

# CENTROAMERICANA

## 28.2

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



EDUCatt

2018

# CENTROAMERICANA

28.2 (2018)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*Centroamericana* es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

#### *Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-9335-430-1

## ÍNDICE

DANTE LIANO	
<i>Humberto Ak'abal, in memoriam</i> .....	5
HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR	
<i>Representación filmica de la migración centroamericana. Archivos verosímiles que confirman condiciones persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas</i> .....	9
ELENA GRAU-LLEVERIA	
<i>Feminidades bajo sospecha. El malestar feminista en «Pezóculos» de Aída Toledo</i> .....	33
DANTE LIANO	
<i>«El tiempo principia en Xibalbá»: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias</i> .....	57
ANDREA PARADA	
<i>Érase una vez... Claribel Alegría y la destrucción de los mitos</i> .....	75
ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA	
<i>Las exequias episcopales en el antiguo Reino de Guatemala (1751-1811) Poder eclesiástico y relaciones clientelares</i> .....	99
<i>Instrucciones a los autores</i> .....	125
Normas editoriales y estilo.....	125
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	127
Política de acceso y reuso.....	128
Código ético.....	128

*Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.*

## HUMBERTO AK'ABAL, IN MEMORIAM

DANTE LIANO

Quizá la cifra para leer la figura de Humberto Ak'abal sea un cifra histórica. El conocimiento de su obra poética coincide con la emergencia de otras dos figuras importantes en el mundo literario guatemalteco: Luis de Lion, para la narrativa de imaginación y Rigoberta Menchú, para esa forma de la épica que la academia ha catalogado como «testimonio». Los tres autores comparten fuerza expresiva, identificación personal con los temas que tratan y un carisma personal que los convierte en figuras nacionales, en figuras que representan mucho más que la etnia de la cual provienen. Por último, no creo que se ignore un hecho de importancia para ellos: son los primeros mayas que hablan con voz propia, con el profundo orgullo de su cultura, desde la época colonial. Si hubo otros antes, estos otros no tenían como marca la insolencia de ser orgullosamente indígenas. Asombra todavía comprobar que las voces de los mayas fueran silenciadas por siglos, desde un poder lingüístico que negaba toda autoridad a la mayoría de habitantes del país. El juego de palabra induce a decir que la de Menchú, de Lion y Ak'abal no fue una emergencia, sino una insurgencia literaria, paralela a aquella otra insurgencia que fue reprimida con barbarie. Mientras la insurgencia armada fue aplastada con todos los medios violentos, la fuerza de la cultura hizo el milagro de que la insurgencia de la palabra se impusiera, y no porque paternalistamente se le fuera permitido, sino por el tesón, el coraje y el inmenso talento de quienes tomaron la palabra a pesar de todo.

También, las fuertes personalidades de cada uno de ellos marcó una voz diferente: muy culta y muy experimental, aunque rabiosamente contestataria, la de Luis de Lion; con la cadencia de los viejos relatos que contaban las abuelas y los abuelos en torno a una fogata, la de Rigoberta Menchú; con la sencillez ecológica de la naturaleza misma, la de Humberto Ak'abal. Por esas voces (des)concertadas, corre la indignación, la sorpresa de quien ve su rostro por

primera vez en el reflejo del agua, la conciencia de ser pioneros y de estar inaugurando una etapa de la cual no se regresa: la reaparición, en superficie, de la literatura de los mayas.

Sus biografías son ásperas, poco envidiables. Su lucha por no ser reprimidos, en cambio, ejemplar. Ak'abal comienza como obrero en la ciudad, proveniente de su nativo Momostenango, pueblo de tierra fría si las hay, puesto que allí fabrican ponchos que se usan en todo el altiplano. Encuentra en el espléndido Luis Alfredo Arango un maestro generoso, que lo conduce al encuentro de su ritmo más original. Ese ancestral caballero hispánico, cuya hidalguía lo conduce a volverse uno con los indígenas de San José Nacahuil, mucho tenía para aconsejar a los jóvenes poetas, pues sabía de poesía casi como un profeta. Del encuentro con Arango, Ak'abal sale transformado: descubre la esencialidad de la palabra, la economía del gesto poético, el uso de la metáfora precisa.

De allí en adelante, Ak'abal usa su talento para elaborar una poesía que logra ser, antigua, originaria, familiar y simultáneamente su forma de presentarla llega al *happening*, a la teatralidad colorida de lo postmoderno, al diálogo intenso con un público arrobado. Creo que hay más intuición que teoría en la visión de un mundo ecológico, completamente compenetrado con la Madre Tierra (sabremos mucho de ese concepto en los años sucesivos), en donde los seres humanos están compenetrados hasta las raíces con el barro, la lluvia, los árboles, los ríos, las montañas, las nubes, el aire, y también con los pájaros, los conejos, las taltuzas, los humildes perros, los gatos salvajes. Los seres humanos como parte de la naturaleza, y no sus enemigos ni sus vencedores. Otra visión del mundo que comienza a ser la visión del siglo XXI.

Ak'abal fue conocido y aclamado en muchas partes del mundo: su presencia despertaba revuelo, admiración y entusiasmo, a veces muy semejante a la de las estrellas de la cultura pop. Su poesía "Canto de pájaros", más que una declamación tradicional, era una auténtica *performance*. Quizá a algunos extraña ese entusiasmo masivo que Menchú y Ak'abal han provocado en sus presentaciones públicas. Creo que podría atribuirse a la tradición oral en la comunicación de los mayas. Durante siglos, negada la escritura, se han ejercitado en la transmisión verbal de su cultura, con una eficacia cada vez más refinada. Son grandes oradores, grandes relatores de cuentos, grandes e

inspirados poetas. ¿Por qué extrañarse, entonces, de su habilidad verbal? Humberto Ak'abal raptaba a sus auditorios con la poderosa fuerza que habrán tenido los antiguos aedas, con la seductora palabra que nos revela el universo íntimo que nos sustenta.

Una buena (aunque no novedosa) metáfora para imaginar a De Lion, Menchú y Ak'abal sería la de tres sacerdotes mayas que prenden fuego a tres antorchas en una noche cerrada, de total oscuridad, como es la noche en la que todavía viven mayas y ladinos pobres en Guatemala. A pesar del viento, a pesar de la lluvia, a pesar de la adversidad, esas tres antorchas siguen brillando en lo oscuro y alumbran los ojos de quienes tienen el futuro. Cuando, dentro de algunos años, se hayan encendido tantas antorchas que todo el campo esté iluminado (ya he dicho muchas veces que el resurgir de los mayas en Guatemala es imparable y es la única esperanza del país) entonces recordaremos que Ak'abal fue pionero: dio la luz de su poesía a quien no tenía ni siquiera esperanza; encendió el futuro con el llameante ocote; fue alumbrado nahual del ajaw de las palabras que liberan.

Que su palabra siga corriendo por el viento, por el aire, por las ramas de los árboles; que su rabia adolescente prenda en los corazones de los mayas, para, como él, emerger de la noche colonial; que sus versos pasen del corazón a la voz, y de la voz a la mente. Porque el verdadero poeta ha construido un monumento indestructible con palabras definitivas, su legado a toda una nación. Que siga con nosotros aunque no lo veamos, porque los más jóvenes leerán sus poesías y las dirán en las altas montañas, y él emergerá de la niebla helada, fumando cigarrillos como brasas encendidas, horadando las nubes y escalando cada vez más alto.

P.S. El poeta Humberto Ak'abal murió el 28 de enero de 2018 en la capital de Guatemala. Tenía 67 años. Murió como mueren tantos guatemaltecos pobres: por la dilatada falta de asistencia médica, por la miseria de la sanidad pública nacional. Lo habían operado de emergencia en la ciudad de Totonicapán, el día anterior, y su agravamiento motivó a los médicos de esa ciudad a sugerir el traslado a la capital, para salvarle la vida. Escandalosamente, no había



ambulancias y los familiares se tuvieron que agenciar una (con la fatal pérdida de tiempo que eso implicaba). Por fin la consiguieron y tres horas después, a la llegada al Hospital General de la ciudad de Guatemala, murió casi de inmediato. Ese tiempo perdido, esa falta de medios son severamente culpables. No sabemos si se hubiera salvado de todos modos, pero podemos decir que si hubiera sido uno de esos grandes ricos del país, habría tenido un helicóptero a disposición; que si hubiera estado en Europa, la atención habría sido inmediata. Que en Guatemala se muere, anacrónicamente, de clase social.

# REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA MIGRACIÓN CENTROAMERICANA

*Archivos verosímiles que confirman condiciones  
persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas*

HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR  
(Háskóli Íslands/Universidad de Islandia)

Centroamérica es una región en ebullición no sólo por hechos de violencia, sino por la cantidad de cambios políticos y sociales que se están viviendo en ella<sup>1</sup>.

