos propios de cada cultura. En la Europa de la Edad Media, los cuentos propagados oralmente tenían una amplia difusión y eran conocidos tanto por la niñez como por los mayores. Son historias crueles y muchas veces aterradoras sobre el hambre, el abandono y la muerte, que se contaban a los campesinos alrededor de la hoguera; los niños, como parte de la comunidad, escuchaban sin censura y era una manera de conocer lo que sucedía más allá de la aldea y en los caminos, en una época donde todavía conviven lo real y lo fantástico sin oposición.⁵

La oralidad permite crear diferentes versiones de la misma historia, que son apropiadas y modificadas de acuerdo con el público y las podemos encontrar en diversas culturas.

⁵ Robert Darton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 46.

En su recopilación y reescritura de los cuentos populares mexicanos, publicada en 2014, Fabio Morabito señala que los cuentos populares ni son solo mitos ni son exclusivamente para niños, pero si un niño se acerca a estos, qué palabras podemos usar, si es mejor «te vamos a matar» o, como está en la historia recopilada, «te vamos a castrar»; Morabito opta por conservar la palabra original, afirma que el niño es más intuitivo que racional.⁶

A finales del siglo XVII, Charles Perrault recopila los *Cuentos de Mamá Oca*; tomando como referencia los relatos tradicionales, modifica los contenidos para hacerlos aceptables a la sociedad francesa y añade moralejas. Posteriormente, los Hermanos Grimm harán lo propio en Alemania y buena parte de su trabajo es el rescate de las tradiciones, introduciendo análisis histórico y lingüístico. La obra de Hans Christian Andersen aparece a partir de 1837. Andersen no solo retoma las narraciones tradicionales; tiene la habilidad de adaptarlas en forma original, también escribe cuentos con argumentos propios que pasaron a formar parte del imaginario colectivo, como *El patito feo*, *El ruiseñor* y *El soldadito de plomo*.

Los cuentos maravillosos son representaciones de un mundo poblado de ogros, hadas y brujas, con ayudantes y donantes que auxilian al protagonista a superar los obstáculos. Los personajes de la fantasía pueden transgredir los límites, cuestionar el bien y el mal; provocan emociones, aunque no se crea en su existencia. La fantasía continúa siendo un recurso literario para crear historias.

Estos cuentos absorben contenidos del entorno cultural, hablan del dolor, la crueldad humana, los celos, la envidia; situaciones aún no resueltas por el ser humano. Permanece en los personajes un comportamiento ejemplar, que corresponde a una multitud de ciclos culturales y momentos históricos, expresan un comportamiento arquetípico de la psique y sus contradicciones.⁷ A nivel pedagógico, se considera que los

6 Fabio Morabito (recopilación y reescritura), *Cuentos populares mexicanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 23. Morabito apunta la respuesta de una escritora a su duda: «Con respecto al cuento en donde las brujas le dicen al hombre que, si regresa a Copalillo, lo van a castrar, yo lo dejaba así. Dudo que haya un solo niño que pregunte lo que es eso: lo saben desde el kínder. Y si le preguntan y les contestan está bien por cuatro razones, al menos: porque de eso se trata el cuento; porque en esta vida hay que saber que es castración (y mientras más pronto mejor); porque la amenaza de castración es mucho más poderosa que la posibilidad de la muerte y porque... con las brujas hay que andarse con cuidado».

7 Mircea Eliade, «Los mitos y los cuentos de hadas», en *Mito y realidad* (España: Kairos, 2006), 185.

cuentos maravillosos ayudan a dar forma a los esquemas morales que están en proceso de construcción en el infante, junto con la noción de lo que está bien y lo que está mal en sociedad. Las pruebas a las que se somete al protagonista tienen que ver con la generosidad, la compasión, la lealtad. Se castiga con dureza, pero en la mayoría de las versiones actuales la bondad media para restablecer el equilibrio al final del cuento.

Las adaptaciones de los cuentos maravillosos continúan hasta ahora y los contenidos se modifican de acuerdo con las mentalidades de la época, intentando conservar la matriz original. Un ejemplo son los *Cuentos infantiles políticamente correctos*, de James Finn Garner, publicados en 1994. En su versión de «Caperucita», la niña es independiente y segura de sí misma, difícil de engañar por el lobo; la versión lleva hasta el absurdo las situaciones del cuento de hadas.

Los cuentos tradicionales se modernizan y se dirigen a la infancia urbana. Jorge Ibargüengoitia, en *La niña condecorada*, retoma la anécdota de Caperucita y le da un giro. Es Mandolina, una niña de lo más antipática que critica a los niños y complace a los adultos, es un ejemplo de buen comportamiento y usa su poder para castigar a sus compañeros. Cuando encuentra al lobo en el bosque, huye, pero el ruido de las medallas que recibió por ser la mejor alumna pone al lobo sobre aviso y la persigue, finalmente no se la come porque es un lobo tontísimo. En la actualidad, niños y niñas siguen gustando de los cuentos maravillosos y las historias de animales.

En el siglo XIX, la industrialización acelerada, el crecimiento de las ciudades y la necesidad de alfabetizar a la población son motores para la proliferación de la literatura para la infancia. A la par de la literatura escolar, de corte didáctico, se imprimen libros ilustrados y ficciones, aparecen las novelas de aventuras: *La isla del tesoro*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Las aventuras de Tom Sawyer*, entre otras. La aventura surge entre el realismo y la fantasía, el viaje a mundos exóticos y las múltiples peripecias vividas por personajes inolvidables.

Niñas y niños se pueden identificar con los protagonistas, recorren a su lado la aventura y los avatares de la historia. Como lectores poco experimentados, tienden a interpretar a los personajes como seres reales y los juzgan por sus acciones, en la medida en que se desarrolla la

competencia lectora, la capacidad de abstracción y los conocimientos, se acercan a su complejidad, pero esta condición, determinada por su etapa de crecimiento, no impide que disfruten las historias originales y, en posteriores relecturas, se acerquen a la subjetividad del personaje.

En América Latina, aunque proliferan los textos escolares, José Martí tiene un papel corto pero relevante en la innovación de la literatura infantil. Martí introduce nuevos temas como el reconocimiento a la identidad latinoamericana o la lucha contra el colonialismo. Rebate los estereotipos: el premio a la virtud, el temor irracional a Dios y el castigo a la desobediencia. Busca la belleza en la perfección estilística y el respeto al niño y al adolescente como lector.⁸

Algunas de las visiones sobre la niñez las podemos encontrar en novelas como *El periquillo Sarniento*, donde José Joaquín Fernández de Lizardi hace una crítica a la educación de la época; en *Oliver Twist*, Charles Dickens evidencia el maltrato infantil y pretende conservar la inocencia y virtudes del niño en el adulto; o en J. M. Barrie, que recapitula la infancia en *Peter Pan* y *Wendy*.

El proceso educativo consolida la idea de infancia, ahí se encuentran las pautas que determinan su formación y los límites que se le imponen. Sin embargo, son los niños los que se apropian de narraciones que no fueron escritas para ellos, lo que se conoce como «literatura ganada»: *Robinson Crusoe*, *El Quijote*, *Gulliver*, *Las mil y una noches*, por mencionar algunos. La novela *Robinson Crusoe* dio lugar a las llamadas «robinsonadas»: historias que tratan sobre la supervivencia. En ellas, los personajes tienen poder en una situación extraordinaria, adquieren un mayor grado de madurez que en situaciones normales y promueven la independencia, el desarrollo individual y la iniciativa.

En el siglo XX, las guerras mundiales, las crisis económicas y sociales que transforman la geopolítica mundial, provocan un cambio en las mentalidades. Los avances en la psicología y la pedagogía sobre el desarrollo mental y físico de la infancia señalan que no está determinada solo por la fisiología; son fundamentales las experiencias adquiridas a lo largo de su corta vida y la vida social con sus valores y creencias, al resguardo de instituciones sociales.

⁸ Soriano, *La literatura para niños y jóvenes...*, 509.

Lenguaje, juego e imaginación en la escritura para la infancia

Desde el primer día de vida el bebé establece contacto con el mundo que lo rodea. Los padres y los encargados de su cuidado lo acercan a las formas artísticas entonando canciones de cuna. La música, la danza, la palabra son parte de su desarrollo. Más que un arrullo, son formas culturales que preparan a los niños para el futuro y, en muchas ocasiones, utilizando elementos fantásticos, señalan las consecuencias de sus actos (si no te duermes viene el coco y te comerá); les enseñan a contar, los colores, sobre el parentesco, pero de igual forma, abordan temas fundamentales sin apelar a la comprensión racional.

Un ejemplo de estos contenidos es la canción *Duerme negrito*, versión popular recopilada por Atahualpa Yupanqui. En los primeros versos habla de todos los alimentos deliciosos que la madre le proporcionará al niño, posteriormente nos enteramos de que está trabajando en el campo, está enferma, de luto y no le pagan: vive en condición de esclavitud. Los recursos de la poesía permiten el contenido terrible de la canción, con versos cortos, juegos de rimas, contrastes y repeticiones, elementos que ayudan al infante a apropiarse de su cultura y su realidad social.⁹

El arte permite construir sentido, da la posibilidad de comprender y muchas veces encuentra salidas a los propios temores. Para Michelle Petit las canciones y las historias para la infancia, narradas por el adulto, amparan al pequeño para no sentir tanto miedo a la oscuridad, ofrecen representaciones simbólicas para salir del caos. Porque «es eso lo que está en juego con la transmisión cultural y en particular con la lectura: construir un mundo habitable, humano, poder encontrar un lugar y moverse en él»¹⁰.

En el primer periodo de la infancia, antes de acceder a la lectura y la escritura, las niñas y los niños se apropian de su entorno, lo que Paul Freire llama «lectura del mundo»; el hogar, el jardín, los animales y las plantas que los rodean son el lugar de sus juegos y sus miedos. La cercanía del adulto es fundamental en el acceso a la información y la cultura,

9 Joëlle Turin, *Los grandes libros para los más pequeños* (México: Fondo de Cultura Económica, libro electrónico, 2015), párrafo 20.

10 Michèle Petit, *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 25.

a las creencias, los valores, los celos que se transmiten a través de la oralidad. El acceso a la palabra escrita encarna en objetos y personas que el infante conoce a través de su cercanía con ellos y le permiten nombrar al mundo. El aprendizaje de la lectura y la escritura dependen tanto de los métodos de enseñanza como del propio desarrollo para alcanzar la comprensión lectora.

Dos elementos son fundamentales en el desarrollo de la infancia: el juego y la imaginación. El juego, al igual que la infancia, son difíciles de definir, pero el consenso es que el juego es vital para el desarrollo de la inteligencia y de la afectividad, pues revela la evolución mental de niñas y niños. En el juego hay una transacción permanente entre las pulsiones y las reglas, entre lo imaginario y lo real. El juego es un asunto serio que ejercitan todos los días, a la par que divierte, hace reír y desarrolla el humor.

Vigotsky señala que la imaginación, como actividad creadora, se aprecia desde la temprana infancia en el juego, los niños «no se limitan en sus juegos a recordar experiencias vividas, sino que las reelaboran creadoramente, combinándolas entre sí y edificando con ellas nuevas realidades... El afán que sienten de fantasear las cosas es reflejo de su actividad imaginativa». El juego ayuda a la maduración y el desarrollo de la infancia. La imaginación se alimenta de las experiencias de vida y de la memoria, por eso la imaginación creadora del niño no es superior a la del adulto, está en proceso de desarrollo. Combinar lo nuevo con lo viejo es la base de la imaginación creadora y su maduración, cada etapa de la infancia y la juventud tiene su expresión particular, diferente al adulto.¹¹

La palabra es un instrumento para el juego y el humor. En el cuento *Imposible*, de Isol, los padres de Toribio, un pequeño de dos años y medio, están desesperados porque su hijo no cambia. Acuden a la Sra. Meridiana para encontrar una solución. Ella les da un polvo mágico y al día siguiente Toribio es un gato que cumple todos los deseos de sus padres: es limpio, va al baño solo, duerme toda la noche y come sus proteínas. La historia escrita para los pequeños parodia la situación y hace un guiño que cuestiona a los padres sobre sus expectativas. El humor en la literatura (con los recursos: ironía, parodia, y sátira) permite al infante desdramatizar las situaciones, liberar tensiones y desmitificar al adulto;

¹¹ Lev S. Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico* (España: Akal, 2020), 12.

en la medida que crece y amplía su manejo del lenguaje, interpreta las capas de significado en una narración literaria, entra al «mundo del revés» donde la regla y la norma se transgreden.

El libro, hecho de palabras y de imágenes, es también una propuesta de juego con la imaginación.

El infante, cuando se introduce debajo de una mesa y dice que es su casa, crea una metáfora, asocia el producto de su imaginación con los datos reales, reinterpreta, simboliza. La diferenciación entre la realidad y la fantasía se desarrolla en la medida que crece, la mayoría pasa de lo subjetivo a lo objetivo y buscará materializar su imaginación en una expresión concreta. La imaginación creadora, donde interviene tanto lo intelectual como lo emocional, llega a su madurez con el adulto y con él la posibilidad de convertirla en creaciones artísticas, científicas, intelectuales, tecnológicas, que pueden transformar el mundo. La infancia es interiorizada y permanece en la memoria.

Los niños y las niñas viven en la misma sociedad que los adultos y no son ajenos a los conflictos de todo tipo, la literatura ofrece una posibilidad de comprender estos sucesos, da nuevas opciones que abonan en favor de su crecimiento. Sin embargo, la importancia que adquiere la formación de la infancia ha conducido a mantener un control sobre los temas de la literatura a la que tienen acceso, someter sus contenidos y su forma y dejar solo aquello que se considera apropiado y estéticamente satisfactorio. Pero, por otro lado, la edición de novelas y cuentos maravillosos, popularizados en el cine, así como la escritura de historias que abordan problemas sociales o psicológicos, va en aumento. Bruno Bettelheim¹² arremete contra la educación y la pobreza del lenguaje que se ofrece a niñas y niños en los textos escolares que limitan su crecimiento, y Graciela Montes¹³ propone romper con el que ella llama «el corral de la infancia», que intenta alejarlos del dolor, la fantasía y el conflicto.

Se conoce más de la infancia y los escritores arriesgan nuevas propuestas que encuentran eco. Un ejemplo de este cambio es el libro álbum de Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*, publicado en 1963. Max es un niño que una noche se pone su traje de lobo y empieza a hacer

12 Bruno Bettelheim y Karen Zelan, *Aprender a leer* (Barcelona: Crítica, Biblioteca de Bolsillo, 2009).

13 Graciela Montes, *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

toda clase de travesuras. Su mamá lo llama «monstruo» y lo manda a su cuarto sin cenar. En su habitación nace un bosque, aparece un barco y Max navega hasta donde viven los monstruos; logra dominarlos con un truco mágico, lo coronan rey y se organiza una gran fiesta monstruo, hasta que Max se cansa y empieza a añorar su hogar. Emprende el camino de regreso en su barco particular y llega a su propia habitación donde su cena caliente lo está esperando.

Los monstruos, expulsados de los textos escolares, reaparecen, el niño puede verlos a los ojos y dominarlos. Puede ser rebelde, protegido por el espacio que conoce en donde se produce la magia. A través de las imágenes en color que llenan las páginas, con grandes monstruos al lado del pequeño Max, el lector puede dar rienda suelta a los sentimientos que le despierta la historia (miedo, culpa, tristeza). El libro causó controversia entre los adultos por la conducta rebelde e insubordinada de Max, que el narrador nunca reprueba, y que pronto cautivó al lector infantil.

Son historias que miran hacia su mundo interno. *El bolso amarillo* de Lygia Bojunga cuenta la historia de Raquel, una niña con sus propias ideas y sueños que es ignorada por la familia y decide guardar sus deseos en un gran bolso amarillo para que no sean saboteados. En el bolso también viven Paraguas, Imperdible y Alfonso el gallo de pelea. Objetos y animales que hablan son los compañeros de Raquel. A través del narrador protagonista, el uso del diálogo, cartas y el juego entre fantasía y realidad nos acercamos a una serie de peripecias hasta que cada uno encuentra su camino. Los asuntos se van entreverando a lo largo de la narración: el maltrato físico y emocional, la hipocresía, el deseo de ganar siempre. Son historias que requieren una lectura atenta, cautivan e inducen a la reflexión.

Cada vez son más los autores que tocan asuntos perturbadores o inquietantes (la muerte, la guerra, la enfermedad, el divorcio, el abuso infantil, la sexualidad); a través de una afinada escritura, abordan asuntos de la realidad social y familiar que viven los niños y las niñas. Estas historias, pocas en relación con la amplia producción actual, les permiten dar sentido a los sucesos que los perturban o no comprenden o no pueden verbalizar.

El libro álbum *Juul*, de Gregie de Maeyer, no hace concesiones al abordar el tema del acoso o *bullying* en la infancia. Juul es representa-

do como un niño de madera. A partir de párrafos cortos con oraciones simples y el uso del punto y aparte, el narrador en tercera persona nos presenta a un niño que se mutila a sí mismo por el acoso al que es sometido por otros niños: se corta las orejas, se quita los ojos, las piernas, las manos, a pesar del dolor que siente no para, hasta que Juul queda reducido a un torso. Entonces llega Nora: lo subió a su cochecito de muñecas, lo cuidó, lo acarició y le dijo cosas bonitas, le preguntó: ¿«Qué es lo que te ha pasado?»», le da un lápiz y una hoja de papel: «Y entonces Juul comenzó a escribir...». El uso del muñeco de madera con formas geométricas que asemejan a un niño permite tomar distancia del niño real y la situación sin perder significado. El abuso de los infantes no es nuevo, lo encontramos en toda la historia de la humanidad.

Desde la segunda mitad del siglo XX los escritores corren mayores riesgos y se cuestionan muchos de los supuestos establecidos por la pedagogía y la didáctica.

El tratamiento de los temas dirigidos a la infancia explora las emociones y los conflictos, las zonas oscuras y silenciadas por los adultos; plantea directamente el tema y posibilita la comprensión de las realidades a través de los personajes infantiles. Las historias que abordan temas que perturban a la niñez no los dejan en el desamparo, sino que les ofrecen alternativas y esperanzas para permanecer en la vida, la posibilidad de verse en los otros y encontrar su significado.

Las propuestas actuales buscan al lector atento, lo retan, activan su imaginación. Se puede escribir en forma realista o fantástica, destapar el «caldero de los relatos» del que habla Tolkien, para encontrar un argumento que interesa a los niños desde siempre. Explorar el lado oscuro de la infancia y abordar temas censurados. Relatar aventuras cotidianas o viajes a mundos infinitos. Escribir cuentos que muestren al niño temas de contenido social: todos los asuntos que competen al infante que convive con el adulto en la misma sociedad.

En la actualidad existe una amplia producción de libros infantiles. Todos en diferentes formatos con un diseño gráfico muy cuidado. Aunque las imágenes se usaron siempre en los libros para la infancia, hay una amplia producción de los llamados libro de imágenes o libro-álbum que reúnen el texto y la imagen en un todo. Entre más pequeño es el niño se usan más imágenes, en la medida en que crecen

y su competencia lectora aumenta, junto con el desarrollo del pensamiento abstracto, su número disminuye. Las ilustraciones se encadenan con la historia, permiten al lector aprender a mirar desde los paratextos, seguir la dirección de la acción, complejizar los contenidos, encontrar retos y ensanchar la historia.

Las narraciones para la infancia se catalogan de diferentes formas, algunas por grupos etarios, otras por nivel de escolaridad o por grados de comprensión. No hay una clasificación homogénea. Los análisis sobre el lector los aborda el sistema educativo, la industria editorial y los promotores de lectura (sus intereses, su desarrollo psicológico, su nivel de comprensión, sus posibilidades de acceso a la lectura, sus experiencias de vida, entre otros aspectos). Se elaboran listas de títulos propios para la infancia, guías sobre el número de palabras que debe contener un cuento de acuerdo con la edad, pero no garantizan la aceptación de una historia por el lector infantil.

Escritura de cuentos para la infancia

El cuento ha acompañado a los niños a lo largo de la historia y el escritor establece un diálogo con el lector. Su escritura se define por su destinatario.¹⁴ Gianni Rodari afirma que el escritor no debe fingir ser niño, ni pretender ver el mundo a través de los ojos infantiles, ni «hacer criaturadas», como las llama, sino que escoge temas que no estén demasiado alejados de la experiencia infantil, evita el lenguaje científico y presenta fantasías que no resulten incomprensibles para los pequeños. Para él, se trata de conseguir relacionar tres sustantivos: imaginación-juego-libro.¹⁵

La reflexión de Michael Ende sobre su escritura de textos infantiles lleva a recobrar el libre juego de la imaginación. Él asegura:

Mientras escribo, no pienso nunca en los niños, no reflexiono sobre cómo he de expresarme para que me entiendan, no elijo o desecho un

14 Teresa Colomer, «Una nueva crítica para el nuevo siglo», *CLIJ* 15, n.º 145 (2002), 9.

15 Gianni Rodari, «La imaginación en la literatura infantil», *Imaginaría* 125 (31 de marzo de 2004), <https://www.imaginaría.com.ar/12/5/rodari2.htm>

tema porque éste sea o no sea apropiado. En el mejor de los casos podría decir que escribo los libros que me hubiera gustado leer de niño.¹⁶

Esta afirmación parte de su idea del «eterno infantil», esto es: el niño que vive en nosotros, independientemente de la edad; que no pierde la capacidad de asombrarse, de preguntar, de entusiasmarse; ese niño tan vulnerable que busca consuelo y esperanza.

Las propuestas de estos autores sirven de pauta para impartir el curso-taller de Literatura Infantil. En la primera sesión, se presenta a los estudiantes una serie de libros infantiles en diferentes formatos y para diferentes edades, se pide que los revisen con atención, tanto el texto como las ilustraciones y, posteriormente, acudan a una librería para elegir el libro que les hubiera gustado leer de niños. De una lista de novelas seleccionan una que resumirán y presentarán al grupo como cuentacuentos.

A lo largo del curso se analizan las narraciones y se desarrollan los temas presentados en este ensayo. Todo esto tiene como finalidad que conozcan las diferentes voces y contenidos que se abordan en literatura infantil; a la vez, romper o modificar esquemas que llevan a la escritura de cuentos didácticos y pensar en textos literarios al servicio de los intereses de los niños.¹⁷

Cada sesión del curso-taller se divide en dos momentos. Uno, en conocimientos históricos y teóricos, y, dos, en escritura creativa a partir de ejercicios de escritura espontánea y narraciones cortas, donde desarrollan la estructura del cuento (conflicto, personajes, trama, etcétera). A lo largo del semestre, los estudiantes escriben cuatro cuentos que se leen en talleres: maravilloso, aventuras, perturbador y uno ilustrado, que son evaluados por sus compañeros, corregidos y algunos son leídos en clase.

Finalmente, para certificar la materia, los estudiantes elaboran la maqueta del libro ilustrado con su cuento y su poética. Así, reúnen texto e imagen en un todo.

16 Michael Ende, «Sobre el eterno infantil», en *Carpeta de apuntes* (Alfaguara, versión electrónica, 1996), párrafo 13.

17 Existen análisis sobre las características de la literatura para la infancia, que proporcionan elementos sobre la estructura de las narraciones, tomando en cuenta las características psicológicas de la infancia. Podemos encontrar información en: Teresa Colomer, *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Berta Hiriart, *Escribir para niñas y niños*. Luis Bernardo Pérez, *Narrar para la infancia. El arte de escribir cuentos para niños y niñas*.

El cuento, como género literario, es complicado de definir, pero podemos acercarnos a algunas de las características que señala Angelo Nobile en los dirigidos al público más joven: la gracia y la frescura de un lenguaje rápido y esencial, rico en referencias a la experiencia concreta; la sobriedad de las descripciones y de las representaciones visuales; el reducido número de personajes, y la ausencia de seres complicados.¹⁸

Para Juan Villoro, escribir para niños resultó más complicado de lo que pensaba. La mente infantil, para él, es mucho más compleja que la mente adulta, pues combina una imaginación barroca con una lógica severa.¹⁹

El escritor de cuentos debe conocer su lengua, encontrar las palabras para comunicar su historia, palabras que por inteligibles no dejan de ser profundas, sin escatimar su significado ni su poder evocativo. También, puede trabajar con estructuras lineales o introducir estructuras complejas en la medida en que se desarrolla la comprensión lectora de los niños; usar figuras retóricas; utilizar el recurso del diálogo, la descripción, la elipsis o la escena; seleccionar bien al narrador; crear con cuidado sus personajes; yuxtaponer imágenes para complementar o sumar a la escritura y trabajar la economía del lenguaje. En suma, utilizar todas las herramientas que ofrece la escritura creativa y encontrar su voz narrativa para escribir ficciones para la infancia.

En palabras de María Teresa Andruetto, ganadora del Premio Hans Christian Andersen:

La escritura es ‘el lento camino hacia la propia cosa’, dijo Clarise Lispector [...] pero la propia cosa también es lo desconocido de nosotros y de nuestra sociedad. Camino hacia lo particular de cada individuo y de la sociedad a la que pertenece, lenta búsqueda de una voz que, siendo profundamente nuestra, se alimenta de las voces de tantos.²⁰

En la actualidad niños y niñas tienen acceso a grandes cantidades de información a través de los medios de comunicación y la

18 Angelo Nobile citado por Silvia Aldara Flores Hernández, «Hacia una literatura infantil sin complacencias: los cuentos para niños de Jorge Ibargüengoitia», 327.

19 Juan Villoro, en Emily Hind, *Literatura infantil y juvenil mexicana. Entrevistas* (Estados Unidos: Peter Lang, 2020), 88.

20 María Teresa Andruetto, *La lectura, otra revolución* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 48.

tecnología, ya no tienen que sentarse alrededor de la hoguera para enterarse de lo que sucede en los caminos, pero todavía los pequeños se duermen con las canciones, quieren hablar con los perros y recrean mundos a través de la palabra.

Sin disminuir la libertad creativa, el escritor dialoga con los niños; puede perder de vista al lector potencial al que quiere comunicar su historia, pero usa la imaginación y los recursos literarios para crear las secuencias narrativas de las historias que, tal vez, en algún momento habitó o que corresponden a sus propias inquietudes. Pues una buena narración para la infancia es, también, una buena narración para los adultos.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa. *La lectura, otra revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Benjamin, Walter. *Infancia berlinesa, hacia mil novecientos*. Editorial Periférica, libro electrónico, 2021.
- Bettelheim, Bruno y Karen Zelan. *Aprender a leer*. Barcelona: Crítica, Biblioteca de Bolsillo, 2009.
- Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1992.
- Cervera, Juan. *Palabra y juego en los libros para niños*. Biblioteca virtual Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palabra-y-juego-en-los-libros-para-ninos--o/html/ffbc8f8a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. España: Síntesis, libro electrónico.
- Colomer, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- Colomer, Teresa. «Una nueva crítica para el nuevo siglo». *Nueva crítica para el nuevo siglo*, CLIJ 15, n.º 145 (2002). www.cervantesvirtual.com/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-131/
- Darton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Dehesa, Juana Inés. *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana*. México: Amaquemecan, 2017.
- Eliade, Mircea. «Los mitos y los cuentos de hadas». En *Mito y realidad*. España: Kairos, 2006.
- Ende, Michael. «Sobre el eterno infantil». En *Carpeta de apuntes, Conferencia pronunciada por M. Ende en el Congreso Internacional del IBBY celebrado en Tokio en 1986*. Alfaguara, versión electrónica, 1996. <https://es.scribd.com/document/415984706/El-Eterno-Infantil-de-Michael-Ende>.
- Flores Hernández, Silvia Aldara. «Hacia una literatura infantil sin complacencias: los cuentos para niños de Jorge Ibargüengoitia». <https://zaloamati.azc.uam.mx/items/aa60e52e-ffdc-4732-9912-345a1e489f9b>
- Freire, Paulo. *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México: Siglo XXI, 2008.
- Garralón, Ana. *Historia Portátil de la Literatura Infantil*. Madrid: Anaya, 2001.
- Garralón, Ana. *Michael Ende de la Aa la Z*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/michael-ende-de-la-a-a-la-z-o/html/fff70494-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_.

- Hanán Díaz, Fanuel. *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.
- Hindy, Emily. *Literatura infantil y juvenil mexicana. Entrevistas*. Estados Unidos: Peter Lang, 2020. <https://spanishandportuguese.ufl.edu/files/Literatura-infantil-y-juvenil-mexicana-corrected-proofs-junio-2020>.
- Hiriart, Berta. *Escribir para niñas y niños*. España: Paidós, 2004.
- Montes, Graciela. *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Montes, Graciela. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Morabito, Fabio (recopilación y reescritura). *Cuentos populares mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Nikolajeva, María. *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Orozco López, María Teresa. «Humor y carnaval en la literatura para niños». *Sincronía, revista electrónica* (2020). <https://www.redalyc.org/journal/5138/513864246021/513864246021.pdf>
- Pérez, Luis Bernardo. *Narrar para la infancia. El arte de escribir cuentos para niños y niñas*. México: Ficticia, 2011.
- Piaget, Jean y Bârbel Inhelder. *Psicología del niño*. Madrid: Morata, libro electrónico, 2015.
- Petit, Michèle. *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Rodari, Gianni. «La imaginación en la literatura infantil». *Imaginaría* 125 (31 de marzo de 2004). <https://www.imaginaría.com.ar/12/5/rodari2.htm>.
- Schritter, Istvan. *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*. Argentina: Lugar Editorial, 2018.
- Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Argentina: Colihue, 2010.
- Turin, Joëlle. *Los grandes libros para los más pequeños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, libro electrónico.
- UNESCO. *El niño y el juego. Planteamientos teóricos y aplicaciones metodológicas*. 1980. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134047>.
- Vigotsky, Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. España: Akal, 2020.

II.

Imagen, cuerpo
y escritura como forma

Reminiscencias de un encierro: feminismos y cine experimental¹

*Reminiscences of a Confinement: Feminisms
and Experimental Cinema*

Astrid Coraima Torres Bermúdez

Universidad de las Artes

c.torresbe@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo explora las posibilidades del cine experimental como herramienta de enunciación feminista situada, desde una perspectiva que entrelaza la autoetnografía, la crítica a las estéticas hegemónicas y la producción audiovisual desde el sur. A través del proceso de investigación-creación del cortometraje *Reminiscencias de un encierro*, se reflexiona sobre cómo la imagen puede convertirse en una grieta desde donde resistir a las narrativas dominantes, encarnar memorias afectivas y disputar los marcos de representación tradicionales.

En este sentido, el trabajo parte del encierro vivido durante la pandemia de COVID-19 para indagar cómo el cuerpo, el territorio y la ciudad configuran una mirada herida pero activa. Se propone una ruptura con las estructuras narrativas lineales y un cuestionamiento de la lógica extractivista del cine hegemónico, optando, en cambio, por una práctica estética afectiva, artesanal

¹ Este texto es resultado de un proceso de investigación-creación iniciado en la cátedra de Cine Experimental de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, y forma parte de una exploración académica sostenida sobre las posibilidades narrativas del cine desde una perspectiva feminista y experimental. Una versión resumida se presentó en forma de ponencia en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes el 6 de diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

y situada. El objetivo es reivindicar la potencia política de lo íntimo, de lo minúsculo y de lo no perfecto como formas legítimas de narrar y resistir desde el cine. El texto se organiza alrededor de cinco ejes que emergen de la experiencia vivida: la ciudad, el encierro, la frontera, la autoetnografía y la crítica al espacio, los cuales sirven como brújulas metodológicas y afectivas para pensar un lenguaje cinematográfico desde la fisura, el cuerpo y el sur.

PALABRAS CLAVE: cine experimental, feminismo, COVID-19, resistencia, encierro

ABSTRACT

This article explores the potential of experimental cinema as a medium of situated feminist enunciation, intertwining autoethnography, critique of hegemonic aesthetics, and audiovisual creation from the Global South. Through the research-creation process of the short film *Reminiscences of a Confinement*, it reflects on how the image can open a fissure—a rupture—through which to resist dominant narratives, embody affective memories, and disrupt traditional frameworks of representation.

In this sense, the text emerges from the experience of confinement during the COVID-19 pandemic to interrogate how the body, the territory, and the city inscribe themselves in a gaze that is at once wounded and alive. It calls for a break with linear narrative structures and a critique of the extractivist logic of hegemonic cinema, advocating instead for an aesthetic practice that is affective, artisanal, and situated.

The aim is to reclaim the political force of the intimate, the minute, and the imperfect as legitimate ways of narrating and resisting through cinema. The article unfolds around five axes that arise from lived experience: the city, confinement, the border, autoethnography, and spatial critique—serving as methodological and affective compasses to envision a cinematic language from the fissure, the body, and the South.

KEYWORDS: experimental cinema, feminism, COVID-19, resistance, confinement

Las gotas de lluvia golpean el zinc, pero parece que golpean mi cabeza que estalla con la explosión de truenos que avizoran una tempestad. No estoy sola, un gato blanco con manchas naranjas me acompaña en esta profunda noche de ausencias. Puedo ver la calle por las hendijas de una vieja ventana cubierta por las telarañas que asfixian bichitos en sus extremos. El afuera mata. Mayo del 2025, hasta la fecha², es el mes más violento de la historia del Ecuador. No puedo dormir, no quiero dormir. Todo se incendia. ¿Qué pasa cuando las ausencias cierran tu tráquea? ¿Qué gritas cuando el amor solo ha dejado vacíos? Mi piel se pudre, mi cuerpo se inmoviliza y solo me queda mirar en medio de este encierro.

«Mirar» es un proceso íntimo, es volver cenizas todo lo que queda fuera del encuadre de los ojos, mirar es matar, pero también es desenterrar lo abyecto³ que las estéticas hegemónicas han intentado borrar al mirar lo que nos han dicho que no debemos. Esa abyección aberrante, esa textura de la borradura que se sale de los márgenes, solo es enunciada por miradas desobedientes, miradas que ven y conciben encuadres desde el sur, que no es una categoría geográfica, sino un proceso de justicia epistémica. En este camino, «las epistemologías del sur no son sólo una crítica al conocimiento hegemónico; son también una afirmación de otras formas de conocer, de sentir, de vivir, de hacer política y de construir mundo»⁴ y sumaría la urgencia de proponer otras estéticas.

En lo anterior se basa el proceso de investigación-creación de *Reminiscencias de un encierro*, un corto experimental que nos sumerge en la mirada de una mujer que vive una depresión mientras intenta encontrarse en las imágenes distorsionadas que filma. Rendijas, orificios y roturas son los lentes desde donde decide ver. Filmado en un encierro, le grita al exterior junto a sus compañeros animales, halla en las sensaciones, las texturas y las formas que experimenta un universo que le permite reencontrarse.

Para Laura Mulvey,⁵ el cine feminista tiene que romper con el lenguaje del cine dominante; no es suficiente con modificar el contenido, hay una urgencia por subvertir su forma. En esta línea, el cine experimental

2 Según reportes del Gobierno nacional del primer semestre del 2025.

3 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1988).

4 Catherine Walsh, *Interculturalidad crítica y pedagogía decolonial: Aproximaciones desde el sur* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2013), 1.

5 Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, n.º 3 (1975): 6.

es un territorio que permite la traducción del ejercicio de la mirada en gramáticas que reelaboran imaginarios sociales desde la ruptura del cine narrativo tradicional. Ahí encontré una posibilidad de reterritorialización de lo visual. Mi lenguaje siempre ha sido la imagen, pero me he ahogado constantemente en la manipulación narrativa de la sociedad de las imágenes. Claudine Potvin retoma a Baudillard con el fin de mostrar una contradicción de la imagen y explica que «la imagen se inscribiría dentro de un proceso de reflejo y simulacro de la realidad por un lado y de ausencia de relación cualquiera de esta misma realidad por el otro»⁶.

Entonces, se necesitan miradas diversas en el cine porque las imágenes no solo representan; también imponen, tergiversan, excluyen. Esto se relaciona con la forma. Cuando los cuerpos y las voces se repiten como estereotipos, cuando el ojo que filma es siempre el mismo, lo que se construye es un imaginario único que se disfraza de verdad discursiva y formal. Así se impone la mirada hegemónica: silenciosa, masiva, constante. Una mirada que dicta qué se puede ver y qué debe quedar fuera de cuadro.

Estas reflexiones se entretajan con cinco categorías que guiaron mi proceso de investigación-creación; cada una emergió desde la experiencia vivida del encierro por la pandemia de COVID-19, desde una imagen sentida que fue grabada en esos meses. Primero, aparece la ciudad, que no se presenta como escenario o un set donde sucede algo, sino como un organismo que respira, que margina, que observa, que devora. La ciudad en esta cuarentena no es solo el afuera; es amenaza, es ruido, es huella en el cuerpo. Desde la experiencia del encierro, surge el segundo eje: no como arrebato de libertad únicamente, sino como condensación sensorial, como espacio donde la imagen se vuelve espejo, jaula y también umbral. El encierro no es solo físico, sino afectivo, mental, y lleva a una introspección forzada, fecunda, punzante.

Desde ahí, la frontera se revela no como línea divisoria, sino como herida, como una porosidad: entre lo interno y lo externo, entre lo real y lo imaginado, entre lo que se puede decir y lo que se filma en silencio. La frontera marca un punto de fuga y de tensión constante, que se cruza con la autoetnografía, una práctica de exposición y de enunciación que no busca hablar de sí por narcisismo, sino como gesto político de desobediencia: contar-se para desmontar las formas dominantes de narrar al

6 Claudine Potvin, «Introducción: la política de la mirada», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2003), 5-7.

otro. Finalmente, hay un grito, la crítica al espacio: no solo a los espacios físicos, sino a los simbólicos, a los marcos de representación que el cine ha impuesto. ¿Quién tiene derecho a encuadrar? ¿Quién decide lo visible? Estas categorías no fueron conceptos teóricos vacíos; fueron formas vivas de mirar, de resistir, de construir un lenguaje desde la desgarradura.

Estas categorías no son conceptos disecados: son temblores que recorren la imagen, pero sobre todo mi cuerpo como territorio. Así pues, se revelaron en la práctica, en la intuición, en el roce con lo real, y me permitieron construir una forma de ver desde las grietas. Porque el cine feminista experimental no busca respuestas ni finales, sino abrir preguntas, hurgar en la oscuridad, hacer del encuadre una hendidura por donde se escapan otras formas de mirar. Es un cine que no teme al error, al ruido, a la inestabilidad de lo íntimo. Un cine que no representa, sino que siente; que no retrata, sino que encarna. Desde ese lugar hablo, filmo y escribo. Desde ese lugar invito a mirar.