**Resumen:** Cada año, cientos de miles de centroamericanos cruzan el territorio mexicano con el objetivo de entrar a los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Ocultos en trenes de carga intentan huir de las condiciones económicas precarias y la violencia cotidiana de sus países de origen, y en muchos casos reunirse con sus familiares ya establecidos en el país del Norte. En ese trayecto, adultos, adolescentes y niños sufren abusos, extorsiones, secuestros, violencia sexual y agresiones, llegando incluso a perder la vida, en manos de oficiales corruptos, bandas delictivas y grupos del crimen organizado que controlan las rutas migratorias y hacen de ellas su negocio. Ante la indiferencia internacional y los intereses de los estados involucrados, los organismos que velan por los derechos humanos constatan reiteradamente estos hechos. A estas denuncias se le suman otras que provienen del arte, en particular del cine documental. En el marco de este trabajo nos proponemos analizar las representaciones sociales de la migración clandestina hacia los Estados Unidos, así como identificar y exponer los abusos que sufren en ese tránsito, a

---

<sup>1</sup>Para más información véase: “5 libros recientes para entender a la Centroamérica de hoy”. En línea: <[www.laprensa.com.ni/2018/05/22/cultura/2423105-5-libros-recientes-para-entender-la-centroamerica-de-hoy](http://www.laprensa.com.ni/2018/05/22/cultura/2423105-5-libros-recientes-para-entender-la-centroamerica-de-hoy), del 22 de mayo 2018>, consultado en agosto de 2018.

partir de numerosos documentales recientes y las películas *Sin nombre* (2009) y *La jaula de oro* (2013).

**Palabras clave:** Derechos humanos – Exclusión social – Migración centroamericana – Indocumentados.

**Abstract:** «**Visual Representation of Central American Migration. Credible Archives that Confirm Persistent Exclusion and the Absence of Political Resolutions**». Every year, in an attempt to reach the United States, hundreds of thousands of undocumented migrants from Central America cross Mexico in search of a better life. Driven by extreme economic conditions, civil unrest and violence in their home countries, and, in some cases, the desire to reunite with relatives already living in the United States, adult individuals, families, and even unaccompanied children and adolescents embark on this perilous journey. In doing so, they risk falling victim to abuse, extortion, sexual assault, and other forms of violence at the hands of brutal gangs, organized crime, and corrupt officials. Many lose their lives. This study examines various aspects of the passage of undocumented Central American migrants through Mexico, viewing the situation from the perspective of human rights violations and social exclusion. This study will analyze a series of documentaries as well as the feature films *Sin nombre* (2009) y *La jaula de oro* (2013) and consider whether the films accurately illustrate the harsh realities that undocumented migrants face while attempting to reach the United States and the extent to which they provide insight into their lives and experiences.

**Key words:** Human rights – Social exclusion – Central American migration – Undocumented.

### *Introducción*

Desde el hemisferio norte prevalece al comienzo del siglo XXI la imagen de Centroamérica como sede de inseguridad, violencia y corrupción, consecuencias, en términos socioeconómicos, de la consolidación de un patrón de desarrollo que produce y mantiene vigente la desigualdad y la pobreza. Se repiten noticias de flujos migratorios, de inequidad e injusticia, del narcotráfico destinado a los Estados Unidos y de operaciones de pandillas delictivas, como la MS-13, los Zetas, Calle-18, entre otras, de México, El

Salvador, Honduras y Guatemala, como ejes operativos de criminalidad variada, incluida la trata de personas<sup>2</sup>. Los causantes principales de esta inestabilidad e intimidación perpetua, tanto doméstica como social, confirman ser la pobreza extrema y la falta de una proyección futura, lograda por medio de un cambio estructural coordinado, tanto de las autoridades como del sector privado<sup>3</sup>. Como consecuencia, y mientras no se consiguen mejorar las condiciones de la mayor parte de la población, seguirán reproduciéndose las imágenes desfavorables de Centroamérica, relacionadas con la pobreza, la baja recaudación, la precariedad del empleo, la inequidad de género y la desigualdad.

Entre los vehículos de representación sumamente efectivos hoy en día se encuentran artefactos como las narrativas visuales, tanto el arte cinematográfico como el cine documental. Debido a los avances tecnológicos, reducción de costos y un ánimo comprometido de cineastas jóvenes últimamente se encuentra un número considerable de narrativas visuales enfocadas en Centroamérica. Tienen como denominador común representar

---

<sup>2</sup> R.L. MILLETT – J.P. ORLANDO, “New Threats and Old Dilemmas: Central America’s Armed Forces in the 21st Century”, *Journal of Political and Military Sociology*, 31 (2005), 1, pp. 59-80. Véase también: S.S. DUDLEY, “Drug Trafficking Organizations in Central America: Transportistas, Mexican Cartels and Maras”, Woodrow Wilson International Center for Scholars, Washington D.C. 2010, y S.P. KOVACY – A.N. BENES (eds.), *Central America. Security Challenges*, Nova Science Publishers, New York 2011. Además: “Gangs by countries/Gangs in Mexico”, en <[https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Gangs\\_in\\_Mexico](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Gangs_in_Mexico)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>3</sup> Para más información se recomienda consultar los informes de organismos internacionales como: Banco Mundial (2018), Washington Office on Latin America (WOLA, 2014), Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL, 2011), Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2013), la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR, 2014), Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 2014), entre otros. También: *Niñez y migración en América Central y América del Norte. Causas, políticas, prácticas y desafíos*, coordinado y editado por Karen Musalo, Lisa Frydman, Pablo Ceriani Cernadas, 2015, en <[http://cgrs.uchastings.edu/sites/default/files/Ninez-MigracionDerechosHumanos\\_Espa%C3%B1ol\\_1.pdf](http://cgrs.uchastings.edu/sites/default/files/Ninez-MigracionDerechosHumanos_Espa%C3%B1ol_1.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

una realidad social y cultural conflictiva donde las condiciones de vida están fuertemente marcadas por una variedad de aspectos políticos, sociales, económicos y culturales desfavorables, particularmente para la población joven que busca modelos a seguir para desarrollarse y establecer su sentido de ser y pertenecer<sup>4</sup>. Estas narrativas, entendidas como testimonios críticos del entorno que proyectan, son a menudo intensamente austeras, hasta excesivas, en cuanto a la violencia representada, contribuyendo así a la prolongación de la imagen unívoca y simplista del istmo.

A modo de acercamiento teórico inicial entonces resulta oportuno precisar que a la narrativa visual se la entiende como «un otro archivo de la historia»<sup>5</sup> ya que revela contextos sociales, culturales y económicos explícitos vistos desde un punto de vista determinado. Además, las intersecciones de clase, origen, género y edad hacen que excedan fronteras socialmente reconocidas<sup>6</sup>, ya que ponen en cuestión valores sociales dados por supuestos; como las relaciones de poder<sup>7</sup>, las responsabilidades de las autoridades por mantener el orden y proteger a los ciudadanos, particularmente a los menores, sus obligaciones de respetar acuerdos internacionales firmados, como la *Declaración Universal de Derechos Humanos* de las Naciones Unidas, del 1948, y el papel de la familia como espacio y garantía de bienestar, como proponía Thomas More en su *Utopía* en 1516<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> N. PALACIOS VIVAS, *Escritoras ejerciendo la palabra. Una mirada crítica nicaragüense*, 400 Elefantes, Managua 2014. Véase también: H. GARÐARSDÓTTIR, “El cine centroamericano y la feminización de la vulnerabilidad”, en S. BUTTES – D. NIEBYLSKI (eds.), *Pobreza, globalización y violencia en el cine latinoamericano del siglo XXI*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2015, pp. 157-181.

<sup>5</sup> J. PANESI, “Villa, el médico de la memoria”, en A.M. BARRENECHEA (ed.), *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario 2003, p. 14.

<sup>6</sup> B. COOPER, “Intersectionality”, en L. DISCH – M. HAWKESWORTH (eds.), *The Oxford Handbook on Feminist Theory*, Oxford Handbooks Online, Oxford 2015.

<sup>7</sup> M. FOUCAULT, “Power and strategies”, en C. GORDON (ed.), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings (1972-1977)*, Pantheon Books, New York 1980, pp. 134-146.

<sup>8</sup> T. MORE, *Utopía*, traducción de Emilio García Estébanez, Akal, Madrid 2015.

Dentro de esta gama de representaciones se encuentra un corpus extenso de narrativas visuales que introducen un retrato de la experiencia diaria de hombres, mujeres y niños indocumentados, cuyo denominador común es la pesadilla de cruzar el territorio mexicano. Y para captar la urgencia de la temática aquí presentada resulta indispensable tener presente que: «Todo migrante, a pesar de su estatus migratorio irregular, tiene el derecho a la vida; al no sometimiento a la tortura, a la esclavitud y al trabajo forzoso, a la igualdad ante la ley e igual protección de la ley y de acceso a la justicia»<sup>9</sup>.

También, resulta relevante tener presente que según el reportaje *Niñez y migración en América Central y América del Norte. Causas, políticas, prácticas y desafíos*<sup>10</sup>, cada año son hasta 400.000 los centroamericanos que hacen el camino hacia el norte, a través del territorio mexicano<sup>11</sup>, y proceden principalmente de Guatemala, El Salvador y Honduras<sup>12</sup>. Este transcurso aumentó desde mediados de los ochenta como consecuencia de los conflictos

---

<sup>9</sup> INTERNATIONAL COUNCIL OF HUMAN RIGHTS POLICY, *Migración irregular, tráfico ilícito de migrantes y derechos humanos: hacia la coherencia*, Genève 2010, p. 5. En línea: <[www.ichrp.org/files/summaries/40/122\\_pb\\_es.pdf](http://www.ichrp.org/files/summaries/40/122_pb_es.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>10</sup> *Niñez y migración en América Central y América del Norte. Causas, políticas, prácticas y desafíos*, en <[www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2015/9927.pdf](http://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2015/9927.pdf)>, 2015, consultado en agosto de 2018.