Enlace para ver el cortometraje

Apuntes sobre *Reminiscencias*

El virus llegó. Entró por nuestras fosas nasales, hizo del aire un veneno. Los besos fueron desterrados; el otro, de pronto, era un cuerpo peligroso, un cuerpo que podía traer la muerte. Marzo de 2020 marcó el inicio del encierro. No volví a besar en 24 meses. Encendía el televisor con miedo a morir. *Reminiscencias de un encierro* fue grabado en ese momento, en medio del aislamiento pandémico. El virus se adentró en los cuerpos: cuerpos enfermos caían en las calles, cuerpos incinerados, cuerpos de los *nadies*

—los de siempre—, porque el virus ya vivía entre nosotros desde antes. Pobreza, abandono, exclusión. Esa también es una pandemia y aunque el COVID-19 no miraba clase social para apoderarse de los cuerpos, el acceso a la salud pública sí lo hacía.

Pese a que *Reminiscencias* fue grabado en 2020, el corto estuvo listo para proyectarse recién en 2024. Dos tiempos distintos, pero unidos por un mismo temblor. El miedo persiste: miedo al otro, miedo al afuera. Si hoy volviera a mirar con la cámara, creo que encuadraría similar. Porque también ahora hay un afuera que duele. Una ciudad que expulsa, que margina, que nos susurra —a quienes habitamos las disidencias, las diversidades— que tal vez no deberíamos estar aquí. Y, sin embargo, resistimos mirando.

Reminiscencias de un encierro es un corto experimental de tres minutos que se construye desde esa mirada herida. Una mirada a la que le han dicho que no es digna de filmar y que su cuerpo no debe habitar la ciudad, por eso mira desde lo pequeño y crea formas para entenderlo. Esta manera de mirar nace en un contexto de ruido mediático, en el que los discursos dominantes construyen enemigos internos. Los medios nos instalan el miedo, nos bombardean con la idea de que algo terrible está por venir, cuando lo terrible siempre ha estado ahí: en las desigualdades estructurales, en la ausencia de salud pública, en la precariedad cotidiana. Solo que antes lo terrible estaba marginado, confinado a las periferias. Hoy, en esta supuesta nueva normalidad, lo que se reproduce es la misma ficción del miedo: el otro es quien puede dañarnos. No el Estado neoliberal, no los grupos de poder. Es nuestro par. Esa es la gran mentira que se repite también en las imágenes.

La mirada hegemónica no ha sido nunca inocente. A lo largo de la historia, ha operado como una tecnología de poder desde la cual se ha construido una matriz visual que legitima la dominación sosteniendo un régimen de representación etnográfico y racializante que no solo encasilla al otro, sino que lo explota, lo fija y lo convierte en objeto de consumo visual y criminalización dentro de un sistema jerárquico de saberes y cuerpos que lo ubican como «salvaje»⁷.

⁷ Joaquín Barriendos, *La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico* (2011).

Apuntes sobre la estructura narrativa

Durante mucho tiempo pensé que no sabía narrar. Creía que para contar algo era necesario seguir la estructura clásica del planteamiento, nudo y desenlace. Esa forma de organización dramática —heredada de la dramaturgia aristotélica— parecía ser la única válida, la única reconocida. Pero en esa lógica no encontraba cómo hablar del encierro, del tiempo suspendido, de la experiencia vivida en un cuerpo atravesado por la angustia.

Reminiscencias de un encierro nace desde ese límite. Desde la imposibilidad de narrar de forma lineal una experiencia fragmentada, marcada por la repetición, el silencio y el delirio. Descubrí que hay otras formas de contar, más cercanas al ritmo que a la cronología, más aliadas del cuerpo que de la estructura. Maya Deren, pionera del cine experimental, entendía el proceso de creación cinematográfica como una manera de reinterpretar y transformar poéticamente la realidad.⁸ Puede narrar desde el sueño, desde el gesto, desde el fragmento.

Por eso, muchas obras pueden partir del yo, pero no como ejercicio narcisista, sino como apuesta por una narrativa situada. Como lo propone Laura Mulvey en su crítica al cine clásico, el yo que observa puede ser un lugar de subversión, una herramienta para deconstruir las estructuras patriarcales de la mirada⁹. En este corto, el yo no es confesión: es tensión, es deriva, es resistencia. Asumo la cámara como extensión de mi cuerpo y también como límite. Es desde esa fisura que emerge la imagen.

No se trata de documentar el encierro —ese encierro que todas vivimos de algún modo—, sino de traducir visualmente, sensorialmente. Las texturas, los planos fragmentados, el ritmo del montaje y del sonido no buscan ilustrar una idea, sino producir una sensación. Como dice Nelly Richard, «la subjetividad no es un lujo privado, sino un dispositivo de inscripción cultural»¹⁰. Desde ahí, lo íntimo se vuelve político, y el encierro no es solo una anécdota biográfica, sino una forma de pensar lo colectivo desde lo sensible.

Ahí también llegaron las escrituras postautónomas, que plantean que no es necesario contar grandes historias universales para transfor-

8 Maya Deren, *Essential Deren: Collected Writings on Film* (Kingston: Documentext, 2005), 51.

9 Mulvey, «Visual Pleasure...».

10 Nelly Richard, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994), 22.

mar algo. A veces, lo pequeño, lo local, lo personal, puede mover mucho más. Cristina Rivera Garza lo ha dicho con claridad: «Escribir desde el yo no es necesariamente escribir sobre el yo, sino escribir desde un cuerpo situado en una experiencia común, en un mundo compartido»¹¹. Porque sí, muchas veces nos convencen de que nuestras historias no importan, pero si a ti te importa, ya es suficiente para contarla. Hay potencia en esa afirmación. Hay decisión.

La estructura del corto no responde a una lógica explicativa. No hay tesis ni conclusión. Hay cuerpos, ventanas, sombras, un grito de silencio, una imagen que se repite. El tiempo se dilata. El relato se pliega sobre sí mismo. Todo esto es, también, una forma de decir que no hay afuera. Que narrar —en este caso, filmar— es volver una y otra vez a lo que duele. Es buscar una forma, aunque no haya palabras.

Reminiscencias de un encierro también es una búsqueda de esas fisuras: puntos de fuga en la materia densa del encierro, del cuerpo, de la ciudad. En el fuera de campo, en la sombra que atraviesa el plano, en la textura de una pared agrietada, aparecen pequeños quiebres que permiten imaginar otra cosa. La ciudad no es solo un fondo, es un territorio que se tensiona, que impone ritmos, que margina. Pero en sus grietas, en sus desbordes, en sus tiempos rotos, hay espacio para la pregunta. Ahí, en esas fisuras, es posible cuestionar lo dado, desobedecer la forma, interrumpir la narrativa dominante. Porque si no hay un afuera claro, entonces narrar es insistir desde adentro: abrir huecos, dejar que entre el ruido, habitar lo inestable.

De los márgenes al sur: pensar cuerpo-imagen

Durante mucho tiempo me acompañaron ciertas teóricas, ciertos marcos que me deslumbraban. Eran parte de mi formación, de un canon académico que —sin darme cuenta— blanqueaba mi forma de mirar. Estudiaba a Julia Ducournau, a Claire Denis, a Marguerite Duras. Me sumergía en textos que, aunque valiosos, muchas veces no hablaban de mí, de lo que me dolía, de lo que me urgía nombrar. Era una mirada desde el deber ser, una cinefilia aprendida, una forma de «pensar bien» para que me crean,

¹¹ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación* (México: Tusquets, 2013), 25.

para que me validen. Pensaba que así se hablaba de cine. Que así se investigaba. Que así se hacía.

Pero algo se rompió. No de golpe, sino como se fractura una rama seca: lentamente, desde adentro. Empecé a leer otras cosas, a mirar desde otras orillas. Apareció Gloria Anzaldúa, y con ella, un eco. Una resonancia que no se parecía a las teorías europeas, sino a una palabra escrita desde el cuerpo, desde la herida, desde la frontera. Y alguien podría decir: «¿Pero qué tiene que ver Anzaldúa con el cine?». Creo que todo. Porque, a veces, las autoras que vienen de otros territorios —teóricos, geográficos, vitales— nos invitan a pensar y después eso se vuelve forma e imagen. Su escritura me ayudó a entender que pensar también es encarnar, y que la frontera no es solo una línea en el mapa: es una experiencia liminal que corta, que marca, que duele.

Desde ahí, todo empezó a cambiar. Ya no me interesa tanto hacer «las cosas bien». No quiero agradecer. Quiero buscar. Ensayar. Me importa la forma, pero no la forma perfecta, sino la forma que emerge desde lo que siento, desde lo que no puedo nombrar de otra manera. Porque a veces solo puedo gritar con la imagen. A veces no sé cómo gritar en las marchas —y eso me conflictúa—, pero encontré que hay otros gritos posibles: en la edición, en un plano roto, en un cuerpo que se desvanece en la pantalla. Ese es mi lenguaje. Esa es mi forma.

El sistema nos enseñó que nuestras emociones no importan, que lo personal es banal, que hay que hablar de «grandes temas». Pero ¿quién define esos grandes temas? ¿Desde dónde? ¿Para quién?

Nuestras emociones seguramente conectan y son colectivas. Y esa conexión, para mí, es ahora una forma de metodología. Porque no quiero hablar desde afuera. No quiero contar sobre lxs otrxs, sino con ellxs. Y eso es algo que me enseñó el cine feminista: desarmar la lógica extractivista del cine hegemónico, que se acerca a la comunidad, toma lo que necesita, y luego se va. No quiero hacer eso. Me pregunto todo el tiempo cómo representar sin violentar, cómo narrar sin reproducir el daño. Y aunque no tenga una respuesta definitiva, ya tener la pregunta es, como me dijeron una vez, un buen punto de partida. «Si tienes la duda, vas bien».

En ese tránsito también dejé atrás algunos referentes. No porque hayan dejado de ser valiosos, sino porque ahora me hablan otras voces. Voces más situadas, más cercanas, más nuestras. Me interesa leer a Cristina Rivera Garza, a Silvia Rivera Cusicanqui, a Gloria Anzaldúa, a Lorena

Cabnal, a Nelly Richard, a Sayak Valencia, Alicia Ortega y aquí debe haber un gran etcétera porque teóricas potentes es lo que ha parido el sur. Me interesa leer desde el sur, leer desde los márgenes. Porque ahí hay un pensamiento encarnado, profundamente político, que no separa lo teórico de lo sensible. Y desde ahí, lo íntimo se vuelve lenguaje común.

Me interesa el trabajo con imágenes de violencia, pero no me interesa mostrar el espectáculo del dolor, sino interrumpirlo, tensionarlo. Vivo en El Triunfo, una ciudad marcada por el crimen organizado. Y cuando los medios hablan de este lugar, lo hacen desde la criminalización. Dicen que es la cuna del sicariato, que es un semillero de muerte. Pero no muestran lo que hay detrás. Lo que hay debajo.

Recuerdo una entrevista con Yamilé, hija de un gatillero. Me habló de su primo con una ternura que desarmaba cualquier prejuicio: «Elkin solo quería ser alguien», me dijo. Murió a los 16 años. Era gatillero. Y ahí entendí que, en ciertos lugares, en ciertas fronteras, no somos nadie. Solo cifras, solo amenaza. ¿Quién quiere contar esas historias? ¿Y cómo hacerlo?

Durante mucho tiempo, cuando me preguntaban de dónde era, no decía que era de El Triunfo. Prefería decir Guayaquil, o cualquier otra cosa. Me daba vergüenza. No quería cargar con ese estigma. No quería ser «de la frontera que se come a su gente». Pero hoy, justamente desde ahí, desde esa herida, es que quiero narrar. Porque como dice Anzaldúa, «la herida abre un lugar de conocimiento»¹². Un conocimiento que es también cuerpo, imagen, escritura.

Hoy creo que el cine que me interesa está más cerca del grito. Más cerca de lo que me arde que de lo que me valida. Mis cortos, incluso los más pequeños, son formas de mirar lo que me rodea, de darle cuerpo a lo que me atraviesa. Ya no busco complacer ni encajar. Busco fisuras. Como dice Suely Rolnik, «pensar es cartografiar las fuerzas que nos atraviesan, es dejarnos afectar y transformar por ellas»¹³. Y quiero cartografiar esas fuerzas. Las que duelen, las que resisten, las que bordean.

Por eso, este corto es volver a un grito antiguo. Un grito que ya fue, pero que todavía me dice cosas. Y me hizo querer volver a filmar, a ensa-

12 Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 68.

13 Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección: Apuntes para una vida no cafetinada* (Santiago de Chile: Tinta Limón, 2019), 33.

yar, a equivocarme. Porque hay gritos nuevos que necesitan forma. Hay imágenes que están por nacer. Y quiero parirlas.

Manualidad y materialidad en el cine experimental: a propósito de *Reminiscencias*

A veces, en medio del encierro, lo único que queda es la luz. Una luz tenue, anaranjada, que se cuela por la rendija de la puerta o que parpadea en una pantalla vieja. A veces, en los días en que todo parece arder afuera —la ciudad, el país, la vida misma—, una se queda suspendida, elevada, mirando esas lucecitas que aparecen cuando la vista se pierde. Es una forma de habitar el cansancio, de seguir respirando cuando el cuerpo no sabe cómo moverse. De ahí nació este corto. De ahí nació la idea de gritar sin voz, de crear con las manos cuando el resto del cuerpo está quieto.

No se trata de efectos digitales ni de postproducción pulida. Lo que aquí importa no es el acabado, sino el gesto. Cada destello, cada textura luminosa, surge del trabajo con papel celofán, cartón, luz natural o artificial filtrada por materiales caseros. Es un ejercicio artesanal, casi doméstico. Frente a un cine dominado por lo digital, esta pieza vuelve al origen del hacer manual, del experimento matérico, de la imagen que se construye con lo que hay a mano. El efecto no busca ser ilusión, sino traducción: de estados mentales, de emociones contenidas, de sensaciones que muchas veces no encuentran palabras.

Imagínense: una, encerrada, medio deprimida, con la sensación de que afuera todo se quema. De hecho, el primer plano del corto —que casi ni se ve por la luz— es un incendio en un monitor dañado. Y algo que me pasaba en ese momento era que cuando abría un poco la puerta, las luces del barrio —esas luces naranjas— hacían que todo se viera también como si estuviera ardiendo. Entonces era como: «¿Esto está pasando de verdad?, ¿todo se está incendiando o solo yo me estoy incendiando por dentro?».

Es ese fuego me parecía un símbolo de lo que ocurre en las periferias, que son las que siempre terminan replegadas, apagadas por un sistema que incendia lo que no puede controlar. El fuego como metáfora de la rabia, del hartazgo, de la violencia sistémica que muchas veces se vive desde la intimidad. Y también como una posibilidad: porque incluso en las cenizas, hay imagen, hay posibilidad de recomposición.

Las texturas luminosas, los brillos tenues y fragmentados, eran mi forma de traducir algo muy personal. Porque tengo trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDH), y muchas veces me quedo así, suspendida, mirando fijo. A veces me quedo seducida viendo una telaraña, o las rendijas de la puerta. O simplemente mirando lejos, en blanco, mientras aparecen lucecitas. Y eso, justo eso, era lo que quería poner en la imagen: esa sensación de estar elevada, desconectada, bajoneada, o simplemente agotada.

Querer romper todo, quemarlo todo, pero saber que no se puede sola. Entonces este corto fue también un trabajo manual que me permitió moverme. Me sacó del estado neutro en el que estaba, me devolvió el hacer, me devolvió el cuerpo. Fue mi forma de decir: «Sí, estoy cansada, sí, estoy harta, pero aún puedo crear». Porque, a veces, solo eso nos queda: gritar con la imagen cuando no sabemos cómo gritar con la voz.

La imagen en la pantalla roja, con la boca abierta y el agua cayendo, para mí fue un grito contenido, un cuerpo que se ahoga. Era esa sensación de que todo se me venía encima, como si no pudiera más, como si algo estuviera cayendo y entrando al mismo tiempo. El color, la textura, la luz, el peso... todo hablaba de un cuerpo atravesado por cosas que no siempre se sabe nombrar. Era un grito físico, desde adentro. Como si ese plano fuera una forma de mostrar que también los gritos pesan, que también los gritos se mojan y se quedan atrapados en el cuerpo.

Este cortometraje es, en ese sentido, un ejercicio de materialidad afectiva. Cada plano no solo está compuesto, sino tejido. Hay una conciencia del cuerpo que filma y del cuerpo filmado. Y también una decisión política: en un mundo dominado por la imagen digital, recuperar lo hecho a mano, lo «defectuoso», lo sucio, es también resistir. Es volver a decir que el cine no tiene que ser espectacular para ser verdadero.

Pienso en *Soft Fiction* (1979), de Chick Strand; en las películas de Naomi Uman; en *La Libertad* (2017), de Laura Huertas Millán. Mujeres que filman desde el cuerpo, desde lo íntimo, desde una crudeza que no necesita escenografía. Cine hecho con lo que se tiene a mano: una linterna, un ventilador, un espejo. Cine que es también diario, también testimonio.

Contar con los otros y no sobre los otros

Cristina Rivera Garza propone la categoría de lo no original¹⁴ para pensar la escritura cuando se trabaja con historias que no nos pertenecen directamente. En lugar de asumir la autoría desde una lógica individualista, sugiere construir documentos colectivos que reconozcan las voces, memorias y materiales de los otros. Lo no original no implica carencia de valor, sino una ética del relato: narrar desde lo que nos fue confiado, desde lo que fue compartido, desde lo que se dejó atrás pero aún vibra.

En *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza reconstruye el feminicidio de su hermana a partir de cartas, notas y fragmentos íntimos encontrados en un cajón. Documentos aparentemente menores —cartas de amor, mensajes a amigas— cobran un lugar central en su narración. Al otorgarles valor documental, no solo los inserta en un archivo histórico-emotivo, sino que crea líneas argumentales que permiten contar con Liliana, no sobre ella. La escritura se convierte así en una forma de restitución, en un acto de memoria activa y situada.

Esta perspectiva obliga a repensar los procesos creativos y de investigación, especialmente en el ámbito documental. Las historias que construimos no nacen en el vacío: están habitadas por las voces de otros, por sus experiencias, sus silencios, sus límites. Narrar *con* implica reconocer que no estamos solas en la escritura ni en la imagen, y que esa cohabitación debe ser nombrada, reconocida, agradecida. Como señala Rivera Garza, nombrar siempre es clave: incluir a quienes colaboraron, volver a consultar, cotejar versiones, preguntar si lo contado es lo que se quiere contar.

Contar con los otros también exige una práctica de cuidado. Escuchar cuando alguien no quiere hablar, respetar cuando no se quiere grabar, preguntar cómo quiere ser nombrada una historia, si quiere ser nombrada siquiera. No se trata de convencer para obtener una entrevista, sino de construir un vínculo horizontal, sensible y ético. La investigación cuidada se aleja de la lógica extractivista para priorizar la reciprocidad, la escucha sostenida, el consentimiento informado y revisitado.

Este cuidado también implica pensar en la retribución. Si la investigación o el proyecto artístico genera réditos económicos o simbólicos, ¿cuál es el lugar de la comunidad dentro de ese proceso? ¿Qué vuelve a

14 Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación* (México: Tusquets, 2013), 97.

ella? ¿Qué permanece? El reconocimiento no puede quedarse solo en los créditos. Volver a la comunidad con lo que se ha hecho, abrir espacios de diálogo, compartir decisiones, redistribuir recursos: todo eso forma parte de una práctica coherente con una ética de lo colectivo.

La autoría única —«dirigido por», «escrito por»— borra las redes que sostienen el relato. Por ejemplo, si un documental realizado a partir del testimonio de una joven como Yamilé llega a un festival y recibe elogios por su «mirada potente», es fundamental recordar que esa mirada fue posible gracias a lo que ella decidió contar, al tiempo compartido, a los silencios respetados. Si Yamilé dice que ciertas cosas no pueden ser grabadas, respetarlo es parte del pacto. Ignorarlo, traicionarlo, sería romper la posibilidad misma de narrar con otros.

Contar *con* no es solo una metodología: es una forma de justicia narrativa. Implica abrir el campo creativo a otras memorias, otras formas de decir, otros ritmos de producción del sentido. Y también exige preguntarse constantemente por las condiciones de ese contar, por sus implicaciones materiales, simbólicas y afectivas. Solo así es posible construir relatos donde el otro no sea un objeto de estudio, sino un sujeto presente, activo, indispensable.

En el cine experimental esta ética encuentra un terreno fértil, especialmente cuando las obras se construyen desde la experiencia encarnada y la autoetnografía. Filmamos desde los márgenes, con medios limitados, pero también con una cercanía radical: la cámara como extensión del cuerpo, como testigo parcial y afectado. El encuadre deja de ser neutral y se convierte en territorio en disputa. ¿Desde dónde miramos? ¿Qué dejamos fuera? ¿Quién sostiene la cámara?

Ese distanciamiento forzado del otro, ese mandato de encierro como cuidado, nos enclaustra también en otra lógica: la del control, la del aislamiento como forma de castigo. Así fue gestado este corto, desde esa frontera entre el adentro y el afuera, entre la ciudad y lo íntimo, entre lo animal y lo no animal. Se filma desde el encierro, pero mirando hacia afuera. Un afuera que muchas veces solo podemos ver a través de telarañas, a través de lo sucio, de lo sórdido. Pero también hay una dinámica con el adentro: ese grito interno, esa sensación de encierro que a veces se parece demasiado al encarcelamiento.

Y esa lógica persiste. Ahora nos dicen otra vez que no debemos salir tan tarde, que hay que tener cuidado, que volvamos a encerrarnos porque

Ecuador es el segundo país más violento de la región. Vivo en El Triunfo. Muchos saben que aquí hay presencia de grupos como los Choneros, y hace poco salió un reportaje que decía que esta ciudad era un pueblo fantasma, que la gente se encerraba a las cinco de la tarde. Pero esa no es toda la verdad. El miedo existe, sí. Pero también la vida continúa. La gente sale porque las casas de zinc, las casas pequeñas, se vuelven hornos. El adentro puede ser un infierno si no se abre una ventana.

En *Reminiscencias de un encierro*, la autoetnografía se manifiesta no solo en lo que se muestra, sino en cómo se muestra: la cámara cansada, la textura que tiembla, los planos que se quedan demasiado tiempo, los encuadres parciales. Esa estética de la fisura no responde a una intención decorativa, sino a un modo de habitar la imagen desde lo roto. Desde el no saber, desde el no poder decirlo todo. Porque filmar desde el cuerpo también es asumir que no todo puede ser narrado con claridad, que hay cosas que duelen demasiado, que se manifiestan mejor en una sombra que en un discurso.

La fisura, entonces, no es un defecto: es un dispositivo. Una grieta por donde se filtra lo no dicho, lo que no tiene forma. La imagen se vuelve un campo de tensión entre lo que se puede mostrar y lo que se elige no mostrar. Es ahí donde el cine experimental encuentra su fuerza: en esa apuesta por lo inestable, lo inacabado, lo imperfecto.

Por eso este corto también es una fisura. Una forma de romper el límite entre lo privado y lo público, entre el encierro y la calle, entre el miedo y el deseo de ver. Y al volver a mirar el corto siento que necesito grabar otra vez, que debo volver a agarrar la cámara. Porque esa tensión entre lo que nos dicen que es y lo que realmente vivimos sigue ahí, vibrando, esperando ser mirada desde otro lugar. Desde el lugar de lo no original, de lo compartido, de lo que no es solo mío pero también me atraviesa. Desde una mirada que no filma para tener, sino para estar con. Ese lugar posible es el de una mirada comprometida con la escucha, con la construcción colectiva de sentido, desde una «filmación situada», donde el gesto cinematográfico parte de la relación, del afecto, del contexto. No se trata de registrar desde afuera, sino de participar, de formar parte, de encarnar el estar ahí. Esta forma de hacer cine —íntima, fragmentaria, a veces difícil de nombrar— no responde a los dictados de la claridad narrativa o la espectacularidad visual, sino que se nutre de la vibración de lo cotidiano, de los silencios, de los residuos.

La experimentación cinematográfica se convierte entonces en un acto de resistencia al lenguaje hegemónico, que muchas veces quiere imponer una lógica del orden, de la limpieza, de la linealidad. Pero nuestras historias —las de los márgenes, las del encierro, las de las mujeres, las de las cuerpos atravesadas por violencias y deseos— no siempre se pueden contar así. A veces lo único que queda es el grano de la imagen, el sonido desfasado, una sombra en movimiento. Y ahí también hay verdad. O, al menos, un intento de aproximarse a lo real sin forzarlo a encajar.

En este sentido, *Reminiscencias de un encierro* es también una apuesta por una ética estética. No se trata solo de filmar con cuidado, sino de pensar con cuidado. De preguntarse todo el tiempo: ¿qué hago con esta imagen? ¿Qué sentido tiene mostrar esto? ¿A quién le sirve? ¿A quién podría herir? Y, sobre todo, ¿para quién estoy haciendo esto? Porque cuando se filma desde lo íntimo, desde lo comunitario, desde el dolor compartido, la cámara deja de ser una herramienta de observación para volverse una extensión del cuerpo: un cuerpo que duda, que tiembla, que no tiene todas las respuestas, pero que decide permanecer.

Esa permanencia, aunque sea intermitente, aunque sea cansada, aunque esté llena de contradicciones, es también una forma de resistencia. En un país donde la violencia estructural se ha vuelto paisaje, donde las historias de encierro se repiten y se normalizan, insistir en contar, en registrar, en volver a mirar, es una forma de decir: *estamos aquí*. Y más aún: *no estamos solas*.

Porque filmar con otros también implica saber cuándo dejar de filmar. Reconocer los límites del dispositivo, saber que hay momentos que no nos pertenecen, que no deben ser narrados. Como decía Trinh T. Minh-ha, el silencio también es parte de lo narrativa. Y muchas veces ese silencio —cuando es consensuado, cuando es cuidado— dice más que mil planos secuencia.

He repetido varias veces que este corto no busca representar una verdad absoluta sobre el encierro, sobre lo que significa vivir en una ciudad atravesada por el miedo. Más bien, intenta abrir un espacio para la duda, para la fisura, para la posibilidad de mirar de otra forma. Lo experimental no está solo en la forma, sino en la intención: en dejar que las imágenes y los sonidos respiren, se contradigan, se superpongan. En permitir que quienes participaron en su gestación también puedan reapropiarse de él, reusarlo, cuestionarlo.

Y si en algún momento vuelvo a grabar, no será para capturar la realidad, sino para seguir preguntándome cómo mirarla sin reducirla, cómo narrarla sin hablar por encima, cómo contar con quienes han habitado estos espacios conmigo, tanto humanos como animales.

Lo que me dejó...

No soy la misma luego del proceso de investigación-creación, pero sobre todo después de la exhibición de *Reminiscencias de un encierro*, he comprendido que durante mucho tiempo he minimizado los procesos de creación que nacen desde la subversión. Aquellos que no responden a los estándares de claridad, perfección o espectacularidad que dicta la industria audiovisual. Me doy cuenta de que me anclé durante años a una idea de la imagen perfecta —nítida, pulida, «profesional»— y eso ha tenido un costo. Mis búsquedas quedaron en un cajón sin diálogo con lxs otrxs. No quiero decir que las piezas dijeran algo valioso, sino porque yo misma, desde dentro, las silencié. El pensamiento fue apagado por los estándares del sistema, por esa voz que nos dice que lo que no encaja debe esconderse.

Hoy entiendo que esa exigencia de perfección es una forma más del silenciamiento estructural. Que, al interiorizarse, no solo hace que censuramos nuestras ideas, sino también nuestras formas de sentir. Que el deseo de «hacerlo bien» puede volverse una trampa cuando el «bien» está definido por lógicas ajenas, extractivistas, coloniales. Por eso, este corto, por pequeño que sea, por borroso que luzca a veces, por ruidoso que parezca su montaje, es un gesto político. Es un sí a la imagen que tiembla, a la cámara que duda, a la forma que no se deja atrapar.

En este camino, los cinco ejes que me ha dejado el proceso son brújulas para repensar no solo mi práctica artística, sino mi forma de estar en el mundo. Primero, la frontera entre el adentro y el afuera. Lo que parecía simplemente el espacio físico que rodea mi casa —la calle, los techos de zinc, el calor que encierra y empuja hacia afuera— es, en realidad, un organismo que afecta la forma en que miramos, habitamos y narramos. En el corto, la ciudad no es fondo, es un personaje que me golpea. Una presencia que margina, que arde, que susurra amenazas, pero también existen fisuras por donde mirar lo que no se quiere ver. El encierro no

fue solo una condición sanitaria, fue también una imposición simbólica de control sobre los cuerpos: no salgas, no mires, no grites. Resistir fue filmar con lo que tenía a mano, mirar a través de las rendijas, crear un lenguaje desde lo mínimo.

En segundo lugar, he comprendido que es urgente romper con los significados universales para crear desde lo situado. Durante años estudié cine desde el deber ser: siguiendo teóricas, directores, estructuras legitimadas en centros de saber que no siempre hablaban de mí ni de mis territorios. Pero hoy, desde *El Triunfo*, desde un cuerpo que ha sido silenciado por múltiples sistemas de opresión, entiendo que no hay una sola forma de hacer cine. Que no necesito encajar en la gramática de lo correcto para decir algo valioso. Que mis referencias pueden ser otras: una vecina que narra con el cuerpo, una niña que baila con una linterna, una madre que dice «eso no se graba». Crear desde lo situado es asumir que el territorio no es solo paisaje, sino experiencia encarnada. Y que la autoría se diluye cuando entendemos que narrar con otros es más potente que narrar sobre ellos.

La tercera idea que me deja este proceso es que la imagen puede y debe ser un territorio de sensaciones e ideas. No todo debe explicarse. No todo tiene que tener un mensaje cerrado. *Reminiscencias de un encierro* no tiene una tesis que se pueda subrayar, pero tiene cuerpos, texturas, pausas. Tiene momentos de delirio, planos que no se entienden de inmediato, pero que se sienten. Y eso también es lenguaje. A veces, el cuerpo habla primero, y la cámara puede ser ese puente que traduce lo innombrable. He aprendido a confiar en esa traducción sensorial, en esa potencia de lo afectivo como forma de conocimiento. La imagen, cuando se piensa desde el sur y desde la herida, se vuelve trinchera y canto, memoria y temblor.

En cuarto lugar, la forma se me revela como una respuesta directa a las representaciones tradicionales. No puedo hablar del encierro, de la violencia, del miedo, con planos prolijos, con una narrativa lineal, con música emocionalmente programada. Porque esa no fue mi experiencia. Mi experiencia fue fragmentada, fue repetitiva, fue confusa. Entonces, ¿cómo traicionar eso solo para que el corto sea más «presentable»? No. Lo que hice fue asumir la forma como una ética. Cada salto de montaje, cada imagen que se repite, cada plano inestable responde a un sentir. La forma es una respuesta política. No se trata

de hacer raro por raro, sino de encontrar en la experimentación una herramienta para incomodar los discursos dominantes, para devolverle a la imagen su poder de pregunta.

Por último, lo minúsculo como respuesta al silenciamiento de nuestras ideas. Lo pequeño, lo cotidiano, lo que ocurre en una habitación cerrada con un perro negro que observa, con una ventana que tiembla por el viento, con una telaraña que refleja la luz... todo eso también importa. No hay que esperar la gran historia para filmar. No hay que esperar la validación institucional para contar. Lo minúsculo es donde muchas veces vive lo que ha sido negado. Y por eso hay que filmarlo. Porque cada gesto —aunque parezca insignificante— puede ser un acto de resistencia. Un modo de decir: aquí estoy. Aquí seguimos.

En definitiva, este ensayo y este corto son parte de un mismo grito: uno que no busca ser universal, pero sí compartido. Que nace de la fisura y no le teme al error. Que se pregunta por la justicia, no solo en el contenido, sino en la forma. Que reconoce que nuestras cuerpas, nuestras cámaras, nuestros territorios están atravesados por violencias, pero también por deseos, por afectos, por memorias que resisten. Y que esas memorias merecen imagen. Porque mientras podamos seguir mirando, habrá una posibilidad de volver a contarnos desde otro lugar y construir otros futuros.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Barriendos, Joaquín. *La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. 2011.
- Deren, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Kingston: Document-text, 2005.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16, n.º 3 (1975): 6-18.
- Potvin, Claudine. «Introducción: La política de la mirada». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 27, n.º 1 (2003): 5-7.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
- Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección: Apuntes para una vida no cafetinada*. Santiago de Chile: Tinta Limón, 2019.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad crítica y pedagogía decolonial: Aproximaciones desde el sur*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2013.

Errancias textuales: extranjería y subjetividad migrante en Mauro Javier Cárdenas y Karla Cornejo¹

Textual Errancies: Foreignness and Migrant
Subjectivity in Mauro Javier Cárdenas and
Karla Cornejo

Miguel Aillón Valverde

Universidad de las Artes/Universidad Complutense de Madrid

miguel.aillon@uartes.edu.ec

RESUMEN

Este ensayo analiza las novelas *Aphasia* (2020) de Mauro Javier Cárdenas y *Catalina* (2023) de Karla Cornejo, desde un enfoque crítico centrado en la escritura migrante, la transterritorialidad y la dislocación narrativa. A través de un ejercicio comparativo y de análisis textual, se propone la hipótesis de que ambas obras *performan* una subjetividad migrante atravesada por el archivo afectivo, la extranjería lingüística y la errancia textual. En este sentido, más allá de representar el desplazamiento, estas escrituras lo encarnan formalmente, cuestionando así los límites del testimonio, la identidad nacional y las estructuras narrativas hegemónicas. En el marco de una literatura ecuatoriana que se podría denominar como «fuera de lugar», *Aphasia* y *Catalina* configuran nuevas cartografías dislocadas que descentralizan el canon de lo

¹ Este artículo surge en el marco del proyecto de investigación «Hoja en Blanco: Laboratorio Literario de Investigación/Creación» (VPIA-2023-13-PI) y se inscribe en las actividades del grupo de investigación «Libre Libro: laboratorio experimental y colaborativo de investigación interdisciplinaria sobre lecturas y prácticas editoriales» (VPIA-2022-GI-05) de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

nacional y articulan una poética de la extranjería como condición constitutiva. El texto propone, así, la lectura de escrituras migrantes que no reclaman pertenencia, sino que interrumpen su posibilidad.

PALABRAS CLAVE: literatura ecuatoriana contemporánea, migración, transterritorialidad, extranjería, Mauro Javier Cárdenas, Karla Cornejo Villavicencio

ABSTRACT

This article analyzes the novels *Aphasia* by Mauro Javier Cárdenas and *Catalina* by Karla Cornejo through a critical lens focused on migrant writing, transterritoriality, and narrative dislocation. Using a comparative and textual analysis approach, it advances the hypothesis that both works perform a migrant subjectivity shaped by affective archives, linguistic estrangement, and textual errancy. In this sense, beyond merely representing displacement, these texts formally embody it, challenging the limits of testimony, national identity, and hegemonic narrative structures. Within the context of an Ecuadorian literature that could be described as “out of place,” *Aphasia* and *Catalina* trace new dislocated cartographies that decentralize the canon and articulate a poetics of estrangement as a constitutive condition. The article thus proposes a reading of migrant writings that do not claim belonging, but rather interrupt its very possibility.

KEYWORDS: Contemporary Ecuadorian literature, migration, transterritoriality, estrangement, Mauro Javier Cárdenas, Karla Cornejo Villavicencio

Introducción

En el marco de las transformaciones estéticas y políticas que atraviesa la literatura latinoamericana del siglo XXI las escrituras migrantes han cobrado, desde hace algunos años, una centralidad crítica innegable. Lejos de pensarse únicamente como relatos de exilio, desarraigo o testimonio, estas narrativas activan procedimientos formales que desestabilizan las estructuras tradicionales de representación del sujeto, el espacio y la identidad nacionales. La fractura lingüística, el descentramiento del yo, la hibridez genérica y el uso de archivos menores se convierten, desde esta perspectiva, en estrategias narrativas que dan cuenta de experiencias transterritoriales que evidencian la violencia discursiva instaurada por un sistema capitalista que precariza toda vida migrante.²

Este ensayo propone la lectura crítica de dos obras recientes que configuran, desde fuera del territorio nacional, una literatura ecuatoriana dislocada: *Aphasia* (2020) de Mauro Javier Cárdenas y *Catalina* (2023) de Karla Cornejo Villavicencio. Ambas escrituras, desde registros y modulaciones distintas, tematizan y *performan* la extranjería como lugar de enunciación para desplazar las cartografías narrativas tradicionales del canon nacional contemporáneo. En *Catalina*, la narrativa fragmentaria de una joven migrante en Estados Unidos da lugar a una estética del desgarrar testimonial que dialoga con los registros del archivo íntimo, la infancia transfronteriza y la violencia académica institucional. En *Aphasia*, por su parte, la polifonía discursiva y el montaje narrativo ponen en

2 Aunque este trabajo se centra en las implicaciones narrativas de la extranjería producida por las lógicas del capitalismo global —en especial en su dimensión neoliberal, que intensifica la movilidad forzada, la fragmentación subjetiva y la precariedad institucional de los migrantes—, es fundamental matizar que el fenómeno migratorio responde a una red de factores estructurales entrelazados. Las causas de la migración son frecuentemente multifactoriales y abarcan desde violencias políticas, crisis humanitarias, persecuciones ideológicas o de género, hasta desplazamientos por razones climáticas o catástrofes naturales. Esta complejidad se inscribe también en las escrituras literarias, donde la extranjería no solo es el efecto de una condición económica, sino también el síntoma de múltiples fracturas institucionales, afectivas y culturales. Véanse Jorge Locane, *Miradas locales en tiempos globales* (Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2016); Gisela Heffes, *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013); Catalina Quesada Gómez, «Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI», *Lecciones doctorales*, Universidad de Antioquia 14 (2014); Josebe Martínez Gutiérrez, «Escritoras latinoamericanas en el norte global», *Mitologías hoy* 30 (2024).

escena una subjetividad fracturada, interpelada por los fracasos de la revolución, la imposibilidad del retorno y la experiencia migratoria como errancia estructural.

Desde esta perspectiva, es inevitable cuestionar cómo estas obras configuran formas de subjetividad migrante en el marco de una literatura transterritorial. Se trata de una pregunta que se inscribe en un debate crítico más amplio sobre las nuevas formas de narrar el espacio, el archivo de la migrancia y sus nuevas subjetividades, desde el planteamiento de una literatura que habita —en sus límites— las fisuras de la extranjería y del tránsito, y que ya no responde a las coordenadas del Estado-nación.

En este sentido, la propuesta se articula con la noción de trans-territorialidad, entendida no como mera desterritorialización, sino como una forma paradójica de pertenencia en movimiento, que reconfigura las relaciones entre escritura, cuerpo, memoria y espacio. Si la categoría de desterritorialización permitió, en su momento, describir ciertos desplazamientos simbólicos y culturales, hoy se hace necesario complejizarla en términos de lo multiterritorial, es decir, como la coexistencia de diversas localizaciones afectivas, políticas y narrativas que se inscriben en la obra literaria desde el quiebre y la fractura.³

Asimismo, se propone abordar la escritura migrante como una práctica dislocada, en tanto inscribe su extranjería en los contenidos narrativos y en las formas mismas del lenguaje y su estructura discursiva, lo que llevará a explorar, entre otras cosas, la relación entre archivo, testimonio y autoficción como formas de resistencia y reconfiguración del yo. Y es que, como se verá, muchas de estas escrituras emergen de una tensión entre el discurso globalizante que idealiza al migrante como figura cosmopolita y aquellas subjetividades *varadas*, sujetas a condiciones estructurales precarias así como a anclajes no deseados.⁴ En esta línea, Catalina Quesada ha propuesto pensar estas subjetividades narrativas

3 Ticio Escobar, *La identidad en los tiempos globales*, ponencia facilitada por el autor para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica; Fernando Aínsa, «Nueva cartografía de la pertenencia: la pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana», *Revista Iberoamericana* 14, n.º 54 (junio de 2014): 111-126; Ángel Esteban y Jesús Montoya, «¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI», en *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, coord. Francisca Noguerol et al. (Hildesheim: Olms, 2011), 7-35.

4 Jorge J. Locane, *Miradas locales en tiempos globales: literatura latinoamericana, ciudad y globalización* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2016), 15-21.

como resultado del cruce entre imaginarios globales y formas concretas de inscripción territorial —urbanas, precarias, fronterizas—, en las que el yo deja de responder a la idea y norma del sujeto nacional moderno para abrirse a trayectorias fragmentadas, descentradas y contingentes.⁵

Las escrituras de Cárdenas y Cornejo Villavicencio tematizan la migración como experiencia histórica, y, a su vez, *performan* esa condición desde el plano formal, a partir de la configuración de una literatura ecuatoriana *fuera de lugar*, marcada por el desfase, la extranjería y, de manera implícita, la crítica a un canon hegemónico y nacional. Estas escrituras permiten, así, pensar una poética de la extranjería latinoamericana que descentraliza los modos de narrar la pertenencia, el cuerpo migrante y sus comunidades transterritoriales.

Desde esta perspectiva, este trabajo articula aportes en torno a la transterritorialidad, la subjetividad dislocada y la escritura migrante. Se analizan las estrategias narrativas de *Aphasia* y *Catalina*, y se propone, finalmente, una lectura cruzada que permita trazar convergencias, pero también tensiones entre ambas propuestas, como parte de un mismo gesto de dislocación crítica y estética.

Subjetividades migrantes, transterritorialidad y escrituras dislocadas

En las últimas décadas del siglo XXI, la narrativa migrante latinoamericana ha dejado de ser excepción en el campo de la literatura regional para convertirse en espacio crítico de reconfiguración estética y política. En este desplazamiento, conceptos como *desterritorialización*, *migrancia*, cartografías móviles, entre otros, han sido ampliamente trabajados por reconocidos críticos literarios como Fernando Aínsa, Mariano Siskind, Jorge Locane o Mabel Moraña.⁶ Sin embargo, las condiciones materiales, afectivas y textuales de la migración en el siglo XXI —marcadas por nuevas

5 Catalina Quesada Gómez, «Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)», *Lecciones doctorales*, Universidad de Antioquia, n.º 14 (enero-junio del 2014); Heffes, ed., *Utopías urbanas: geopolíticas...*, 13–27.

6 Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (Madrid: Iberoamericana, 2006); Mariano Siskind, *Siskind, Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2016); Jorge Locane, *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2016); Mabel Moraña, *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2021).

formas de movilidad y control— exigen una revisión crítica de categorías y una apertura a marcos más complejos a partir de una literatura que tensiona las fronteras de su propio marco de enunciación y discurso.

De la desterritorialización a la transterritorialidad

La noción de desterritorialización tuvo un peso central en los estudios culturales y literarios de finales del siglo XX, especialmente en el contexto de las diásporas latinoamericanas, los exilios posdictatoriales y los desplazamientos provocados por efectos de la globalización.⁷ En este marco, Fernando Aínsa propuso ya en los años 90 una lectura del territorio no como espacio físico inmutable, sino como construcción simbólica y afectiva, dando lugar a la idea de una *nueva cartografía de la pertenencia*.⁸ En su planteamiento, Aínsa desarrolla —en articulación con el contexto hispanoamericano— la idea de que el territorio es siempre narrado, interpretado y afectivamente resignificado por el sujeto que lo habita o lo ha perdido, lo que permite pensar en escrituras que articulan nuevas formas de pertenencia desde el desarraigo.

Sin embargo, propuestas más recientes cuestionan la utilidad de la categoría de desterritorialización, por su tendencia a sugerir una pérdida absoluta de anclaje o una forma de movilidad sin fricción. En su lugar, se asume el concepto de transterritorialidad, que no describe el abandono del territorio, sino su múltiple reinscripción en marcos simultáneos. Desde esta perspectiva, la literatura evidencia una crisis de las espacialidades como espacios de representación fijos, para intervenir en los sentidos territoriales, así como en los elementos que generan su pre-

⁷ Cabe decir que el concepto de *desterritorialización* (así como el de *sujeto nómada*, *línea de fuga* o *espacio liso*), fue desarrollado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari entre la década de 1970 y 1980, para pensar los procesos de liberación o desencadenamiento de flujos (de deseo, de producción, etc.) de los códigos, territorios o estructuras que previamente limitaban o definían a los sujetos. Este proceso se asocia particularmente con el esquizofrénico —en tensión con el Estado y con el sistema capitalista—, quien experimenta una ruptura con las territorialidades sociales y un movimiento hacia un «cuerpo sin órganos» desterritorializado. Ver los dos volúmenes de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *El Antidipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1985); y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2010).

⁸ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2012).

cariedad. El crítico paraguayo Ticio Escobar piensa la transterritorialidad desde la reinscripción constante de las culturas nacionales y de los sujetos migrantes en contextos espaciales complejos, desde la experiencia y enfoque de múltiples tránsitos.⁹ Así, asumiendo esta perspectiva, se hace necesario reconfigurar los mapas hegemónicos del poder con el fin de replantear los discursos que aún se articulan en torno a nociones como, por ejemplo, «centro» y «periferia». Escrituras como las de Cornejo Villavicencio y Cárdenas ofrecen la posibilidad de repensar narrativas que resignifican las metáforas que configuran retóricas migrantes caracterizadas por su fluctuación e inestabilidad, lo que conecta su obra con lo que en su momento propuso Julio Ramos, a propósito de la necesidad de relocalizar los espacios contemporáneos atravesados por la migrancia:

[...] está claro que la globalización contemporánea exige un tipo de cartografía distinta, cuestionadora de la fórmula binaria de metrópoli/periferia; exige nuevas cartografías, capaces de registrar e intervenir las múltiples direcciones del poder, sus desbordes, reterritorializaciones y descentramientos contemporáneos, para dar cuenta así de las nuevas tensiones y los focos de lucha y creatividad que producen sus rutas.¹⁰

Desde otro ángulo, Ángel Esteban y Jesús Montoya afirman que muchas de las escrituras contemporáneas ya no se explican desde una categoría de desterritorialización, sino de *multiterritorialización*, pues se sitúan entre territorios físicos, afectivos y simbólicos que coexisten y se contradicen.¹¹ Por ello, este enfoque se articula con la propuesta teórica que estamos construyendo, a partir de la cual el espacio deja de ser receptáculo pasivo o contexto; por el contrario, es una zona de tensión textual en la que se (re)escriben las coordenadas de identidad, memoria y enunciación. El tránsito de la desterritorialización a lo transterritorial implica, por tanto, un cambio de perspectiva: del mapa como pérdida a la cartografía como dispositivo y práctica de reconfiguración identitaria. En este sentido, las escrituras migrantes no solo tematizan el movimiento,

9 Ticio Escobar, *La identidad en los tiempos globales*, ponencia facilitada por el autor para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica.

10 Julio Ramos, *Ensayos próximos* (La Habana: Casa de las Américas, 2012), 22.

11 Esteban y Montoya, «¿Desterritorializados o multiterritorializados?», 15.

sino que producen espacio,¹² configuran imaginarios móviles y ensayan pertenencias que no se corresponden con un lugar único de origen.

Subjetividad migrante y la extranjería como forma de enunciación

Karla Cornejo Villavicencio y Mauro Javier Cárdenas plantean en sus obras una re/configuración particular de la subjetividad migrante: no como identidades estables que oponen lo propio a lo ajeno, sino como un constructo de experiencias dislocadas, inestables, a menudo fracturadas y tensionadas por condiciones materiales precarias de extranjería, violencia institucional y cruce entre lenguas/lenguajes heterogéneos. Así, este perfil que genera una subjetividad migrante se representa como tema literario y se articula formalmente a través de fragmentaciones discursivas, polifonía de voces, quiebres sintácticos o desplazamientos constantes del punto de vista.

Marcos Seifert denomina a este tipo de literatura como *ficciones de extranjería*, aquellas que exploran, desde su forma, las diversas representaciones, diálogos y articulaciones con los contextos de referencia. Esto le permite replantear condiciones del concepto mismo de extranjería, así como del sujeto extranjero, a partir de dos formulaciones:

En primer lugar, la recuperación de una experiencia de extrañamiento que entra en tensión con los límites de la articulación Estado-nación, territorio y con las imposiciones de lo global. En segundo lugar, la configuración de una perspectiva política que visibiliza desigualdades, conflictos y subjetividades desplazadas.¹³

En este sentido, el autor define a la condición de extranjería literaria como un umbral de extrañeza, en el sentido que, en aparente diálo-

12 Se hace referencia a la propuesta de Henry Lefebvre que argumenta que la «producción del espacio» es un proceso complejo y dialéctico mediante el cual la sociedad, a través de sus prácticas sociales, relaciones y experiencias, genera y modela el espacio en el que vive. No se trata simplemente de la ocupación de un receptáculo vacío, sino de una actividad social fundamental que es a la vez resultado y parte de las relaciones sociales. Ver Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013).

13 Marcos Seifert, *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento* (Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2022), E-book.

go con Deleuze,¹⁴ deviene en un pliegue en el que fluctúan «lo invisible, indecible e inclasificable, y lo reconocible, nombrado y categorizado»¹⁵. La extranjería, entonces, puede pensarse como la confluencia de opuestos generados por las dislocaciones contemporáneas, que configuran una narrativa atravesada por las fricciones irresueltas del desplazamiento. Desde esta perspectiva, es posible establecer una relación entre el concepto de extranjería y el de extraterritorialidad propuesto por George Steiner, quien lo utiliza para referirse a escritores —y a obras— lingüísticamente «sin patria»; es decir, escritores que mantienen una relación dialéctica —pero también de tensión— con múltiples lenguas. Así, lo extraterritorial dialoga también con lo transterritorial, pues ambas nociones problematizan las ideas de identidad rígidamente ligadas a un territorio específico.

Así, estas posturas y obras confrontan un extendido «costumbrismo global»¹⁶ —el que genera narrativas miméticas en el registro de paisajes globales—, planteando narraciones alejadas de todo entretenimiento y estandarización de las experiencias de viaje. En esta senda, Jorge Locane ha propuesto una lectura crítica del modo en que la figura del migrante ha sido romantizada en ciertos discursos académicos y culturales globalizados. Para Locane, existe una tendencia a imaginar al sujeto migrante como «nómada cosmopolita», cuando en muchos casos se trata de lo que él llama «subjetividades varadas»: sujetos que no acceden plenamente a una movilidad deseada, que habitan espacios de exclusión y que son representados, o se representan a sí mismos, desde la interrupción y el límite.¹⁷ Este planteamiento resuena con el enfoque que hemos desarrollado hasta aquí: pensar a la extranjería como una forma de enunciación que implica traducción constante, incomodidad textual y afiliación rota, y no como una excepción.

Las narrativas latinoamericanas migrantes emergen, así, en un contexto en el que la identidad ya no se forja en función de una nación homogénea, sino en relación con trayectorias personales fracturadas, muchas veces marcadas por el nomadismo, la hibridez cultural y la tensión entre lo local y lo global.¹⁸ En consonancia con lo dicho, Gisela

14 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989).

15 Deleuze, *El pliegue*.

16 Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas. 3 ensayos* (Buenos Aires: Mar Dulce, 2012).

17 Locane, *Miradas locales*, 18.

18 Quesada Gómez, «Literatura y globalización», 6.

Heffes subraya que la narrativa contemporánea no representa territorios como escenarios pasivos (en las ciudades, sobre todo); los caracteriza como espacios en disputa, como cartografías que revelan exclusiones, fracturas y formas de resistencia en contextos que se encuentran constantemente atravesados por la movilidad.¹⁹ Estas subjetividades transterritoriales encuentran su inscripción en formas literarias que no privilegian la linealidad, la unidad ni la coherencia, sino la errancia, el fragmento, la heterogeneidad de registros. Desde este enfoque, la escritura migrante implica, además de una estética del desplazamiento, una poética de la extranjería: un modo de estar fuera de lugar en el lenguaje mismo, una sintaxis interrumpida por la experiencia.

Archivos menores y reinscripción de la migrancia

Uno de los aspectos más significativos de las obras seleccionadas es su relación con el archivo. En ambos casos, se trata de lo que se podría denominar como un archivo menor, íntimo, discontinuo: no se trata del archivo estatal, ni el documento legitimado por algún principio *arcónico*,²⁰ sino el cuerpo narrado, el testimonio roto, la voz de los otros que el yo incorpora y transforma. El archivo, entonces, deja de ser —una vez más— una garantía de verdad; por el contrario, moviliza una *puesta en escena de lo que falta*, una forma de re/ensamblaje afectivo, lingüístico y político.

El archivo, en este contexto, no se conforma como un documento físico; más bien lo hace como la memoria que se activa de forma discontinua y se convierte en un dispositivo narrativo que interrumpe la linealidad temporal al traer, de manera fragmentada, el pasado al presente; también, conecta diferentes tiempos y espacios a través de la experiencia subjetiva del migrante. Las narrativas migrantes contemporáneas se sitúan, en este sentido, en la intersección entre lo autobiográfico, la ficción y los rastros de la memoria y la experiencia que pueden concebirse como un tipo de archivo personal o colectivo.

¹⁹ Heffes, *Utopías urbanas...*, 17.

²⁰ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Valladolid: Editorial Trotta, 1997).

Esta interacción a menudo desafía las fronteras genéricas tradicionales, como sucede con las novelas aquí estudiadas, al mezclar elementos que responden a diversos modos de la narración para así dar cuenta de la complejidad de una identidad migrante estable.²¹ Es por esto que, en esta línea, Lenin Paladines señala que las escrituras migrantes recientes operan desde un lugar de minoración simbólica y política, y que el testimonio se vuelve allí una forma de reinscripción del yo como un otro²² y no un relato de lo vivido.

Este archivo fragmentario y afectivo se articula formalmente a través de una suerte de estética del montaje, de la dislocación y de la interferencia. La voz que enuncia no es una sola, sino múltiples voces; la memoria ya no es lineal, sino quebrada; el lenguaje ya no garantiza comunicación, sino que evidencia su propia fractura. Así, cualquier atisbo testimonial no funciona como prueba, sino como síntoma, como indicio de un yo atravesado por lo colectivo y de una comunidad que se constituye desde la interrupción. Y, en este punto, volvemos a Deleuze cuando sostiene que algunos escritores son capaces de inventar desde dentro de la lengua una lengua nueva, una *lengua extranjera*. Y no se trata de una diferente, signada por localismos o autoidentificaciones; es un devenir-otro de la lengua materna. Se trata de una literatura que interfiere la lengua hegemónica para plantear así líneas de fuga discursiva y representacional con respecto al contexto dominante. En este sentido, se podría decir con Deleuze, que el escritor migrante «[e]xtrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar»²³. Estas obras conciben otras fronteras para el desarrollo de sus narraciones: se trata de una literatura que, a través de archivos fragmentarios y afectivos, *horada agujeros* en el lenguaje para ver u oír «lo que se oculta detrás»²⁴.

21 Estefanía Bournot, *Giros topográficos. (Re)escrituras del espacio en la narrativa latinoamericana del siglo XXI* (Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2022).

22 Lenin Paladines Paredes, «Rasgos identitarios de los sujetos migrantes en las crónicas 'Permiso de residencia', de María Fernanda Ampuero, y 'El color de los sueños', de Annabelle Chimbo», *RiHumSo. Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Matanza* 13, n.º 25 (15 de mayo de 2024 al 14 de noviembre de 2025): 44.

23 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 9–11.

24 Deleuze, *Crítica y clínica*, 9.

Escritura transterritorial y descentralización del canon

Las escrituras de Mauro Javier Cárdenas y Karla Cornejo, además de desplazar los marcos tradicionales de representación migrante, permiten repensar los límites del campo literario ecuatoriano contemporáneo. Sus obras no se sitúan dentro de un proyecto nacional homogéneo ni son leídas (en su primera recepción) como parte de un corpus local. Más bien, se escriben desde una posición de extranjería transterritorial, que cuestiona las formas convencionales de filiación literaria y reclama una relectura de lo ecuatoriano como un entramado móvil, de sentidos fragmentarios y descentrados.

Ambos autores han desarrollado sus obras fuera del país, escriben en inglés y en/para contextos anglófonos, y sostienen una sensibilidad crítica hacia las instituciones que reproducen lógicas de exclusión, racialización o burocratización del sujeto migrante. En este sentido, sus obras no se sitúan en la tradición de la literatura nacional como proyecto de modernización literaria o de afirmación identitaria, sino que operan como escrituras de borde, de archivo menor, insertas en cartografías críticas y afectivas que rehúyen las centralidades hegemónicas.

Ahora bien, esta condición no debe leerse como una falta o una pérdida de lo que podríamos llamar «lo nacional», sino como una forma específica de extranjería literaria. Así, muchas de las escrituras latinoamericanas producidas fuera del continente operan desde una suerte de doble exterioridad que, por un lado, las margina del canon nacional para, por otro, reubicarlas en los límites precarios de lo global.

En esta línea, Fernando Aínsa habla de una *deslocalización* literaria, donde los escritores que se han refugiado en *territorios exteriores* consagran el desarraigo y el exilio. Esta condición nómada del artista contemporáneo, particularmente aguda en América Latina, multiplica escenarios y puntos de vista desasidos de la noción unívoca de identidad y de nación, proyectando una mirada extranjera sobre el propio espacio de origen. Desde esta perspectiva, muchos escritores migrantes escriben con lenguas dislocadas, aquellas que interfieren las lenguas mayoritarias aprendidas, con la lengua materna, lo que refleja los pliegues de una doble filiación cultural y lingüística que, como ya vimos con Steiner, podríamos pensar en términos de su *extraterrito-*

rialidad. Esta pérdida del mapa de referentes identitarios lleva a la ficción a borrar fronteras nacionales y a cuestionar el papel tradicional del escritor obligado a representar un territorio.²⁵ Así, la idea de una deslocalización que tensiona la cultura de origen y la de acogida está presente, sugiriendo una posición periférica que puede ser tanto una limitación como potencia de una escritura excéntrica y crítica.²⁶

Es por esto que se podría decir que Cornejo y Cárdenas no escriben *sobre* el Ecuador, sino *desde* una relación transterritorial con la identidad, la memoria, la lengua y el archivo. Esta ubicación productiva, aunque a veces incómoda, permite interrogar los marcos que definen qué cuenta como literatura ecuatoriana y desde qué cuerpos, lenguas y geografías puede constituirse aquella. Al operar en esa tensión entre desplazamiento físico, lingüístico y simbólico, sus escrituras no expanden simplemente el mapa del canon nacional; lo que hacen es desplazarlo y cuestionarlo desde sus bordes.

***Aphasia* de Mauro Javier Cárdenas: escritura de la errancia y el montaje como resistencia**

La novela *Aphasia* (2020), de Mauro Javier Cárdenas, representa uno de los ejercicios narrativos más interesantes de la literatura latinoamericana reciente. Escrita en inglés, estructurada como un flujo ininterrumpido de conciencia y atravesada por la simultaneidad de voces, pensamientos, recuerdos y registros discursivos, la obra no se deja clasificar con facilidad. A primera vista, podría parecer una novela sobre los ecos de una conciencia desbordada, las tensiones entre memoria y lenguaje, o los vínculos afectivos en descomposición. Pero más allá de estos ejes temáticos, lo que *Aphasia* articula es una poética de la dislocación: una escritura migrante que, además de tematizar el desplazamiento, lo *performa* desde su estructura narrativa misma, desde las constantes interrupciones de sentido, desde el desborde y fractura del lenguaje y la imposibilidad de organizar la(s) experiencia(s) en un relato lineal.

25 Fernando Aínsa, «Nueva cartografía de la pertenencia», 118.

26 Sarah Staes, «Narradoras nómadas y transcripciones transnacionales: *Los ingravidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal», *Letral*, n.º 28 (2022).

En este sentido, *Aphasia* puede leerse como una escritura trans-territorial que explora los efectos de la migrancia geográfica, afectiva y narrativa. Su protagonista —Antonio, un migrante colombiano afincado en Estados Unidos— se desplaza entre entrevistas, recuerdos de su infancia, monólogos interiores en espiral y diálogos truncos con personajes ausentes. La novela parece no avanzar: se estanca, se retuerce, se enreda en su propio discurso, como si cada frase fuera un intento de re/construcción fallida.

One day you're at Saint Ignatius Catholic Church marrying someone because she's expecting your child, one day you're at the same church listening to Schubert's Piano Trio No. 2 in E-Flat during your lunch hour, one day the young pianist who performed in that Schubert Trio is unbuttoning your jeans at the Pelican Yacht Harbor in Sausalito: her YSA name is Jasmine and she claimed to be a classical pianist who was studying at the Curtis Institute of Music, a claim that, unlike the many other claims on the many other profiles he has been encountering on Your Sugar Arrangements, turned out to be true, and perhaps because she already knew about the excess of falsehoods on Your Sugar Arrangements, she messaged him that she was performing at Saint Ignatius Catholic Church, so there he was in the audience during his lunch hour, two days before he was to meet her in person for the first time, sitting in the pews amidst the Catholic paraphernalia of his youth and at least a hundred retirees who seemed to believe they were entitled to free classical music during their lunch hour and at the same time seemed to be performing the joyousness of being alive, isn't this incredible, [...].²⁷

Esta tensión entre la necesidad de narrar y la imposibilidad de hacerlo de manera unívoca (o bajo una lógica estructural) es central en la apuesta estética de Cárdenas, y constituye una forma de resistencia a los modos convencionales de representación identitaria. Y es que, desde las primeras páginas, *Aphasia* rompe con la expectativa de una narración estable y organizada en torno a un narrador confiable o a una estructura cronológica reconocible. En lugar de eso, lo que encontramos es una prosa torrencial, atravesada por incisos codificados, interpola-

27 Mauro Javier Cárdenas, *Aphasia* (Londres: Oneworld, 2021), E-book.

ciones, desvíos, digresiones y capas de pensamiento superpuestas. La voz narrativa —que se desfasa y multiplica— articula una experiencia subjetiva que parece colapsar bajo el peso de sus propios recuerdos, asociaciones mentales e interrupciones formales.

Este tipo de montaje narrativo no es aquí un gesto experimental, sino una respuesta estética y política al sensorio de la experiencia migrante contemporánea en contextos capitalistas. Como ha señalado Francisca Sánchez en su tesis sobre la narrativa latinoamericana del siglo XX y XXI, en autores como Cárdenas —pensando en su primera novela *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* (2016)—, el lenguaje deja de ser un medio transparente de comunicación para convertirse en un campo de batalla, un espacio donde se inscriben las fracturas del yo y del mundo social que lo rodea.²⁸ En este caso, el quiebre del lenguaje es el síntoma de una subjetividad que ha perdido la capacidad de organizarse como relato y que, sin embargo, persiste en su tentativa de nombrar.

One night at the apartment Dora was sharing with her sister and her brother, a night Antonio would prefer not to forget, Dora shared with him the video her soon-to-be-new father had recorded of her, her two siblings, her soon-to-be-former mother, and her soon-to-be-new mother, all of them in what looked like a train station in Beijing at the moment the adoption transaction was taking place, her brother pretending to be delighted, her older sister as enraged as she was when Antonio met her years later, little Dora smiling in confusion about what was happening to her, her new father recording a video that years later he was to share at a family gathering as a tribute for Dora's former mother, whom he was to bring back from Beijing to marry soon after leaving Dora's new mother — Dora's family history is more complicated than I or anyone can even attempt to reconcile, Antonio writes, and to this day I would not wish it on anyone — enough, Antonio thinks, closing the file entitled Dora & Her Dog and scanning the messages that have been arriving since he began writing about Dora two hours ago, at 7:00 a.m. [...].²⁹

28 Francisca Sánchez Martínez, *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: Sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana*, tesis doctoral (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: 2019), 207.

29 Cárdenas, *Aphasia*, E-book.

Este pasaje muestra cómo la novela transforma el lenguaje en un espacio de fallas, sobrecarga emocional y acumulación sintáctica. La narración, lejos de organizarse en torno a un eje estable o coherente, se despliega como flujo incesante que acumula referencias, relaciones familiares quebradas y temporalidades superpuestas. En esa forma saturada y dislocada, el lenguaje deja de ser un medio transparente para convertirse en el lugar mismo donde se inscriben las fracturas del yo y del tejido social que lo atraviesa. La imposibilidad de reconciliar los relatos —como lo evidencia el propio narrador y Antonio— no solo refiere a la historia de Dora, sino que opera como un síntoma de la afasia, donde la subjetividad migrante persiste en su tentativa de nombrar, incluso desde la imposibilidad de ordenar y narrar sus experiencias.

Como se puede inferir de las citas utilizadas, el tiempo narrativo en *Aphasia* no es progresivo ni retrospectivo, sino espectral: el pasado se filtra en el presente sin orden ni jerarquía, y el futuro parece presentarse como posibilidad anulada. Las escenas no están separadas por párrafos claramente diferenciados, sino por cortes abruptos, silencios, solapamientos de voces que se filtran. El resultado es una sensación de permanente presente —agotador, asfixiante— que impide cualquier linealidad. El tiempo de la migración, aquí, no es el del futuro ni el del retorno, sino el de la repetición: un presente que no avanza, un archivo anárquico.

Uno de los dispositivos más llamativos de *Aphasia* es su estructura paratextual: una tabla de contenidos construida sobre fórmulas como *When Antonio Was Arturo*, *When Antonio Was Nicola*, *When Antonio Was Antonio*. Esta reiteración *performativa* de la identidad, en clave de montaje o suplantación, puede leerse como una estrategia de desidentificación o de horadación de los límites de la subjetividad. El personaje Antonio no mantiene un yo estable, sino un sujeto que fue/es muchos otros —hombres, mujeres, voces, fantasmas intertextuales— en una suerte de desdoblamiento narrativo que disuelve el centro del yo a través de la propia escritura.

To be Nicola, Antonio thinks, to ride his Shadow VLX, far, to the Nuart Theatre, toward the traffic of 405, to be Nicola instead of Antonio just as Nicola's brother, Matteo, had wanted to be Nicola, to tell his former wife, when she was eight and a half months pregnant with Ada, and his

mother, who was visiting for Christmas, that he had to leave them for six hours to watch *The Best of Youth* at the Nuart Theatre, three hours of Nicola Carati and his family on Saturday afternoon, three more hours on Sunday evening — if you're feeling strong enough, Nicola says to his daughter, drive to your mother — to ride to the Nuart Theatre on a motorcycle that rattles him if he crosses the sixty-miles-per-hour mark, to answer dismissively when his former wife and his mother ask him why he needs to watch such a long movie now, can't you wait, his mother said, any minute now your daughter will be born, to not know why he felt the urge to see *Best of Youth*, no, Antonio thinks, even then he must have known he was riding to the Nuart Theatre to see *Best of Youth* [...].³⁰

Desde esta perspectiva, Antonio deviene otros/as, en una representación textual fracturada de la identidad, donde la conciencia tiene capas y el lenguaje es a la vez medio, pero también barrera. Esta dislocación identitaria se alinea con lo que Stuart Hall pensaba en términos de las políticas de la identidad: no una esencia descubierta, sino una posición continuamente negociada, narrada desde la diferencia.³¹

En el contexto de la narrativa migrante, este tipo de escritura adquiere un valor político adicional: en lugar de inscribir al sujeto en una lógica de filiación nacional, de linaje o de origen, lo sitúa en un plano de multiplicidad, extranjería e inestabilidad *performativa*. La dislocación geográfica desestructura los patrones culturales de referencia del sujeto, lo que conlleva la reconstrucción de una identidad resquebrajada y la consiguiente formación de identidades transnacionales. La sensación de no pertenencia y la descripción de un «yo descentrado, fluctuante y disperso, un yo inasible que disuelve el sujeto unificado, diáfano y coherente del humanismo» son claras indicaciones de la fragmentación de una conciencia diaspórica.³² De aquí que la novela de Cárdenas, evidencie la fragmentación de la conciencia como un elemento central en la

30 Cárdenas, *Aphasia*, E-book.

31 Stuart Hall, «Who Needs Identity?», en *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay (Londres: SAGE, 1996), 1–17.

32 Yolanda Melgar Pernías, «Identidad y escritura errantes: *Poste Restante*, de Cynthia Rimsky Mitnik», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), 968.

experiencia diaspórica, lo que afecta tanto la percepción individual y la identidad como la relación con las estructuras políticas y culturales entre los países de origen y de destino.

La novela, a su vez, articula una polifonía desbordante sin jerarquía narrativa. Antonio no solo recuerda: revive, repite, dialoga con voces del pasado, esboza presencias ajenas. En ese sentido, la novela se construye como una forma de archivo oral y polifónico, donde los testimonios, las escenas familiares, los discursos médicos o políticos se entremezclan sin orden preestablecido. Este archivo no busca organizar una memoria, sino encarnar su dislocación. Desde esta perspectiva, su escritura se inscribe como un archivo menor precario que esboza experiencias narrativas alternativas y disidentes de la memoria institucional hegemónica.³³ En *Aphasia*, cada recuerdo parece estar a punto de ser olvidado, cada voz se desvanece en el acto mismo de ser enunciada. Esta precariedad del archivo se vuelve central para la construcción del yo migrante, que ya no se afirma en la memoria, sino en la pérdida, en la imposibilidad de trazar una línea narrativa coherente.

En ese contexto, y como ya se dijo, el pasado nunca aparece como territorio de origen al que se pueda retornar. La memoria, en su escritura, fracasa; el país de origen —y las noticias familiares— devienen en espacios irreconocibles; y los vínculos afectivos del pasado se muestran rotos o distorsionados. La novela desarma, así, toda posibilidad de una narrativa redentora del migrante que regresa, se reconcilia o se reintegra. El retorno es una imposibilidad formal y política, y la única manera de narrar es mediante la deriva, el corte y la repetición fallida.

Finalmente, se puede decir que *Aphasia* logra articular una crítica implícita a las instituciones que regulan, patologizan y disciplinan a los sujetos (migrantes). La salud mental, la burocracia, la familia como dispositivo de control afectivo y el lenguaje como mecanismo de exclusión aparecen todos como formas de captura de un yo que se resiste a ser normalizado. En este punto, la novela se vincula con las reflexiones de Judith Butler sobre la condición precaria de ciertos cuerpos que *no merecen ser llorados* y que, por tanto, quedan fuera de todo marco de representación.³⁴ El sujeto migrante de *Aphasia* no logra establecer una

33 Josebe Martínez Gutiérrez, «Escritoras latinoamericanas en el norte global: una aproximación a la literatura emergente en español», *Mitologías Hoy* 30 (2024): 224.

34 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (Londres: Verso, 2009), 1–32.

voz coherente ni una historia lineal: su existencia se articula desde la imposibilidad, desde la interrupción. Así, la novela desborda, desde su constitución formal, las expectativas de representación de la diáspora latinoamericana al no ofrecer una identidad que pueda ser *armada* o *representada* o *anclada* en los términos del multiculturalismo liberal y capitalista. En lugar de eso, presenta una subjetividad errática, contradictoria y formalmente insumisa, que encarna una crítica al aparato narrativo mismo con el que el poder anula la diferencia.

***Catalina* de Karla Cornejo Villavicencio: extranjería universitaria, archivo afectivo y errancia mental**

En su primera obra de ficción, *Catalina* (2023), Karla Cornejo Villavicencio articula una de las voces narrativas más irreverentes de la literatura latinoamericana contemporánea. *Catalina* Ituralde, su protagonista, es una joven migrante ecuatoriana criada por sus abuelos indocumentados en Nueva York, que transita su último año en Harvard atravesada por la desafección, la hiperconciencia de clase, la precariedad emocional y el peso de un archivo familiar traumático. Lo que podría parecer una novela de campus se convierte aquí en una cartografía afectiva de la extranjería:³⁵ *Catalina* no narra un proceso de integración, sino una forma de disociación radical ante las lógicas de pertenencia, lenguaje y prestigio institucional. Así, lejos de ubicarse en el eje tradicional de la narrativa migrante centrada en el cruce fronterizo o en la infancia como zona testimonial, *Catalina* representa un desplazamiento hacia lo que podríamos denominar la extranjería universitaria: el habitar un espacio de élite desde la conciencia aguda de ser intrusa, de estar marcada por la precariedad material y simbólica.

35 Sobre las novelas de campus, se puede mencionar tres novelas que, como antecedentes y desde diferentes registros, han contribuido a la consolidación de un imaginario de la vida universitaria latinoamericana desde el interior de las instituciones académicas, en diálogo o fricción con el modelo de la «campus novel» anglosajona: José Donoso, *Donde van a morir los elefantes* (Santiago de Chile: Alfaguara, 1995); Ricardo Piglia, *El viaje de Ida* (Barcelona: Anagrama, 1998); Rafael Courtoisie, *Goma de mascar* (Madrid: Lengua de Trapo, 2008).

Durante mis primeros tres años en Harvard seguí ese consejo, mantuve la cabeza abajo y les dije sí señor y sí señora a mis mayores. Era otra forma de mantener mi dignidad intacta, al evitar toda percepción y juicio; invisibilidad deliberada [...] Delphine Rodríguez era mi mejor amiga en Harvard. Era puertorriqueña, de piel aceitunada y pecas en pequeños racimos alrededor de unos ojos negros brillantes. Normalmente me cohibía cuando estaba con otras latinas en la universidad. Sabía demasiado sobre ellas. Todo sobre mí dolía, y me imaginaba que todo sobre ellas dolía también, y exactamente de la misma forma.³⁶

La narradora encarna una subjetividad fracturada que enfrenta simultáneamente el fracaso del proyecto migratorio institucionalizado (tras la caída del DREAM Act),³⁷ la precariedad emocional heredada de una historia familiar conflictiva, y la violencia estructural de un sistema educativo que exige excelencia a cambio de la invisibilización de subjetividades diversas. La supuesta inclusión en el centro del capital simbólico —una universidad de élite como Harvard— no elimina la marca de la otredad, sino que la intensifica. Por esto, la narradora opta por una «invisibilidad deliberada» como mecanismo de autopreservación, una estrategia de silencio que revela, paradójicamente, la intensidad del conflicto identitario.

De aquí que la extranjería en un espacio académico como este no solo se manifiesta en el desajuste material —el cuerpo racializado y la precariedad económica—, sino también en la sobrecarga afectiva que impone saberse fuera de lugar incluso en el sitio que, en teoría, garantiza el ascenso y la movilidad sociales. Y por esto, la densidad de una subjetividad migrante que, aún en contextos de integración aparente, vive el espacio universitario como zona liminal, como territorio donde

36 Karla Cornejo Villavicencio, *Catalina* (Miami: Vintage Español, 2025), E-book.

37 En su primer libro, *The Undocumented Americans*, Karla Cornejo Villavicencio se posiciona de forma deliberada fuera de la figura del dreamer idealizado promovido por el discurso político en torno al DREAM Act. Si bien ella misma fue una beneficiaria de DACA, el texto desconfía abiertamente de la lógica meritocrática y asimilacionista que estructura tanto dicho programa como el imaginario que lo rodea. En lugar de reproducir la narrativa del *inmigrante ejemplar* —joven brillante, sin antecedentes, dispuesto a sacrificarse para ganar su lugar—, el libro se convierte en un archivo político de vidas invisibilizadas, quebradas, inestables, que no caben en los marcos de elegibilidad del DREAM Act. Ver: *The Undocumented Americans* (Nueva York: One World, 2019).

la pertenencia se negocia desde esas heridas, se resumen en la frase: «Todo sobre mí dolía».

Catalina Ituralde no pertenece a Harvard. O, más bien, pertenece como anomalía: estudiante indocumentada, criada en Queens por sus abuelos inmigrantes, llega a la institución como parte de una política de inclusión que nunca deja de recordarle su excepcionalidad. La novela transcurre en el último año académico de Catalina, marcado por el agotamiento, la ansiedad, los internados mal remunerados y la angustia de graduarse sin garantías. La protagonista es a la vez observadora hiper-crítica de su entorno y sujeto de una fragilidad contenida que estalla en momentos de exigencia extrema. Se expone al juicio académico, emocional, familiar y narrativo con una voz que se desliza entre el lirismo confesional, el enojo y la ironía. Esta ambivalencia entre exposición y control, entre mirada aguda y vulnerabilidad íntima, se evidencia en la siguiente cita, cuando la narradora habla sobre su paso por Harvard y su contacto con los dispositivos institucionales que median la producción del saber latinoamericano:

La clase de Abél fue una de las pocas que tomé en Harvard dedicadas al tema de mi ascendencia. Rápidamente me di cuenta de que, para aprender sobre Latinoamérica, tenía que ir a Antropología o Literatura. No había profesores de Historia Latinoamericana en Harvard. En el Departamento de Literatura y Lenguas Romances enseñaban latinoamericanos de carne y hueso, pero los profesores y asistentes de la mayoría de mis clases de Antropología eran blancos. Al igual que Darth Vader, Mickey Mouse y Henry Kissinger, siempre he sabido sobre los antropólogos. Ahora aprendí sobre los estudiantes de Antropología. Los chicos se ponían un montón de pulseras tejidas en las muñecas. Las chicas tenían piercings en la nariz. Estaban orgullosos cuando bebían más que una persona morena, orgullosos de poder comer el chile más picante. Por supuesto, era de buena educación dejarles ganar.³⁸

Lo que esta escena sugiere —y que resuena en muchas narrativas de mujeres migrantes en contextos del norte global— es cómo la experiencia académica puede devenir en territorio de extrañamiento.³⁹

³⁸ Cornejo Villavicencio, *Catalina*, E-book.

³⁹ Josebe Martínez Gutiérrez, «Escritoras latinoamericanas en el norte global», 221.

La extranjería, en este caso, no solo es geográfica o cultural; también es epistémica: se manifiesta en la forma en que el saber sobre América Latina es mediado, representado y apropiado dentro de instituciones de prestigio. Sin embargo, *Catalina* resiste ese modelo no a través de la integración ni la superación, sino desde la fractura discursiva: su narración no responde a las expectativas de linealidad ni de resiliencia; hace del lenguaje un espacio de sabotaje del *statu quo* institucional.