<sup>11</sup> El la revista *Debate feminista* se revela que: «La trinidad perversa de la que huyen las fugitivas centroamericanas: violencia feminicida, violencia de estado y violencia de mercado», en <[www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947817300063#!](http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947817300063#!)>, 2017, consultado en agosto de 2018. Véase además la siguiente observación: «Al menos 26.000 menores no acompañados han sido detenidos en lo que va de año [2018] en la frontera de Estados Unidos con México, según ha denunciado el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (Unicef)», en <[www.hoy.es/sociedad/201608/23/menos-ninos-centroamerica-sido-20160823113433-rc.html](http://www.hoy.es/sociedad/201608/23/menos-ninos-centroamerica-sido-20160823113433-rc.html)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>12</sup> E. RODRÍGUEZ CHÁVEZ – S. BERUMEN SANDOVAL – L.F. RAMOS MARTÍNEZ, “Migración centroamericana de tránsito irregular por México. Estimaciones y características generales”, *CEM/INM/Apuntes sobre Migración*, julio 2011, 1, p. 1. En: <[www.researchgate.net/publication/274637329\\_Migracion\\_centroamericana\\_de\\_transito\\_irregular\\_por\\_Mexico\\_Estimaciones\\_y\\_caracteristicas\\_generales](http://www.researchgate.net/publication/274637329_Migracion_centroamericana_de_transito_irregular_por_Mexico_Estimaciones_y_caracteristicas_generales)>, consultado en agosto de 2018.

armados en la región y la falta general de proyección futura de las diversas autoridades locales, desarrollo que continuó hasta llegar a un máximo histórico en 2005<sup>13</sup>. Sin embargo, entre 2005 y 2010 fue documentada una tendencia decreciente debido a factores como la crisis económica de EE. UU. y el establecimiento de mayores medidas de control migratorio, tanto en la frontera mexicana del sur como en la del norte. La creciente inseguridad en México ha contribuido igualmente a este descenso<sup>14</sup>. No obstante, son todavía cientos de miles los que emprenden el viaje.

Este análisis, que comprende las películas *Sin nombre* (2009)<sup>15</sup> y *La jaula de oro* (2013)<sup>16</sup> y los documentales *Fronteras al límite* (2015)<sup>17</sup>, *Coyote* (2011)<sup>18</sup>, *La Bestia* (2011)<sup>19</sup>, *Los invisibles* (2010)<sup>20</sup>, *Which Way Home* (2009)<sup>21</sup> y *De nadie* (2005)<sup>22</sup>, tiene el propósito de examinar el escenario actual de los flujos

---

<sup>13</sup> S. CASPAR OLVERA, “Migración México-Estados Unidos en cifras (1990-2011)”, *Red Internacional de Migración y Desarrollo*, 2012. En línea: <[www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-75992012000100004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-75992012000100004)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>14</sup> CASPAR OLVERA, “Migración México-Estados Unidos en cifras (1990-2011)” y RODRÍGUEZ CHÁVEZ – BERUMEN SANDOVAL – RAMOS MARTÍNEZ, “Migración centroamericana de tránsito irregular por México”, p. 2. Véase también: M. ESPINOZA-QUESADA, “From ‘Mother/Land’ to ‘Woman/Nation’: Destabilizing Nation and Gender Structures in the Costa Rican Film *El Camino*”, *Polifonia Scholarly Journal*, 1 (2011), 1, pp. 96-97: «the movement of hundreds of thousands of Nicaraguans across the San Juan River into neighboring Costa Rica, and the impact such phenomenon has had and continues to have an influence on relations between the two countries and the (trans)formation of (trans)national identities in the region». En línea: <[www.apsu.edu/polifonia/volume1/El\\_camino.pdf](http://www.apsu.edu/polifonia/volume1/El_camino.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>15</sup> C. FUKUNAGA, *Sin nombre*, Creando Films y Canadá Films, México 2009.

<sup>16</sup> D. QUEMADA-DÍEZ, *La jaula de oro*, Coproducción Machete Producciones, México 2013.

<sup>17</sup> J. SILVA, *Fronteras al límite. La frontera de la Bestia*, Televisión española, Madrid 2015.

<sup>18</sup> C. RODRÍGUEZ, *Coyote*, Televisión española, Madrid 2011.

<sup>19</sup> P. ULTRERAS, *La Bestia*, Coproducción entre México, EE. UU., El Salvador y Guatemala, México 2011.

<sup>20</sup> M. SILVER – G. GARCÍA BERNAL, *Los invisibles*, Greenhouse Studios, México 2010.

<sup>21</sup> R. CAMMISA, *Which Way Home*, Mr. Mudd y HBO Films, Los Angeles 2009.

<sup>22</sup> T. DIRDAMAL, *De nadie*, Producciones Tranvía, México 2005. Para estudiar con más detalle la situación de la mujer migrante se recomiendan, entre otros, los documentales *Los feminicidios del*

migratorios desde América Central hacia los Estados Unidos centrado en la situación de tránsito para determinar cómo están representados tales experiencias y entornos<sup>23</sup>. Además, con el propósito de situar el debate en un marco teórico, se ha examinado la migración desde el contexto de los derechos humanos y la exclusión social, haciendo hincapié en la idea oportuna del sueño dorado, la utopía, según la presentó Thomas More, para dismantelar la realidad distópica en la cual se encuentran los migrantes durante su trayecto migratorio y/o después. Asimismo, se discute la coherencia entre la información brindada mediante los documentales por un lado y la representación cinematográfica por el otro.

### *Las múltiples dimensiones de la exclusión*

Antes de proceder al análisis propiamente dicho, resulta oportuno destacar que la exclusión se parte entre dos esferas principales: la económica y la social. Con la primera se hace referencia a la inaccesibilidad de participar en los sectores productivos y los comercios mercantiles y financieros, lo que se une a la insuficiencia de ingresos, la inseguridad del empleo y el desempleo o la privación material por falta de ingresos. Además, impide el aprendizaje de las habilidades para desenvolverse prósperamente en tales ámbitos<sup>24</sup>. En cuanto a la segunda, John Pierson mantiene que el proceso de la exclusión social (tanto

---

*Estado de México* (B. Loyola, Vise News Productions, México/Nueva York 2015), *Feminicidios* (S. Jiménez Pons, Televisión española, Madrid 2011), *Femicidio/Feminicidio – Ni una más* (Y. Díaz Madrigal – Martín Sabio, Beeu video, Buenos Aires 2011) y *Killer's Paradise* (G. Portenier, BBC, London 2006). Véase también *Los invisibles* (min: 7.30-8.30 y 10.29-11.05).

<sup>23</sup> «El Fondo Monetario Internacional (FMI) recortó ayer [5 de agosto, 2018] las previsiones de crecimiento económico de Centroamérica de este año al 3.3%, seis décimas menos de lo que calculaba en abril, debido principalmente a la incertidumbre política que se vive en Nicaragua». Para más información véase: <[www.elnuevodiario.com.ni/economia/470349-economia-centro-america-caera-3-3-crisis-nicaragua/](http://www.elnuevodiario.com.ni/economia/470349-economia-centro-america-caera-3-3-crisis-nicaragua/)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>24</sup> M.A. BELTRÁN – J.M. CRUZ – W. SAVENIJE, *Exclusión social, jóvenes y pandillas en Centroamérica*, FundaUngo, 2007, p. 6. En línea: <[fundaungo.org/sv/pdf/2012/temas\\_acualidad/Temas%20de%20Actualidad%20No.%203.pdf](http://fundaungo.org/sv/pdf/2012/temas_acualidad/Temas%20de%20Actualidad%20No.%203.pdf)>, consultado en agosto de 2018.



cultural como política) aparece principalmente como una consecuencia de la pobreza o de los bajos ingresos, mientras simultáneamente considera que factores como la discriminación, un nivel bajo de educación y nivel de vida empobrecida son componentes que juegan un papel determinante en el proceso<sup>25</sup>.

Los marcadores comunes de pobreza extrema se definen en concordancia con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que utiliza una norma fija a un dólar estadounidense por día para determinar la pobreza en el mundo subdesarrollado. La pobreza absoluta, destacada en las narrativas estudiadas, se define por tal norma, es decir los individuos y las familias que viven dentro o debajo de esta norma viven en indigencia total y no pueden satisfacer las necesidades mínimas de alimento y refugio<sup>26</sup>. En cambio, la pobreza relativa se refiere a la falta de recursos necesarios para colaborar en las actividades y tener las condiciones de vida generalmente aprobadas y obtenidas por una mayoría de personas en una sociedad particular<sup>27</sup>. Los individuos que sufren esta forma de pobreza están efectivamente excluidos de los patrones de vida ordinaria y la participación generalmente reconocida como estándar, pues carecen de los recursos adecuados para aprovechar las condiciones de vida, las oportunidades y las normas de bienestar que la sociedad en su conjunto ha creado.

Las formas de exclusión, entonces, entendidas como «desempoderamiento extremo que, si no son neutralizados por el acceso a la ciudadanía social, desembocan en situaciones de no intervenir en dinámicas básicas de

---

<sup>25</sup> J. PIERSON, *Tackling Social Exclusion*, Routledge, London 2003, p. 7. Pierson explica que el término ‘exclusión’ social genera controversia y que para el cual no existe una definición única y aprobada. «Se originó en Francia en la década de los setenta para describir la condición de ciertos grupos al margen de la sociedad que fueron cortados tanto de fuentes regulares de empleo y las redes de seguridad de los ingresos del estado del bienestar», p. 4.