La salud mental es otra de las dimensiones exploradas en la novela. Catalina describe sus síntomas sin romanticismo ni justificación: insomnio, hiperactividad cognitiva, ansiedad persistente, pensamientos límite. La novela no propone una narración de sanación, sino una escritura desde el colapso funcional, donde el lenguaje y sus narrativas se vuelve el único espacio desde el cual sostenerse. Cornejo Villavicencio ha señalado, en este sentido, que la estructura de *Catalina* es deliberadamente neurodivergente, marcada por el caos de una mente —la del personaje principal— que no puede simplificar el mundo para narrarlo.⁴⁰ En este sentido, el cuerpo no es un instrumento de representación; es un archivo que sintomatiza la violencia institucional, familiar y simbólica. Las experiencias de Catalina —el no poder trabajar legalmente, el encierro en un departamento sobrecalentado, el pánico heredado de sus abuelos— construyen un cuerpo que, a su vez, erige otras narrativas: un cuerpo que grita desde las fracturas del sistema, dentro de contextos edificados sobre discursos de bienestar e inclusión.

Cuatro años en Harvard se me habían presentado como un viaje a Disney World para un niño con una enfermedad terminal y para el cual el final estaba cerca. No me podían emplear legalmente después de la graduación. No me malentiendas, ese verano tampoco podía trabajar legalmente, pero el no tener papeles no era importante porque las prácticas no remuneradas no pagaban y solo apliqué a prácticas no remuneradas. Los empleadores argumentaban que no era “trabajo”. En general, las únicas personas que podían permitirse el lujo de hacer ese tipo de cosas (mudarse a Nueva York durante al menos tres meses

40 Karla Cornejo Villavicencio, entrevista con *People Magazine*, septiembre de 2023, <https://people.com/karla-cornejo-villavicencio-novel-catalina-exclusive-8680680>.

y vivir aquí sin ingresos) provenían de familias adineradas, lo que hacía que ese mundo fuera pequeño.⁴¹

Este fragmento condensa la paradoja de habitar un espacio académico desde la exclusión estructural. La metáfora del viaje a Disney para un niño con una enfermedad terminal, además de ironizar sobre el sueño meritocrático, revela el carácter efímero, condicional y brutalmente desigual de esa experiencia. Catalina convierte su cuerpo precarizado —imposibilitado de insertarse legalmente en el mundo laboral— en un espacio desde el cual se articula un discurso de denuncia, una narrativa que no idealiza el sacrificio ni ofrece redención.

Al centrarse en espacios en los que se reproducen discursos xenófobos y en los que se denuncian las perversas estructuras raciales sobre las que se erige la institución de poder académico, *Catalina* explora las experiencias vividas y los afectos generados de lo que podríamos denominar vidas subalternas; vidas que evidencian, desde su dislocación, *historias escondidas*, voces y experiencias de quienes han sido históricamente marginados:⁴² una forma de testimonio que no se organiza en relatos de superación, sino en inscripciones corporales del daño. La enfermedad, el colapso y la fatiga son aquí estrategias narrativas, no déficits. Así, el cuerpo es el lugar donde la historia ocurre.

Ahora bien, la extranjería en *Catalina* no es solamente institucional o social: es profundamente lingüística. La novela está escrita originalmente en inglés, pero incorpora referencias constantes al español, a prácticas culturales andinas, a registros familiares que habitan una memoria traducida. En uno de los pasajes más reveladores, la abuela le dice a Catalina que no hable de Ecuador porque «they're listening», en alusión a una vigilancia paranoica que mezcla la experiencia migrante con el trauma del control estatal. «Who is? [...] They monitor everything, Catalina. They track everything».⁴³ No se debe hablar sobre el lugar de origen, no se debe usar la lengua materna.

41 Cornejo Villavicencio, *Catalina*, E-book.

42 Fernanda Bustamante Escalona, «Correr y que no te devuelvan, corre para olvidar de dónde has partido: una lectura de *Los documentados* (2005) de Yolanda Arroyo», *Letral*, n.º 22 (julio de 2019): 131–132.

43 Karla Cornejo Villavicencio, *Catalina* (Nueva York: One World, 2024), E-book.

En la novela, este diálogo híbrido entre lenguas (y sus silencios) no solo constituye una estética que podría pensarse cercana al *español*, sino una forma de extranjería discursiva: Catalina no se inscribe ni completamente en la lengua dominante ni en la lengua heredada. Su *español* es afectivo, fragmentario, lleno de gestos familiares. Su *inglés* es punzante, sofisticado, pero profundamente inquieto. En este sentido, la novela dialoga con lo que Doris Sommer ha denominado «bilingual aesthetics», donde la fractura lingüística revela una subjetividad escindida que resiste las formas normativas de representación.⁴⁴ Catalina escribe desde la lengua que le permite sobrevivir, pero recuerda en la lengua que no le fue dada del todo. Ese desplazamiento constante —entre idiomas, registros, tonos y géneros— convierte al lenguaje en un territorio de extranjería siempre en tensión desde su cariz poética.

El archivo que Catalina construye a lo largo de la novela no es lineal ni institucional. Se trata de otro *archivo menor*: una forma de escritura que desde una posición de exterioridad despliega una lengua desterritorializada para hablar sobre experiencias colectivas de comunidades al margen de discursos hegemónicos.⁴⁵ A lo largo de las páginas iniciales, Catalina evoca los objetos escondidos de su abuela (maquillaje, cartas, cajas con documentos secretos), los rituales del cuerpo (peinarse juntas, cocinar), las referencias culturales transmitidas por sus abuelos (libros, revistas, música), y las historias foráneas —las del país de origen— que nunca terminan de ordenarse.

En este sentido, el archivo no pretende documentar ni probar; busca insistir en la memoria como forma de afecto. La novela no ofrece una genealogía de su familia migrante, sino fragmentos: Cotopaxi, Guayaquil, el accidente, los abuelos, la imposibilidad de preguntar o hablar, el miedo transmitido por generaciones. Todo esto aparece como archivo dislocado: una constelación de fragmentos donde el cuerpo y la lengua funcionan como soportes materiales. Esta estrategia se alinea con lo que plantea Antolín Sánchez cuando habla —a propósito del exilio— sobre la fragmentación de la memoria, la subjetividad dislocada y las formas

⁴⁴ Doris Sommer, *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education* (Durham: Duke University Press, 2004).

⁴⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor* (Valencia: Pre-Textos, 2006).

de testimonio que no priorizan la coherencia narrativa tradicional. Para Sánchez, estas narrativas reflejan una subjetividad desplazada, donde la memoria se reconstituye desde la narrativa de los afectos.⁴⁶

Mientras estaba en la universidad, mi abuelo había perfeccionado el no hablarle a mi abuela. Me sentía mal por él. Nunca admitía que estaba triste, porque si estaba triste por esto, entonces tenía que estar triste por todo, ¿y cuánta tristeza podía soportar un hombre? Pero cuando volví a casa, algo había cambiado en él. Quería estar cerca. Pasó todo el fin de semana en mi habitación. Se subió a mi cama para hablar, solo para hablar, y me acomodó de tal modo que mi cabeza descansara sobre su pecho. Me contó la historia de mi mamá y mi papá llevándome a la casa desde el hospital en una pijama rosada pastel. “También tenían una mantita rosada a juego”, dijo, cayendo en llanto. “Tenía conejitos bebé”. Estaba rebosante de ira y de un afecto sin límites. Me quedé quieta y no dije nada, con la esperanza de que siguiera contando historias sobre mis padres. Sus hijos habían muerto, cada uno había tenido su turno de ser mi padre, y ahora mi abuelo, su padre, quería una cercanía conmigo que yo no lograba articular bien. Era mi cuerpo, pero ellos eran sus hijos.⁴⁷

En este relato, el archivo familiar no se presenta como una memoria lineal ni organizada; se muestra como una presencia emocional dislocada que emerge desde el cuerpo y la relación afectiva. La escena es narrada desde la imposibilidad de responder, desde la conmoción, desde la quietud que preserva el momento como un gesto inacabado. Lo que no puede ser dicho se sostiene en el gesto de escucha y en la proximidad corporal. La protagonista no archiva ni recuerda desde el saber, sino desde la fisura, desde la incapacidad de ordenar y al mismo tiempo la necesidad de mantener vivo el vínculo familiar perdido.

Se erige, entonces, un archivo desestructurado por los afectos, ya que las experiencias no encajan en las narrativas dominantes y pueden

46 Antolín Sánchez Cuervo, «El exilio español del 39 y la rebelión contra el olvido. ¿Historia o memoria?», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), 204–226.

47 Cornejo Villavicencio, *Catalina*, E-book.

presentarse de forma fragmentada. Así, la memoria se debe a otros procesos que la constituyen en espacio en el que se reconstituyen pasados insatisfechos. Se va más allá del conocimiento fáctico de la historia institucionalizada para incluir dimensiones afectivas que no siempre son coherentes. En *Catalina*, el archivo no es garantía de saber, sino prueba de extranjería. La protagonista no puede ordenar lo que ha vivido, pero puede narrarlo como fisura, como fragmento, como insistencia. Y esa insistencia es, a no dudarlo, política.

Convergencias y tensiones: escrituras migrantes, cartografías dislocadas

A pesar de sus diferencias formales, las novelas *Aphasia*, de Mauro Javier Cárdenas, y *Catalina*, de Karla Cornejo Villavicencio, configuran un territorio común de resonancias en el que la migración no opera como simple *costumbrismo global*, sino como forma de inscripción estructural de la extranjería. Más que relatos sobre el desplazamiento, ambas novelas constituyen formas dislocadas del narrar, estrategias de resistencia que desmontan los mecanismos tradicionales de representación del sujeto migrante latinoamericano en el ámbito transnacional.

Por esto, proponemos un análisis comparativo centrado en tres dimensiones clave: los usos del lenguaje como gesto de extranjería, la inscripción del archivo como dispositivo ético-estético, y la configuración de una subjetividad migrante transterritorial que desborda los marcos nacionales y autobiográficos.

Montaje, saturación y errancia discursiva

Tanto *Aphasia* como *Catalina* desafían la lógica de orden y transparencia narrativa. En Cárdenas, la fragmentación sintáctica, la saturación discursiva y el ritmo torrencial de la prosa instauran un campo de errancia donde la identidad no se enuncia, sino que se descompone en múltiples registros, voces y pulsiones. En Cornejo, en cambio, la dislocación se manifiesta en la alternancia de registros en código bilingüe, y en la creación de una voz narrativa que tensiona toda convención genérica y étnica.

Lo que une ambas escrituras es su rechazo frontal a la normatividad del lenguaje (literario) y a la estética formal de los realismos multiculturales, esa que busca representar la experiencia migrante bajo parámetros de inteligibilidad, linealidad y síncretismo. En su lugar, Cárdenas y Cornejo proponen una extranjería formal que convierte al lenguaje en espacio de tensión, de fuga, de sobrecarga.

Néstor García Canclini plantea que, a propósito de esta dislocación discursiva, toda hibridación implica problemas de traducción; desde esta perspectiva, examina las estéticas de los migrantes como operaciones análogas a las metáforas, donde los desplazamientos de sentido entre modos de nombrar dentro de una comunidad transnacional buscan conjurar la escisión entre las formas de vida de origen y de adopción. Esto pareciera sugerir que la hibridez lingüística negocia significados y resiste una traducción o asimilación cultural transparente.⁴⁸

El lenguaje se convierte así en un espacio de tensión y fuga que se ve reflejada en la resistencia a la normatividad lingüística. La heterogeneidad y el cruce de códigos lingüísticos no buscan una representación lineal o inteligible bajo los parámetros de una sola cultura, sino que se abren a la complejidad y la tensión inherentes al contacto de las lenguas. En esta línea, *Catalina* y *Aphasia* eligen el ruido por sobre la claridad, la interrupción por sobre la fluidez, el fragmento por sobre la totalidad. Se trata de escrituras en guerra con el lenguaje heredado, pero también con las expectativas del lector, del mercado editorial, del campo literario latinoamericano.

Archivos menores: lo íntimo como potencia disruptiva

En ambas novelas, el archivo funciona no como reconstrucción del pasado, sino como su materialidad fracturada. *Aphasia* activa un archivo político-afectivo desorganizado: la presencia constante de la hermana, cuyo delirio impacta profundamente en su vida, y los fragmentos de una memoria migrante que reflejan las complejidades de las relaciones fami-

48 Néstor García Canclini, «Las fronteras dentro de los países, las naciones fuera de su territorio», *Diversitas* n.º 1 (2013), 19–20.

liares y personales. *Catalina*, por su parte, moviliza un archivo afectivo y doméstico: cajas escondidas, objetos de la abuela, escenas sensoriales de la infancia, secretos familiares, frases heredadas.

Ambos archivos son menores, no en sentido jerárquico, sino de-leuziano: no representan la historia oficial ni reclaman autoridad documental. Al contrario, exponen el fallo de la memoria como espacio de verdad, y convierten la fragmentación en su fuerza narrativa.

Elixabete Ansa-Goicoechea habla de cómo este tipo de narrativas interrumpen el logos de una colectividad para transformarla en una comunidad inoperante. Esta interrupción plantea la presencia de escrituras que no se ajustan a un archivo institucional/estatal hegemónico.⁴⁹ Staes, a su vez, analiza narrativas del yo multilingües en las que evidencia cómo la construcción subjetiva se lleva a cabo a partir de material personal plurilingüe en el que, en algunos casos, destaca un afán de exclusión de la lengua materna. Se trata, pues, de una forma de interrumpir un archivo lingüístico y cultural dominante. En su análisis, que se articula con el nuestro, el sentido de los textos es elíptico, como si los sujetos enunciantes dudaran de articular sus historias.⁵⁰ Los discursos giran, entonces, en círculos, lo que sugiere una narrativa que no se organiza por/para la coherencia tradicional de una estructura discursiva.

La escritura se desvía de las narrativas dominantes, ya sean nacionales, históricas o canónicas, para dar cuenta de experiencias fragmentadas, de subjetividades dislocadas y de memorias en resistencia. En este sentido, los archivos de *Aphasia* y *Catalina* no tienen voluntad restaurativa. No hay reconciliación con el pasado, ni redención simbólica, mucho menos clausura. Lo que hay es una insistencia en la narración desde la herida, desde el residuo, desde el documento imposible. Estas formas de archivo resisten la domesticación del testimonio y reescriben el lugar del sujeto migrante como voz fallida, en la expresión de afectos y la exploración de las discontinuidades y los silencios.

49 Elixabete Ansa-Goicoechea, «El exilio, las madres y las estrellas: la comunidad inoperante en Ameriketan galduak (1967) de Nemesio Etxaniz», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), 182.

50 Staes, «Narradoras nómadas...», 38.

Subjetividades transterritoriales

Uno de los aportes más significativos de ambas obras es su forma de narrar la migración como condición transterritorial, no limitada al tránsito entre dos naciones ni a la figura del retorno. En *Aphasia*, la relación de Antonio con el país de origen está marcada por el fracaso del yo en relación con su contexto, por la imposibilidad de recuperar los vínculos familiares, por un exilio afectivo sin resolución. En *Catalina*, el regreso tampoco es posible: la protagonista recuerda esbozos de paisajes ecuatorianos («pues en mis pocos recuerdos de Ecuador, siempre está anocheciendo»),⁵¹ y cuando lo hace, lo hace desde el mito, la memoria oral y la sospecha. El origen no es un lugar físico; se trata de un conjunto de afectos heredados, imágenes inconexas y silencios.

Esta forma de extranjería transterritorial desestabiliza las categorías tradicionales del sujeto migrante. Ya no se trata del *latino* que lucha por integrarse, ni del héroe nostálgico que mantiene vivo el vínculo con su tierra, sino de una subjetividad que vive la migración como forma de estar en el mundo, como desarraigo que estructura el yo. Esta literatura puede concebirse, entonces, como un *espacio de tránsito*, caracterizado por su porosidad y multiplicidad, donde la disolución de fronteras —ya sean geográficas, económicas, ideológicas, culturales o raciales— se refleja en un universo ficcional en el que las formas y los contornos han perdido nitidez.⁵²

En ambas novelas, la migración es, finalmente, una forma de disidencia ontológica. Los protagonistas no encarnan una identidad estable ni una trayectoria narrativa ascendente. Son existencias fracturadas, voces en tránsito, cuerpos que no encajan. Desde esta perspectiva, tanto *Aphasia* como *Catalina* articulan una poética de la extranjería radical, no como excepción, sino como condición.

Conclusión

Las novelas *Aphasia*, de Mauro Javier Cárdenas, y *Catalina*, de Karla Cornejo, proponen, desde registros formales y posicionamientos subjetivos disímiles, una misma apuesta estética y política: narrar la migración no

51 Cornejo Villavicencio, *Catalina*, E-book.

52 Sánchez Martínez, *Lo local frente a lo global*, 32.

como desplazamiento entre territorios geográficos, sino como condición estructural de extranjería discursiva, afectiva y ontológica. Lejos de las convenciones del relato migrante que construye al sujeto como testigo legítimo, víctima redimida o agente de integración, ambas escrituras operan desde el fragmento, el archivo menor, la disonancia y el sabotaje de la transparencia narrativa.

En *Aphasia*, el quiebre del lenguaje, la saturación polifónica y la desarticulación temporal dan cuenta de una subjetividad colapsada que se resiste a organizar su experiencia bajo las lógicas del relato moderno. Antonio, el protagonista, no representa al migrante heroico ni al escritor exitoso, sino a una conciencia fracturada por la imposibilidad de reconciliar las memorias de su fracaso histórico, la culpa familiar, el vacío afectivo. La novela no busca restituir una identidad; lo que hace es insistir en la imposibilidad de su unificación. El archivo, allí, se presenta como ruido, como residuo, como contraescritura.

En *Catalina*, la dislocación se articula desde un cuerpo racializado, precario, hiperintelectualizado y emocionalmente desgarrado. La universidad, lejos de operar como espacio de integración, aparece como territorio de vigilancia simbólica donde el yo migrante se descompone bajo los discursos de reconocimiento multicultural. *Catalina* no representa la historia de una superación, sino la del colapso íntimo como testimonio de una violencia estructural que no se ve. La extranjería que habita no es solo geográfica: es lingüística, afectiva, mental.

Ambas novelas reconfiguran así las coordenadas de la literatura migrante latinoamericana contemporánea, desplazando el centro desde el relato del tránsito hacia una cartografía dislocada de la pertenencia. Se trata de una literatura que no representa el lugar del otro, sino que habla desde ese lugar; que no narra la identidad, sino la errancia del yo; que no busca recuperar la voz, sino exponer sus fracturas.

De aquí que este trabajo haya explorado en subjetividades trans-territoriales a través de estas escrituras *fuera de lugar*, entendiendo la migración como estructura discursiva y no como hecho biográfico. A partir de allí, se ha planteado que el lenguaje dislocado, el archivo menor y la extranjería narrativa son operaciones fundamentales en estas poéticas del desplazamiento. Si el archivo no puede organizar la memoria, si el cuerpo no puede sostener el relato, si la lengua no puede alojar al sujeto, entonces solo queda escribir desde el des/borde. De aquí que, más

allá de su especificidad formal, *Aphasia* y *Catalina* nos invitan a pensar nuevas formas de leer las migrancias en clave crítica. Ambas escrituras resisten el lugar asignado —el de la otredad explicada, el de la cultura traducida, el de la experiencia ejemplar— y se afirman como escrituras excéntricas, que no buscan legitimidad para ser legibles. En su extranjería formal radica su fuerza política.

En un momento en que las escrituras migrantes son absorbidas por las retóricas del reconocimiento institucional y la estetización neoliberal, estas novelas ofrecen un gesto distinto: inscriben el dolor, la rabia, el agotamiento y la dislocación sin cerrar el relato, sin prometer una forma de reparación armónica. En lugar de ofrecer respuestas, articulan las preguntas que quedan abiertas cuando el lenguaje se quiebra, cuando el cuerpo cede, cuando la pertenencia es una ficción imposible.

Así, estas escrituras nos permiten repensar la literatura ecuatoriana desde fuera de sus márgenes territoriales y discursivos. No se trata de inscribir a Cárdenas y Cornejo en un canon nacional ampliado, sino de comprender cómo sus textos producen un movimiento de descentramiento que interrumpe las formas tradicionales de filiación literaria y abre espacio para una literatura transterritorial, irreverente y radicalmente migrante.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. «Nueva cartografía de la pertenencia: la pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana». *Revista Iberoamericana* 14, n.º 54 (junio de 2014): 111-126.
- Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Ansa-Goicoechea, Elixabete. «El exilio, las madres y las estrellas: la comunidad inoperante en *Ameriketan galduak* (1967) de Nemesio Etxaniz». En *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, 177-202. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Bournot, Estefanía. *Giros topográficos: (Re)escrituras del espacio en la narrativa latinoamericana del siglo XXI*. Postdam: Universitätsverlag Potsdam, 2022.
- Bustamante Escalona, Fernanda. «Correr y que no te devuelvan, corre para olvidar de dónde has partido: una lectura de *Los documentados* (2005) de Yolanda Arroyo». *Letral*, n.º 22 (julio de 2019): 129-150.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Londres: Verso, 2009.
- Cárdenas, Mauro Javier. *Aphasia*. Londres: Oneworld, 2021. E-book.
- Cornejo Villavicencio, Karla. *Catalina*. Miami: Vintage Español, 2025. E-book.
- Cornejo Villavicencio, Karla. *Catalina*. Nueva York, One World, 2024. E-book.
- Cornejo Villavicencio, Karla. Entrevista en *People Magazine*. Septiembre de 2023. <https://people.com/karla-cornejo-villavicencio-novel-catalina-exclusive-8680680>
- Courtoisie, Rafael. *Goma de mascar*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta, 1997.
- Donoso, José. *Donde van a morir los elefantes*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.
- Escobar, Ticio. *La identidad en los tiempos globales*. Ponencia facilitada por el autor para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica.

- Esteban, Ángel y Montoya, Jesús. «¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI». En *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Coord. Francisca Noguero et al., 7–35. Hildesheim: Olms, 2011.
- García Canclini, Néstor. «Las fronteras dentro de los países, las naciones fuera de su territorio». *Diversitas* n.º 1 (2013): 16–28.
- Hall, Stuart. «Who Needs Identity?». En *Questions of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay, 1–17. Londres: SAGE, 1996.
- Heffes, Gisela, ed. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Locane, Jorge J. *Miradas locales en tiempos globales: literatura latinoamericana, ciudad y globalización*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2016.
- Melgar Pernías, Yolanda. «Identidad y escritura errantes: *Poste Restante*, de Cynthia Rimsky Mitnik». En *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, 959–985. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Martínez Gutiérrez, Josebe. «Escritoras latinoamericanas en el norte global: una aproximación a la literatura emergente en español». *Mitologías hoy* 30 (2024): 215–225.
- Paladines Paredes, Lenin. «Rasgos identitarios de los sujetos migrantes en las crónicas ‘Permiso de residencia’, de María Fernanda Ampuero, y ‘El color de los sueños’, de Annabelle Chimbo». *RiHumSo. Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Matanza* 13, n.º 25 (15 de mayo de 2024 al 14 de noviembre de 2025): 27–46.
- Piglia, Ricardo. *El viaje de Ida*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Quesada Gómez, Catalina. «Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)». *Lecciones doctorales*, Universidad de Antioquia, n.º 14 (enero-junio del 2014).
- Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. La Habana: Casa de las Américas, 2012.
- Sánchez Cuervo, Antolín. «El exilio español del 39 y la rebelión contra el olvido. ¿Historia o memoria?». En *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, 204–226. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

- Sánchez Martínez, Francisca. *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: Sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana*, tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 2019.
- Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas. 3 ensayos*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2012.
- Seifert, Marcos. *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2022. E-book.
- Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Staes, Sarah. «Narradoras nómadas y transcripciones transnacionales: *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal». *Letral*, n.º 28 (2022): 26-45.

Narrativas de resistencia, música y cultura popular en Guayaquil y Ciudad de México en el siglo XX¹

Narratives of Resistance, Music,
and Popular Culture in Guayaquil
and Mexico City in the 20th Century

Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes/Red de Investigación REDINART

luis.perez@uartes.edu.ec

RESUMEN

Ciudad de México y Guayaquil comparten similitudes. Cada urbe ha desarrollado una escena particular de música popular con sus respectivos problemas urbanos. Sin embargo, en este texto se evidencia que han tenido un intercambio de bienes culturales que las acerca y que apenas ha sido considerado por investigadores de los estudios culturales o la sociología. En este trabajo se expone el intercambio simbólico que ha existido entre las dos ciudades. El marco conceptual se ha enfocado desde la teoría de las narrativas de resistencia, que son prácticas discursivas, culturales y estéticas asimiladas como ejercicio de oposición ante los grupos de poder de la alta cultura. Se estudian dos casos: 1. la presencia de las películas de rumberas en los cines de Guayaquil entre los

¹ Este texto es resultado del proyecto de investigación «De musicología y producción musical», adscrito al Grupo de Investigación S/Z Producción Musical e Investigación en Artes (Código VPIA 2021-31) de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Una versión resumida se presentó en forma de ponencia en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes el 6 de diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

años 1950 y 1960; 2. las grabaciones que realizó Julio Jaramillo en México en 1960. Luego de una revisión de fondos documentales, material hemerográfico, producciones cinematográficas y grabaciones comerciales, se aplicaron los métodos deductivos e inductivos para establecer categorías y conexiones. Producto de un ejercicio de reflexión entre los resultados preliminares, se destaca cómo fue la influencia del cine mexicano dentro de la cultura popular guayaquileña y el impacto de Jaramillo en la vida nocturna de la capital mexicana.

PALABRAS CLAVE: Ciudad de México, Guayaquil, narrativas de resistencia, cine de rumberas, Julio Jaramillo

ABSTRACT

Mexico City and Guayaquil share similarities. Each city has developed a distinctive popular music scene along with its own urban challenges. However, this text highlights that they have engaged in a cultural exchange that brings them closer together—an aspect that has barely been considered by researchers in cultural studies or sociology. This study examines the symbolic exchange that has taken place between the two cities. The conceptual framework is based on the theory of resistance narratives, which encompass discursive, cultural, and aesthetic practices assimilated as forms of opposition to the establishment. Two case studies are analyzed: The presence of *rumbera* films in Guayaquil's cinemas between the 1950s and 1960s. The recordings made by Julio Jaramillo in Mexico in 1960. After a review of archival sources, periodicals, film productions, and commercial recordings, deductive and inductive methods were applied to establish categories and connections. As a result of a reflective exercise on the preliminary findings, this highlights the influence of Mexican cinema on Guayaquil's popular culture and the impact of Jaramillo on the nightlife of the Mexican capital.

KEYWORDS: Mexico City, Guayaquil, Resistance Narratives, *Rumbera* Cinema, Julio Jaramillo

Introducción

Un encuentro de ciudades es un ejercicio de reflexión en torno a similitudes y diferencias. Es el inicio para pensar cómo han sido los avatares que ha enfrentado cada urbe hasta sus puntos de convergencia. A modo personal, la convocatoria del evento tocó fibras sensibles porque ambas ciudades han sido parte fundamental en mi desarrollo artístico y profesional. Sin profundizar en aspectos biográficos, fue en Ciudad de México donde trabajé por primera vez como compositor. Con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), realicé una residencia artística que me permitió compartir de cerca con grandes compositores del siglo XX, como Mario Lavista, Brian Ferneyhough, entre otros. Esta estancia comenzó en 2005, a pocos días de haber defendido mi tesis de licenciatura. En el caso de Guayaquil, la Universidad de las Artes me acogió como parte del claustro docente en 2016. Fue aquí en donde comencé mi carrera como académico e investigador. A modo de resumen, ambas ciudades han sido esenciales en mi carrera, me han brindado educación, experiencias, fortalezas, sin olvidar a los amigos. A partir de aquí, comencé a indagar en las prácticas de la música popular entre Ciudad de México y Guayaquil, lo que me pareció un homenaje para ambas ciudades. Como homenaje académico tiene un carácter simbólico y procuro presentar una lectura amena, pero no por eso menos académica, de hechos y circunstancias que han marcado de manera mutua a ambas ciudades.

La historia comercial de ambas ciudades ha sido estudiada a través de los vínculos con el cacao. Guayaquil, como ciudad puerto, mantuvo desde el siglo XVI un nexo de intercambio comercial con los mercaderes del Consulado de México en Nueva España. El valor del cacao era alto en el territorio novohispano y una importante franja territorial lo usaba como moneda de intercambio. Guayaquil era un invaluable centro de exportación, lo que obligó a los mercaderes novohispanos a establecer circuitos de protección frente a la avasallante imposición del virrey de turno.² El intercam-

2 Guillermina del Valle Pavón, «Comercialización del cacao de Guayaquil por los mercaderes del Consulado de México en la segunda mitad del siglo XVIII», *Mexican Studies* 26, n.º 2 (2010): 181-206. <https://doi.org/10.1525/msem.2010.26.2.181>; Guillermina del Valle Pavón, *Donativos, préstamos y privilegios. Los mercaderes y mineros de la ciudad de México durante la guerra anglo-española de 1779-1783* (México: Instituto Mora, 2018).

bio del fruto era tan importante que, a modo de símil con la actualidad, se establecieron los primeros carteles del cacao. La mirada y el control sobre los territorios y las rutas marítimas era una disputa que involucraba directa e indirectamente a un margen importante de la población.³

Más allá de esto, las ciudades se hermanan por otras categorías. Lo simbólico y lo literal está mezclado. El dramaturgo José Ignacio Cabrujas consideraba que las ciudades de América Latina están emparentadas por su origen ibérico y porque se parecen entre sí.⁴ Definir qué identifica a Nueva York u Oslo es fácil, pero las ciudades de Latinoamérica tienen territorios y pedazos de otras ciudades. Guayaquil y Ciudad de México comparten cuadrículas y zonas de tolerancia similares en sus centros metropolitanos. El centro histórico de Caracas es un poquito el centro histórico de Lima, así como los cinturones de miseria alrededor de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se emparentan con los de Bogotá. El tráfico de Medellín en hora pico es igual en todas las horas pico de cada ciudad. Sin olvidar un producto que nos ha unido a todos: la telenovela de la tarde/noche, el culebrón dramático, obra monumental de América Latina. A pesar de sus diferencias históricas y geográficas, Ciudad de México y Guayaquil han tejido relaciones culturales, artísticas y comerciales que, a lo largo del siglo XX, se consolidaron a través de una red mercantil transnacional.⁵ Estas conexiones, más allá de los aspectos económicos, han permitido que la circulación de bienes simbólicos, las prácticas artísticas y las narrativas populares hayan configurado imaginarios compartidos entre ambas ciudades.

Por ejemplo, el cine de oro mexicano fue un puente entre Ciudad de México y Guayaquil. Las películas transformaron los gustos y las sensibilidades locales, incorporaron estéticas y valores mexicanos en el imaginario popular guayaquileño.⁶ Al mismo tiempo, artistas ecuatorianos como Julio Jaramillo encontraron en México un mercado fértil para

3 Jaime Jesús Hernández, «El fruto prohibido. El cacao de Guayaquil y el mercado novohispano, siglos XVI–XVIII», *Estudios de Historia Novohispana* 39 (2008): 43–79. doi.org/10.22201/iih.24486922e.2008.039.3683

4 José Ignacio Cabrujas, *El mundo según Cabrujas* (Caracas: Alfa).

5 Un texto que visita esta idea desde el pensamiento postcolonial se haya en Felipe de Alba y Hugo Hernández–Gamboa, «Entre reflexiones postcoloniales y análisis urbano: Ecología política urbana en Atenas, Guayaquil y la Ciudad de México», *Revista Revoluciones. Estudios en Ciencia Política, Humanidades y Sociales* 6, n.º 12 (2024): 25–46. doi.org/10.35622/j.rr.2024.015.002

6 Maricruz Castro–Ricalde, «El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional», *La Colmena*, 82 (2014): 9–16.

su música que resuena hasta hoy en el repertorio popular mexicano.⁷ Ambas ciudades han tenido conexiones que se reflejan en la música que han compartido: el bolero, la ranchera, el pasillo, pero también el hip-hop, el reguetón y el narcocorrido han sido vehículos de intercambio. La migración temporal de músicos ecuatorianos a Ciudad de México, en busca de mayor proyección, y la influencia de la música mexicana en Guayaquil revelan un diálogo constante que ha nutrido las expresiones locales.⁸ Este intercambio se amplió con la llegada de sellos discográficos mexicanos como Peerless, que distribuyeron música ecuatoriana en México y música mexicana en Ecuador, consolidando una relación bidireccional.

Como se aprecia, no todo ha sido cacao. En el ámbito comercial, el puerto de Guayaquil ha conectado con mercados internacionales y ha importado productos culturales, como discos, películas y revistas provenientes de México. Este flujo estuvo acompañado por la expansión de redes de comercio popular, donde la estética mexicana se materializó en ropa, carteles y productos audiovisuales que marcaron su presencia tangible en la vida cotidiana de los guayaquileños. Simultáneamente, productos de música ecuatoriana encontraban en Ciudad de México mercados interesados. Esto fortaleció una relación económica con implicaciones culturales.⁹ En esta interconexión se construyeron espacios y relaciones simbólicas. En ambas ciudades, las narrativas de resistencia —ya sea a través de la música popular, el cine o las expresiones cotidianas— han encontrado un terreno común donde lo local se entrelaza con lo transnacional. Este intercambio continuo entre Ciudad de México y Guayaquil evidencia una dinámica rizomática, en la que las relaciones culturales se expanden y diversifican, desafiando las jerarquías impuestas por los centros de poder global.¹⁰

7 Carolina Santamaría-Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (Bogotá: Ópera Eximia, 2014); Ketty Wong, «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana», *Ecuador Debate* 84 (2011): 177-191.

8 Luis Miguel Torres Guaycha, «Una estética del corazón: el pasillo ecuatoriano como dispositivo constructor de imaginarios y sentires nacionales» (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022).

9 Vilma Lucía Naranjo Huera y Rebeca Isadora Lozano Castro, «Producciones tecnopopulares y hegemonía sociovisual en gráficas comerciales de Cotopaxi (Ecuador) y Tampico (México)», *Kepes* 20, n.º 2 (2023): 171-201. doi.org/10.17151/kepes.2023.20.27.7.

10 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2020).

A continuación, presento eventos, personajes y circunstancias que han ligado de manera inexorable, pero no tan visible, las relaciones entre Ciudad de México y Guayaquil. Se cruzan experiencias desde el ejercicio autoetnográfico con una revisión documental y bibliográfica. Ha sido particular la manera hacer este trabajo. El tema no surgió con especialistas; por el contrario, ha sido a través de la figura del coleccionista, esa persona que dedica tiempo, dinero, espacio y afectos a la adquisición de objetos. Sin el coleccionista mucha información se perdería para siempre. El coleccionista es un especialista que descifra aspectos del objeto que, en muchos casos, pasan desapercibidos para un especialista. Este último, al no tener objetos en sus manos, no tiene posibilidad de hacer comparaciones, inflexiones y diálogos con los diversos materiales.¹¹ Una colección es, antes que nada, la oportunidad para establecer un puente entre los distintos elementos. Al igual que sucede con las ciudades, y como este encuentro, que, además del diálogo, fomenta el pensar las artes a través de Ciudad de México y Guayaquil.

Narrativas de resistencia: música y cultura popular

El concepto de «narrativas de resistencia» se entenderá como las prácticas discursivas, estéticas y *performativas* que emergen desde las comunidades para cuestionar, subvertir o reconfigurar las estructuras de poder hegemónicas. Estas narrativas, según James Scott en *Weapons of the Weak*, constituyen transcripciones ocultas que, aunque se desarrollan en los márgenes del espacio público, poseen un potencial transformador al dar voz a experiencias y subjetividades silenciadas por los discursos dominantes.¹²

En América Latina, la música y la cultura popular han funcionado como espacios de resistencia simbólica donde los sectores subalternos han reconfigurado su identidad en oposición a los valores hegemónicos im-

11 Walter Benjamin, *El coleccionismo* (Buenos Aires: Godot, 2021); Andrés Maximiliano Tello, «El anachivismo en Walter Benjamín. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia», *Aufklärung. Revista de Filosofía* 3, n.º 2 (2016): 55–68.

12 James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (Yale University Press, 1985).

puestos por élites culturales. Desde la perspectiva de Bourdieu, la teoría de la distinción nos permite comprender cómo ciertos géneros musicales se transforman en marcadores de identidad.¹³ En Guayaquil, las músicas rocoleras han sido estigmatizadas como expresiones vulgares; mientras que, en Ciudad de México, el narcocorrido ha enfrentado una censura mediática, respuesta a la lucha simbólica de clases, pero también de carteles y de política.¹⁴ No obstante, estas músicas han sido apropiadas y resignificadas por sus comunidades, dotándolas de un capital simbólico que les permite reconfigurar su lugar en el campo cultural.

El empoderamiento simbólico, otro concepto central en la teoría de Bourdieu, opera en estas ciudades a través de la circulación y apropiación de estos géneros en distintos espacios de legitimación.¹⁵ En Guayaquil, festivales alternativos y redes digitales han permitido que la música popular tenga una nueva legitimidad fuera de los circuitos tradicionales del arte culto. En Ciudad de México, ha habido un escenario de resistencia donde la apropiación del espacio público desafía las lógicas del consumo cultural impuesto por la industria musical. Este empoderamiento no solo se manifiesta en la música, sino también en la *performatividad*, los códigos estéticos y los discursos que acompañan estas expresiones, reforzando una identidad colectiva que subvierte las jerarquías culturales establecidas.

En Guayaquil, el pasillo ha sido considerado un género vinculado al romanticismo y la melancolía, pero adquirió un carácter de resistencia en las manos de Julio Jaramillo. Sus canciones expresaron emociones de las clases populares, también visibilizaron las tensiones sociales de una ciudad en proceso de modernización y articularon un sentido de pertenencia frente a la alienación urbana. Este proceso se vincula con la idea de Pierre Bourdieu de que las prácticas culturales funcionan como estrategias de distinción y empoderamiento simbólico.¹⁶

13 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2016).

14 Wilman Ordoñez Iturralde, *La rockola en Guayaquil. Ensayo sobre la música y la cultura popular del despecho* (Buenos Aires: CR-Ediciones, 2023); Odette María Rojas Sosa, *La metrópolis viciosa. Alcohol, crimen y bajos fondos. Ciudad de México, 1929 – 1946* (México: UNAM, 2019).

15 Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1997).

16 Bourdieu, *La distinción*.

En las escenas musicales de Guayaquil y Ciudad de México, las normas de género han sido reforzadas y desafiadas a través de la cultura popular, esto ha creado espacios donde la *performatividad* musical es un acto de resistencia. Para Butler, el género no es una identidad fija, sino una serie de actos repetidos que lo construyen y lo hacen inteligible dentro de un sistema normativo.¹⁷ En este sentido, ciertos géneros musicales, como la tecnocumbia en Guayaquil o la cumbia en Ciudad de México, han sido plataformas donde las identidades de género se expresan de manera ritualizada, pero también donde se permite su desestabilización. Las cantantes de tecnocumbia, por ejemplo, han reproducido imágenes hipersexualizadas que, si bien responden a la lógica del mercado, también desafían los límites entre el empoderamiento y la objetificación.¹⁸ En el caso de la cumbia sonidera, la interacción entre el selector musical y el público crea una dinámica en la que las identidades de género pueden *performarse* con una fluidez que subvierte las normas tradicionales, en especial en el baile y la apropiación del espacio público.¹⁹

La repetición subversiva, otro concepto clave en la teoría de Butler, se hace evidente en cómo ciertos sectores de la música popular re-significan normas de género a través de su reiteración y desvío. En Guayaquil, los *performances* de artistas LGBTQ+ en géneros como el reguetón subalterno o el pop alternativo han usado la repetición de códigos de feminidad o masculinidad exagerada para ironizar o cuestionar los modelos tradicionales.²⁰ En Ciudad de México, la cultura del *vogue* y el *perreo* han permitido la construcción de corporalidades que desafían la heteronormatividad en espacios que originalmente fueron diseñados para reforzarla.²¹ La música no solo opera como un medio de reproducción de normas, sino también como dispositivo de resistencia. La repetición es una estrategia que reescribe reglas de género e identidad en lo urbano.

17 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Madrid: Paidós, 2016).

18 Ketty Wong, «El Boom de la tecnocumbia en el Ecuador», *Ecuador Debate* 100 (2017): 133–152.

19 Alexandra Lippman, «Listening across Borders: Migration, Dedications, and Voice in Cumbia Sonidera», *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society* 1, n.º 1 (2018): 201–215. <https://doi.org/10.1080/25729861.2018.1497273>

20 Russell Maddicks, *Ecuador—Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture* (Londres: Kuperard, 2022).

21 Cloe Gentile Reyes, «Reggaeton as Resistance: Negotiating Racialized Femininity Through Rap, Miniskirts, and Perreo» (tesis doctoral, Universidad de California Santa Bárbara, 2023).

La música y la cultura popular operan como estrategias de resistencia en la vida cotidiana, desafían estructuras de poder expresado con creatividad desde apropiaciones subversivas. Para Certeau, las prácticas cotidianas contienen tácticas en que los individuos y comunidades resisten a sistemas de dominación, a la imposición de normas, acto de irreverencia frente a culturas hegemónicas.²² En este sentido, la música popular en ambos territorios refleja las condiciones sociales de sectores marginados. Además, se convierte en una agencia donde los grupos resignifican su entorno. En Guayaquil, el uso de altoparlantes en mercados y esquinas para amplificar cualquier manifestación de música popular es elección estética, acto de intervención pública que desafía las concepciones normativas sobre el uso del sonido en la ciudad.²³ De manera similar, en México, la apropiación del transporte público ha sido escenario para improvisar rap, corridos tumbados o cumbia sonidera. Esto responde a la necesidad de visibilidad y transformación de los espacios regulados. Son una vitrina para la expresión artística y las acciones de resistencia.²⁴

La resistencia se manifiesta en la forma en que las comunidades utilizan los recursos tecnológicos y sociales disponibles para generar sus propias redes de circulación cultural. Según Certeau, las tácticas de los grupos subordinados implican el uso creativo de los medios impuestos por el sistema, adaptándolos para sus propios fines.²⁵ En Guayaquil, la proliferación de estudios caseros y la circulación de música a través de WhatsApp o redes sociales ha permitido que artistas de zonas populares desafíen la dependencia de la industria musical tradicional, creando circuitos alternativos de producción y difusión.²⁶ En Ciudad de México, la práctica del *flyer* digital en co-

22 Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1985).

23 Samantha Pasánte González, «Regulación de la contaminación acústica en la legislación ecuatoriana» (tesis de licenciatura: Universidad Metropolitana, 2021), <https://repositorio.umet.edu.ec/handle/67000/556>

24 Juan José Olvera, «El rap como economía en la frontera noreste de México», *Frontera norte* 28, n.º 56 (2016): 85-111.

25 Certeau, *La escritura de la historia*.

26 Eduardo Andrés Guzmán Barquet, Jessenia Esperanza Moreno Yagual, Derby Steven Guamán Quinteros, «Diseño de estrategias mercadológicas de promoción digital para difusión de la música pop nacional a millennials guayaquileños», *Yachana Revista Científica* 9, n.º 1 (2020): 31-38. doi.org/10.62325/10.62325/yachana.v9.n1.2020.624

munidades sonideras y la reproducción de sesiones en vivo a través de Facebook Live han fortalecido la autonomía de estos colectivos frente a la lógica mercantil dominante.²⁷ Así, la música popular se convierte en un terreno en el que la resistencia no necesariamente se expresa en confrontaciones directas, sino en las múltiples tácticas que, desde la cotidianidad, reconfiguran el acceso, la producción y la apropiación del sonido en el espacio urbano. Durante las décadas de 1950 y 1960, los espacios nocturnos en Guayaquil, como el Cabaret Guayaquil y el Club 45, se convirtieron en escenarios donde las narrativas de resistencia encontraron un terreno fértil, a través de géneros como la cumbia y el mambo, importados desde México y el Caribe. Estos lugares reconfiguraron las dinámicas sociales, ofrecieron un espacio para la expresión y el disfrute, en algunos casos, fuera de las estructuras tradicionales de control. Esto sintetiza los planteamientos de Certeau, quien argumentó que las prácticas cotidianas son tácticas de resistencia que subvierten las imposiciones del poder hegemónico.²⁸

Las nociones sobre narrativas de resistencia en la música y la cultura popular no solo son actos de oposición; son procesos complejos de negociación y resignificación que permiten a los individuos y colectivos apropiarse de los lenguajes culturales disponibles para articular sus demandas, identidades y aspiraciones. Como señala Stuart Hall, la cultura popular opera como un terreno de lucha, donde los significados son constantemente disputados, produciendo nuevas configuraciones simbólicas que desafían las jerarquías establecidas.²⁹

En este trabajo, las narrativas de resistencia son presentadas como un fenómeno dinámico y contextual, donde la música y la cultura popular operan como herramientas de agencia y transformación. A continuación, se ilustra cómo Guayaquil y Ciudad de México han generado un ejercicio de cambio y resignificación de símbolos en distintos momentos.

27 Camila Aschner Restrepo, «El Sonidero de la Azotea: performance, utopía y afectos en tiempos de confinamiento», *Revista de Estudios Sociales* 79, n.º 1 (2022): 78–93. doi.org/10.7440/res79.2022.05

28 Certeau, *La escritura de la historia*.

29 Stuart Hall, *Selected Writings on Race and Difference* (Duke University Press, 2021).

Rumberas en Guayaquil

El cine de rumberas tuvo su auge desde 1933 hasta alrededor de 1958, período que coincide con lo que se ha denominado «cine de oro» o «era del cine de oro mexicano».³⁰ El cine de rumberas se posicionó gracias al crecimiento de la industria cinematográfica mexicana y, en especial, a partir del decreto del presidente Lázaro Cárdenas del Río, en el que la producción de películas debía servir para educar al pueblo.³¹ En este sentido, las productoras de Estudios Churubusco apostaron por películas en las cuales la rumbera era una mujer que podía ser una santa y cayó en el pecado, como lo demuestran filmes como *Aventurera* o la misma película *Santa*.³² Caso contrario, las mujeres trabajan en el cabaret, espacio de representación de un mundo delincuencial y del purgatorio, como lo demuestran las películas antes mencionadas. En síntesis, el cine de rumberas tenía la finalidad de moralizar a hombres y mujeres sobre la importancia de la familia, los peligros de la prostitución y de la infidelidad. Porque, dos eran los únicos pecados durante el sexenio cardenista: contraer una enfermedad venérea, que entre los años 1922 a 1960 fue un problema de salud pública en Ciudad de México; o traer hijos bastardos al mundo.³³ Entre las escenas de las películas, se colaban números de baile de las rumberas, artistas que mostraban sus dotes histriónicos y sus formidables piernas. Hay que recalcar que todas estas actrices eran mujeres casadas con los productores o directores de las películas. Tenían un entrenamiento formidable, se sometían a horas de ensayos de baile y canto, así como largas sesiones de filmación. Estas películas calaron

30 Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública, 1986); Carl J. Mora, *Mexican Cinema Reflections of a Society* (University California Press, 1989).

31 Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado de México (1895–1940)* (México: Porrúa, 2010).

32 Laura Isabel Cerna, «Estudios Churubusco. A Transnational Studio for a National Industry», en *In The Studio: Visual Creation and Its Material Environments*, edición de Brian R. Jakobson, 85–102 (University California Press, 2020); Francisco Paredo Castro, «La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942–1953)», *Archivos de la Filmoteca* 48 (2004): 134–154.

33 Roxana Rodríguez Bravo, «Sobre la prostitución y sus dolencias en México. Rupturas y continuidades (1862–1940)», *Revista Brasileira de História y Ciências Sociais*, 14, n.º 28 (2022): 237–251; María Rosa Guidiño Cejudo, *Educación higiénica y cine de salud en México, 1925–1960* (México: Colegio de México, 2016).

en América Latina porque México contaba con la mejor distribución de películas en Hispanoamérica.

El interés sobre el cine de rumberas en Guayaquil comenzó cuando en uno de los Semilleros de Investigación que yo dirigía salió a flote este tema. Algunos alumnos habían encontrado que varias de sus abuelas habían sido rumberas y habían tratado, infructuosamente, dar el salto a la gran pantalla en el Guayaquil de la década de 1960. Las rumberas entraron a Guayaquil a través del cine, en funciones en el desaparecido Teatro Fénix, entre las calles Gómez Rendón y Quito. El hechizo del cine había caído sobre esta ciudad y las abuelas habían querido ser como Ninón Sevilla o María Antonieta Pons. Algunas lo intentaron, se presentaron en teatros y cabarés, pero el sueño de salir de la precariedad económica no prosperó. Porque si bien Sevilla y las demás rumberas eran bailarinas, la actuación cinematográfica era su carrera y principal actividad económica. Aunque también realizaron actuaciones semipúblicas y privadas cuando se les contrataba para eso.³⁴ De este modo, y a la manera de encargo, varios presidentes latinoamericanos pagaron por espectáculos de estas prestigiosas bailarinas, como Marco Pérez Jiménez en Venezuela, que se llevó a María Antonieta Pons para unos carnavales o Getúlio Vargas, en Brasil. En Guayaquil, sucedió una anécdota. Una reconocida actriz cubanomexicana fue contratada para presentarse en el Cine 9 de Octubre, en Guayaquil a finales de 1950. Cuando el barco llega al puerto, la esperaba un comité de médicos y enfermeras enviados por el entonces presidente Carlos Ponce Enríquez, con la finalidad de «revisar que la dama no sea portadora de enfermedades». Esta fue, quizás, la primera crisis diplomática real entre Ecuador y México. No olvidemos que las rumberas eran artistas consagradas y se manejaban a través de un agente. De todas formas, la Embajada de México y el Gobierno de Ecuador llegaron a un acuerdo y la artista se presentó sin inconvenientes.

Entre 1954 y 1964, Guayaquil fue un nodo clave en la circulación de las narrativas audiovisuales y culturales que emergían del cine de oro mexicano. En este contexto, la figura de la rumbera trascendió su representación fílmica, adquirió significados locales en cines, teatros y centros nocturnos guayaquileños. Su presencia reconfiguró imaginarios urbanos y generó un espacio de resistencia en el que el cuerpo femenino

³⁴ Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950* (Madrid: Instituto Nacional de Antropología, 2019).

operaba como un territorio de disputa cultural. Otras salas, como el Cine Guayaquil y el Cine Odeón, difundieron estas figuras. En dichos espacios se proyectaron, entre otras, películas como *Aventurera* (1950) y *Víctimas del pecado* (1951), cuya carga simbólica dialogaba con las tensiones sociales de una ciudad que, a mediados del siglo XX, vivía un proceso de modernización y urbanización acelerada. Estas producciones no solo convocaban a las masas populares, sino que se insertaron en el imaginario colectivo guayaquileño como una estética de la exuberancia tropical, de reivindicación del deseo y de la lucha contra los cánones moralistas.

Los teatros Olmedo y 9 de Octubre se convertían en cabarés, espacios para recrear la rumba como espectáculo en vivo. En ocasiones, las compañías itinerantes que imitaban o representaban a las rumberas mexicanas ofrecían espectáculos en vivo, combinaban danza y música con elementos teatrales. Estos eventos reforzaban la idea de la rumbera como transgresora, capaz de desafiar normas patriarcales y religiosas. Además, conectaban con las sensibilidades locales, en especial, entre las clases populares y los sectores marginales. En la vida nocturna, centros como el Cabaret Guayaquil y el Club 45 replicaron la atmósfera de los salones de cabaré que se retrataba en el cine de oro mexicano. Estos locales eran epicentros de interacción cultural, donde la música, el baile y la teatralidad de la rumba se amalgamaron en *performances* de lo exótico y sensual. El cuerpo femenino, al igual que en el cine, era una metáfora de resistencia frente a las narrativas de control moral y político que esperaban disciplinar las expresiones artísticas populares. Desde una perspectiva deleuziana, la rumbera como dispositivo de líneas de fuga rompía con la representación hegemónica. El cuerpo en movimiento, central en la estética de la rumba, funcionó como un agente rizomático que vinculó temporalidades y geografías, conectó a Guayaquil con Ciudad de México en un entramado cultural que desafió fronteras nacionales. Este devenir-mujer, no en términos de género, sino como resistencia *performativa*, ha desplazado los límites del imaginario colectivo y reconfigurado el espacio público y privado.

En Ciudad de México, las rumberas representaron cuerpos disruptivos en el cine de oro, desafiaron normas de género y moralidad impuestas por la sociedad patriarcal de la época. A través de sus *performances*, estas mujeres encarnaron una resistencia simbólica, reclamando un espacio para la agencia femenina en un ámbito dominado por el control masculino. Como plantea Butler, estas *performances* son formas de

resistencia que rearticulan las normas de género a través de la repetición subversiva.³⁵ Sin embargo, no debemos olvidar que también son producto del sistema patriarcal en tanto los guionistas, directores y productores eran hombres. En resumen, las rumberas del cine de oro mexicano dejaron una huella profunda en la vida cultural de Guayaquil. Su impacto se reflejó en el consumo audiovisual, en la apropiación local de su estética y narrativa en diversos espacios. Estas figuras reconfiguraron la manera en que se entendían cuerpo, sensualidad y resistencia cultural, establecieron un diálogo transnacional que es un campo fértil para el análisis crítico contemporáneo.

Julio Jaramillo en Ciudad de México: narrativas de resistencia y diálogos culturales

Julio Alfredo Jaramillo Laurido (1935-1978), también conocido como el Ruiseñor de América, Míster Juramento, o solo por sus iniciales, J. J., ha sido el artista de mayor proyección internacional de música popular del Ecuador. Figura icónica, tuvo una intensa actividad durante la segunda mitad del siglo XX y cuenta con miles de fanáticos en todo el continente. Dentro del Ecuador configura una identidad de símbolo nacional. Al igual que sucede con el pasillo, la bibliografía sobre Jaramillo es extensa. Algunos textos son escritos desde la emoción que produce su música y su personalidad, lo que conlleva a diversos puntos de vistas con una gran carga de subjetividad. A nivel musicológico, son pocos los trabajos con sustento de este tipo.³⁶ Hay dos razones para esto. Primero, la ausencia de estudios musicológicos en el país que fomenten este tipo de investigaciones y, segundo, algunos trabajos usan a Jaramillo como ejercicio de contextualización de una época. En este último aspecto son valiosos los aportes de Artieda y Estrada. Artieda presenta documentación hemerográfica organizada para orientar una aproximación biográfica³⁷;

35 Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (Nueva York: Routledge, 2011).

36 Juan David Rubio Restrepo, «Genealogies of lo popular: Alterity, Nation, and Industry in the Voice of Julio Jaramillo» (tesis doctoral, Universidad de California San Diego, 2020).

37 Fernando Artieda, *Romance de su destino: Julio Jaramillo* (Guayaquil: Editores Nacionales, 2002).

la narración y la reproducción de entrevistas a personas que conocieron al cantante: músicos, locutores, periodistas, fanáticos; contiene un disco compacto y la compilación de algunas canciones con cifrado para guitarra. Por su parte, Estrada hace un excelente trabajo de contextualización de la época del cantante:

La ciudad de Guayaquil, ciudad de nacimiento de Jaramillo, padeció los auges y caídas de los géneros de la música popular urbana, a la par que las grandes metrópolis latinoamericanas. En este libro se narra la historia de la música popular en la ciudad de Guayaquil a través de sus anécdotas, la intensa cantidad de presentaciones artísticas y producciones discográficas alrededor de la figura de Julio Jaramillo, quien es el tema central.³⁸

Otros trabajos son pertinentes porque permiten conocer otros aspectos del cantante. Por ejemplo, Díaz describe cómo la música popular cruza el umbral de lo público y de lo privado. En este libro el autor ofrece una crónica del cantante en la que destacan aspectos personales de la vida de Jaramillo como su relación con las mujeres, familiares, amigos, otros músicos y los entretelones de sus actividades artísticas.³⁹ Dentro del contexto ecuatoriano la palabra «patrimonio» categoriza lo que se considera fundamental a nivel cultural, propio y que conforma una huella identitaria. No en vano la figura de Julio Jaramillo ha servido para enaltecer la música popular ecuatoriana y, al mismo tiempo, como representación de internacional del pasillo. Cortázar y Valdivieso traducen estos aspectos desde el acercamiento biográfico y a través de los rasgos de personalidad de Jaramillo.⁴⁰

El impacto de Jaramillo dentro de la cultura popular puede resultar desbordado para quien no está familiarizado con el contexto; por ello, resultan útiles algunos textos como García, quien hace un ejercicio de ficción que permite dilucidar lo que representa la figura de Jaramillo dentro del imaginario cultural ecuatoriano.⁴¹ Asimismo, Serrano Sánchez

38 Jenny Estrada, *Julio Jaramillo: cien años de historia e identidad musical* (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2017).

39 Carlos Díaz, *Siempre Julio: la otra cara de un ídolo* (Quito: Dino, 1998).

40 Mariana Cortázar y Rodrigo Valdivieso, *Julio Jaramillo. Nuestro patrimonio* (Quito: Soboc Grafic, 2011).

41 Edgar Allan García, *Julio Jaramillo: Ruiseñor de América* (Quito: Eskeletra, 2006).

hace una compilación de ensayos que nos da una idea de la magnitud de la figura de Jaramillo en el imaginario ecuatoriano y latinoamericano.⁴² Otros trabajos son propicios para comprender el contexto, la época y la trayectoria profesional del cantante, como Medina Orellana, libro ideal para aquellos que se adentran en la figura de J. J. por primera vez. Palacio ofrece una vasta documentación fotográfica y hemerográfica.⁴³ Ambos textos son provechosos para el investigador que desee profundizar en algún punto en particular posteriormente.

El cantante guayaquileño dejó una huella indeleble en Ciudad de México, que entre las décadas de 1950 y 1960, se erigía como epicentro de la industria cultural latinoamericana. La presencia de Jaramillo no solo marcó una etapa clave en su carrera, sino que configuró un diálogo transcultural que trasciende lo musical, consolidó su figura como un símbolo cultural en un contexto de modernización y homogeneización hegemónica. En su paso por México, Jaramillo grabó varios discos para los sellos Peerless y Diana, incluyendo *El ídolo del Pueblo* y *Julio Jaramillo en México*, en los que interpretó boleros y rancheras, géneros arraigados en el imaginario sonoro mexicano. Estos álbumes han evidenciado su capacidad para apropiarse de las músicas locales, exponiendo su diálogo desde la sonoridad del pasillo, género que lo catapultó a la fama. Este mestizaje estético y cultural proyecta la noción deleuziana del rizoma: estructura horizontal, no jerárquica. Desafío de centralidad, lo que permitió la proliferación de nuevas identidades sonoras y culturales.

En cuanto a sus presentaciones, ha destacado su actuación en el icónico Teatro Blanquita, espacio que fue crisol de las expresiones populares latinoamericanas. En el Blanquita se mezclaron las jerarquías de lo culto y lo popular, aspectos que se diluían al mismo tiempo. Esto es concomitante con la idea de agenciamiento deleuziano: ensamblaje de elementos heterogéneos que, en su interacción, han generado nuevas formas de significación cultural.⁴⁴ Asimismo, Julio Jaramillo frecuentó los espacios de sociabilidad como la Plaza Garibaldi, epicentro de la música ranchera, y salones de baile donde su música conectó con mi-

42 Raúl Serrano Sánchez (comp.), *Rondando a J. J. Tributo a Julio Jaramillo* (Quito: Abya-Yala, 2012).

43 Voltaire Medina Orellana, *Julio Jaramillo. La voz ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018); Emilio Palacio, *Julio Jaramillo: el ídolo del siglo* (Guayaquil: Diario El Universo, 1999).

44 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*.

grantes ecuatorianos y comunidades urbanas periféricas. La presencia de Jaramillo en Ciudad de México representa una narrativa de resistencia ante las dinámicas culturales globalizantes de la época. Su capacidad para transitar entre géneros musicales y geografías ha reforzado la concepción entorno al devenir-minoritario, en el cual los sujetos, al desestabilizar los códigos dominantes, generan líneas de fuga que abren posibilidades de expresión para lo marginal y lo popular.⁴⁵ A través de su música, Jaramillo se convirtió en un puente cultural entre Guayaquil y Ciudad de México, desafió las dicotomías tradicionales y forjó nuevas territorialidades sonoras y afectivas. En este sentido, no solo es testimonio de una grandeza artística, es también una invitación a repensar las dinámicas de intercambio cultural en América Latina desde una perspectiva que privilegia las conexiones rizomáticas y la multiplicidad. Este legado, profundamente arraigado en la cultura popular, sigue vigente como un espacio de resistencia y diálogo en la contemporaneidad.

Conclusiones

Entre Guayaquil y Ciudad de México hay diálogos. Comparten una historia que trasciende lo material, penetra en los afectos y conforma símbolos para sus habitantes. La conexión a través de bienes y servicios se ha extendido al plano cultural transnacional, fértil terreno para la producción artística y la reflexión crítica en América Latina. Julio Jaramillo en Ciudad de México y las rumberas del cine de oro mexicano en Guayaquil connotan el poder de la música y del cine como agentes de conexión cultural. Al mismo tiempo, es un intercambio bidireccional entre dos ciudades latinoamericanas. Fenómenos que trascienden el consumo pasivo de bienes y servicios culturales para convertirse en un acto de resignificación, reconfiguración de imaginario social, estéticas y afectos en los contextos respectivos.

En Ciudad de México, Jaramillo expandió las fronteras del pasillo ecuatoriano, lo grabó junto con tradiciones musicales mexicanas, como el bolero y la ranchera, al tiempo que se insertó en espacios como el Teatro Blanquita. Este proceso refleja un diálogo rizomático en el que lo local se funde con lo transnacional. Abrió líneas de fuga que cuestionan

45 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor* (México: Era, 2008).

la hegemonía cultural. Por su parte, las rumberas mexicanas, a través de sus películas, espectáculos y representaciones en la vida nocturna de Guayaquil, transformaron los escenarios urbanos de la ciudad, dotándolos de un nuevo significado y gestualidad que dialogó con sensibilidades populares locales. Este intercambio no debe entenderse como una relación jerárquica; por el contrario, ha sido un proceso de integración cultural en el que ambas ciudades actuaron a través de nodos de creación y resistencia. En Guayaquil, las rumberas mexicanas no solo se consumieron, sino que se adaptaron y reinterpretaron en clave local. Fueron un espejo de tensiones y aspiraciones dentro de una ciudad en transformación. De manera similar, en Ciudad de México, la voz de Jaramillo resonó como recordatorio de que la música popular trasciende fronteras.

Guayaquil y Ciudad de México conforman un tejido cultural rizomático, en el que las conexiones son múltiples, heterogéneas y no lineales. A través de sus prácticas artísticas y culturales, ha habido espacios de devenir y territorios en los que las narrativas de resistencia han sido formas de expresión y desafío a las lógicas de homogeneización. Esta bidireccionalidad ha enriquecido la historia cultural de ambas ciudades; además, replantea las dinámicas de intercambio en América Latina desde una perspectiva que privilegie la pluralidad y la agencia de las comunidades locales. En última instancia, las historias de Julio Jaramillo y las rumberas mexicanas nos recuerdan que las ciudades son espacios geográficos, entramados de afectos, resistencias y creatividad, en donde música y cine son vehículos de integración y transformación cultural.

Bibliografía

- Artieda, Fernando. *Romance de su destino: Julio Jaramillo*. Guayaquil: Editores Nacionales, 2002.
- Aschner Restrepo, Camila. «El Sonidero de la Azotea: performance, utopía y afectos en tiempos de confinamiento». *Revista de Estudios Sociales* 79, n.º 1 (2022): 78–93. doi.org/10.7440/res79.2022.05
- Benjamín, Walter. *El coleccionismo*. Buenos Aires: Godot, 2021.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2016.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós, 2016.
- Cabrujas, José Ignacio. *El mundo según Cabrujas*. Caracas: Alfa.
- Castro-Ricalde, Maricruz. «El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional». *La Colmena* 82 (2014): 9–16.
- Cerna, Laura Isabel. «Estudios Churubusco. A Transnational Studio for a National Industry». En *The Studio: Visual Creation and Its Material Environments*. Editado por Brian R. Jakobson, 85–102. University California Press, 2020.
- Cortázar, Mariana y Rodrigo Valdivieso. *Julio Jaramillo. Nuestro patrimonio*. Quito: Soboc Gráfico, 2011.
- De Alba, Felipe y Hugo Hernández-Gamboa. «Entre reflexiones postcoloniales y análisis urbano: Ecología política urbana en Atenas, Guayaquil y la Ciudad de México». *Revista Revoluciones. Estudios en Ciencia Política, Humanidades y Sociales* 6, n.º 12 (2024): 25–46. doi.org/10.35622/jr.2024.015.002
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2020.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 2008.
- Díaz, Carlos. *Siempre Julio: la otra cara de un ídolo*. Quito: Dino, 1998.

- Estrada, Jenny. *Julio Jaramillo: cien años de historia e identidad musical*. Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2017.
- García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- García, Edgar Allan. *Julio Jaramillo: Ruiseñor de América*. Quito: Eskeletra, 2006.
- Gentile Reyes, Cloe. «Reggaeton as Resistance: Negotiating Racialized Femininity Through Rap, Miniskirts, and Perreo». Tesis doctoral: Universidad de California Santa Bárbara, 2023.
- Guidiño Cejudo, María Rosa. *Educación higiénica y cine de salud en México, 1925-1960*. México: Colegio de México, 2016.
- Guzmán Barquet, Eduardo Andrés; Jessenia Esperanza Moreno Yagual, y Derby Steven Guamán Quinteros. «Diseño de estrategias mercadológicas de promoción digital para difusión de la música pop nacional a millennials guayaquileños». *Yachana Revista Científica* 9, n.º 1 (2020): 31-38. doi.org/10.62325/10.62325/yachana.v9.n1.2020.624
- Hall, Stuart. *Selected Writings on Race and Difference*. Duke University Press, 2021.
- Hernández, Jaime Jesús. «El fruto prohibido. El cacao de Guayaquil y el mercado novohispano, siglos XVI-XVIII». *Estudios de Historia Novohispana* 39 (2008): 43-79. doi.org/10.22201/iih.24486922e.2008.039.3683
- Lippman, Alexandra. «Listening across Borders: Migration, Dedications, and Voice in Cumbia Sonidera». *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society* 1, n.º 1 (2018): 201-215. doi.org/10.1080/25729861.2018.1497273
- Maddicks, Russell. *Ecuador-Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture*. Londres: Kuperard, 2022.
- Medina Orellana, Voltaire. *Julio Jaramillo. La voz ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema Reflections of a Society*. University California Press, 1989.
- Naranjo Huera, Vilma Lucía, y Rebeca Isadora Lozano Castro. «Producciones tecnopopulares y hegemonía sociovisual en gráficas comerciales de Cotopaxi (Ecuador) y Tampico (México)». *Kepes* 20, n.º 27 (2023): 171-201. doi.org/10.17151/kepes.2023.20.27.7
- Olvera, Juan José. «El rap como economía en la frontera noreste de México». *Frontera Norte* 28, n.º 56 (2016): 85-111.

- Ordoñez Iturralde, Wilman. *La rockola en Guayaquil. Ensayo sobre la música y la cultura popular del despecho*. Buenos Aires: CR-Ediciones, 2023.
- Palacio, Emilio. *Julio Jaramillo: el ídolo del siglo*. Guayaquil: Diario El Universo, 1999.
- Pavón, Guillermina del Valle. «Comercialización del cacao de Guayaquil por los mercaderes del Consulado de México en la segunda mitad del siglo XVIII». *Mexican Studies* 26, n.º 2 (2010): 181–206. doi.org/10.1525/msem.2010.26.2.181
- Pavón, Guillermina del Valle. *Donativos, préstamos y privilegios. Los mercaderes y mineros de la ciudad de México durante la guerra anglo-española de 1779–1783*. México: Instituto Mora, 2018.
- Pasántez González, Samantha. «Regulación de la contaminación acústica en la legislación ecuatoriana». Tesis de licenciatura: Universidad Metropolitana, 2021. <https://repositorio.umet.edu.ec/handle/67000/556>
- Peredo Castro, Francisco. «La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942–1953)». *Archivos de la Filmoteca* 48 (2004): 134–154.
- Pulido Llano, Gabriela. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920–1950*. Madrid: Instituto Nacional de Antropología, 2019.
- Rodríguez Bravo, Roxana. «Sobre la prostitución y sus dolencias en México. Rupturas y continuidades (1862–1940)». *Revista Brasileira de Historia y Ciencias Sociales* 14, n.º 28 (2022): 237–251.
- Rojas Sosa, Odette María. *La metrópolis viciosa. Alcohol, crimen y bajos fondos. Ciudad de México, 1929–1946*. México: UNAM, 2019.
- Rubio Restrepo, Juan David. «Genealogies of lo popular: Alterity, Nation, and Industry in the Voice of Julio Jaramillo». Tesis doctoral, Universidad de California San Diego, 2020.
- Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930–1950*. Bogotá: Ópera Eximia, 2014.
- Scott, James C. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale University Press, 1985.
- Serrano Sánchez, Raúl (comp.). *Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo*. Quito: Abya-yala, 2012.
- Tello, Andrés Maximiliano. «El anachivismo en Walter Benjamín. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia». *Aufklärung. Revista de Filosofía* 3, n.º 2 (2016): 55–68.

- Torres Guaycha, Luis Miguel. «Una estética del corazón: el pasillo ecuatoriano como dispositivo constructor de imaginarios y sentires nacionales». Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado de México (1895-1940)*. México: Porrúa, 2010.
- Wong, Ketty. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana». *Ecuador Debate* 84 (2011): 177-191.
- Wong, Ketty. «El Boom de la tecnocumbia en el Ecuador». *Ecuador Debate*, 100 (2017): 133-152.

III.

Memoria, archivo
y resistencia cultural

El documental *Palabras del surco*: memoria y resistencia desde la poesía de Irma Pineda, Carlos Huamán, Celerina Sánchez Santiago¹

The Documentary *Palabras del surco*:
Memory and Resistance through the Poetry
of Irma Pineda, Carlos Huamán, and Celerina
Sánchez Santiago

María del Carmen Díaz Vázquez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

carmen.diaz@uacm.edu.mx

RESUMEN

Este trabajo reconstruye el proceso de investigación y realización del documental *Palabras del surco*, desde el momento en que surgió la idea hasta la edición final. Se pretende demostrar la relación entre la investigación social y el uso de los medios audiovisuales a través del género documental, como medio para preservar la memoria y evidenciar la resistencia de los pueblos originarios mediante la poesía. En el documental se recuperan los testimonios de tres poetas que escriben en lenguas originarias: Celerina Sánchez (*Tu'un savi*), Irma Pineda (*Diidxazá*) y Carlos Huamán (*runasimi*), quienes hablan sobre las posibilidades creativas en lenguas originarias y el papel del poeta en la per-

¹ Este texto es resultado del proyecto de investigación «Poesía en lenguas originarias» adscrito al Grupo de Investigación Personajes de la cultura popular en México y América Latina, folio 141, del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México. El documental *Palabras del surco*, resultado de la primera fase del proyecto mencionado, se presentó en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes el 6 de diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

manencia y difusión de la lengua, la cultura e historia de sus pueblos. Sus testimonios refieren al exilio, la migración y la memoria.

PALABRAS CLAVE: documental, *palabras del surco*, poesía, lenguas originarias, memoria, resistencia, identidad

ABSTRACT

This work reconstructs the research and production process of the documentary *Palabras del Surco* (*Words of the furrow*), from the moment the idea was conceived to its final editing. It demonstrates the relationship between social research and the use of audiovisual media, specifically through the documentary genre, as a way to preserve memory and showcase the resilience of Indigenous people through words transformed into poetry. The documentary features the testimony of three poets who write in indigenous languages: Celerina Sánchez (*Tu'un savi*), Irma Pineda (*Diidxazá*), and Carlos Huamán (*Ru-nasimi*). They demonstrate the creative possibilities of poetry and discuss the poet's role in the preservation and dissemination of their languages, culture, and history. Their testimonies address exile, migration, and the memory of these experiences.

KEYWORDS: documentary, words of the furrow, poetry, native tongues, memory, resistance, identity

La diversidad lingüística y la escritura

En América Latina se hablan alrededor de 250 lenguas originarias, algunas de las cuales son transfronterizas (por ejemplo, el quechua se habla en cinco países). Uno de los países donde existe mayor diversidad lingüística es México, con más de 60 lenguas, todas de origen milenario. Sin embargo, al existir una lengua dominante —el castellano—, las manifestaciones literarias de sus hablantes han estado subordinadas a la cultura hegemónica que invisibiliza —a pesar de los premios y algunos estímulos para los creadores— el arduo trabajo de un grupo importante de poetas que, a inicios de la década de los noventa del siglo XX, se dedicaron a la creación literaria en diversos géneros, especialmente en la poesía.

En México, a partir de la fundación de Escritores en Lenguas Indígenas, A. C. (ELIAC) en 1993, se puso en boga la cuestión de la edición de obras en lenguas originarias, con su respectiva traducción (más bien recreación) en español. Además, se han realizado festivales en los que participaron creadoras y creadores, entre estos el denominado Las lenguas de América, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); festivales en Juchitán, Oaxaca, y otros estados de la república, además de festivales internacionales en países de América Latina.

Es importante destacar que las investigaciones referidas a las literaturas contemporáneas en lenguas originarias aún son insuficientes. Entre los pioneros encontramos a Carlos Montemayor quien, en su libro *La literatura actual en las lenguas indígenas de México* (2001), analiza la relación entre la tradición literaria desarrollada antes de la llegada de los españoles y el trabajo contemporáneo que realizan diversos escritores en lenguas originarias. Estos trabajos abarcan diversos géneros: narrativa, poesía y teatro. Con relación a la poesía, señala que es a partir de los años ochenta del siglo XX cuando se da un proceso cultural relevante: el surgimiento de escritores en varias lenguas originarias. Entre ellos aparecen, en una primera generación, Víctor de la Cruz, Natalio Hernández; en una segunda generación, Brizeida Cuevas, Celerina Sánchez Santiago, Irma Pineda, Kalu Tayisavi (Carlos España), por mencionar algunos. Esta situación se relaciona con el avance de la organización de los pueblos originarios y algunas políticas educativas del Estado. De ese modo, este proceso ha permitido acercarse a la cultura de las comunidades a partir de sus protagonistas.²

² Carlos Montemayor, *La literatura actual en las lenguas indígenas de México* (México: Universidad Iberoamericana, 2001), 30.

En años recientes podemos observar que existe un relevo generacional de poetas nacidos a partir de los años ochenta del siglo XX, que, con presencia y fuerza, continúan escribiendo en sus lenguas originarias, en un contexto tecnificado donde la democratización de los medios de comunicación permite publicar en medios digitales para un público lector más amplio.³

No obstante, observamos que la poesía escrita en lenguas originarias en México y América Latina sigue estando ligada al conflicto con la lengua dominante, el español. El caso subraya la relación entre cultura y poder, entre escritura y lectura, entre oralidad y escritura. A esto se suma que, en su mayoría, los habitantes de los países latinoamericanos desconocen y no leen obras en lenguas originarias, por lo tanto, los receptores de las obras son pocos —además que no están involucrados con el ambiente literario—; a esto se debe que cuando escuchan o leen la poesía en sus lenguas, algunos expresan su asombro e identificación con los creadores y su obra.

Para contrastar la carencia de una existencia amplia de lectores, los poetas han recurrido al bilingüismo en un proceso de subversión de la lengua dominante. Muchos de ellos escriben en la lengua originaria y traducen al castellano con la finalidad de ampliar el número de lectores y escuchas, así como de comunicar sus propuestas a un público más amplio.

En el caso latinoamericano, específicamente en Perú, hay que nombrar a José María Arguedas, Jesús Lara, Andrés Alencastre, Dida Aguirre, César Guardia Mayorga, Carlos Huamán y otros; en Chile, Elicura Chihuailaf, Lienlaf Lionel, Mata-Oiroa Manuel Atan, Kvyen Rayen, Pedro Humire, Beatriz Pichi Malen, Graciela Huinao. En Guatemala destacan Humberto Ak'abal, Yesica Maybeli Ramírez García, Maya Cu y muchos más.

En el panorama actual de la producción literaria en lenguas originarias es necesario considerar tres asuntos relevantes: la traducción, la memoria y la tradición oral. El primero se refiere a las implicaciones que tiene la creación poética en algunas de las lenguas originarias en países donde la lengua dominante es el español. En este contexto, Josep Pierce anota que existen «varios y variados procesos de ejercicio de las identidades indígenas en la literatura, proceso en el cual el uso de lengua

3 Véase Susana Bautista Cruz, «Panorama de la poesía en lenguas originarias en México», *Enciclopedia de la Literatura en México* (nov. 2021), <https://www.elem.mx/estgrp/datos/1376>

originaria, junto al castellano, es uno de los factores que marca el “ser indígena” en el discurso literario»⁴.

La posibilidad de escribir en ambas lenguas implica procesos de producción, traducción y recepción de textos de carácter interlingüístico e intercultural. Destaquemos, además, que también hay un grupo de poetas que escriben en castellano, ante la pérdida de sus lenguas; sin embargo, reproducen su cultura a partir de una lengua que, no obstante su origen colonial, ha sufrido un proceso de subversión y de apropiación. Este proceso de subversión, de inversión del sentido, se expresa, por ejemplo, en el uso particular del alfabeto grecolatino para representar sonidos que no existen en el castellano.