<sup>26</sup> Para más información véase: “Poverty in Central America: Advancements and Needs”, *IFAD*, 2016. En línea: <[borgenproject.org/poverty-in-central-america/](http://borgenproject.org/poverty-in-central-america/)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>27</sup> PIERSON, *Tackling Social Exclusion*, p. 9.

pertenencia en la sociedad»<sup>28</sup>, desmanteladas en la narrativa visual estudiada, son multidimensionales e implican el rechazo, total o parcial, de la colaboración plena en la vida de una sociedad determinada. Para ejemplificar mejor la exclusión tan omnipresente en el caso de los migrantes centroamericanos resulta apropiada la siguiente definición presentada por la Organización Mundial de la Salud (OMS):

Exclusion consists of dynamic, multi-dimensional processes driven by unequal power relationships interacting across four main dimensions – economic, political, social and cultural – and at different levels including individual, household, group, community, country and global levels. It results in a continuum of inclusion or exclusion characterized by unequal access to resources, capabilities and rights<sup>29</sup>.

Dicho de otro modo, la exclusión es un proceso que priva a los individuos, las familias y/o los grupos de los recursos necesarios para participar en las actividades culturales, sociales, económicas y políticas. De manera similar, las prácticas discriminatorias que se producen pueden estar profundamente arraigadas en la comunidad, la familia, las instituciones públicas, etc., tanto como en la idiosincrasia de un pueblo expresada por las normas y valores ejercidos. De modo comparable, Behrman et al. definen el concepto como «la negación de acceso igual a las oportunidades impuesta por ciertos grupos de la

---

<sup>28</sup> J.P. PÉREZ SÁINZ – M. MORA SALAS, *De la pobreza a la exclusión social. La persistencia de la miseria en Centroamérica*, Informe final presentado al Centro de Estudios para América Latina y la Cooperación Internacional de la Fundación Carolina, San José 2006, pp. 11-12. En línea: <[www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance\\_Investigacion\\_6.pdf](http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance_Investigacion_6.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>29</sup> S. ESCOREL – M. HERNÁNDEZ – H. JOHNSTON – J. METHIESON – J. POPAY – L. RISPEL, *Understanding and Tackling Social Exclusion. Final Report to the WHO Commission on Social Determinants of Health. From the Social Exclusion Knowledge Network*, February 2008, p. 2. En línea: <[www.who.int/social\\_determinants/knowledge\\_networks/final\\_reports/sekn\\_final%20report\\_042008.pdf](http://www.who.int/social_determinants/knowledge_networks/final_reports/sekn_final%20report_042008.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

sociedad sobre los demás»<sup>30</sup>. Como consecuencia, la exclusión, como el efecto de procesos discriminatorios de ‘otredad’, se funda al bordear la base de una identidad cultural o social. El proceso consiste en el mantenimiento de las fronteras y/o límites espaciales y simbólicos para sustentar la exclusión. Estos límites impiden a las personas el acceso equitativo a un lugar propio dentro del tejido social y cultural de una comunidad determinada.

Por otra parte, la exclusión manifiesta la interacción de una variedad de circunstancias, acontecimientos y procedimientos que afectan a los individuos o grupos, negándoles la posibilidad de alcanzar una calidad de vida digna<sup>31</sup>. Las diferentes dimensiones de la exclusión incluyen entonces no sólo límites en la participación activa en el mercado laboral, sino también la negación sistemática del acceso a los recursos y a los servicios sociales, por ende, la pobreza, la falta de voz política, de protección social, de acceso a la justicia y la negación del derecho a condiciones de igualdad en las relaciones sociales<sup>32</sup>. Consecuentemente, la sociedad excluyente sería aquella en la que los individuos se relacionan e interactúan principalmente con otros del mismo grupo o clase social, y aquella en la cual las interacciones condicionales por raza o clase son clave para acceder a puestos de trabajo, crédito, oportunidades de educación y opciones de atención médica<sup>33</sup>.

Debido a lo anterior, el proceso de la exclusión social y por ende la marginalización, en forma de desventajas y discriminación, no se limita a los

---

<sup>30</sup> J.R. BEHRMAN – A. GAVIRIA – M. SZÉKELY, “Social Exclusion in Latin America: Perception, Reality and Implications”, en *Who’s in and Who’s out. Social Exclusion in Latin America*, Interamerican Development Bank, Washington D.C. 2003, p. 11.

<sup>31</sup> BELTRÁN – CRUZ – SAVENIJE, *Exclusión social, jóvenes y pandillas en Centroamérica*, pp. 5-6.

<sup>32</sup> S. KHAN – E. COMBAZ – E. MCASLAN FRASER, *Social exclusion: topic guide*, revised edition, chapter 5.1 “Social exclusion as a process”, GSDRC, University of Birmingham, Birmingham 2015. En línea: <[www.gsdrc.org/go/topic-guides/social-exclusion-as-a-process](http://www.gsdrc.org/go/topic-guides/social-exclusion-as-a-process)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>33</sup> BEHRMAN – GAVIRIA – SZÉKELY, “Social Exclusion in Latin America: Perception, Reality and Implications”. En inglés dice: «The denial of equal access to opportunities imposed by certain groups of society upon others», p. 12.

niveles más bajos de la jerarquía social, sino que pueden manifestarse independientemente de la pobreza en niveles sociales distintos. En cierto modo, según Pérez Sainz et al., la exclusión social es un problema estructural de los estados, refiriéndose a la ineficiencia de las políticas públicas al abordarla en toda su magnitud. Es decir, la ambición de reducir la pobreza ha sido ineficiente y el mercado, cuyas fallas son estructurales, no ha ofrecido salidas de superación de la exclusión social, sino que, al contrario, ha tendido a reproducirla<sup>34</sup>. Asimismo, la exclusión termina en la negación de una identidad social y cultural propia, además de cualquier tipo de espacios de recreación. La privación de estos elementos puede tener efectos negativos en el desarrollo de habilidades y aptitudes dentro de entornos como la comunidad local<sup>35</sup>. Resulta entonces interesante, para el estudio aquí presentado, comprobar que las condiciones de pobreza comúnmente engloban dimensiones espaciales y que los grupos excluidos a menudo se concentran en zonas vulnerables como los barrios o villas de emergencia o áreas periféricas de baja inversión donde faltan oportunidades. Estas áreas segregadas de los entornos urbanos carecen de la infraestructura adecuada como centros de salud y escuelas y el ejemplo que existe es precario. Es en este entorno donde irremediablemente emergen altos niveles de criminalidad, violencia, miseria, delincuencia y drogadicción.

Finalmente, al hablar de exclusión social se alude también a la falta del acceso pleno a los derechos civiles, políticos y humanos. Esto se evidencia en la ausencia de participación política, la representatividad limitada o ineficiente y la falta de poder en la toma de decisiones que afectan la vida cotidiana de las personas. Según explican Behrman et al., una de las formas más evidentes de las desigualdades sociales es la exclusión institucionalizada, que se revela por medio de la negación de una voz y representación en las decisiones públicas que sufren los grupos excluidos. Siguen encontrando barreras a la hora de buscar la participación activa, el acceso a la educación y al empleo en el sector

---

<sup>34</sup> PÉREZ SÁINZ – MORA SALAS, *De la pobreza a la exclusión social. La persistencia de la miseria en Centroamérica*, p. 214.

<sup>35</sup> BELTRÁN – CRUZ – SAVENTE, *Exclusión social, jóvenes y pandillas en Centroamérica*, p. 6.

formal y la igualdad de sueldo, además de enfrentarse con obstáculos judiciales. En este caso, pese a que existe la igualdad jurídica formal, las mujeres, junto con otras minorías, a menudo se enfrentan a la discriminación ya que la legislación está perjudiciada contra ellas<sup>36</sup>. De este modo, tener igualdad ante la ley no significa la ausencia de la exclusión<sup>37</sup>.

### *La ilusión utópica como promotor de la migración*

Ahora, si trasladamos la atención al fenómeno de la migración indocumentada por México, se observa que las causas principales resultan de una combinación de elementos: exclusión económica y/o social, condiciones precarias marcadas por la pobreza y la violencia, además de la existencia de familiares ya establecidos en los EE. UU. Desafortunadamente estas condiciones no parecen que vayan a cambiar ya que la Federación Internacional de Derechos Humanos afirma que durante la última década la pobreza no ha dejado de aumentar en las zonas rurales y semiurbanas de los países del triángulo norte<sup>38</sup>. Como consecuencia, y mientras muchas familias dependen de las remesas de familiares ya trabajando en EE. UU., sobre todo en las zonas rurales y zonas periféricas, numerosos jóvenes deciden emprender el viaje promovidos por la

---

<sup>36</sup> OFICINA DE ALTO COMISIONADO PARA LOS DERECHOS HUMANOS, “¿Qué son los derechos humanos?”, en: <[www.ohchr.org/SP/Issues/Pages/WhatAreHumanRights.aspx](http://www.ohchr.org/SP/Issues/Pages/WhatAreHumanRights.aspx)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>37</sup> BEHRMAN – GAVIRIA – SZÉKELY, “Social Exclusion in Latin America: Perception, Reality and Implications”, p. 12.