Así, el proceso creativo se vincula con el debate en torno a la identidad, como forma de autoadscripción y no impuesta desde fuera. En este sentido, se recupera la denominación de las comunidades indígenas desde cada una de sus lenguas. No es lo mismo utilizar los términos «indio» o «indígena» que «pueblos originarios» o las distintas denominaciones ya sea en otomí (*Hñähñü*), zapoteco (*Binnizá*), mixteco (*Ñuu savi*, *Tu'un savi*), u otras.

La investigación y el documental

La idea de realizar un documental en torno al fenómeno señalado surgió en el 2016, a raíz de mi asistencia al diplomado en Realización Documental que impartió el Laboratorio de Medios Audiovisuales (LAMA) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. El desarrollo de la propuesta implicaba enfrentarnos a varios retos, entre ellos a la naturaleza de la poesía en lenguas originarias y a la concepción cosmogónica que la caracteriza; sin embargo, se consideró esa posibilidad dado que teníamos cercanía con destacadas y destacados poetas.

En la realización audiovisual, la imagen y el sonido exigían aproximaciones particulares dada la naturaleza de la poesía en lenguas originarias, lo cual hacía necesaria la intervención de los mismos crea-

4 Joseph M. Pierce, «Entrevista a Luis Cárcamo Huechante», *No soy indio: las literaturas y lenguas indígenas contemporáneas en América Latina, dossier especial de la revista Perodáctilo* 9 (2010): 2-3, https://www.academia.edu/599508/No_soy_indio_Las_literaturas_y_lenguas_ind%C3%ADgenas_contempor%C3%A1neas_en_Am%C3%A9rica_Latina

dores quienes, siendo conocedores de la memoria cultural nativa, podrían explicar el sentido y significado de los poemas. De ahí que se pensó en la importancia de la palabra, la escritura y la cosmovisión.

Desde ese año, fue necesario insertarnos al debate, descrito de manera panorámica en líneas anteriores, a partir de la elección de tres poetas (dos mujeres y un hombre): Irma Pineda, Celerina Sánchez Santiago y Carlos Huamán, para recuperar sus testimonios con relación a su trabajo literario, la difusión de la lengua y la cultura de sus pueblos.

Después de considerar viable la idea, en el 2016 iniciamos la realización del documental al que denominamos *Palabras del surco*, el cual se presentó a finales de ese año como resultado del diplomado. Sin embargo, el corte final se realizó en el 2021, después de atravesar una serie de complicaciones relacionadas con la estructura narrativa y la edición final.

El equipo de producción estuvo conformado inicialmente por siete personas, pero se fue desintegrando y, finalmente, quedó un equipo pequeño comprometido con el proyecto: Mauricio Moreno (fotografía y edición), Carlos España (guion y producción) y María del Carmen Díaz (dirección, producción y guion); posteriormente, se sumó Luis Enrique Herrera (edición).

En cuanto al título, *Palabras del surco*, fue sugerido de Kalu Tayisavi (Carlos España) quien lo había propuesto para nombrar la poesía desde su lengua (*tu'un savi*). En una reseña sobre el documental, al respecto se dice lo siguiente:

Uno de los propósitos para la construcción de la autonomía de las naciones originarias tiene como sustento el juego de las palabras y sus resignificaciones. Por eso Tatyisavi dice que una forma de resignificar desde las lenguas originarias es denominar a la poesía como *tu'un yukun itu*, esto es precisamente, “palabras del surco”, al mismo tiempo que juega con la raíz etimológica del término griego de *poiesis*.⁵

Desde este planteamiento, la palabra de los poetas remite al origen milenario de sus pueblos, a las líneas ondulantes de los surcos que darán vida.

5 Fabián Bonilla López, «Palabras del surco y tres poetas», *Quadratin Oaxaca* (4 de diciembre de 2016), <https://oaxaca.quadratin.com.mx/palabras-del-surco-tres-poetas/#:~:text=Por%20eso%20Tatyisavi%20dice%20que%20una%20forma,ra%C3%ADz%20etimol%C3%B3gica%20del%20t%C3%A9rmino%20griego%20de%20poiesis>

Como en todo proyecto audiovisual documental, *Palabras del surco* requería de una investigación previa y la revisión del estado del arte relacionado con la producción de audiovisuales sobre la poesía en lenguas originarias. Este proceso de inmersión en la temática se convirtió en la primera fase de la investigación; la segunda se desarrollaría en el contacto directo con los personajes a través de las entrevistas, la grabación y el registro «detrás de cámaras».

Con esta revisión, constatamos que la producción de documentales sobre poetas que escriben en español es amplia. Entre estos podemos mencionar *Fusilemos la noche*, referido al poeta salvadoreño Roque Dalton (Tina Leisch, 2014), y *José Carlos Becerra, poeta* (Modesto López, 2015). También resultan interesantes la serie *Poetas*, realizada por la Audiovideoteca de Buenos Aires, Argentina, y el documental completo sobre Alejandra Pizarnik en HD, de la serie *Memoria Iluminada*. Este último reconstruye la historia de la poeta a partir de su escritura, entrevistas e imágenes.

Con respecto a los poetas que escriben en lenguas originarias, según la búsqueda realizada, se encontró una escasa producción de documentales referidos a su compleja y valiosa labor, a la recuperación de la memoria y al análisis de la relación entre la creación y contextos diversos. Se pudo constatar que se han grabado entrevistas para programas de televisión, lectura de sus poemas y participaciones en los encuentros de poesía, pero son trabajos aislados. Hasta ese momento solo teníamos ubicado *MAPUCHE DUNGUN-La Palabra. María Teresa Panchillo-poeta mapuche* (2013). Además de animaciones de poesía en algunas de las lenguas que se hablan en México, todas subtítulos al español, entre estas *Cuando muere una lengua*, que forma parte del proyecto Sesenta y Ocho Voces. Sesenta y Ocho Corazones.

Es importante señalar que esta revisión ha tenido algunos cambios del 2016 a la fecha, pero más allá de la elaboración de un listado, la búsqueda contribuyó a identificar diversas maneras de contar una historia relacionada con la poesía, de sus autoras y autores. Finalmente, consideramos que a partir de los testimonios recabados y de lectura de la poesía de Irma Pineda, Celerina Sánchez y de Carlos Huamán podríamos construir la línea narrativa del documental.

Por otro lado, sobre la producción audiovisual relacionada con la cultura de los pueblos originarios (lenguas, tradiciones, vida comunitaria), hemos observado que existe una amplia gama de productoras

independientes interesadas en difundir las preocupaciones e intereses desde los actores comunitarios. También hay que agregar que, así como ocurre en el campo de la poesía en lenguas originarias, la producción audiovisual se ha nutrido de propuestas de realizadores indígenas que han optado por narrar en su lengua con subtítulos, trabajos bilingües o en español desde la voz de las comunidades.

Como lo hemos señalado, nuestra propuesta se enmarca en una vertiente que, cada vez, se solidifica estableciendo la relación entre la investigación y los medios audiovisuales, específicamente el video documental, porque consideramos que este permite el acercamiento a lo cotidiano; es decir, a comprender cómo se habita y vive el espacio. Además, posibilita prestar atención a otras voces y evitar la predominancia de la visión externa del investigador; en ese sentido, la investigación social apoyada en los medios audiovisuales, específicamente el uso de la cámara y la realización documental, brinda múltiples posibilidades entre las cuales destaca la cercanía con la oralidad, característica primordial de los pueblos originarios. Además, la poesía también se mueve en los ámbitos de la escritura y la lectura; en este segundo momento trasciende la relación entre el lector único para conectarse con la colectividad.

La línea argumentativa elegida se basó en el llamado «cine alternativo» que propone lo siguiente:

Herramientas para la observación, descripción, investigación y análisis de la realidad humana por medio de la imagen y el sonido. El principio fundamental es que las personas dejen de ser objetos de estudio y se transformen en sujetos protagonistas de su propia historia, que expresen o reflejen su realidad desde sus miradas y prioridades.⁶

Este tipo de cine, vinculado con el documental participativo o comunitario, ha posibilitado la producción de diversos documentales desde la comunidad; allí, los habitantes se han capacitado y han tomado la cámara, ya sea para recuperar la memoria de su pueblo o para denunciar los problemas que los aquejan.⁷

6 Franklin Gutiérrez, *Desde nuestras miradas. Experiencia de intercambio en comunicación indígena* (La Paz: INVENTA, 2012), 37.

7 Véase María del Carmen Díaz Vázquez y Jimena Curiel García, «Memoria e identidad en el video documental, el caso de Milpa Alta, Ciudad de México», *Cuadernos Intercambio sobre Centro América y el Caribe*, n.º 1 (2019): 171-188.

Con la finalidad de que la poesía y el testimonio fueran el hilo conductor de la narración, desde la voz de los creadores, debatimos sobre la pertinencia de la lectura en lengua originaria y en español, o bien solo incorporar la versión en alguna de las lenguas con subtítulos o sin ellos; la discusión no era menor, porque implicaba la efectiva comunicación entre los realizadores y los poetas, entre estos y el público; en este sentido, asumimos el papel de puente comunicativo que desempeña el español. Así, optamos por realizar las entrevistas en español y la lectura de poesía utilizando las alternativas señaladas y asumiendo a la poesía en lenguas originarias como texto que implica, en su producción y difusión, una serie de problemas socioculturales y, además, una propuesta estética rica en imágenes y sonidos.

Inicialmente se pensaba que los poemas dialogarían con imágenes de video y con algunas de animación que representaran el sentido polisémico de la creación poética; sin embargo, las dificultades técnicas nos motivaron a optar por la lectura a cuadro, lo que posibilitó enfatizar en el sonido de las lenguas originarias que hablan nuestros personajes.

La filmación se realizó en lugares simbólicos vinculados con los elementos recurrentes en su poesía, por ejemplo, las piedras, los árboles, las montañas, el mar, en sus lugares de estudio o en sus espacios de trabajo, entre estos, Cuicuilco, Ciudad Universitaria, el Centro Cultural Ve'i Nuu Savi, también otros espacios de la Ciudad de México; además, el mercado, la plaza y la playa en Juchitán, Oaxaca; la plaza, el mirador, las calles de Ayacucho, Perú. También se hizo uso de imágenes de los archivos personales de los poetas; esto permitió un acercamiento a su historia familiar y a los contextos en los cuales han desarrollado su trabajo artístico.

Si bien no se realizó un documental participativo, hay que destacar que hubo un diálogo cercano con los tres poetas, quienes colaboraron ampliamente y, además, sugirieron espacios y algunas tomas. Su colaboración fue fundamental para la conclusión del proyecto, su experiencia con los medios de comunicación y el manejo de la palabra quedan plasmados en el desarrollo del documental.

Hay que agregar que más que realizar un guion de entrevista optamos por establecer ejes temáticos que fueran desarrollados por los personajes en movimiento o en espacios abiertos. Con esto procuramos evitar la imagen estática a cuadro de manera continua.

Teniendo en cuenta la investigación previa, la realización de la escaleta y el guion, se planteó la estructura narrativa del documental en tres partes:

- 1) poesía, lengua, identidad y cosmovisión;
- 2) exilio, migración y represión;
- 3) la situación del poeta y el futuro de las lenguas.

Para determinar estas temáticas, fue necesario revisar los libros de poesía de los autores; de esa manera se pudieron trazar los ejes de la narración, teniendo en cuenta los elementos comunes entre los trabajos poéticos. En general se consideró que la idea del camino conectara las tres historias.

Tres voces dibujan los surcos

Como hemos mencionado anteriormente, para la elección de los personajes del documental, se tuvo en cuenta su trayectoria a fin de mostrar el camino que han seguido para ubicarse como referentes en la producción literaria en lenguas originarias. Irma Pineda, Celerina Sánchez y Carlos Huamán, además de escribir poesía, también han realizado investigaciones en torno a la situación de sus lenguas y han sugerido propuestas para definir los criterios de la escritura. En el campo de la creación su producción es amplia. A continuación, presentamos breves reseñas biográficas.

Irma Pineda (Juchitán, Oaxaca, 1974) es profesora en la Universidad Pedagógica Nacional y en el Proyecto Docente México Nación Multicultural de la UNAM. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA). Es autora de varios libros de poesía bilingüe (zapoteco binnizá-español), como *Xilase Nisadó/Nostalgias del mar* (SEP, 2006); *Doo yoo ne ga' bia'/De la Casa del ombligo a las Nueve Cuartas* (CDI, 2009); y *Guie' ni Zinebe/La Flor que se Llevó* (Pluralia-INBA, 2013). Además, fue representante de los pueblos indígenas ante la ONU.

Celerina Patricia Santiago Sánchez (Mesón de Guadalupe, Juxtlahuaca, Oaxaca, 1967), narradora y poeta mixteca de la región Ñuu Savi, que significa «nación de la lluvia». Estudió Lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En el 2006 fue galardonada con el

primer lugar en el Quinto Encuentro de Poesía en Lenguas Indígenas. Ha participado en diferentes reuniones de mujeres indígenas tanto en México como en el extranjero. Su poemario *Iníí ichí* está escrito en tu'uún ñuu savi y español.

Carlos Huamán (1962), nacido en Ayacucho, Perú, es doctor en Literatura por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En 1990, en el Perú, sus libros *Taki unquy* y *Cantar de viento* (en runasimi y español) compartieron el primer lugar en el concurso de poesía Renacer en Huamanga. En el 2009 publicó el libro de poesía *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. También ha publicado diversos ensayos sobre la cultura andina, entre estos *Pachachaka. Puente sobre el mundo: Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, UNAM-COLMEX, México, 2004, entre otros tantos trabajos. En el 2024, por su trabajo *Rumi llaqta (Ciudad de piedra)* fue acreedor del Premio Nacional de Literatura en Lenguas Originarias en Perú.

Debido a la situación de marginalidad social de la población originaria, de sus lenguas y de su historia, los escritores, poetas y narradores han contribuido a la preservación de sus lenguas; si estas desaparecen, desaparecen sus universos culturales.

A diferencia de quienes escriben en lengua castellana, los poetas en lenguas originarias naufragan contra múltiples adversidades y al mismo tiempo abren espacios para el debate, la comprensión y permanencia de la diversidad lingüística, fijando la memoria en la escritura, la cual se reactualiza cada vez que se lee, ya sea por los lectores interesados o por los poetas en los recitales. En este sentido, es importante la recuperación y difusión de la memoria e historia de sus pueblos a través de la poesía. Patricia Celerina Sánchez Santiago escribe:

Tsáni⁸

Statsá tu'un nuú yu'ú
ri naa keeñá

...

Sueño

Dejo bailar las palabras que salen de mi boca
al son de la serpiente.

⁸ Celerina Patricia Sánchez, *Iníí ichí* (México: Pluralia Ediciones, 2013), 18-19.

Los elementos comunes que observamos en los trabajos de los poetas están vinculados a la memoria y a la resistencia. Estos dos elementos engarzan temas como la marginación, el exilio, la migración, la represión. En todo esto recuperan la cosmovisión de las comunidades, la complejidad de sus universos culturales, sus significados y contradicciones. La serpiente a la que alude Celerina Sánchez evoca las formas del camino y las vicisitudes de la existencia. Más allá de un testimonio representa los senderos de la memoria y sus posibilidades de subsistencia.

El documental *Palabras del surco*, a tres voces, reflexiona, además, sobre la relación entre la lengua y la poesía, la situación del poeta y el futuro de las lenguas originarias. En este sentido, Claudia Rodríguez Monarca señala que los autores en lenguas originarias:

ingresan y avalan este nuevo sistema con metatextos, esto es, con discursos autorreflexivos que ponen en crisis el paradigma epistemológico occidental, para repensar una nueva y propia epistemología, posicionamiento ético, estético y político que los situará como sujetos activos de su cultura en los nuevos escenarios sociales.⁹

Este tipo de voces, testimonios y relatos, cuando salen del núcleo primario de la comunidad y se comparten con el resto, se adentran en una dinámica de resistencia al olvido. Así, las experiencias y los relatos que se transmiten a través de un soporte audiovisual permiten su reproducción y reactualización continua en la comunidad y en otros espacios, resultando la oralidad tan importante como la imagen.

La documentación audiovisual funge como estrategia de preservación y visibilización de historias de personajes, como mecanismo de permanencia de la memoria y su legado; es decir, como soporte para la transmisión de saberes entre generaciones. Esta memoria está conformada por símbolos que involucran tanto a los elementos de la naturaleza como a los personajes simbólicos de las comunidades y a personas entrañables de la familia, quienes han transmitido la lengua y la cultura de sus pueblos. Un poema de Irma Pineda que alude a su madre y dice, por ejemplo:

9 Claudia Rodríguez Monarca, «Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos», *Taller de letras*, n.º 52, (2013): 159.

Cándida¹⁰

Jñaá bichiá neza lua'
ni rini' ca beleguí ca
Gudaa ndaani' diaga riuunda binnizá

...

Cándida

Mi madre descifró para mis ojos
el lenguaje de las estrellas
Depositó en mis oídos los cantos de la gente nube

En los tres poetas, la poesía es un acto de resistencia porque re-memora antiguos y nuevos mundos, también la resistencia vive en la palabra, como lo dice Carlos Huamán en su poema «Oda inconclusa a la poesía». Allí aparecen conceptos fundamentales que ayudan a entender la modernidad de la poesía originaria que no pierde raíz ni memoria, al establecer nexos con elementos simbólicos como la piedra, el musgo, el maíz, símbolos poéticos de la memoria.

Harawiman qullu haylli¹¹

Qa harawillay
Imaynataraq wayllurqayki kuyakuyniy ruminam sapa kayman
chayllaraq chayachka
Imaynataraq wayllurqayki sirpi wirpaypas rumipa millwallan
chayllaraq kachka
hinataq ñanpa aya yuyupa chawpimpi kallachkaptin

...

Sasa riqsipay ajedrez
pukllana lata kullunpi
unanchaq mamapa chustuykunan
imay simiwanraq –nikuni–
sarapa qasqunta mikurqani
hinaspan sapa sapa kutilla kikiyta tapupakuni
imaynampim qamman uraykamurqa kayllay musquy

10 Irma Pineda, *Nasiá racaladxe' Azul anhelo* (Puebla: Fundación Universidad de las Américas, 2020), 89.

11 Carlos Huamán López, *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (Lima: Ediciones Altazor, 2009), 38–39.

Oda inconclusa a la poesía

Ah poesía

Cómo te amé si mi amor solo llegaba a piedra y soledad

Cómo te amé si mis labios solo eran musgo

y mi corazón hoja amarilla flotando

entre las algas muertas de mi destino

...

Ajedrez misterioso

En cuyo tablero

Una diosa desnuda

Con qué boca —me digo—

Comí el pecho del maíz

Y otra vez y otra vez me pregunto

Cómo desembocó en ti este sueño.

Poesía, lengua, identidad y cosmovisión

Sin duda, el proceso de realización del documental exigió considerar a la poesía como un acto creativo devenido del interés por problematizar la lengua como instrumento de resistencia social y cultural. Si bien se observa una convivencia en desventaja con la lengua hegemónica (el español), las lenguas originarias cuentan con un espacio primordial que desborda los márgenes geopolíticos, es decir, el espacio de conciencia social que mueve los hilos de la identidad como factor cohesionador. En ese sentido, la lengua originaria es un recurso importante que no solo evoca su validez sociocultural, sino su trascendencia histórica que se materializa en su permanencia y continuidad. La producción poética en lenguas originarias testimonia esa realidad y apuesta por la memoria como indicador de la existencia de la diversidad cultural, carácter fundamental de los diversos países del continente. Por eso Celerina Sánchez escribe:

Ná ndakée tu'ún¹²
Naa keé t'ún
Ñaa ingá nuu koo nda'aví yutu
¡tu'úngo kuí!

...

Que salga la palabra
Que salga la palabra
cobijada por la sombra
(nuestra palabra!)

De hecho, el uso de la lengua originaria como instrumento primario de comunicación social, revela ya la intensión por preservar su cultura. Los tres poetas convergen en el mismo objetivo. El interés por adentrarse a la reafirmación de la identidad a través de la recuperación de la cosmovisión es una necesidad poética que diferencia de otras experiencias creativas. Los ejemplos antes señalados revelan, entre otros, el simbolismo de las lenguas originarias.

Exilio, migración y represión

Sin duda, la humanidad ha construido caminos, no solo para desplazar-se a territorios ignotos, sino también al interior de su propio territorio para conocerlo. El desplazamiento como migración, además de establecer puentes, implica el viaje al mundo interior que los poetas recuperan para definir o redefinir su identidad. En todo esto, se observa que buena parte de la producción poética en lenguas originarias teje su discurso (heterogéneo, por cierto) con hilos de la memoria ancestral que remiten al exilio, la migración y la represión presentes en la historia reciente, pero cuya huella viene desde tiempos coloniales. Este hecho nos respalda para señalar que la poesía en lenguas originarias está hecha de memoria y utopía por construir un futuro menos adverso. La situación descrita se expresa en los poemas que de Carlos Huamán y de Irma Pineda agregamos a continuación, ambos, junto con Celerina Sánchez, establecen un diálogo que conecta realidades, tiempos y espacios:

12 Sánchez, *Iníí ichí*, 42-43.

Wayrapa kutimuyin¹³

(...)

Awllay araq rumi araq rumi

Qawaykuway

Ñuqam karqani chayllay killinchu

Karu panta pantanta chimpaspa

Musquynin mana wañunanapaq

Musquynin mana wañunanapaq

Hinalla wayllusunaykirayku

Mayuman ayan chamqaq killinchu

Retorno del viento

(...)

Ah pedernal pedernal

Mírame

Yo fui el cernikalo

Que cruzó el horizonte

A tirar su cadáver al río

Para que sus sueños no murieran

Y te siguiera amando)

Naa nga gunaa yu ni guchezalu'ne bisaananeu' xpiidxilu

Yanna caguiibelade' ti che' dxiibi

Cusiaya' xtuuba' guie' xiná'

Nibiaana lu ziña yaa sti daa

Ma cadi dxapahuiini' mudu di naa

Xa ni cabeza guedandá dxi ra na' xpa'du'

nga nuxhele laaZineu' guie'stine

¡Dxu!

Qui ñalu' naa bichuugulu' guie'

Ca yagana' qui ñanda nucueezaca' lii

Nisaguié ruuna lua' qui zugaada

Cu'gudxa layú

Ne guni guiele' sti bieque guie' stine'

¹³ Huamán López, *Llipyaykunapa qillqanampi...*, 30–31.

Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla
Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo
Limpio las huellas de pétalos rojos
Sobre la tierna palma del petate
No soy más la niña capullo
Que esperaba el día en que las manos de su amado
La hicieron florecer
Te llevaste mi flor
¡Soldado!
Sin piedad la arrancaste
Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte
La lluvia de mis ojos no será suficiente
Para humedecer el suelo
y hacer que mi flor renazca¹⁴

Conclusiones

En general, la producción del documental atravesó por un largo proceso que inició por la concepción de la idea central, hasta la configuración final del documento audiovisual. El proceso de articulación de imágenes con escenarios diversos relacionados con el universo poético de las poetas y el poeta exigió, además del trabajo de filmación, el desplazamiento de todo el equipo y la ubicación del espacio adecuado, dialogante con el contenido de los poemas. Sin duda, el trabajo coordinado con los poetas originarios permitió capturar imágenes que representan el trasfondo poético aludido en cada escena. De esta manera, se pudo articular poesía con imagen, sonido y color, importantes en la representación poética y, sobre todo, en la representación de la memoria poética y cosmovisión que Irma Pineda, Celerina Sánchez y Carlos Huamán expresaban en sus poemas.

Otro aspecto que deseo resaltar es el interés por recuperar elementos simbólicos de las culturas y lenguas representadas. El hecho identificado en las obras permitió a los poetas y al equipo de producción

¹⁴ Irma Pineda, *Guie' ni sinebe. La flor que se llevó* (México: Pluralia, 2013), 60–61.

acentuar tal intensidad mediante la imagen y el sonido de las palabras en las tres lenguas originarias y en español.

Sin duda, el documental también es otro recurso para sumarse a la lucha por la permanencia y continuación de las lenguas originarias y su memoria. Finalmente, *Palabras del surco* ha transitado por espacios de proyección diversos llevando los testimonios de sus protagonistas, del tiempo y los espacios en que fue grabado, porque la historia de nuestros personajes se sigue construyendo. Además, los sonidos del *Tu'un savi*, del *Diidxazá* y del *runasimi* se reactualizan con cada proyección, como escribe Celerina Sánchez, «es tiempo que brote (n) como la milpa o la flor».

Bibliografía

- Bautista Cruz, Susana. «Panorama de la poesía en lenguas originarias en México». *Enciclopedia de la Literatura en México*, noviembre de 2021. <https://www.elem.mx/estgrp/datos/1376>
- Gutiérrez, Franklin. *Desde nuestras miradas. Experiencia de intercambio en comunicación indígena*. La Paz: INVENTA, 2012.
- Huamán López, Carlos. *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Lima: Ediciones Altazor, 2009.
- Montemayor, Carlos. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Pineda, Irma. *Nasiá racaladxé' Azul anhelo*. Puebla: Fundación Universidad de las Américas, 2020.
- Pineda, Irma. *Guie' ni sinebe. La flor que se llevó*. México: Pluralia, 2013.
- Sánchez, Celerina Patricia. *Inií ichí*. México: Pluralia Ediciones, 2013.

Hemerografía

- Bonilla López, Fabián. «Palabras del surco y tres poetas». *Quadratin Oaxaca*, 4 de diciembre de 2016. <https://oaxaca.quadratin.com.mx/palabras-del-surco-tres-poetas/#:~:text=Por%20eso%20Tatyisavi%20dice%20que%20una%20forma,ra%C3%ADz%20etimol%C3%B3gica%20del%20t%C3%A9rmino%20griego%20de%20poesis>
- Díaz Vázquez, María del Carmen y Jimena Curiel García. «Memoria e identidad en el video documental, el caso de Milpa Alta, Ciudad de México». *Cuadernos Intercambio sobre Centro América y el Caribe*, n.º 1 (2019): 171–188.
- Rodríguez Monarca, Claudia. «Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos». *Taller de letras*, n.º 52 (2013).
- Pierce, Joseph M. «Entrevista a Luis Cárcamo Huechante». *No soy indio: las literaturas y lenguas indígenas contemporáneas en América Latina, dossier especial de la revista Perodáctilo* 9 (2010). https://www.academia.edu/599508/No_soy_indio_Las_literaturas_y_lenguas_ind%C3%ADgenas_contempor%C3%A1neas_en_Am%C3%A9rica_Latina

Audiovisual

Díaz Vázquez, María del Carmen. *Palabras del surco*. México: LAMA/UACM/
Tlacuilo Producción Comunitaria, 2021, 32:56 min.

El canto florecido Poesía contemporánea en lengua indígenas mexicanas¹

The Blossoming Song
Contemporary Poetry
in Mexican Indigenous Languages

Teresa Dey

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

teresa.dey@uacm.edu.mx

RESUMEN

Este ensayo explora la resiliencia de la cultura y literatura maya a lo largo de dos mil años, desde su escritura ideográfica hasta la producción contemporánea. Aun cuando misioneros como fray Diego de Landa destruyeron innumerables documentos en el siglo XVI, la tradición oral y escrita ha sobrevivido y, sobre todo, se ha transformado. Hacia finales del siglo XX, gracias a intelectuales indígenas y organizaciones como Escritores en Lenguas Indígenas, A. C. (ELIAC), las literaturas en lenguas originarias han recuperado paulatinamente su lugar en el campo literario mexicano. Autores como Waldemar Noh Tzec, Feliciano Sánchez Chan, Isaac Esaú Carrillo Can, Wildernain Villegas y Briceida Cuevas Cob revitalizan hoy la literatura maya al combinar la tradición con la innovación poética.

PALABRAS CLAVE: literatura maya, tradición oral, resistencia cultural, literatura contemporánea, lenguas indígenas

¹ En 2001 impartí un taller de creación poética en Bacalar, Quintana Roo, para miembros de ELIAC. Allí comenzó mi contacto con las voces en resistencia en México desde hace 500 años. Este texto es producto de la investigación y la convivencia con escritores en lenguas indígenas mayas desde entonces. Durante el Encuentro de Ciudades: Guayaquil-Ciudad de México de 2024, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes, presenté una ponencia sobre lo aquí escrito. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

ABSTRACT

This paper explores the resilience of Maya culture and literature over the course of two millennia, from its ideographic writing to contemporary production. Although missionaries such as Fray Diego de Landa burned countless Maya documents in the sixteenth century, the oral and written tradition survived and, above all, transformed itself. In the late twentieth century, thanks to Indigenous intellectuals and organizations such as Escritores en Lenguas Indígenas, A. C. (ELIAC), native-language literatures gradually regained their place in Mexican letters. Contemporary writers such as Walde-mar Noh Tzec, Feliciano Sánchez Chan, Isaac Esaú Carrillo Can, Wildernain Villegas and Briceida Cuevas Cob have been key to revitalising Maya literature, blending tradition with poetic innovation.

KEYWORDS: Mayan literature, oral tradition, cultural resistance, contemporary literature, indigenous languages

La historia y la lengua de los mayas existen desde hace más de dos mil años, y la prueba está grabada en piedra: basta mencionar las inscripciones del juego de pelota en Chichén Itzá, aunque se cuentan por centenares los ejemplos de escritura jeroglífica en toda la zona maya². Gracias a los avances, relativamente recientes, en materia de desciframiento y comprensión de los caracteres, nos es posible saber que sus mensajes no solo tenían una intención informativa, sino también estética, pues recurrían a diversas figuras retóricas como el paralelismo —repetición uniforme de elementos— y el difrasismo —parejas sinónimas que potencian el sentido—³. Alfonso Lacadena ha estudiado la función del paralelismo en la literatura jeroglífica,⁴ y Florencia Scandar aplicó su tipología a dos fragmentos proféticos del Códice Pérez y del Chilam Balam de Kaua.⁵ Ambos trabajos dejan ver la combinación de paralelismo y difrasismo, quizá la más bella y elaborada de la tradición mesoamericana, evidente, por ejemplo, en la urna 26 de Comalcalco, Tabasco (771 d. C.).⁶

2 Las canónicas inscripciones de Chichén Itzá datan del clásico terminal y muestran la pervivencia de la escritura jeroglífica.

3 Sobre estos recursos retóricos véase Alfonso Lacadena, «Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura maya jeroglífica», en *Figuras Mayas de la Diversidad*, edición de Aurore Monod, Alain Breton y Mario Humberto Ruz, 55–86 (Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010).

4 Lacadena, «Naturaleza, tipología y usos del paralelismo...».

5 Florencia Scandar, «Paralelismo verbal y visual: análisis de dos fragmentos proféticos del Códice Pérez y del Chilam Balam de Kaua», *Revista Española de Antropología Americana* 49 (número especial): 265–282.

6 M. Zender, dibujo de la urna 26 de Comalcalco, en Lacadena, «Naturaleza, tipología...», 59.



Imagen 1. Paralelismo y difrasismo en lengua maya.
Dibujo de M. Zender, en Lacadena (2010).⁷

Hablar hoy de la vocación estética en la escritura maya es algo novedoso, puesto que, a diferencia de otras lenguas antiguas, sus caracteres permanecieron indescifrados hasta 1952, cuando el ruso Yuri Valentinovich Knorosov, joven investigador del Instituto Etnológico de Leningrado, publicó en *Sovietskaya Etnografiya* un artículo titulado «Drevniaia Pis'mennost' Tsental'no Ameiki» («La escritura antigua de América Central»)⁸, como narra Michael D. Coe (1995) en su libro *El desciframiento de los glifos mayas*, en donde además hace un recuento de los intentos, avances y fracasos de lo que significó una de las obsesiones de los estudiosos de la cultura maya durante más de un siglo.

Según relata Coe, Knorosov había recuperado de la Biblioteca Nacional de Berlín, en llamas en 1945, una edición facsimilar de los códices Dresde, Madrid y París.⁹ Tras comparar diversos sistemas gráficos (egipcio, chino, japonés, indio), Knorosov aceptó el reto que le propuso su

7 En esta inscripción profética que habla de augurios adversos, podemos apreciar esa combinación: el *Chum-tuun-ni* (el asiento de *tuun*) / *winikhab* (algo malo) / *tuun-ni* en el decimotercer *tuun* (fecha), como las repeticiones sonoras y paralelas, combinadas con los *wa'iij* repetido compuestos por *k'intuun* (sequía) y *ni'naal* (hambruna).

8 Yuri V. Knorosov, «La escritura antigua de América Central», en Michael D. Coe, *El desciframiento de los glifos mayas* (Fondo de Cultura Económica, 1995).

9 Coe, *El desciframiento...*, 159-60.

mentor, Sergei A. Tokarev: descifrar la escritura maya. Aprendió español, estudió la *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa y, en 1955, presentó su tesis doctoral sobre el alfabeto landiano, con lo que sentó las bases para leer los logogramas mayas y develar su propuesta estética.

Hacia 1511 una expedición naufragó cerca de las costas de Jamaica; sobrevivieron algunos que fueron arrastrados por la corriente hasta Ekab, en Yucatán, y fueron hechos prisioneros por los cocomes¹⁰. Al parecer solamente quedaron Jerónimo de Aguilar, quien posteriormente jugaría un papel importante como traductor del maya de Hernán Cortés, y Gonzalo Guerrero, quien se integraría a la cultura maya y sería nombrado *Nacom* o jefe de guerreros y tendría familia ya mestiza. Se repitieron las expediciones hasta que se armó la que comandaría Hernán Cortés en 1519, según relata Díaz del Castillo en su *Vera Historia de la conquista de la Nueva España* (1992). Sobra narrar lo que se dio en llamar el Katún de la muerte, que marca el tiempo de las masacres durante la invasión y la conquista de la zona y va de 1524 a 1544.

Nuestra cultura occidentalizada estuvo a punto de perderse gran parte de los conocimientos de la antigüedad a causa del fervor evangelizador de Fray Diego de Landa, un misionero franciscano que llegó a Ixamal en 1549, se infiltró entre los mayas, aprendió su lengua y comenzó con su labor de conversión. Así, durante algunos años fue ampliando su influencia entre las autoridades eclesiásticas de la zona hasta llegar a ser el prelado de mayor honor en la orden de la provincia yucateca en 1561. Al convivir con las comunidades, pudo averiguar sobre su cultura y sus costumbres, tomó notas y escribió lo que entendía desde su mirada de fraile español, ciertamente culto, aunque ajeno totalmente al mundo y la cosmovisión maya. El fraile tenía la misión de cristianizar y salvar almas por cualquier medio. Como era costumbre en la época, combatió al demonio de los ídolos a espada y fuego, por medio de barbarie y horror. En mayo de 1562 se encontraron por «casualidad» varios ídolos en una cueva cercana al pueblo de Maní, lo que convenció al provincial de que se realizaban prácticas de idolatría a escondidas que ponían en peligro su misión evangelizadora y podían también ser un indicio de rebeldía para la dominación española. Por lo tanto, apoyado por la autoridad civil, estableció un tribunal de la Inquisición en el poblado de Maní. El 12 de

¹⁰ Los cocomes pertenecían a una casta guerrera que gobernaba la zona de Mayapán.

julio de 1562, este inquisidor hizo quemar todos los objetos de culto y los códices de la cultura maya tras torturar, encarcelar o colgar a un número considerable de *chilames* o sacerdotes mayas y de algunos caciques principales como implicados en aquellas prácticas. Solo se salvaron cuatro códices porque los habían enviado a España como muestra de las tierras conquistadas, junto con algunos indígenas.

En el auto de fe de Maní se perdieron los documentos que podrían habernos dado una idea más precisa de la grandeza intelectual de la cultura maya. Sin embargo, por alguna razón desconocida, el propio De Landa ordenó hacer las transcripciones al alfabeto latino de algunos de los documentos quemados por su ardor evangelizador, al tiempo que dejaba por escrito también *La relación de las cosas de Yucatán*.¹¹ Aquello fue una especie de alfabeto de los símbolos mayas, que fue de utilidad para Knorosov en el desciframiento de caracteres mayas.

Por su parte, fray Bernardino de Sahagún escribió la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, y junto al obispo Juan de Zumárraga fundó el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde instruían a los jóvenes mexicas de origen noble. Los informantes de Sahagún fueron los primeros historiadores bilingües de la época. La diferencia de los textos de estos frailes estriba principalmente en los métodos de investigación y, por lo tanto, la perspectiva de sus escritos. Si bien ambos tenían una mirada limitada por su fe y su formación europea, mientras Sahagún recogía información a través del diálogo con jóvenes estudiantes mexicas, Landa lo hacía recurriendo a la tortura.

Entre las transcripciones que mandó hacer fray Diego de Landa y que paradójicamente se consideran como parte de la literatura colonial, nos encontramos con el *Chilam Balam de Chumayel*, que narra el origen del tiempo en «Cómo nació el uinal»¹². Y aunque en este documento ya resulta evidente cierto sincretismo, es esencial recalcar que los mayas daban un peso creador a la palabra; en la traducción de Juan José Hoil aún pueden apreciarse las repeticiones y la cadencia como parte fundamental de la conformación de este canto.

11 Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (<http://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf>), consultado el 6 de octubre de 2013.

12 Anónimo, «El libro de los libros del Chilam Balam. Cómo nació el uinal», Juan José Hoil (trad.), en *La literatura de los mayas*, Demetrio Sodi (México: Joaquín Moritz, 1964), 81. «Llegaron de oriente [...] y se dijo el nombre del día, ahí donde no lo había y nacieron el cielo y la tierra, la escalera del agua, y nacieron el cielo y la tierra, las piedras y los árboles, nacieron el mar y la tierra...».

Otro libro oriundo de Campeche, *El libro de los cantares de Dzibalché*, descubierto en 1940, pero que parece datar de 1440, se refiere a las prácticas rituales de los canules¹³, sin embargo, llama la atención el canto n.º 7, *Kay Nicté, Canto de la Flor*¹⁴, que tiene un tono mucho más lírico, según la traducción de Alfredo Barrera Vázquez: «La bellísima luna / se ha alzado sobre el bosque; / va encendiéndose / en medio de los cielos / donde queda en suspenso / para alumbrar sobre / la tierra, todo el bosque».