<sup>38</sup> 19 de los 35 millones de habitantes de los países centroamericanos (Guatemala 18, Honduras 10 y El Salvador 7 millones) viven en la pobreza, de los cuales 8 millones se consideran en pobreza extrema. Véase: FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS, *Estados Unidos-México: muros, abusos y muertos en las fronteras. Violaciones flagrantes de los derechos humanos de los migrantes indocumentados en camino a Estados Unidos*, 2008, 488/3, p. 9. En línea: <[www.fidh.org/es/region/americas/estados-unidos/Muros-abusos-y-muertos-en-las-fronteras.pdf](http://www.fidh.org/es/region/americas/estados-unidos/Muros-abusos-y-muertos-en-las-fronteras.pdf)>, consultado en agosto de 2018; y en “Poverty in Central America: Advancements and Needs”, se confirma que: «The poorest 20% of the population receive only 3% of all income; the wealthiest 20% receive 60%», s.p.

esperanza o, quizás, la ilusión de proveer a sus familias, «mejorar las condiciones en que viven», como se menciona en el documental *Los invisibles* (min. 3.20), aun reconociendo que el proceso transitorio consiste en hacer desplazamientos en rutas migratorias complejas y peligrosas.

Sin entrar a discutir las condiciones actuales de la zona fronteriza entre México y EE. UU., los cruces irregulares de migrantes centroamericanos hacia los EE. UU. se producen mayoritariamente en la frontera con Guatemala (véase: *La jaula de oro*, min. 7-10 y *Sin nombre*, min. 17-19). Desde allí ya se encuentran con varios obstáculos como son los secuestros, asaltos, violaciones, extorsiones y la trata de personas<sup>39</sup>. A partir de la entrada a México el medio de transporte que ha pasado a representar visualmente la migración indocumentada hacia los EE. UU. son los trenes de carga comúnmente llamados ‘de la muerte’ o ‘la Bestia’ (véase: *Fronteras al límite*, y *La Bestia*). Para facilitar el trayecto, numerosos migrantes utilizan los ‘polleros’ o ‘coyotes’ (véase: *Coyote*), quienes a menudo se dedican a extorsionar y a secuestrar a migrantes<sup>40</sup>.

Al acercarnos al estudio de la narrativa visual elegida observamos que la película *Sin nombre* presenta un retrato de la experiencia común de hombres, mujeres y jóvenes al cruzar el territorio mexicano<sup>41</sup>. Desde el comienzo de la narración, Fukunaga introduce a sus protagonistas y la película proyecta dos historias que se convergen en un encuentro arriba del tren de carga, ‘la Bestia’ (min. 38.55). El denominador común de la película, que por cierto da origen al título, *Sin nombre*, es la falta absoluta de agencia del quien se somete a la colectividad de indocumentados en tránsito, por un lado, o a una pandilla

---

<sup>39</sup> La presentación de la historia de María (véase: *De nadie*) desmantela el abuso sexual de los migrantes femeninos y las consecuencias culturales que implican que no pueda volver a casa por la vergüenza y la discriminación social de haber sido violada. Véase también *La jaula de oro* (min. 55.11).

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ CHÁVEZ – BERUMEN SANDOVAL – RAMOS MARTÍNEZ, “Migración centroamericana de tránsito irregular por México”, p. 6.

<sup>41</sup> La película fue ganadora del premio Mejor Dirección y Excelencia en Fotografía en el Festival de Sundance de 2009.

delictiva, como la Mara Salvatrucha, MS-13, por el otro. La narración abre con la representación visual de un barrio pobre de la ciudad Tapachula en Chiapas, donde opera una celda de MS-13. Por medio de Casper (Edgar Flores) o Willy, el espectador aprende acerca de las relaciones de poder dentro de la pandilla, el sistema de valores, el *modus operandi* de sus miembros y sus condiciones de vida. Casper acaba de entregar un nuevo candidato a miembro de la banda, un niño de doce años, Smiley (Kristyan Ferrer) o Benito, después de que éste pase por un proceso de iniciación violenta (min 3.25-4.30). Smiley ahora «pertenece a una familia para siempre» (min. 15.30) y rápidamente logra un estatus particular por matar a quemarropa a uno de los miembros por ser considerado traidor (min. 14.45). Aun así, la posición de Willy dentro de la pandilla peligra ya que han descubierto que tiene una novia fuera de la banda (min. 25.25).

La otra historia que se desarrolla en *Sin Nombre* nos introduce a una adolescente hondureña, Sayra (Paulina Gaitán) quien se reúne con su padre que ha sido expulsado de EE. UU. y que quiere volver a entrar. A Sayra entonces se le presenta la opción de emprender el viaje por México junto con él. Sayra tiene sus dudas, pero al no poder responder a la pregunta sobre qué haría si se quedara, decide irse. Caminan por los bosques, cruzan el río, son humillados por agentes de migración para luego unirse a un grupo de personas que esperan el tren en un lugar no identificado en el sur de México (min 19.10). Sayra aprende de memoria el número de teléfono que debe llamar al llegar al otro lado y escucha a su padre explicar que les espera un viaje de dos o tres semanas. Bajo música folklórica mexicana se observa como suben al tren y comienzan el trayecto hacia el norte. Aguantando el hambre y la sed, además de amenazas múltiples e inseguridad perpetua, avanzan. Mientras tanto en Tapachula, los jefes de la banda comienzan a dudar de la lealtad de Casper y cuando su novia se acerca a un encuentro de la pandilla en el cementerio de la ciudad él pierde el control de la situación y ella termina muerta (min. 34.15). En adelante, lo vigilan día y noche y hacen que participe con el jefe de la Mara, Lil Mago (Tenoch Huerta Mejía) en varias actividades, entre estas un asalto contra los indocumentados que viajan junto a Sayra. Entre música rap y silencios prolongados, Willy acaba matando a machetazos al jefe, harto de su brutalidad y de su manera de abusar de los indocumentados, además de su

manera de amenazar a Sayra. Tira el cadáver desde el tren y ordena a Smiley bajarse y desaparecer. En este momento preciso decide abandonar la pandilla para convertirse en uno más de los indocumentados (min. 41.20).

La película a continuación revela las condiciones en las que viajan los protagonistas (además de muchos otros viajeros) atestiguadas repetidas veces en los documentales analizados, como es el caso de *La Bestia*. En él, Clara y Noel, hermanos guatemaltecos, hablan de asaltos y ladrones que los violaron y robaron en la frontera. José y Omar de Honduras fueron víctimas de robos de pandillas que les amenazaron con machetes y pistolas. Mientras, otros reportan robos y extorsiones por parte de la policía, un hecho que el general Ramos, jefe de la Policía de Arriaga, verifica como acontecimiento diario y declara que la corrupción es como un cáncer presente en todas las corporaciones del que nadie puede escapar (min. 33.17). El Padre Alejandro Solalinde, director de un Albergue para Migrantes en Chiapas, también critica las autoridades afirmando que:

El problema de todos los que caen en el tren, que los matan, que los asaltan, es que de muchos de ellos nunca se sabe y nunca se sabrá (...) van a la fosa común. Es increíble que, en México, que firma tantos tratados contra la tortura (...) que estamos viviendo estas cosas tan terribles (min. 49.28-50.01).

En *La Bestia*, así como en la película *Sin nombre*, se revela cómo la amenaza se vuelve omnipresente y cómo la desconfianza da origen a la falta de solidaridad (tan necesaria para sobrevivir). No obstante, entre los protagonistas de la película se perciben momentos de inseguridad y miedo, pero también de tranquilidad y esperanza. Encuentran la oportunidad de compartir expectativas personales (min. 55.38-57.30 y 1.23.30), aunque resulte indispensable contemplar a la vez los peligros y las inseguridades, representación atestiguada en todos los documentales. Mientras Fukunaga intercala numerosas escenas mostrando la belleza de México y la bondad del pueblo mexicano al ofrecer comida y bebidas a los viajeros, en el trayecto hacia el norte todos tienen que aguantar la persecución de las pandillas, las



confrontaciones con las autoridades, locales y nacionales, el hambre, la caída de colegas del tren, entre otras atrocidades<sup>42</sup>. El espectador atestigua momentos de alegría y amistad entre los personajes de *Sin nombre*, antes de volverse testigo de la matanza del padre de Sayra y la captura de su hermano, la huida de Casper y Sayra de la Mara (min. 1.18.40) y su descanso de tres días en un albergue religioso antes de intentar cruzar la frontera por medio de un ‘coyote’. Más tarde se observa la captura de Casper a orillas del río y su ejecución por parte de Smiley al proclamar con determinación «Mara por vida» (min. 1.26.50). Seguidamente, la narración termina con un *close-up* de Sayra, después de lograr cruzar el Río Grande, al llamar al número que le había pasado su padre (min 1.30.30).

Otro artefacto representativo del escenario actual de los flujos migratorios desde América Central hacia los Estados Unidos, y que sirve para evaluar la credibilidad del arte cinematográfico, se encuentra en la película *La jaula de oro*. La película nos introduce a tres protagonistas jóvenes, Juan (Brandon López), Sara (Karen Martínez) y Samuel (Carlos Chajon), todos menores de edad, que comienzan el tránsito desde Guatemala (véase también: *La Bestia* min. 6.11 y *Coyote* min. 22.25). Por medio de tomas largas en cámara lenta se introduce su barrio precario, las condiciones de vida y los preparativos necesarios de Sara para aparentar ser hombre, como cuando se corta el pelo y se venda sus senos (min. 2.13-3.41). Su destino es la ciudad de Los Ángeles, California, porque, a pesar de su juventud, son conscientes de que los países desarrollados como los EE. UU. dependen de los trabajadores inmigrantes para satisfacer las demandas de mano de obra barata, ya que contribuye al

---

<sup>42</sup> La Federación Internacional de Derechos Humanos (FIDH) reporta que hay impunidad total frente a las violaciones cometidas en contra de los derechos humanos de los migrantes, como se revela en el hecho de que casi no existen casos de condena judicial, que se traduce en la falta de voluntad política de alcanzar soluciones para proteger a los migrantes en tránsito, 2008, p. 38. Cfr.: “Estados Unidos-México: Muros, Abusos y Muertos en las Fronteras. Violaciones flagrantes de los derechos de los migrantes indocumentados en camino a Estados Unidos”, *Federación Internacional de los Derechos Humanos*, en <[www.fidh.org/IMG/pdf/USAMexique\\_migran488esp.pdf](http://www.fidh.org/IMG/pdf/USAMexique_migran488esp.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

proceso de acumulación de sus economías<sup>43</sup>. No obstante, después de viajar con un bus de noche, cruzar el río y caminar hasta la línea de tren, estando todavía en el sur de México, en Chiapas, las autoridades los capturan y los devuelven. Después de contemplar sus opciones, Juan y Sara deciden intentar el viaje de nuevo mientras Samuel decide quedarse. Vuelven a intentar y repiten el trayecto. Se complica el viaje de los dos al acercarse el joven indígena Tzozil, Chauk (Rodolfo Domínguez). Chauk no habla español y a medida que Sara se vuelve el eje de la comunicación, el intérprete entre los tres (min. 15-20), aumenta la tensión entre Juan y Chauk. Las amenazas continuas los llevan a sus límites y, al mismo tiempo que tienen que preservar su integridad y luchar por su vida (véase también: *Coyote* min. 28.10-40.00 y *Los invisibles* min. 1.38-3.46). Como en *Sin nombre*, el medio de transporte es el tren de carga, ‘la Bestia’ y, a medida que avanzan, el tren se vuelve el símbolo tanto de los peligros que tienen que confrontar como seres humanos y sujetos sociales indocumentados, como la representación de la esperanza de alcanzar el paraíso del norte y por ende un bienestar utópico. Tienen que confrontar abusos de policías corruptos que les quitan hasta los zapatos (min. 23.43), confrontarse a la brutalidad de miembros de una pandilla que los atacan y roban (min. 52.30) y atestiguar cómo separan a las mujeres de la colectividad para llevarlas consigo en un camión. El punto culminante se presenta cuando humillan a Sara al descubrir que se trata de una «virgencita», la separan del resto, la llevan a un auto elegante y no se sabe más de ella (min. 55.11)<sup>44</sup>. Por su narrativa visual Quemada-Díez confirma entonces lo que numerosos reportajes de los mecanismos de derechos humanos declaran y es que son las mujeres y los niños los más vulnerables frente a los cárteles, y han sido históricamente objeto de la

---

<sup>43</sup> Para más información véase: A. ÁLVAREZ BEJAR, “Los mexicanos en los mercados laborales de Estados Unidos”, *Focal. Dialogue, Research, Solution*, en <[www.focal.ca/en/publications/focalpoint/445-may-2011-alejandro-alvarez-bejar-sp](http://www.focal.ca/en/publications/focalpoint/445-may-2011-alejandro-alvarez-bejar-sp)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>44</sup> Para más información acerca del tema véase por ejemplo los documentales *Feminicidio* y *Los feminicidios del Estado de México* (cfr. nota 22).

trata de personas, la esclavitud y las redes de prostitución<sup>45</sup>. Se confirma además con la observación de Meyer, quien revela que un gran número de las mujeres enredadas en la prostitución en la frontera sur, son de origen centroamericano<sup>46</sup>.

Tanto Juan como Chauk aguantan golpes serios por tratar de defender a Sara y mientras sale el tren Chauk se hace responsable de la recuperación de Juan. En adelante tienen que depender el uno del otro (min. 57.24). Una vez más el espectador aguanta innumerables escenas violentas y el paso de los días marcados por la inseguridad omnipresente. La temática enfocada por Quemada-Díez encuentra un paradigma en el hilo conductor del documental *Which Way Home* (2009)<sup>47</sup> donde aparecen entrevistados varios niños y adolescentes migrantes. La narración revela los peligros y los riesgos a que se enfrentan en particular los niños en el camino, enfatiza su vulnerabilidad extrema por su edad, falta de experiencia y desesperación, aunque muestra simultáneamente la existencia de grupos humanitarios que proveen de ayuda e información a los migrantes. El documental se centra en Kevin y Fito, hondureños de catorce años. Kevin espera comprarle una casa a su madre para que pueda salir de una relación abusiva y Fito, quien ha vivido con su abuela en condiciones precarias espera que le adopte alguna familia al otro lado de la frontera. A pesar de las pruebas de valor, perseverancia y agilidad, cada testimonio (tanto como se revela en *La jaula de oro*) ostenta los peligros y los

---

<sup>45</sup> UNHCR, *Niños en fuga. Niños no acompañados que huyen de Centroamérica y México y la necesidad de protección internacional*, Washington D.C. 2014. En línea: <[www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2014/9568](http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2014/9568)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>46</sup> M. MEYER – S. BREWER, “Un trayecto peligroso por México: Violaciones a derechos humanos en contra de los migrantes en tránsito”, Washington Office on Latin America (WOLA), 2010, p. 3. Para más información véase Ó. MARTÍNEZ, “Las esclavas invisibles: el infierno centroamericano en Chiapas”, 2010, en <<https://magis.iteso.mx/content/las-esclavas-invisibles>>, consultado en agosto de 2018.

<sup>47</sup> La película ganó el premio Outstanding Informational Programming en los Emmys de 2010.

riesgos a los que se enfrentan los niños. Aparecen también Olga y Freddy, hondureños de nueve años, tratando de llegar a Minnesota donde viven sus familiares y Juan Carlos, niño guatemalteco de trece años, siente la responsabilidad de proveer para su familia ya que el padre los abandonó. Aquí, tanto como en el otro material consultado se enfatiza la vulnerabilidad extrema causada por la edad y género, además de la desesperación causada por la falta de experiencia (véase: *Fronteras al límite*, min. 27.25-30.10 y *La Bestia*, min. 12.18).

En *La jaula de oro*, entonces, como en la mayoría de los documentales, se examinan las causas que obligan a los jóvenes a salir de los países del triángulo norte que parecen haber consolidado un patrón de desarrollo que produce y reproduce la desigualdad y la pobreza. Todos reportan carecer de oportunidades económicas y a pesar de su corta edad, sienten obligación de proveer para sus familias. Por medio de su proyección se confirma como un grupo está definido y excluido mediante el ejercicio de poder y cómo, consecuentemente, la exclusión social es el efecto de las interacciones sociales que se caracterizan por las relaciones desiguales de poder y, a menudo, este proceso sustenta y perpetúa la desigualdad y la pobreza en las sociedades<sup>48</sup>. La visión ilusoria de los entrevistados en los documentales y representada en las películas está marcada por una meta poco relevante, pero «muy clara» (*Los invisibles*, min. 20.20) y es «cumplir el sueño o morir en el intento», como lo explica Silvia en *De nadie* (min. 49.15). Como consecuencia, mientras al comienzo del trayecto reina el optimismo y deseo de «seguir adelante» (*Los invisibles*, min. 20.31) y se expresa la esperanza que todo saldrá bien al cantar: «Un año no es un siglo y yo volveré» (*Coyote*, min. 12.50), el ir y venir de los indocumentados confirma la observación del narrador de *Los invisibles* al

---

<sup>48</sup> S. KHAN – E. COMBAZ – E. MCASLAN FRASER, *Social exclusion: topic guide*, chapter 4, “Causes and forms of exclusion”, en <[www.gsdr.org/go/topic-guides/causes and forms of exclusion](http://www.gsdr.org/go/topic-guides/causes-and-forms-of-exclusion)>, consultado en agosto de 2018.

revelar que continuamente se enfrentan a una realidad dominada por un ambiente donde el «orden no permite al *otro*» (min. 19.41)<sup>49</sup>.

Después de lo que parecen ser varias semanas, los protagonistas de *La jaula de oro*, Juan y Chauk, continúan el viaje. Suben y bajan de los trenes, aguantan todo tipo de atrocidades y amenazas, aunque también gozan de la caridad de individuos y grupos y disfrutan de comidas ofrecidas por los bondadosos, hasta llegar a la frontera. Caminan al lado de la pared y contemplan sus opciones. Entre miedo y emoción, esperanza e inseguridad, por medio de ‘coyotes’ y contrabandistas, logran cruzar por medio de un sistema de túneles (min. 01.28.01). El suspense se logra por medio del sonido de los helicópteros sobrevolando, los autos de la patrulla en movimiento y una oscuridad densa. Logran cruzar, devuelven las mochilas que llevaban y los demás del grupo salen con un camión que les espera mientras se quedan los dos solos en medio de la nada. El desierto se extiende inmenso y allí se encuentran sin nada más que el deseo de lograr su meta. Pero Quemada-Díez no ha terminado su narración y no está por caer en la trampa de un fin feliz. Hace que inesperadamente y a todo volumen se oiga un disparo y de repente Chauk cae muerto. La vigilancia fronteriza norteamericana lo caza desde lejos, desde un escondite, como si fuera un animal salvaje. Juan, traumatizado y en pánico, sale a correr y después de unos minutos de incertidumbre y oscuridad lo observamos trabajando en un matadero (min. 01.33.21). La película termina mostrándonos que ahora se dedica a la limpieza, para a continuación enfocar su cara seria, joven, mientras camina solo bajo una caída de nieve al terminar su turno (min. 01.37.55). Por medio de una toma angular se observa que él no es el único, los demás trabajadores parecen ser chicanos o latinos, enfatizando así que ahora le espera

---

<sup>49</sup> Según explican Martí i Puig y Sánchez-Anochea, las razones por el desarrollo atrasado centroamericano se radican en dos variables interrelacionados, y son el dominio perdurable de las elites y la debilidad de las instituciones estatales. Véase: S. MARTÍ I PUIG – D. SÁNCHEZ-ANOCHEA, “Democracias elitista y mercado excluyente en Centroamérica”, en <[www.researchgate.net/publication/325699783\\_Elites\\_en\\_las\\_Americas\\_diferentes\\_perspectivas\\_Elites\\_in\\_the\\_Americas\\_Different\\_Perspectives](http://www.researchgate.net/publication/325699783_Elites_en_las_Americas_diferentes_perspectivas_Elites_in_the_Americas_Different_Perspectives)>, 2018, pp. 115-145.

pertenecer a un nuevo grupo de excluidos, es decir los tales llamados ilegales (de los que tanto se habla últimamente)<sup>50</sup>.

### *Conclusiones*

Las narrativas visuales estudiadas se entienden como testimonios y archivos verosímiles sociales, que ofrecen representaciones fidedignas del viaje migratorio. Su denominador común es revelar las condiciones persistentes de exclusión y por ende la necesidad de abandonar su país de origen por la falta absoluta de esperanza por un futuro próspero. Los migrantes indocumentados son más vulnerables a la violencia ejercida por las autoridades, tanto locales como nacionales, y por el crimen organizado, que controla las rutas migratorias. Están sometidos a la exclusión económica por ser pobres y a la social por la constante violación de sus derechos básicos. Son víctimas en tanto que la autoridad, que tiene el deber de protegerlos, trata a los migrantes de forma indigna. Tampoco se les ofrece protección oficial después de que hayan sufrido abusos por parte del crimen organizado, además de otros episodios de corte racista y xenófobo. Debido a lo anterior resulta evidente que:

Exclusion consists of dynamic, multi-dimensional processes driven by unequal power relationships interacting across four main dimensions - economic, political, social and cultural. (...) It results in a continuum of inclusion/exclusion characterized by unequal access to resources, capabilities and rights<sup>51</sup>.

La narrativa analizada confirma, por lo tanto, que para acercarse a la complejidad del fenómeno migratorio los cineastas de los documentales se han

---

<sup>50</sup> BBC News Service, “Are all illegal immigrants criminals?”, 22 de julio de 2018, en <[www.bbc.com/news/world-us-canada-44830142](http://www.bbc.com/news/world-us-canada-44830142)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>51</sup> ESCOREL – HERNÁNDEZ – JOHNSTON – METHIESON – POPAY – RISPEL, *Understanding and Tackling Social Exclusion*, p. 2.

puesto en contacto directo con los migrantes y su realidad<sup>52</sup>. Las revelaciones e historias de los entrevistados dan testimonio de acontecimientos crueles a medida que todos cuentan la misma historia. Una historia de gente marginada, que sale de sus países en búsqueda de una calidad de vida mejor, pero que sigue siendo explotada allá donde vaya. Sus testimonios sirven luego como materia prima para el arte cinematográfico como las películas *Sin nombre* y *La jaula de oro*, ya que resultan ser recuentos realistas del viaje migratorio, en donde los protagonistas se enfrentan con los mismos obstáculos, riesgos y abusos montando en 'la Bestia' que los migrantes entrevistados en los documentales. Se confirma pues que los migrantes son presa fácil ya que sufren una discriminación múltiple: en sus países de origen, a través de la ausencia de una vida digna, y en los países receptores, de tránsito o destino, donde frecuentemente se les niega el acceso a sus derechos civiles y humanos. Como aparece revelado en el material analizado, el tránsito por el estado mexicano significa la violación de los derechos fundamentales de estos individuos, como en la mayoría de los casos no pueden contar con el apoyo o protección de autoridades estatales y civiles. La corrupción se desvela en la participación de la policía y las instituciones de migración con el crimen organizado<sup>53</sup>. Esta ausencia por parte de los organismos responsables de cumplir con las leyes y los tratados internacionales implica la discriminación sistemática y la exclusión, tanto económica como social, de este grupo social<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Según información del Banco Mundial el ingreso bruto nacional resulta, según estadísticas del 2015, en dólares norteamericanos, ser: «55.990 para los Estados Unidos, mientras para El Salvador llega a 3.940, Guatemala 3.590 y Honduras 2.280». Véase: <[data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.PP.CD](http://data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.PP.CD)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>53</sup> COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS, *Derechos humanos de los migrantes y otras personas en el contexto de la movilidad humana en México*, 2013, en <[www.oas.org/es/cidh/migrantes/docs/pdf/informe-migrantes-mexico-2013.pdf](http://www.oas.org/es/cidh/migrantes/docs/pdf/informe-migrantes-mexico-2013.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

<sup>54</sup> Para más información véase: R. DOMINGUEZ VILLEGAS, "Central American Migrants and 'La Bestia': The Route, Dangers, and Government Responses", *Migration Information Source*, 10 de septiembre de 2014. En línea: <[www.migrationpolicy.org/article/central-american-migrants-](http://www.migrationpolicy.org/article/central-american-migrants-)

Ante esta indiferencia y a pesar de que los migrantes declaren que el paso por México sea un infierno, las narraciones fílmicas no condenan a todos los mexicanos como culpables de dicha discriminación. Al contrario, dirigen su crítica hacia las autoridades estatales y municipales, por la corrupción que está arraigada en los organismos autoritarios y por no cumplir con su rol de proteger los derechos humanos de un grupo social marginado y vulnerable al abuso. Por medio de la narrativa visual analizada, entendida como testimonios y archivos verosímiles sociales, se ofrecen entonces representaciones de situaciones de marginalización múltiple, introduciendo sujetos sociales que desde el comienzo de sus días sufren múltiples formas de exclusión. Se enfatiza, tanto como en el cine centroamericano contemporáneo<sup>55</sup>, la representación de una realidad social marcada por la exclusión social y la violación de los derechos humanos, desde una mirada crítica múltiple. Los múltiples testimonios de delitos y violaciones representan situaciones de discriminación sistemática en el sentido de que las víctimas no pueden acceder a un tratamiento digno y a la justicia, cuya responsabilidad está en manos de la autoridad. Cualquier ausencia de protección implica una violación a los tratados internacionales de los derechos humanos. Dichas condiciones son confirmadas por Héctor García, de la Comisión de Derechos Humanos, que admite que las autoridades siguen abusando de los migrantes, aunque mantiene que las cifras han bajado. Concluye con que el discurso de Derechos Humanos se concentra en una esfera estéril ya que «en las vías, en los techos del tren, en las escaleras de los vagones no hay evidencia real de que ese discurso existe» (*La Bestia*, min. 57.18).

Los protagonistas de las dos películas, así como los entrevistados en los documentales, empiezan el camino con el mismo sueño, marcado por ideas ambiguas de cómo es la sociedad ‘del norte’ y de lo que harán al llegar. Su

---

and-%E2%80%9Cla-bestia%E2%80%9D-route-dangers-and-government-responses>, consultado en agosto de 2018.

<sup>55</sup> Para más información véase: H. GARÐARSDÓTTIR, “Creando subjetividades a través del arte cinematográfico. Historias sobre transformación personal en el cine centroamericano de los últimos años”, *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, 5 (2015), 1, pp. 45-57.



versión comúnmente representa una esperanza ilusoria que no tiene correlación con la realidad, ya que viajan sin tener una noción realista del viaje por México ni de la estancia en los Estados Unidos. El carácter representativo de las narrativas visuales estudiadas confirma en definitiva las múltiples formas de exclusión social, la vulnerabilidad del migrante y la absoluta falta de resoluciones políticas<sup>56</sup>. Tanto las películas como los documentales sirven como una demostración de las realidades ‘distópicas’ personales y sociales de los migrantes indocumentados.

---

<sup>56</sup> A. ISACSON – M. MAYER (eds.), *La otra frontera de México. Seguridad, migración y la crisis humanitaria en la línea Centroamérica*, WOLA, Washington D.C. 2014. En línea: <[www.wola.org/sites/default/files/La%20otra%20frontera.pdf](http://www.wola.org/sites/default/files/La%20otra%20frontera.pdf)>, consultado en agosto de 2018.

## FEMINIDADES BAJO SOSPECHA

### *El malestar feminista*

### *en «Pezóculos» de Aída Toledo*

ELENA GRAU-LLEVERIA  
(University of Miami)

**Resumen:** En este ensayo se analiza *Pezóculos* (2001), de Aída Toledo, como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. En relación a lo anteriormente expuesto se concluye que Toledo, en *Pezóculos*, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos.