Tras la conquista, y más allá de territorios, poder, riqueza y esclavitud, también se impuso la lengua de los vencedores a los derrotados, una de las estrategias de dominación desde la antigüedad. Esto mina la identidad del derrotado porque le restringe la expresión en su propia lengua, descalifica sus valores y su manera de ver el universo para superponer aquella de quien ha resultado ser más fuerte en la contienda. El propio maestro Antonio de Lebrija (1976), autor de la primera gramática castellana, insistía en «que siempre la lengua fue compañera del Imperio». Él mismo refiere que ha sido el caso de los griegos, los romanos y los asirios, pero sabemos que también sucedió con los mayas y los aztecas en la antigüedad mesoamericana, y después se dio el mismo fenómeno con todas las lenguas europeas y sus colonias. Por lo tanto, podemos decir que la lengua ha sido usada también como un instrumento de dominación. De esa manera, en la documentación oficial, las leyes y las ordenanzas aparecen en el lenguaje hegemónico, que se impuso a partir de 1521. En 1526, Carlos V decretó que cada grupo indígena conquistado debía ser instruido (en la fe de Cristo, desde luego) en su lengua originaria, pero después, en 1542, cambió de opinión y promulgó la castellanización de las Indias. Pero quien verdaderamente se preocupó por imponer el idioma de los conquistadores fue Felipe II, quien en «cédula del 22 de abril de 1577 ordenó cancelar todo proyecto de escritura de las formas de vida de los pueblos indígenas»¹⁵. Además de que le era conveniente romper la identidad, la cultura y la moral del pueblo conquistado, este monarca estaba convencido de que las lenguas originarias ofendían

13 Los canules eran la casta gobernante de Campeche.

14 Anónimo, «Canto de la Flor», en *Libro de los Cantares de Dzibalché*, Alfredo Barrera Vázquez (trad.), <http://mayistas.blogspot.com/2007/11/cantares-de-dzibalch.html>, consultado el 21 de marzo de 2009.

15 Juan Gregorio Regino, «Literatura indígena. La otra parte de nuestra identidad», *Jornada*, <https://www.jornada.com.mx/1998/10/13/oja-identidad.html>.

a Dios. No se volvió a escribir en lenguas indígenas ni sobre ellas sino hasta después de la independencia de México. Aunque tras este evento se promovió el uso exclusivo del español en las comunidades indígenas con el argumento de lograr una nación moderna y unificada, esta política reflejaba también los intereses de las élites criollas, quienes, al hablar español, impusieron su lengua como dominante. Luego del movimiento de independencia, surge lo que el poeta e intelectual mazateco Juan Gregorio Regino enuncia como literatura indianista:

[...] en el que existe la búsqueda de una identidad propia y se exacerba la pasión nacionalista. El esplendor del pasado prehispánico se enaltece y las culturas indígenas se convierten en símbolos de resistencia frente al colonialismo español, sin embargo, la valoración de lo indígena es sólo externo, pues los escritores de esta literatura no eran indígenas, sino portavoces de las culturas oprimidas que no podían levantar la voz...¹⁶

Era una visión idealizada de los indígenas; se hablaba del esplendor prehispánico, pero desde una mirada criolla o muy mestizada. Las nuevas autoridades tenían una mentalidad hegemónica y pensaron que era necesario imponer el castellano para lograr la unidad del país. Tras la Revolución, surge la literatura indigenista, que resalta los aspectos sociales y la pobreza de los indígenas como una manera de dar voz a los oprimidos, pero siguen siendo los escritores en castellano quienes narran y observan a los indígenas desde fuera. Pensaban que había que dejar atrás los tiempos en los que los indígenas no hablaban «castilla», les parecía que esto entorpecía su concepto de modernidad. De hecho, bautizaron al español como «lengua nacional» como si las lenguas indígenas fuesen extranjeras.

No fue sino hasta finales del siglo XX que las literaturas en lenguas originarias comenzaron a recuperar su lugar en México. Este logro se debe a esa rebeldía de algunos intelectuales indígenas que se empeñaron en mantener sus lenguas vigentes. Las compartieron a través de publicaciones bilingües que llegaron hasta las librerías y despertaron el interés del público lector en esa nueva literatura de voces de antiguas raíces.

16 Regino, «Literatura indígena...».

En 1992, a propósito de las celebraciones de los 500 años del «encuentro de dos mundos», como se llamó de manera eufemística a la invasión europea, surgió un cierto interés por saber qué había pasado con ese «mundo indígena», y los medios enfocaron a la cultura indígena contemporánea con aparente respeto. Poco tiempo después, en 1993, un grupo de escritores se reunieron para crear la ELIAC, donde confluieron 50 de las 68 lenguas originarias. Sus fundadores tenían claro que debían presentar un frente común ante la tendencia oficial que buscaba «modernizar» a toda la población a través del uso del español.

Después del levantamiento indígena de Chiapas en 1994, se volvió urgente la necesidad de atender a los pueblos indígenas. A través de los medios de comunicación que cubrieron este acontecimiento se hizo evidente, para todo el mundo, el olvido y la marginación en que se encontraban una enorme cantidad de comunidades indígenas. Por lo tanto, las autoridades y los gobiernos estatales tuvieron que hacerse cargo.

Expresarse y crear en la lengua de su elección es un derecho inalienable de todo ser humano. En México existen diez millones de personas que hablan alguna lengua vernácula diferente al español, y, a partir del levantamiento de 1994, comenzó un proceso de revalorización de la visión que se tenía sobre los pueblos indígenas. Fue así como el 14 de agosto del 2001 se hizo una reforma al artículo 2 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en el que se reconoce la diversidad:

La Nación Mexicana es única e indivisible. [...] tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.¹⁷

Se trata de una reforma emanada de los acuerdos de San Andrés en la que se hace hincapié en el respeto que estas comunidades deben tener hacia los derechos humanos, particularmente los de las mujeres. En el apartado A, inciso IV, se habla de «preservar y enriquecer sus len-

17 Artículo segundo de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (reforma publicada el 14 de agosto de 2001 en el Diario Oficial de la Federación).

guas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad».

De la reforma al artículo 2 se derivaría la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, publicada en el Diario Oficial el 13 de marzo del 2003, cuyo objeto es «regular el reconocimiento y protección de los derechos lingüísticos individuales y colectivos de los pueblos y comunidades indígenas, así como la promoción del uso y desarrollo de las lenguas indígenas»¹⁸. En el capítulo IV de esta ley se ordenó la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), con el fin de diseñar estrategias para fomentar las lenguas y realizar proyectos de desarrollo lingüístico y literario en ellas. A pesar del reto al que se enfrentaba para preservar estas lenguas como patrimonio cultural inmaterial del país, el INALI comenzó a funcionar en breve tiempo y elaboró el Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales, donde se determinó que existen once familias lingüísticas,¹⁹ que dan lugar a 68 agrupaciones que a su vez se dividen en 364 variantes. No podemos olvidar que cada lengua es el inventario de lo que existe dentro de una cultura porque refleja las posibilidades de la conciencia humana para expresar su propia visión del mundo. Como sostiene Juan Gregorio Regino: «La literatura indígena siempre ha estado en la conciencia de los hablantes»²⁰.

Los escritores indígenas de hoy se enfrentan a un doble reto: por un lado, escribir y usar todos los recursos de sus lenguas, por otro, traducir sus obras al español con el fin de usarlo como *lingua franca*. De ese modo, su obra puede ser leída por los hablantes de otras lenguas originarias y en todos los países de habla hispana; además, el castellano también es su lengua; es decir que, como mínimo, son escritores bilingües.

18 Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 13 de marzo del 2003).

19 Familia lingüística es un conjunto de lenguas cuyas semejanzas en estructuras lingüísticas y léxicas se deben a un origen histórico común. Son las siguientes: álgebra, yuto-nahua, cochimí-yumana, seri, oto mangue, maya, totonaco-tepehua, tarasca, mixe-zoque, chontal de Oaxaca, y huave. Véase el catálogo INALI en http://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf. Consultado el 16 de marzo de 2009 a las 22:00.

20 Regino, «Literatura indígena...».



Imagen 2. Hablantes de lengua indígena. Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), 2020.²¹

A pesar del abandono del Gobierno, siempre ha existido gente que admira y valora las culturas y las identidades de este país, así como académicos que las respetan, las estudian y acompañan a los hablantes en la cruzada para evitar el olvido de las raíces indígenas de México. Entre los académicos no indígenas que estudiaron y apoyaron la literatura indígena emergente debemos mencionar, desde luego, al Dr. Miguel León-Portilla, el Dr. Carlos Montemayor y el Dr. Donald Frieschmann, entre otros. También hay muchos intelectuales indígenas que han apostado por regresar a sus culturas lo que ellas les han aportado.

²¹ INEGI, «Hablantes de lengua indígena», Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), 2020, https://cuentame.inegi.org.mx/imprime_tu_mapa/doc/nal-hablantes_lengua_indigena.pdf



Imagen 3. Mapa de la zona maya. Fuente: Pueblos Originarios.²²

Parece ser que la palabra maya canta a lo sagrado y a lo profano, los mezcla, quizá porque para los mayas la vida entera tenía este sentido dual. Pero no todo se perdió entre las llamas de Maní, pues durante siglos los cantos y poemas mayas se han transmitido por vía de la tradición oral dentro de las comunidades. Los herederos directos son los escritores mayas contemporáneos que conservan esas cadencias inmersas en su ADN. Al igual que en la antigüedad, cuando las palabras verdaderas elegían a sus portadores —a los *jmeen*, que eran los guardianes de la tradición—, en la actualidad las palabras pertenecen a quienes les entregan la vida. Ese es un don y un compromiso que no cualquiera se atreve a asumir.

Por fortuna, las comunidades indígenas siguen apegadas a la tradición oral, una entidad viva y por tanto cambiante. Esa es la razón por la que varios de estos insurgentes de la palabra se consagraron a recuperar las historias que habían escuchado desde niños. Entre quienes recogieron la tradición oral y la vertieron en relatos encontramos a Miguel Ángel May May, y a Jorge Cocom Pech.

Una vez trazado este recorrido histórico y cultural, podemos aproximarnos al canto florecido de la poesía maya contemporánea, cuya

²² Pueblos Originarios, «Mapa de la zona maya», Pueblos Originarios, https://pueblosoriginarios.com/meso/maya/sitios/sitios_mapa.html

sonoridad y simbolismo encuentra un claro exponente en Waldemar Noh Tzec. En su propuesta poética, las repeticiones y cadencias no solo cumplen una función rítmica, sino que constituyen un eje estético fundamental. Crea metáforas sonoras y despliega la riqueza expresiva de la lengua maya. Su poesía no solo se lee, sino que se escucha y se siente: cada palabra parece contener un eco antiguo que florece en el presente. De esa manera, crea poemas onomatopéyicos que son intraducibles como en su «K'k'k'aaayyy»²³. En este poema, Noh Tzec repite los sonidos que conforman la expresión y construye neologismos que recuerdan las voces de aquello que está representando. Toma, por ejemplo, la palabra *K'ay* o *k'aay* (canción o canto) y la transforma en *k'k'k'aaayyy*. Así, a través del alargamiento de los sonidos, la convierte en algo cercano a un pregón. Esta onomatopeya es la que inspira esta investigación y el texto que aquí presentamos. Para mostrar un poco más este efecto, podemos tomar otro verso del mismo poema: «k'ay kaj k'aak'» que significa: «Canta la iniciación del fuego», y se oye así: *K'k'k'aaayyy kkaaajjj k'k'k'aak'k'k'*. El sonido parece crepitar como la leña al quemarse. Entonces, desde la sonoridad, Waldemar crea imágenes sonoras que remontan al lector oyente hasta el punto emocional en el que el poeta puede comunicar su llamado eterno.

Waldemar fue uno de los iniciadores de los talleres literarios en Calkiní, estado de Campeche. Era el coordinador del taller de poesía en lengua maya del grupo Géneros Narrativo y Lírico (GÉNALÍ), del que han formado parte escritores de la talla de Ramón Iván Suárez Caamal, Jorge Miguel Cocom Pech, César May Tun, Briceida Cuevas Cob y Silvia Canché, entre otros.

Aunque la literatura en lengua maya ha estado viva desde hace siglos, por justicia tenemos que reconocer que Carlos Montemayor y Donald Friesman jugaron un papel fundamental en la divulgación de las literaturas indígenas contemporáneas, con su antología *Words of the True People* (Palabras de los seres verdaderos) (2005). En esa publicación, presentan ante la escena literaria internacional a escritores que nos descubren otro universo creativo, entre ellos a Feliciano Sánchez Chan, quien nos obsequia sus *Ukp'éel wayak* (Siete sueños y otros poemas) (2007), que conservan esa dualidad entre lo sagrado y lo profano patente en los cantos de la antigua literatura maya:

²³ Waldemar Noh Tzec, *Noj Balam Tumben ik'tánil ti' maya t'an* (El grande jaguar. Nueva poesía en lengua maya) (México: INI, Letras Mayas Contemporáneas, 1998), 16.

Leti'ob ku k'aayo'ob 'Ellos cantan' *Kin k'aay, / ba'ale', lela' ma' in k'aay-i' / in kaale' so'oj, / tene'tooten. / [...] Yanchaj xan u k'aay tin xikin / Yum lik', / tu justaj in ni' / ki'ichkelem Nikte' Baak.*²⁴

Sánchez Chan es un poeta y dramaturgo yucateco, nacido en Xaya, municipio de Tecax. Durante muchos años ha sido promotor cultural. Su cruzada por la lengua maya no se limita a las tareas de escribir, publicar y traducir, sino que se extiende a la enseñanza, para contagiar su pasión. Feliciano es uno de los fundadores de la carrera de Profesional Técnico en Creación Literaria en Lengua Maya, de la Escuela de Creación Literaria del Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA) en Mérida, Yucatán, que está dando frutos con varias generaciones de escritores jóvenes en lengua maya.

Otro poeta con una reconocida trayectoria es Wildernain Villegas, quien cuenta con el premio Nezahualcóyotl por su libro *U K'aay Ch'i'ibal* (El canto de la estirpe) (2009). Wildernain nació en Mérida, pero desde que recuerda ha vivido en Quintana Roo y este hermoso poemario retoma los cantos de la selva que compartió con su abuelo en Cozumel. Tomamos algunos de los versos del poema «T'aan» (La voz): «T'aane' ku tokik u t'aamo'ob, / ts'oòk u k'aay líikul taam juub / tu'ux xíitil sáasil»²⁵, con la traducción del propio maestro Villegas: «La voz arrebató su palabra, / ha cantado desde el profundo caracol / donde la voz germina...». Esa es una voz que llama sin miedo a Ix Táabay e invoca al *Jmeen* para conocer su conjuro; palabra que clama emulando los cantos de las aves y la lluvia bienhechora. Y de nuevo el canto es rito y belleza que resuena en letra, en una lengua maya cristalina para entregarnos un himno atemporal, capaz de tomar la mano al sacerdote jugador de pelota y al joven profesor que se enfrenta a la cotidianidad en el siglo XXI. Wildernain Villegas es coordinador de la licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes en la Universidad Intercultural Maya de Quintana Roo.

Isaac Esaú Carrillo Can, poeta, nacido en Peto, Yucatán en 1983, ganó el premio Nezahualcóyotl con su novela *Uyóok'otilo'ob áak'ab* (Danzas de la noche) (2013), en la que habla de sus raíces, la poesía, el canto

24 «Canto, / mas este no es mi canto, / mi garganta es muda, / yo soy mudo. [...] Hubo también, / de cantarme al oído / el Señor Viento, / de soplar me las narices / el hermoso Ciervo». Feliciano Sánchez Chan, *Ukp'eel wayak (Siete sueños)* (México: ELIAC, 2007).

25 Wildernain Villegas, *U K'aay Ch'i'ibal (El canto de la estirpe)* (México: CONACULTA, 2009), 89.

y la danza. Más que hablar de él o de su obra, nos gustaría que su canto, a través de su poema «Neek'», terminara este intento de compartir las voces de los poetas mayas a quienes tanto se debe.

Neek' / In t'aane', / jump'éeel wóolis chak neek' kin pak'ik tu tuuch lu'um, / Beyo', / le kéen méek'a'ak xma uj tuneen u ts'ook jump'éeel in áak'abile', / yaan junkúulche'tal tu'ux ch'oj ch'íich'o'ob kun k'ayik in k'ajláay.

Semilla. / Mi voz, mi palabra, / es una semilla roja que siembro en el ombligo de la tierra, / así, /cuando mi última noche abraza a la luna, / será un árbol grande en cuyas ramas, pájaros azules canten mi memoria.

Isaac falleció muy tempranamente, en 2017, a los 34 años, dejando atrás una muy prometedora carrera literaria.

Por último, compartimos la poesía de Briceida Cuevas Cob, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua por el estado de Campeche. El trabajo de esta poeta —quien es quizá la más conocida y estudiada— destila la esencia de la belleza de la lengua. Nació el 12 de julio de 1969 en Tepakán, el antiguo Pak'ante' del municipio de Calkiní dentro del estado de Campeche en una casa tradicional maya, de una sola estancia con techo de paja. Hija de Celestina Cob Cen y Manuel Cuevas Canul. Digna heredera de los canules reseñados en el Códice Calkiní, la lengua maya le corre por las venas desde el origen de su estirpe. Sin embargo, la niña que jugaba a atrapar mariposas blancas ignoraba que sus palabras volarían; que la niña de primaria, que escuchaba de los labios de su abuela la historia del diluvio mientras aprendía a tejer sombreros de palma suave, se desbordaría en poemas que refieren la cotidianidad de las mujeres mayas; que comenzaría a enriquecer su acervo de recursos estilísticos con los juegos de palabras de su abuelo. Ingresó en una primaria de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en Calkiní y la educación impartida allí era en español, por supuesto. Briceida cuenta que hasta tercero comenzó a entender cabalmente lo que leía, luego hizo una secundaria técnica un poco más lejos de su hogar, y por esa época descubrió que quería estudiar música. Fue a inscribirse al CEBA en Mérida, pero cuando le informó a su padre, este la amenazó con ir por ella y regresarla al pueblo. Ya en la secundaria había ganado un concurso literario y durante las clases solía escribir versos y acrósticos. Seguía apasionada por la música y planeaba estudiar una carrera corta para irse a trabajar y así estudiar por fin en el Centro de Estudios de Bellas Artes. No obstante, cuando leyó su despedida a su profesor conmovió a toda la audiencia,

por eso la invitaron a tomar el taller literario que se impartía en la casa de la cultura, pero en aquel entonces pensó que no lo necesitaba para ponerse a escribir. No fue sino hasta que tenía alrededor de veinte años, en una de esas visitas de campaña de los políticos que prometen todo, que consiguió que el candidato en turno se comprometiera a promover un taller literario en Calkiní. Fue entonces cuando conoció a Waldemar Noh Tzec, el poeta que le reveló la posibilidad de escribir en su propia lengua, y quien la acompañó en el descubrimiento de su voz poética, de esa pasión por las palabras y la lengua maya.

Fue ese amor por su lengua, por su cultura, por la herencia ancestral de los mayas lo que la sostuvo en la resistencia ante los intentos uniformadores de la educación. Aquello la alentó a unirse a un grupo de escritores en lenguas originarias, a fundar la ELIAC, y a seguir mostrando, a través de sus versos suaves y breves, una sutil crítica al sistema patriarcal. En letra, Briceida ha entregado sus dos corazones: el maya y el español, y su palabra ha viajado por el mundo entero convirtiéndola en una de las más destacadas representantes de la literatura en lenguas originarias. Muchas palabras y poemas han transcurrido desde aquel primer texto premiado; Briceida ha recibido diversos reconocimientos y honores, como la medalla Bellas Artes 2024, máxima preseña que otorga esta institución nacional.

Un fragmento de su *Chaambel k'aay* (Suave cántico) dice lo siguiente:

Teche' m' ta manaj u yúunbal xáakil u Wedel a paalal. / Akàbo'ob yúunt uti'al u wenelo'ob tak'akbalo'ob ta tseem. / Mi Tumen a woo-jel chichan paalal/ mina'an u xikino'ob utia'al u yu'ubiko'og u k'aay chi'; / u chan muunmun xikino'ob / chen u ki' ki' chaambel k'aay u puksi'ik'al u na'ku yu'ubiko'ob.²⁶

A continuación, la traducción de la Briceida:

Tú no le compraste cuna a tus hijos / tus brazos los arrullaron para que durmieran repegaditos a tu pecho / Quizá porque sabes que los bebés / no tienen oídos para escuchar el canto de la boca; / sus pequeñísimos y frágiles oídos / sólo oyen el suave cántico del corazón materno.

26 Briceida Cuevas Cob, *Ti'u billil in nook'* (Del dobladillo de mi ropa) (México: CDI, 2008), 72.

Briceida es una mujer que domina las dos lenguas y a cada una entrega un corazón distinto; según en la que esté escribiendo, ella ve en la profundidad del alma actual sin dejar de portar orgullosa su canto ancestral.

Este trabajo se centra en los poetas mayas peninsulares porque son a quienes mejor conozco y cuya cercanía me ha permitido tener contacto con este movimiento de resistencia lingüística de los hablantes de lenguas indígenas. No obstante, quiero aclarar que dicha corriente es fuerte y hay por lo menos otras diez lenguas con mucho acervo y una gran tradición literaria. Basta pensar que hace treinta y dos años apenas existía una asociación civil de escritores indígenas y los eventos que organizaban eran escasamente de uno al año; ahora, no solamente sus lenguas están presentes incluso en la Constitución Política, sino que se han fundado varias universidades interculturales a lo largo de México y también una universidad en lenguas indígenas. Así, puedo afirmar con mucho orgullo que las literaturas en lenguas indígenas están vivas y producen arte.

Bibliografía

- Barrera Vázquez, Alfredo. *Libro de los Cantares de Dzibalché*. Marzo 21, 2009. <http://mayistas.blogspot.com/2007/11/cantares-de-dzibalch.html>.
- Carrillo Can, Isaac Esau. *U yóok'otilo'ob áak'ab/Danzas de la noche*. México: SEP, 2013.
- Cocom Pech, Jorge Miguel. *El cazador de auroras y otros relatos*. Bacalar: Ediciones Nave de Papel, 1997.
- Coe, Michael D. *El desciframiento de los glifos mayas*. Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Cuevas Cob, Briceida. *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.
- De la Garza, Mercedes. *El legado escrito de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- De Landa, Fray Diego. *Relación de las Cosas de Yucatán*. Octubre 6, 2013. <http://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf>.
- De Sahagún, Fray Bernardino. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, Sepan Cuantos, 2001.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Porrúa, Sepan Cuantos, 1992.
- ELIAC. *México: diversas lenguas una sola Nación. Tomo 1 Poesía*. México: ELIAC, 2008.

- Gómez Navarrete, Javier Abelardo. *Diccionario Introductorio Español-Maya/Maya-Español*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo, 2009.
- INEGI. «Hablantes de lengua indígena». Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2020. https://cuentame.inegi.org.mx/imprime_tu_mapa/doc/nal-hablantes_lengua_indigena.pdf
- Lacadena, Alfonso. «Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura maya jeroglífica». En *Figuras Mayas de la Diversidad*. Edición de Aurore Monod, Alain Breton y Mario Humberto Ruz, 55-86. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Lepe Lira, Luz María. *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey, 2010.
- Martínez, José Luis. *El mundo antiguo, VI / América antigua. nahuas/mayas. quechuas/ otras culturas*. México: SEP, 1976.
- Montemayor, Carlos. «El resurgimiento de las literaturas en lenguas indígenas». En *Literatura actual en las lenguas indígenas de México*, 29-44. México: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Montemayor, Carlos y Donald Frieschmann. *Words of the true peoples. Palabras de los seres verdaderos, Anthology of Contemporary Mexican Indigenous Writers, Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. University of Texas Press, vol. I, 2005; vol II, 2005; vol. III, 2007.
- Noh Tzec, Waldemar. *Noj Balam Tumben ik'tanil ti' maya t'an / El grande jaguar. Nueva poesía en lengua maya*. México, 1998.
- Pueblos Originarios. «Mapa de la zona maya». Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/maya/sitios/sitios_mapa.html
- Ramos Rodríguez, Tomás. *Paisajes críticos en la literatura maya de Yucatán*. Mérida: Secretaría de Educación del Estado de Yucatán, 2013.
- Regino, Juan Gregorio. «Literatura Indígena. La otra parte de nuestra identidad». *Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/1998/10/13/oja-identidad.html>
- Sánchez Chan, Feliciano. *Ukp'él wayak/Siete sueños*. México: Escritores en Lenguas Indígenas, A.C., 2007.
- Scandar, Florencia. «Paralelismo verbal y visual: análisis de dos fragmentos proféticos del *Códice Pérez* y del *Chilam Balam de Kaua*». *Revista Española de Antropología Americana* 49 (número especial): 265-282.
- Sodi, Demetrio. *La literatura de los mayas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1964.
- Villegas, Wildernain. *U K'aay Ch'i'ibal / El canto de la estirpe*. México: CONACULTA, 2009.

Memorias de artista, catálogo de Vlady¹

Artist's Memoirs, Vlady's Catalog

Araceli Ramírez Santos

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

araceli.ramirez@uacm.edu.mx

RESUMEN

Vlady fue uno de los pintores más importantes en México durante la segunda mitad del siglo XX, su obra destaca por su gran fuerza expresiva, rigor técnico y una clara posición ideológica crítica y humanista. Este ensayo presenta el proyecto de investigación y catalogación de «Los Cuadernos de Vlady», una iniciativa de largo aliento desarrollada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) a través del Centro Vlady. Los cuadernos de artista son documentos que revelan el pensamiento creativo, personal y estilístico, son una fuente crucial para comprender e interpretar la obra de un artista. El catálogo digital de 318 cuadernos de Vlady, que suman más de 60 000 páginas, ofrece imágenes y textos inéditos acompañados por comentarios críticos y anexos explicativos. Esta publicación periódica en el sitio web de la UACM contribuye a la difusión del pensamiento estético del pintor ruso-mexicano. El enfoque que sustenta esta investigación es la catalogación como proceso metodológico para describir un bien artístico desde diversas perspectivas, no lineales, diseñadas como redes de información, que son herramientas fundamentales para los estudios de las corrientes artísticas, periodos históricos, posición estética del

¹ Este texto informa sobre los avances de la investigación, en progreso, para el catálogo «Los Cuadernos de Vlady», que forma parte de los proyectos del Centro Vlady, perteneciente a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y, que son publicados periódicamente en línea, en la página de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) <https://cuadernosvlady.uacm.edu.mx/>. Una versión resumida se presentó en forma de ponencia en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Ciudad de México, organizado por el Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes, el 6 de diciembre de 2024. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

artista, entre otras. Este proyecto busca preservar y divulgar, en forma digital, un patrimonio invaluable, que permite a investigadores, historiadores, críticos y al público en general explorar la compleja cosmovisión de Vlady y la riqueza de su legado artístico.

PALABRAS CLAVE: cuadernos de artista, catalogación, vida y obra del pintor ruso-mexicano Vlady

ABSTRACT

Vlady was one of the most important painters in Mexico during the second half of the 20th century. His work is notable for its great expressive power, technical rigor, and clear critical and humanistic ideological position. This article presents the research and cataloging project of the “Vlady Notebooks,” a long-term initiative developed by the Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) through the Vlady Center. Artist notebooks are documents that reveal creative, personal, and stylistic thought and are a crucial source for understanding and interpreting an artist’s work. The digital catalog of Vlady’s 318 notebooks, totaling more than 60,000 pages, offers previously unpublished images and texts with critical comments and explanatory appendices. This periodic publication on the UACM website contributes to the dissemination of the Russian-Mexican painter’s aesthetic thinking. The approach that supports this research is cataloging as a methodological process for describing an artistic asset from different non-linear perspectives, designed as information networks that are fundamental tools for the study of artistic movements, historical periods, the artist’s aesthetic position, among others. This project seeks to preserve and digitally disseminate an invaluable heritage, allowing researchers, historians, critics, and the public to explore Vlady’s complex worldview and the richness of his artistic legacy.

KEYWORDS: artist’s notebooks, cataloging, life and work of the Russian-Mexican painter Vlady

Presentación

El archivo de la obra de arte, al igual que las obras creadas mediante el concepto de la preservación de la memoria, convergen en el deseo de vencer al olvido mediante el estudio y comprensión de alguna época histórica o movimiento artístico. Entre otros muchos elementos que conforman un archivo artístico se encuentran los cuadernos de artistas, que son ventanas a la comprensión más íntima de un artista y de su producción, al proceso creativo, a las preocupaciones sobre los soportes materiales, al desarrollo de la técnica, a las reflexiones en torno al sentido de los contenidos de las obras, al mismo tiempo que son invaluable fuentes biográficas y guías para comprender la posición ética y estética de un creador.

En la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) se fundó en 2007 el Centro Vlady, espacio que tiene como objetivo el cuidado, estudio y divulgación de la obra del pintor ruso-mexicano, así como la realización de actividades de difusión cultural y extensión universitaria. Este Centro alberga 1002 obras del artista, en comodato con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). El acervo se compone de 318 cuadernos, 245 grabados, litografías y linóleos, 63 óleos y 376 dibujos y acuarelas; además de un fondo documental que contiene el archivo hemerográfico y otros documentos, por clasificar.



Vlady
Sin título
(autorretrato)
1982, temple
y óleo sobre tela
81 × 81 cm
Colección
Centro Vlady,
UACM

El catálogo de los cuadernos de Vlady es uno de los proyectos de investigación más extenso y detallado que existen sobre la obra del pintor y consiste en el estudio de sus apuntes pictóricos y de texto que contribuyen a difundir la construcción del pensamiento estético del pintor ruso-mexicano, así como a dar a conocer imágenes inéditas y reflexiones que conforman la memoria de Vlady. Los avances se publican periódicamente en la página de la UACM.

Este trabajo informa sobre el progreso y la estructura de este trabajo de investigación, de largo aliento, que se encuentra en proceso.

Catálogos de obra artística

La conservación del patrimonio cultural, tangible e intangible, ha sido una preocupación de organismos nacionales e internacionales y se ha constituido en una obligación para las instituciones de cultura en todos los niveles. Si bien a los Estados nación les corresponde restaurar, conservar y llevar a cabo una política de difusión del patrimonio público, las universidades comparten la responsabilidad de proteger, investigar y difundir el patrimonio artístico y cultural, local y global; así como de crear proyectos relacionados con esta tarea en la que se destaca la investigación y divulgación de obras artísticas y la creación y cuidado de archivos documentales que, por sus características de preservación, no pueden estar a disposición del público.

El uso de la internet ha abierto infinitas posibilidades de comunicación y circulación de materiales que, por su volumen y extensión, no podrían ser publicados en forma impresa. Con este recurso, la catalogación de obra gráfica puede ser digitalizada y estudiada; es posible actualizar la información, conformar equipos de trabajo, no necesariamente presenciales, y dar a conocer contenidos prácticamente en cualquier lugar del mundo. Además, los catálogos se han convertido en una herramienta fundamental para contribuir a la preservación de los materiales originales.

Desde el siglo pasado se han establecido en todo el mundo legislaciones, normativas, declaratorias, metodologías y convenios que ela-

boran recomendaciones y establecen las obligaciones de los Estados en la materia. Al mismo tiempo, en cada país se han ajustado esas normativas para mantener una estandarización básica.²



Paulina Lavista
Sin título
(Cuadernos de Vlady)
1988, Fotografía
en blanco y negro
Colección Centro Vlady,
UACM.

En el siglo XX se crearon importantes proyectos que dieron un giro a la idea del archivo. Sus precursores fueron la generación de artistas de la vanguardia, filósofos, historiadores e historiadores del arte interesados en el papel de la memoria cultural en términos de una sincronía espacial, que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico, dejando de lado el concepto historicista y evolucionista ligado a la cronología lineal y creando rupturas epistemológicas que han dado un nuevo significado a la noción de archivo y su resonancia artística, cultu-

² ICOMOS, *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* (Italia: ICOMOS, 1964).

UNESCO, *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* (París: UNESCO, 1972).

UNESCO, *Declaración sobre la Conservación del Patrimonio Cultural Inmaterial* (París: UNESCO, 2003).

Cámara de Diputados, *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* (México: Gobierno de México, 2018).

Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, INAH, *Manual de Procedimientos de Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles etapas preliminar, de planeación y programación, de trabajo de campo y de gabinete* (México: CONACULTA-INAH, 1997).

ral, política y social. Ejemplos de esto son el libro *Los Pasajes*, de Walter Benjamin, y el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, que son proyectos inacabados, con líneas de trabajo abiertas, que sustituyen el texto discursivo por la creación de redes de datos que convergen en el estudio de un tema y comparten el mismo método de construcción de significados con la idea implícita de archivo.³

Vlady, la historia en primera persona

«¡La cabeza del artista está en su corazón!». Vlady en el mural *Las revoluciones y los elementos*, Coro

Vladimir Kibalchich Rusakov, conocido como Vlady, nació en Petrogrado en 1920 y murió en Cuernavaca, Morelos, México, en 2005.

La historia del pintor está signada por la tragedia, compartida con sus antepasados, quienes padecieron la persecución política, las desapariciones forzadas, el exilio, la locura y la muerte. Vlady, heredero de una larga y dolorosa historia de luchas por reivindicaciones sociales, se preocupó siempre por mantener vivo el legado de su familia, razón por la cual una gran parte de su producción artística está dedicada a la memoria de los mártires de las luchas sociales.

El artista llegó a México en septiembre de 1941, tras un largo periplo, durante el cual acompañó a sus padres en sus exilios. Su padre, Victor Serge, era poeta, escritor y activista disidente del régimen de Stalin; su madre, Liuba Rusakova, provenía de una familia judía que abandonó su natal Rusia en 1905 a consecuencia de las persecuciones de los pogromos que tuvieron auge en esa época. Los Rusakov, regresaron en los años 20 y, para los años 30 toda la familia fue perseguida y encarcelada debido al activismo de Serge y del abuelo Alexander, padre de Liuba; los miembros de esta familia fueron detenidos en distintos momentos y en distintos lugares y, como era frecuente en estos casos, las familias perdieron contacto y los detenidos eran considerados desaparecidos, en la mayoría de los casos para siempre.

3 Ana M. Guasch, *El protoarchivo en las prácticas literarias, historiográficas y artísticas: 1920-1939 en arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2013), 21-43.



Autor
desconocido
Vlady, Victor
Serge y Liuba
Leningrado, 1928
Colección Centro
Vlady, UACM

En los años 30, Victor Serge fue detenido y enviado a Oremburgo, como concesión le permitieron ser acompañado por su familia. Años más tarde, gracias a la intervención de importantes intelectuales que intercedieron por él, incluso ante el propio Stalin, la familia Kibalchich Rusakov logró salir de los territorios soviéticos hacia Bruselas y más tarde a París, en donde se establecieron por tres años. Durante este tiempo Vlady se dedicó a su arte, conoció y dibujó a figuras destacadas de la escena artística, política e intelectual de esos tiempos como André Breton, Benjamin Peret, André Masson y Max Ernst, entre otros.

En 1941, al estallar la Segunda Guerra Mundial, y ante el inminente avance de las tropas nazis hacia París, Vlady junto con su padre huyeron hacia Marsella en donde se embarcaron hacia el Caribe, sin un visado seguro. Pasaron por La Martinica, Santo Domingo y Cuba hasta llegar a México, país que les dio refugio bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas. Al fin se establecieron en un lugar seguro, para siempre. Víctor Serge murió seis años después.⁴

4 Claudio Albertani, «Pintar para vivir. Pasiones, tribulaciones y aventuras de Vladimir Kibalchich Rusakov, mejor conocido como Vlady», en *Vlady. Una revolución en el muralismo* (México: SHCP-UACM, 2018), 135-200.



Vlady
¡MAMÁ!
 1994, grafito y tinta
 sobre papel
 16.9 × 12.6 cm
 Cuaderno 265
 Colección Centro Vlady,
 UACM

La madre de Vlady, Liuba Rusakova, permaneció en Francia hasta su muerte en 1984, internada en un hospital psiquiátrico en Aix-en-Provence por sufrir de una enfermedad mental, de la cual se desconoce su diagnóstico; se sabe que sufría delirios de persecución. Conviene recordar que este tipo de afecciones fueron muy comunes entre los detenidos por la dictadura soviética, quienes pasaban décadas en la cárcel o los gulags o buscando a sus desaparecidos, como fue el caso, por ejemplo, del poeta Osip Mandelstan, quien tras cada detención sufría crisis emocionales y delirios de persecución.

La enfermedad de su madre marcó los sentimientos de Vlady; probablemente no logró reconciliarse con ella. La condición de Liuba era una carga que llevaba «literalmente en la cabeza».

Por otra parte, la relación de admiración hacía su padre le daba equilibrio, lo nombró «el hombre luz» en un boceto para el mural *Las revoluciones y los elementos*, en donde ocupa el lugar central con el nombre de *El trascendente*.



Vlady

Sin título (boceto
para autorretrato
con Isabel)
2003, grafito
sobre papel
14 × 10.8 cm
Cuaderno 305,
Colección Centro
Vlady, UACM

Vlady se casó con Isabel Díaz Fabela, una enfermera mexicana que se convertiría en su fortaleza y su equilibrio, su apoyo emocional y económico. Fue Isabel quien cuidó del pintor y de su obra hasta el final de su vida.

En 2004, un año antes de su muerte, Vlady legó al pueblo de México más de 4500 obras que se encuentran bajo el resguardo del INBAL.

Vlady, artista

«La vida de un pintor es la gramática
que ayuda a entender debidamente su obra
intensificando su goce estético».

BERTHA TARACENA

Vlady, como se conoce al artista ruso-mexicano, fue uno de los más importantes pintores en México durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra, aún poco conocida, se caracteriza por una gran fuerza expresiva, rigor técnico y una clara posición ideológica crítica y humanista. En el libro que lleva por título *VLADY*, la crítica de arte mexicana Bertha Taracena escribe:

Los pintores, que son jueces incommovibles, admiran en Vlady la fuerza de introspección y el sentimiento heroico que rige su obra... pintura de lo humano en la mejor acepción del término, poseía una rigurosa capacidad autocrítica, su dibujo era prodigioso, lo que le valió el reconocimiento.⁵

Vlady fue muralista, dibujante, grabador y pintor de caballete. Experimentó con las formas, los colores, la técnica y los materiales, estos últimos fueron motivo de largas búsquedas y recurrentes reflexiones que podemos encontrar en sus cuadernos. Le obsesionaba la durabilidad de la pintura; estudió y realizó distintos experimentos hasta encontrar, en las fórmulas utilizadas por los pintores venecianos del Renacimiento, la manera de crear sus propios colorantes; practicó y elaboró las recetas del temple y óleo, técnica a la que el pintor llamaba «pintura veneciana» y que se compone de aceite, huevo y pigmentos. Vlady la utilizó en las obras más importantes, durante los últimos años de su vida.

Las primeras obras del artista fueron figurativas. Durante los años sesenta pintó algunas obras abstractas. Más tarde, su estilo, fundamentalmente figurativo y expresivo con toques surrealistas y abstractos, se consolidó en innovadoras obras de arte moderno en las que predominan imágenes alegóricas y simbólicas.