**Palabras clave:** Feminismo – Aída Toledo – Técnicas narrativas – Literatura guatemalteca.

**Abstract:** «Feminities under suspicion: the Feminist Distress in *Pézoculos* by Aída Toledo». This essay analyzes *Pezóculos* (2001), by Aída Toledo, as a text whose ideological anchor is grounded in a post-modern feminist world view where the conception of subject, writing and the female experiences, from which the micronarratives set out, are altered and distorted, in order to become spaces where the hegemonic meaning is disputed and disrupted. As a consequence, the possibility of a stable and an unequivocal meaning fades away. In relation to the above premises, it is concluded that Toledo, in *Pezóculos*, elaborates a set of micronarratives that propose how to think and manage feminist acts that destabilize and de-naturalize the traditional narratives about femininity (conceptualized as female realities) inherited as hegemonic knowledge.

**Key words:** Feminism – Aída Toledo – Narrative techniques – Guatemalan literature.

Consuelo Meza Márquez, al analizar la cuentística de las escritoras centroamericanas de las últimas décadas, destaca dos puntos en común: las

rupturas del deber ser como mandato cultural y la destrucción de arquetipos femeninos pasivos<sup>1</sup>. El libro de microrrelatos *Pezóculos* de Aída Toledo<sup>2</sup> comparte a la vez que se distancia paródicamente de la configuración ideológica propuesta por Meza Márquez. Si bien es cierto que el fragmento del poema “Debe haber otra manera de ser” (1948) de Rosario Castellanos, que Toledo utiliza como uno de los epígrafes de su texto, hace pensar que las micronarraciones de este libro responden al llamado de la escritora mexicana de imaginar guiones vivenciales alternativos a los hegemónicos para la Mujer<sup>3</sup>, las narraciones de Toledo establecen un diálogo intertextual genealógico, aunque paródico, con los imaginarios femeninos de los que Castellanos quiere distanciarse. Toledo no ofrece ‘nuevas formas’ de ser Mujer, sino que extraña las feminidades hegemónicas y las narrativas de estas feminidades<sup>4</sup>.

Las narraciones de *Pezóculos* ponen en circulación la base material de la Mujer (desigualdad sociosexual, precariedad económica, desposesión de recursos, explotación familiar, sexualidad) a la vez que se desmarcan críticamente de posiciones feministas como las que detentaba Castellanos, ya que Toledo incorpora la ideología hegemónica sobre imágenes y modelos femeninos y los desestabiliza sin negarlos, ni afirmarlos, sino desplazándolos a

---

<sup>1</sup> C. MEZA MÁRQUEZ, *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*, Editorial Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes 2007, p. 31.

<sup>2</sup> A. TOLEDO, *Pezóculos*, Editorial Palo de Hormiga, Guatemala 2001.

<sup>3</sup> Utilizo el concepto Mujer como un universal paródico que en parte se vacía de significado desde el feminismo, pero que sigue siendo un uso válido dentro de nuestros patriarcados. Es por ello que pongo el término Mujer en mayúscula como forma de extrañar y llamar la atención gráfica sobre el uso problemático que hacemos de este término-concepto.

<sup>4</sup> En *Microfísica del poder*, Michel Foucault define la genealogía como una metodología que permite la construcción de un objeto por medio del establecimiento de un corpus de discursos, aunque alejados en el tiempo y el espacio se pueden enlazar para conformar dispositivos de saber y poder (M. FOUCAULT, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid 1992, pp. 179-181).

un espacio que los posiciona en un malestar sociosexual<sup>5</sup>. De ahí que las vivencias y las narrativas sexo-genéricas femeninas tradicionales son, irónicamente, la genealogía que Toledo subvierte en sus microrrelatos<sup>6</sup>. Así, *Pezóculos* responde con ‘violencia oblicua’, ampliando el término que Dante Liano acuñó para la narrativa de la violencia en Guatemala<sup>7</sup>, al llamado que hizo Rosario Castellanos de generar otros modos de ser para las mujeres, desde los cuales poder pensarse como sujetos y, con ello, distanciarse de los marcos hegemónicos de comportamiento femenino. De modo que, como afirma Claudia García, los microrrelatos de Toledo configuran «una ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales»<sup>8</sup> que elaboran una «recontextualización de mitos y cuentos de hadas» que se entrelaza con una reflexión metatextual que se asienta en una cosmovisión feminista<sup>9</sup>. Ampliando el análisis crítico propuesto por García, quiero destacar que la recontextualización de las narrativas de feminidad que propone Toledo deviene altamente ofensiva para el patriarcado. Asimismo, las transformaciones a las tradicionales narrativas patriarcales sobre las feminidades vehiculizan, implícitamente y por medio de una ironía paródica, los malestares feministas sobre ciertas representaciones de lo femenino que en este texto se vuelven, en diferentes formas, abyectas.

---

<sup>5</sup> En ninguno de los microrrelatos de Toledo se apela a un macro sujeto Mujer ni a «Otro modo de ser humano y libre / Otro modo de ser» (R. CASTELLANOS, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, Fondo de Cultura Económica, México 1972, p. 316).

<sup>6</sup> R. SCHOEDER, “Introducción”, en TOLEDO, *Pezóculos*, p. 15. En este sentido, Schroeder señala el complejo entramado intertextual que Toledo construye en este libro respecto a las producciones de diversas y diferentes escritoras latinoamericanas.

<sup>7</sup> D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, Guatemala 1997, p. 261.

<sup>8</sup> C. GARCÍA, “Y los pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, *Ciberletras*, 18 (2001), p. 3, en línea <[www.lehman.edu/guinazu/ciberletras/v18/garcia.html](http://www.lehman.edu/guinazu/ciberletras/v18/garcia.html)>, consultado el 5 de mayo de 2018.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 8.

Partiendo de las propuestas interpretativas presentadas por Meza Márquez y García, en este ensayo se analiza *Pezóculos* como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna, donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. Es decir, la multiplicidad interpretativa, la transitoriedad, la incertidumbre, la perplejidad ética son los modos emocionales en los que estos textos instauran al público lector, que a su vez forjan la misma relación especular distanciada que las protagonistas despliegan hacia sus realidades vitales. De hecho, *Pezóculos* opera en lo que Lauretis denomina el sujeto del feminismo, «un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de explicar ciertos procesos, no las mujeres)»<sup>10</sup>, donde se enfatiza una elaboración de género ubicada fuera del contrato social heterosexual e inscrita en prácticas micropolíticas que «pueden tener también una parte en la construcción de género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación»<sup>11</sup>.

En la misma medida que las micronarrativas de este texto extrañan e irracionalizan las realidades femeninas que nombran, la configuración misma del texto y sus narraciones «cuestiona suposiciones tradicionales del cuento

---

<sup>10</sup> T. DE LAURETIS, “La tecnología de género”, en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan, London 1989. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, p. 16, en <[blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf)>, consultado el 15 de marzo de 2018.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 25. De Lauretis expone la contradicción sobre la cual debe construirse una teoría del género: el género en tanto Mujer y las individualidades históricas gobernadas por relaciones históricas (*Ivi*, p. 16-18). Es en esta tensión que Lauretis sitúa la compleja e incómoda relación de las mujeres con la Mujer (*Ivi*, p. 27). Y donde los textos ficcionales adquieren una importancia singular, pues son uno de los medios donde se pueden plasmar las reescrituras discursivas culturales «y definir los términos desde otra perspectiva, una perspectiva desde “otra parte”. Los puntos ciegos, el aquí y ahora de la otra parte del discurso, o lo que está afuera de las representaciones» (*Ivi*, p. 33).

como creación literaria y como género literario» como propone Schoeder<sup>12</sup>. Desde esta perspectiva, *Pezóculos* responde a una «estética pluralista que pretende derribar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas»<sup>13</sup> donde se «privilegia el sincretismo de géneros y lenguajes, la combinación de formas incongruentes entre sí»<sup>14</sup>. Es más, desde el propio título<sup>15</sup>, Toledo se inscribe ella misma dentro de estas prácticas micropolíticas de desestabilización de la tradición simbólica heredada, como una más de sus protagonistas, para ejercer una ‘violencia oblicua’ sobre el campo de lo literario-sociosexual. Con su título, esta autora guatemalteca participa activamente de las prácticas de nombrar, de crear conceptualizaciones sociosexuales sobre el mismo género literario del que forman parte sus narraciones creando, a través de su título, una mirada metaliteraria sociosexual que pone de relevancia las prácticas patriarcales dentro del mismo campo literario. A tal propósito, Karin Vasicek explica el origen del título de Toledo poniéndolo en relación con las distintas nomenclaturas que el género del cuento híper corto ha recibido y, en especial, con la siguiente anécdota:

Alfonso Reyes creó el vocablo “opúsculo”, agregando a la palabra “opus” el sufijo “-culo” que denota ambiguamente al diminutivo, pero que, por uso común, tiene una connotación negativa. Fue Julio Cortázar con su peculiar sentido del humor quien nombró “textículos” a esos minicuentos. Es evidente el juego de palabras que se abre con la proximidad fonética que existe entre

---

<sup>12</sup> SCHOEDER, “Introducción”, p. 12.

<sup>13</sup> H. VERANI, *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Ediciones Trilce, Montevideo 1996, p. 129.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>15</sup> Forma parte de las convenciones narratológicas asumir que la autora o el autor de un texto es el responsable del título como lo es también de todos los elementos extraficcionales (S. LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and the Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca 1992, pp. 124-135).

textículo y testículo. Aída Toledo dialoga con Cortázar cuando llama pezóculos a sus cuentos<sup>16</sup>.

Sin embargo, la polisemia de 'pezóculos' es mucho más rica, inestable y perturbadora genéricamente (en ambos sentidos de la palabra) que la que tiene 'textículos' puesto que el neologismo de Toledo no es una simple