En las obras de Vlady se encuentran imágenes que combinan, con total libertad, la esencia de la mitología, la historia y la literatura para crear su iconografía personal. En ella subvierte, transforma, condensa y reinterpreta hechos o personajes a los que inviste de un nuevo contenido, los transforma y resignifica en alegorías propiamente vladianas.

Así, concibe iconografías como Cuauhtémoc con alas de Ícaro; Xerxes con cuerpo zoomorfo, rostro de dragón y, con un absurdo látigo para flagelar al mar de Dardanelos en represalia por su derrota en el intento de conquistar los territorios griegos; Quetzalcóatl que surge de la cabeza, en forma de martillo de Freud; un Cristo andrógino en caída que intenta salvar al mundo; Prometeo con la cabeza de águila que se devora a sí mismo o un Perseo acéfalo. El mismo Vlady se autorretrata con la cabeza entre las manos, entre otras representaciones, que surgen como nuevas estampas que recrean y hacen una síntesis de atributos diversos,

⁵ Berta Taracena, *Vlady* (México: UNAM, 1974), 9.

poniendo a prueba su atemporalidad y mostrando, al mismo tiempo, las pasiones que habitan en lo más profundo de la naturaleza humana.



Narciso o «El secreto»
(boceto para el mural Las revoluciones y los elementos)
1971, tinta y gouache sobre papel
52.6.8 × 68.9 cm
Cuaderno 125, Colección Centro Vlady, UACM

Vlady fue autodidacta, se formó visitando los museos más importantes de Europa, Estados Unidos y México, estudiaba las obras de los pintores canónicos del arte universal; su máximo interés estaba en la pintura de la tradición a la que estudió ampliamente, en particular, las obras del Renacimiento, el barroco europeo y el muralismo mexicano. El artista fue un riguroso lector de la historia, la política, la filosofía, la ciencia, la literatura y el psicoanálisis, temas que influyeron en su cosmovisión y que plasmó en sus lienzos.

En México, Vlady se acercó a Diego Rivera, aprendió la técnica del fresco con Juan O’Gorman, admiraba la obra de José Clemente Orozco y sentía un profundo desagrado por David Alfaro Siqueiros, porque el artista mexicano intentó asesinar a Trotsky, cuando el héroe de la Revolución rusa vivía su exilio en México.

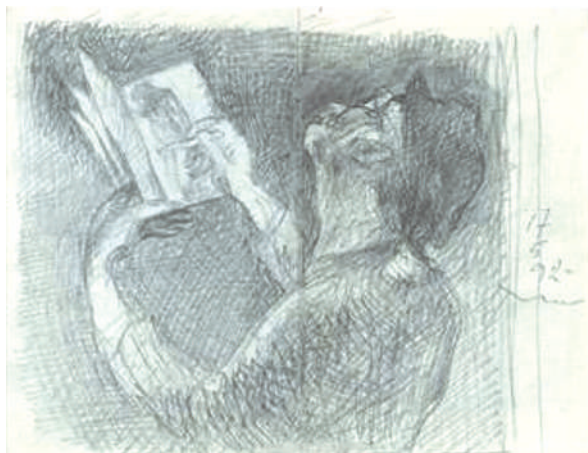
En 1952, Vlady, al lado de otros pintores como Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Héctor Xavier y el catalán Josep Bartolí fundaron la galería Prisse, con la intención de crear un espacio alternativo para la exposición de obras de los artistas emergentes que se oponían a la predominancia de la escuela del muralismo mexicano. La galería se abrió en un anexo del departamento en el que vivían Vlady e Isabel —su esposa—, quien llevaba

la administración del espacio; años después, se unieron a este grupo Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y José Luis Cuevas, entre otros pintores. Esta generación es conocida actualmente como la Generación de la Ruptura, nombre asignado por la crítica de arte Teresa del Conde para referirse al movimiento de ese grupo. Vlady se separó al poco tiempo porque pensaba que el grupo carecía de un ideario estético, político y social y que solo se ocupaban de su promoción personal.

En la obra de Vlady podemos apreciar una posición ética y estética comprometida con la condición humana, la violencia del poder y el poder de la violencia, las revoluciones y las luchas sociales, sin dejar de lado las pinturas relacionadas con sus vivencias personales, que fueron materia para crear obras que transmiten una intensa introspección y sufrimiento, tanto en sus representaciones como en la fuerza cromática de sus cuadros.

Fueron las guerras, las revoluciones fallidas, la locura, la orfandad, el miedo y la presentificación de la muerte el sustento de una buena parte de la producción del pintor, el abismo en que el artista se sumergió para convertirlo en materia de su creación y llevarlo a representaciones que desbordan lo personal y se convierten en una historia universal de todos los tiempos.

Vlady, además de pintar, reflexiona de manera profunda sobre la muerte y su sentido: «Comprendo lo real como real. Pero pretendo el anhelo de otra cosa [...]. Esto es rehabilitación. Para resucitar hay que morir. El chiste es vivir de manera de poder resucitar. Solo morir es torpe»⁶.



Vlady
Sin título
(Vlady frente
a La inocencia
terrorista)
s/f, grafito
sobre papel
Cuaderno 204
Colección Centro
Vlady, UACM

⁶ Vlady, Cuaderno 51, fechado en 1965 (traducción del ruso Alina Dadaievna).

El catálogo de los cuadernos de Vlady

Existen diferentes definiciones de catalogación; para efectos de este ensayo entenderemos como «catalogación» al proceso metodológico que nos permite describir un bien artístico desde diferentes perspectivas (descripción del aspecto físico, temas representados, descripción iconográfica, paleografía etc.). Es una herramienta fundamental y fuente de información para realizar estudios sobre la obra de un artista, una corriente artística, un periodo histórico, una colección, entre otros temas de investigación.

En un texto publicado en la página web de este catálogo, el poeta mexicano David Huerta, amigo de Vlady, escribió:

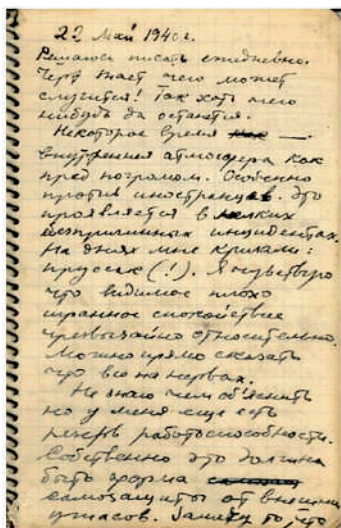
Me atrevo a hacer una comparación radical de esos cuadernos con una de las obras maestras de la literatura moderna: son el Aleph de Vlady, su talismán y el origen de sus variadas energías. Ahí donde los vemos y los tocamos, los cuadernos están siempre en trance de suscitar un despliegue de formas y de materias. Obras de un destino aparentemente efímero o provisional, se levantan frente a las erosiones del tiempo con la bravura de un trabajo inmenso y perdurable.⁷

En este catálogo se presentan, además de la información básica de las obras, la descripción de las imágenes y la elaboración de textos complementarios a la descripción que sirven como referencias para construir nuevos conocimientos, porque de eso se tratan los archivos, de ser soportes para el descubrimiento, siempre renovado, de nuevos saberes.

En los diarios de Vlady podemos conocer sus reflexiones sobre el arte en general, sus opiniones sobre las producciones de otros artistas, contemporáneos o de la tradición; pero especialmente su búsqueda personal en el arte, sus obsesiones por los materiales, las recetas para la preparación de sus pigmentos y pasajes íntimos de su vida. La mayor parte de los contenidos de los cuadernos son imágenes, que permiten seguir la huella de sus distintas etapas estilísticas, la creación de sus propias iconografías, los ejercicios y bocetos para sus obras.

7 Araceli Ramírez y Claudio Albertani, «Catálogo de los Cuadernos de Vlady», UACM-Centro Vlady, 2012, trabajo en proceso, <https://cuadernosvlady.uacm.edu.mx>).

El pintor inició sus diarios en 1940 y siguió escribiendo y dibujando hasta el final de su vida. En la siguiente imagen podemos encontrar un texto manuscrito en ruso acerca de su interés por iniciar sus diarios.



TRADUCCIÓN DEL RUSO

22 de mayo de 1940

Decidí que de ahora en adelante voy a escribir un diario. De esa manera, algo quedará, por lo menos. Sólo el diablo sabe que puede ocurrir después.

En la atmósfera se intuye la destrucción. Se le intuye desde hace tiempo. Sobre todo —contra los extranjeros. Eso se manifiesta en pequeños incidentes de poca importancia. El otro día me gritaron: hey, prusiano (!) Siento que la tranquilidad es falsa y engañosa, totalmente relativa. Se puede decir sin rodeos que todo el mundo está fuera de sí.

No sé cómo explicarlo, pero todavía tengo la capacidad de trabajar. Debe ser una forma de defensa contra el pánico que está en el aire.

traducción de Alina Dadaeva

Vlady
Sin título
1940
12 x 7,6 cm
Cuaderno 1, página 1
Colección Centro Vlady, UACM

El catálogo «Los Cuadernos de Vlady» está en construcción y los avances se pueden consultar en la página de la UACM. Fue diseñado para difundir materiales inéditos, imposibles de publicar en papel. Contiene una guía de búsqueda por categorías, la descripción de los contenidos de cada cuaderno y anexos explicativos de algunos temas relacionados con la vida y obra del artista, así como información biográfica e histórica que pone en contexto los contenidos de los cuadernos.

Como ya se mencionó, en comodato de la UACM hay 318 cuadernos del artista. Las características de estos objetos son variadas, van desde un pequeño cuaderno escolar en papel bond hasta cuadernos de dibujo con papel fabriano o cuadernos con empastado especial en piel, incluso uno de estos está elaborado con concha; algunos contienen apenas unas 12 páginas y otros más de 700 páginas.

Criterios y guía de consulta

1. Las imágenes digitalizadas en alta resolución de cada página de los 318 cuadernos de Vlady. Cada cuaderno se puede consultar en forma facsimilar y puede ser hojeado, tal como aparecen las páginas en el original, o bien, se puede consultar una galería en la que las imágenes se presentan completas y en la posición en que deben ser vistas.
2. Una ficha de identificación, con las categorías básicas: número designado en el CV, título de la obra, fecha, lugar de creación, medidas y coleccionista, en este caso todas pertenecen al acervo (en comodato) del Centro Vlady.
3. La descripción física de cada cuaderno, incluyendo marcas o leyendas inscritas sobre la obra y el estado de conservación.
4. Un aparato crítico que contiene la descripción formal y la identificación iconográfica e iconológico de las imágenes; señalamientos sobre el desarrollo de la iconografía vladiana, comentarios que permiten situar el sentido simbólico que atribuye a sus creaciones e información muy valiosa de su vida personal, así como un resumen-guía de los temas que tratan las anotaciones o textos manuscritos contenidos en cada cuaderno.

Se ha realizado la traducción de sus anotaciones en ruso y de una parte de su escritura en francés e inglés, también, la paleografía de algunas páginas que se han transcrito para ser utilizadas en exposiciones, artículos y libros sobre Vlady.

5. Una sección de anexos, en donde se amplía la información relacionada con la biografía de Vlady, de los personajes a los que retrata y de algunas obras destacadas que sirven como elementos clave para reconstruir el proceso creativo y las secuencias estilísticas de la narrativa vladiana.
6. Dos buscadores: uno por número de cuaderno y otro por alguna de las 34 categorías consideradas, en las que se señala el número de cuaderno en el que se pueden encontrar las obras por género o por otros temas que los autores hemos considerado relevantes.

Los avances del catálogo «Los Cuadernos de Vlady» se pueden consultar en <https://cuadernosvlady.uacm.edu.mx>).

La autoría, coordinación y cuidado es de Araceli Ramírez Santos (investigadora del Centro Vlady, UACM) y de Claudio Albertani (profesor-investigador de la UACM y fundador del Centro Vlady).

Como en cualquier otro catálogo razonado, los esfuerzos de investigación son colectivos por lo que debo mencionar la participación del equipo que ha colaborado en alguna etapa:

- Análisis de los contenidos de cuadernos: Araceli Ramírez Santos, Claudio Albertani, Silvia Vázquez, Lucia del Carmen Sánchez.
- Redacción de textos complementarios, anexos: Araceli Ramírez Santos y Claudio Albertani.
- Traducción de textos del ruso al español: Alfredo Gurza y Alina Dadaeva.
- Traducción de textos del francés al español: Lucia del Carmen Sánchez.
- Diseño informático: Filemón Franco y Fredy Nazario.

La elaboración de este catálogo es un trabajo en progreso. La primera etapa estará concluida en los próximos meses. Sin embargo, es y seguirá siendo un proyecto inacabado con líneas de trabajo abiertas que sustituyen al texto discursivo y definitivo, por la creación de redes de datos que convergen en el estudio de un mismo tema, no solo de Vlady, sino del arte en general, lo que permitirá agregar, siempre, nuevos contenidos que pongan en juego el valor del artista y de la obra con su contexto y, con la mirada del nuestro, es decir, mirar a Vlady en perspectiva y encontrar la posición ética y estética del pintor desde el arte mismo. En esto radica, me parece, la innovación que ofrece este catálogo, que se ha estructurado para permanecer abierto a nuevas escrituras.

Los catálogos de arte han sido fuentes privilegiadas para estudiar obras de toda naturaleza, ofrecen herramientas esenciales que van desde el registro hasta el análisis, técnico y formal, para una comprensión más profunda de la obra de un artista o colección. El catálogo de «Los Cuadernos de Vlady» pone a disposición del público los contenidos de

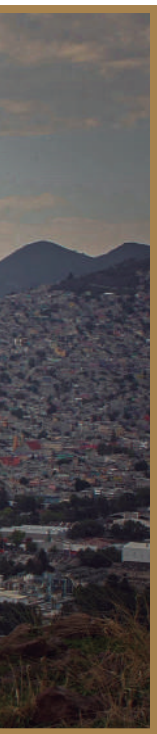
los diarios de un importante pintor del siglo XX. Quien visite la página encontrará dibujos, bocetos y textos manuscritos digitalizados en alta resolución. Cada cuaderno es, por sí mismo, una obra de arte y este catálogo ofrece la oportunidad de hojear materiales inéditos de gran belleza e importancia. Dependerá de los investigadores, historiadores y críticos del arte, escritores y consumidores de arte la dimensión y alcances de este archivo (catálogo).

Concluyo con un comentario de Vlady en el cuaderno 129: «Las artes expresan sentimientos cuyas raíces se articulan en todas las direcciones y profundidades del ser humano, evidenciándolas en un momento y una sociedad dada».

Bibliografía

- Albertani, Claudio. «Pintar para vivir. Pasiones, tribulaciones y aventuras de Vladimir Kibalchich Rusakov, mejor conocido como Vlady». En *Vlady. Una revolución en el muralismo*, 135–200. México: SHCP–UACM, 2018.
- Albertani, Claudio, y A. Ramírez. «Catálogo de los Cuadernos de Vlady». UACM–Centro Vlady. Consultado marzo 30, 2025. <https://cuadernosvldy.uacm.edu.mx>
- Cámara de Diputados. *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*. México: Gobierno de México, 2018.
- Cuadernos de Vlady. Acervo del Centro Vlady, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, INAH. *Manual de Procedimientos de Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles etapas preliminar, de planeación y programación, de trabajo de campo y de gabinete*. México: CONACULTA–INAH, 1997.
- Guasch, Ana M. *Arte y archivo, 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2013.
- ICOMOS. *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*. Italia: ICOMOS, 1964.
- Palafox, Valeria. *Metodologías de catalogación de obra gráfica. Propuesta metodológica para el diseño de categorías de descripción a partir de la obra de Vlady*. México: UNAM, FFL–IIE, 2021.
- Taracena, Berta. *Vlady*. México: UNAM, Colección de arte, 1974.
- UNESCO. *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. París: UNESCO, 1972.
- UNESCO. *Declaración sobre la Conservación del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO, 2003.
- Vlady. *Las revoluciones y los elementos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.





IV.

El corazón de Copil Fotoantropología de la Ciudad de México

Iván Gomezcesar Hernández

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

ivan.gomezcesar@uacm.edu.mx

En busca del corazón de Copil¹

La ciudad de México-Tenochtitlan fue fundada allí donde Huitzilopochtli, su dios tutelar, les indicó: donde avistaron un águila posada en un nopal devorando una serpiente. Debajo del nopal, en un promontorio de la laguna, estaba enterrado el corazón de Copil, quien había sido sacrificado por un acto de traición cuando los mexicas se dirigían a la cuenca de México, años atrás.

El relato contiene complejos simbolismos que dan cuenta de la importancia para los mexicas del origen del que llegaría a ser el mayor imperio de Mesoamérica. No es ciertamente un relato único. En el Museo Nacional de Antropología está la representación de un templo con un águila de cuyo pico emerge el Atlachinolli, símbolo de la dualidad del agua y el fuego, que suele traducirse con el oxímoron de agua quemada. Está parada en un nopal que emerge del pecho de un hombre por lo que podría tratarse del corazón de Copil. En el Códice Ramírez y en otros, lo que devora el águila es un ave, mientras que en el Códice Durán aparece la serpiente. En el Códice Mendocino, que trata de la historia de Tenochtitlan, el águila aparece con los mismos atributos, pero sin presa alguna.

A fines del periodo colonial, dentro de la corriente conocida como nacionalismo criollo, un grupo proindependenstista asumió como distintivo el águila y la serpiente. Fue tan notable la aceptación de este símbolo que, después del corto periodo de la monarquía de Iturbide, en el primer gobierno federal en 1823 fue reconocido como escudo nacional. El nuevo país independiente asumió el nombre de la ciudad: México, y su símbolo, el águila y la serpiente, como escudo y así sigue hasta el presente.

El presente libro se propone, desde la mirada fotográfica y también antropológica, seguir la huella contemporánea del México antiguo en esta ciudad. Enterrado, en el lago escondido, buscar el corazón Copil.

¹ La exposición fotográfica *El corazón de Copil*, aunque es el resultado mi trabajo independiente a lo largo de varios lustros, está relacionado con las labores de docencia en la licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), en especial en las materias Introducción a la Investigación y Actores Sociales de la Ciudad de México. Además, ha servido como base para el proyecto de investigación para de un libro con la misma temática que actualmente desarrollo como año sabático. Evaluado por pares en modalidad doble ciego.

La fotografía y la Ciudad de México

La Ciudad de México tiene una larga tradición como espacio fotográfico privilegiado, como lo atestigua la obra de varios de los fotógrafos mexicanos más destacados. Que la ciudad sea una cantera inacabable de imágenes tiene que ver en especial con su historia y su cultura. El libro está organizado siguiendo esta idea.

El primer apartado es sobre los símbolos, lo que deriva de la yuxtaposición entre la antigua y la moderna Ciudad de México: una erigida sobre las ruinas de la otra genera un permanente diálogo expresado en los monumentos, las calles, los espacios públicos. La orientación astronómica inicial está presente e incluso viejas avenidas continúan siendo vitales.

Una ciudad en que pasado y presente convergen permanentemente y en la que su origen antiguo se revitaliza con el tiempo. De qué otra manera se puede comprender que hace cerca de 50 años se derribara una manzana de edificaciones coloniales para que emergieran los restos del templo mayor, el centro mismo de México-Tenochtitlan, y que el proceso de, podemos decir, descubrimiento de espacios y piezas arqueológicas se haya multiplicado hasta la fecha. A ello se suman, por supuesto, nuevos símbolos urbanos que son parte de los aliños y las representaciones urbanas.

El segundo apartado refiere a las asimetrías, las brechas sociales que no han dejado de estar presentes en la gran ciudad, que hacen visible la coexistencia de múltiples realidades dentro de un mismo espacio. Dentro de ellas, se pone énfasis en una particularmente sensible: la referente a la población indígena, una parte de la cual es migratoria, pero otra ya es residente de la ciudad. En ambos casos, todavía es frecuente que siga expresando una condición particularmente difícil. La ciudad es escenario de antiguos y renovados dolores.

El tercer apartado es el más extenso y originalmente estaba dividido en dos: religiosidades y fiestas, pero no es fácil delimitar la frontera entre ambas, por lo se presentan en conjunto, pero con subdivisiones por las distintas vertientes encontradas. En este caso la mirada está puesta en los actores sociales que constituyen la parte más viva del proceso histórico cultural. Me refiero a los pueblos originarios, que son los descendientes de la población prehispánica y que sobreviven cerca de 150 de ellos, dos terceras partes en la zona urbana y un tercio en la rural y semirural. Están también los barrios populares, que comparten muchos elementos culturales con los

pueblos y, por último, las comunidades indígenas residentes, provenientes de procesos migratorios que datan de medio siglo o más y varias de las cuales están en proceso de consolidarse en su condición urbana, pero que mantienen una fuerte conexión con sus regiones de origen.

En este apartado incluyo lo que podría denominarse otras fiestas que claramente se distinguen de lo anterior por carecer de sentido religioso o ritual, pero cuyo sentido popular es indudable, como la lucha libre o el baile en las plazas públicas.

El cuarto apartado trata de otra de las expresiones del pueblo capitalino, las movilizaciones que en forma de manifestaciones y protestas diversas resuenan en avenidas y plazas públicas. Se encuentran en la capital los pasos, los reclamos y los anhelos de vida de múltiples maneras, desde poblaciones campesinas en defensa de su tierra, estudiantes y jóvenes hasta actores más recientes, como las vigorosas interpelaciones desde el feminismo.

Un quinto y último apartado es nombrado los espacios habitados, que busca ser una apreciación de distintos lugares de vida y permanencia en la ciudad, donde la apropiación de los sitios y las formas de convivencia revelan tanto las tensiones como la riqueza cultural de los habitantes. La Ciudad de México es habitada, transitada, vivida, sufrida y compartida de miles de maneras y, pese a que posee numerosas características similares a las de otras grandes ciudades, tiene una definitiva personalidad propia.

La temática propuesta no está exenta de traslapes que son inevitables. En todo caso, lo que se busca es que, al conjugar desde la antropología y la fotografía, el resultado final —la foto— atrape el instante y la paradoja, pero con un cruce de circunstancias que permita el atisbo del significado cultural profundo, lo fugaz y lo permanente.

1. Símbolos



El seno de la Patria



Allá está el águila



Mirar el ombligo



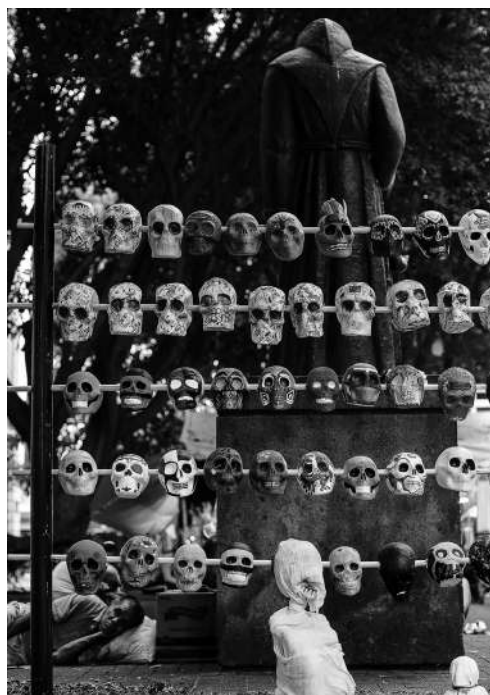
Quetzalcóatl ¿estás ahí?



Al día, como la lotería



Ser y estar



Soñar con Motolinía y el tzompantli

2. Fiesta



Hojas de papel volando



El abuelo



Los zancudos



Mi briosa raza de bailarores de jarabe



El tibirí-tábara



El salto de los Tecuanes



Danza Azteca



El cohete es un latido de la fiesta



El campeón caído

3. Religiosidad



Ofrenda de día de muertos



La Santa Muerte



Él es Dios la velación conchera



Nican Mopohua (aquí comienza a decirse...)



El señor de las causas difíciles



La cruz no pesa, lo que calan son los filos

4. Espacios



La muchedumbre



Mirar desde la vecindad



El caserío



Cada quien lo suyo



Bandera rota



El río de colores



Epílogo: El sueño de la niña

5. Asimetrías



Atrás, el México imaginario



Frente al palacio de los azulejos



Escondido, pero el mundo sigue encantado



Castas



Esperanza, más allá de la muerte



Yo pa'arriba volteo muy poco...

6. Movilizaciones



Ayotzinapa, una cicatriz



La memoria al poder (cuando el deprimido dejó de serlo)



La lucha feminista



Movilización triqui



La marcha campesina



La mirada indígena

El corazón de Copil

Mirada fotoantropológica de la Ciudad de México

La exposición explora la Ciudad de México y otras zonas centrales del país desde una perspectiva interdisciplinaria que conjuga dos vertientes fundamentales: la antropología y la fotografía. Por un lado, el enfoque antropológico es el resultado de más de dos décadas de investigación con diversos actores sociales, en especial pueblos originarios, comunidades indígenas residentes y barrios populares, que revelan lo que ha sido denominado como el «México profundo». Este concepto abarca una cosmovisión rica en prácticas culturales, historia y resistencia que aún subyace en el corazón de la sociedad mexicana.

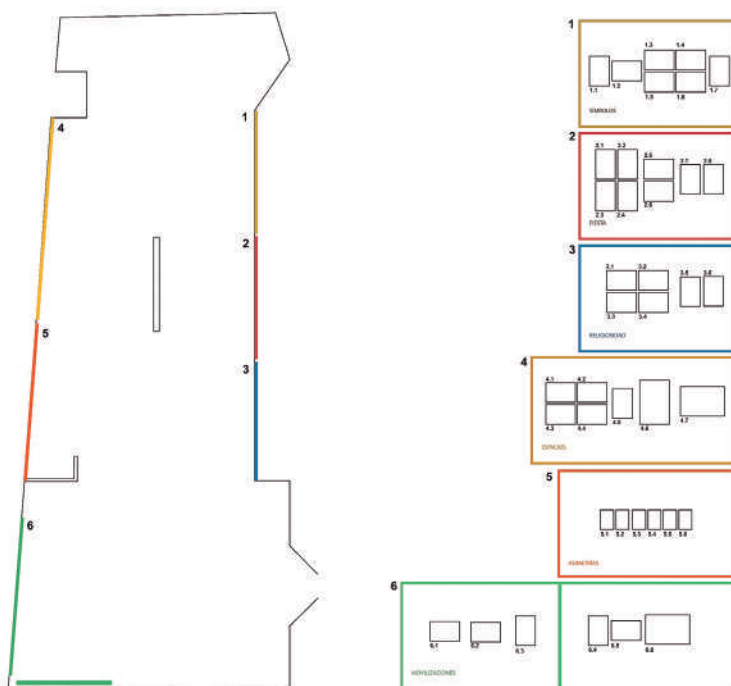
Por otro lado, la propuesta estética de la exposición sigue la tradición de grandes maestros de la fotografía mexicana como Héctor García y Nacho López, quienes inmortalizaron escenas urbanas que revelan las complejidades sociales de su tiempo. Aquí, la fotografía callejera se convierte en un vehículo que captura el instante fugaz y las paradojas visuales de la vida cotidiana, ofreciendo una narrativa visual que ahonda en los significados culturales profundos que subyacen en cada imagen.

La exposición traza un recorrido a través de diversas temáticas que invitan a reflexionar sobre los elementos estructurales y simbólicos de la ciudad y sus habitantes. Este viaje visual inicia con el diálogo entre símbolos y espacios significativos de la Ciudad de México, en los que la identidad urbana se cruza con la memoria histórica y la cultura popular.

Iván Gomezcézar Hernández







1. Símbolos

- 1.1 El seno de la Patria
- 1.2 Allí está el águila
- 1.3 Mirar el ombligo
- 1.4 Quetzalcóatl ¿estás ahí?
- 1.5 Al día, como la lotería
- 1.6 Ser y estar
- 1.7 Soñar con Motolinía y el tzompalli

2. Fiesta

- 2.1 Hojas de papel volando...
- 2.2 El abuelo
- 2.3 Los zancudos
- 2.4 Mi brisa raza de bailarines de jarabe
- 2.5 El tibirí-tábara
- 2.6 El salto de los Tecuanes
- 2.7 Danza Azteca
- 2.8 El cohete es un latido de la fiesta

3. Religiosidad

- 3.1 Nican Mopohua (aquí comienza a relatarse...)
- 3.2 Ofrenda de día de muertos
- 3.3 Él es Dios la velación conchera
- 3.4 La santa muerte
- 3.5 El señor de las causas difíciles
- 3.6 La cruz no pesa, lo que calan son los filos

4. Espacios

- 4.1 La muchedumbre
 - 4.2 Mirar desde la vecindad
 - 4.3 El caserío
 - 4.4 Cada quien lo suyo
 - 4.5 Bandera rota
 - 4.6 El río de colores
- Epílogo**
El sueño de la niña

5. Asimetrías

- 5.1 Atrás, el México imaginario
- 5.2 Frente al palacio de los azulejos
- 5.3 Escondido, pero el mundo sigue encantado
- 5.4 Castas
- 5.5 Esperanza, más allá de la muerte
- 5.6 Yo pa'arriba volteo muy poco...

6. Movilizaciones

- 6.5 La marcha campesina
- 6.6 La mirada indígena
- 6.7 Movilización triqui
- 6.8 La lucha feminista
- 6.9 La memoria al poder (cuando el deprimido dejó de serlo)
- 6.10 Ayotzinapa, una cicatriz

ENCUENTRO
DE CIUDADES
DE E

Universidad
de las Artes

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

INTEC
Instituto Tecnológico

SEP
Secretaría de Educación Pública

MLA
Movimiento Literario de la América

Artes
Instituto de Artes

Del 2 al 6 de diciembre de 2024 en la Universidad de las Artes, con sede en Guayaquil, se dio inicio al Encuentro de Ciudades a través de las Artes Guayaquil-Ciudad de México, participando la exposición *El corazón de Copil* en la Galería 4ta Pared de la Biblioteca de la Universidad.



Miguel Aillón Valverde

Estudió Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca (Bolivia). Es magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) y candidato a doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Complutense de Madrid (España). Ha sido docente e investigador en instituciones de educación superior en Bolivia y Ecuador. Actualmente se desempeña como profesor e investigador en la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes del Ecuador, donde también coordina la maestría en Escritura Creativa. Sus líneas de trabajo se articulan en torno a la narrativa latinoamericana contemporánea, la escritura como práctica artística e investigativa, y las intersecciones entre archivo, memoria, territorio y tránsito.

Teresa Dey

Es licenciada en Creación Literaria y maestra en Docencia Universitaria. Fue parte del equipo que fundó y diseñó la currícula de la licenciatura en Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), donde es profesora-investigadora de tiempo completo. Autora del libro *Mujeres transgresoras*, publicado por Lugar Común Editores y *El animal del deseo*, publicado por Camelot América. Coeditoria del libro *16 Historias Intrascendentes*, publicado por Lugar Común Editores. Formó parte del equipo académico curricular de la licenciatura en Literatura en Lenguas Indígenas en la Universidad de las Lenguas Indígenas Mexicanas. Es coordinadora de la especialización en Creación Literaria del diplomado «Las mujeres en las ciencias sociales y humanidades. Política feminista y enfoque de género», en la UACM. Su obra ha sido publicada en diversas antologías de cuento y poesía.

María del Carmen Díaz Vázquez

Es doctora en Historia por la Universidad de Costa Rica (UCR), maestra y licenciada en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Como parte de su trayectoria académica, ha organizado eventos y coordinado algunos proyectos de investigación relacionados con la cultura popular, la historia y la memoria de los pueblos originarios en México y otros países de América Latina. Entre estos se encuentran «Trabajo comunitario con medios audiovisuales: hacia la reactualización de los conocimientos tradicionales en Milpa Alta, Ciudad de México», «Poesía en lenguas originarias en México y Perú», «Música popular, memoria e identidad, el caso de José Alfredo Jiménez», «Guardianes del cahuiche: memoria y tradición». Además de la escritura de artículos referidos a estos temas, ha dirigido los documentales *Xinachtli ipan yollotl/Semilla en el corazón* (2018), *Palabras del surco* (2021), *Tu camino y el mío* (2022), *Cahuiche: tradición y cocina* (2024).

Elsa Fujigaki Cruz

Cursó la licenciatura en Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la Universidad Nacional Autónoma de México; el diplomado en Creación Literaria de la Sociedad General de Escritores de México; artes plásticas en diversos talleres. Es investigadora, cuentista, pintora y ensayista. Trabajó en la elaboración de cedularios y montajes museográficos. Realizó investigación para libros y exposiciones; docencia en FCPyS y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; labores de difusión en diversas instituciones; edición de colecciones para Libros del Rincón y de catálogos. Fungió como editora de la revista *Manovuelta* de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Ha publicado cuentos y poesía en antologías; artículos y ensayos para libros y revistas en las editoriales Lugar Común, Punto Fijo, Universitarios, Conaculta, UPE-SEP, Desliz, entre otras. Autora de *Rumores de hojarasca* y *Sueño de árboles*. Actualmente es profesora-investigadora de la licenciatura en Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Iván Gomezzcésar Hernández

Es doctor en Ciencias Antropológicas, profesor-investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Ha publicado seis libros y trece capítulos de libros. Se ha especializado en la investigación con diferentes actores sociales de la Ciudad de México, labor que ha combinado con su trabajo fotográfico. Exposiciones individuales: *El Corazón de Copil. Miradas fotoantropológicas de la Ciudad de México*, Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador (2024-2025); y *Yaocíhuatl, la mujer en la danza azteca*, Museo Nacional del Pulque, Ciudad de México (2022). Exposiciones colectivas: *Imaginarios sonoros, Hacedores de música a través de la fotografía etnográfica*, Museo de las Culturas del Mundo, Ciudad de México (2024-2025); y *Ecos cardinales. Exposición colectiva de fotografía de calle*, UACM, Casa de Cultura Talavera (2024). Ha publicado en las revistas *ManoVuelta* y *Cultura Urbana*, ambas de la UACM; en *Pacarina del Sur* (revista de pensamiento crítico latinoamericano); *Blanco Móvil* (revista literaria); y *Al Tiro* (revista del festival de Cine de Barrio).

Olga del Pilar López

Doctora en Estética de la Universidad París X, Nanterre-Ouest. Magíster en Estética e historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Docente-investigadora de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, en la cátedra Estética y Filosofía de las Artes. Entre sus temas de investigación se encuentran las relaciones entre filosofía y arte, filosofía francesa contemporánea, estudios deleuzianos, estudios urbanos y estéticas populares. Ha sido conferencista invitada a nivel nacional e internacional, ha editado y publicado libros en autoría y coautoría, y ha publicado artículos en revistas indexadas.

Luis Pérez-Valero

Es doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música, área Composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales, UNEARTE). Ha escrito más de treinta artículos académicos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha publicado dos libros: *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (autor) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautor). Ha sido investigador residente del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM). Sus intereses en investigación se centran en la estética de la grabación, la producción musical, la música popular. Actualmente es docente e investigador de la Universidad de las Artes, miembro de la Red de Investigación Artística (Redinart) y del equipo de investigación del Oxford Bibliographies Online, de la Oxford University Press.

Araceli Ramírez Santos

Especialista en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México); maestra en Teoría Psicoanalítica (CIEP) y licenciada en Psicología (Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco). Promotora cultural en instituciones públicas y privadas, parte de los miembros fundadores del Instituto de Cultura de la Ciudad de México (actual Secretaría de Cultura, Ciudad de México) y de la Coordinación de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), responsable del área de Difusión Cultural. Docente en la UACM (2013–2015), actualmente investigadora en el Centro Vlady de la UACM, en donde diseñó y desarrolló el proyecto de Catalogación y Clasificación de los Cuadernos de Vlady, así como la publicación de la edición crítica en la página de la UACM, <https://cuadernosvlady.uacm.edu.mx/>. Curadora de más de quince exposiciones y de iconografía de Vlady para revistas y libros. Autora de artículos sobre Vlady publicados en libros y revistas en México.

Carmen Teresa Ros Aguirre

Es cofundadora y codiseñadora de la licenciatura en Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en la cual es profesora e investigadora de tiempo completo. Luego de cursar la licenciatura en Comunicación (con subsistema en Letras Latinoamericanas), hizo estudios para coordinar talleres literarios (SOGEM) y más tarde concluyó una maestría y un doctorado en Letras Modernas, en la Universidad Iberoamericana. Su tesis doctoral versa sobre la poética de la novela como género. Ha publicado la novela *Y entonces me enamoré de ti* (Ed. Selector), así como cuentos y textos de distintos géneros (crónica, ensayo, diarios, etc.) en diversas revistas impresas y electrónicas; también ha colaborado en diarios como *El Nuevo Herald* de Miami; fue guionista de Discovery Channel, People + Arts, B.B.C. y Global Education Fund.

Astrid Coraima Torres Bermúdez

Periodista, cineasta y escritora guayaco-cañarense. Magíster en Comunicación con mención en Visualidades y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Ecuador, y maestrante en Escritura Creativa en la Universidad de las Artes. Su trabajo se centra en los cruces entre cuerpo, territorio, memoria, violencia y crisis, desde una perspectiva feminista y situada. Ha dirigido cortometrajes de ficción, documental y cine experimental, y fue reconocida con el Premio Nacional de Juventud 2023. Ha presentado sus investigaciones sobre comunicación y visualidad en dos ediciones del Coloquio Visualidades y Poder de la UASB. Forma parte de la Red LATAM de Jóvenes Periodistas de Distintas Latitudes, dirige el espacio periodístico Efecto Media y crea contenido en La Roja Post. Su práctica articula el periodismo narrativo, el cine y la escritura como herramientas de resistencia, memoria y exploración poética de lo político.

Este libro fue coeditado por la Universidad de las Artes
y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Guayaquil–Ciudad de México.

Impreso en Cuenca, Ecuador,
por Torres & Cordero PGI, en julio de 2025.

Tiraje: 300

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

Este libro reúne voces que se cruzaron en el *Encuentro de ciudades a través de las artes: Guayaquil–Ciudad de México*, donde el arte fue lenguaje común para pensar nuestras diferencias. Investigadores y artistas exploran temas como la escritura creativa, el cine feminista, la poesía en lenguas originarias, los archivos visuales y las narrativas migrantes, revelando los múltiples vínculos que unen prácticas artísticas y contextos urbanos. Organizado en tres ejes —creación e inspiración, cuerpo e imagen, archivo y resistencia—, el volumen traza rutas entre memoria, territorio y expresión estética. Esta publicación no solo documenta un evento, sino que expande sus resonancias, proponiendo un diálogo entre ciudades, lenguajes y sensibilidades. Las contribuciones aquí reunidas invitan a habitar lo plural, lo periférico y lo inacabado, y a imaginar nuevas formas de comunidad a través del arte. Una lectura indispensable para quienes piensan las artes desde el cruce entre prácticas, pedagogía, territorio y transformación social.

ISBN: 978-9942-977-80-9



Artes
EDICIONES



UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO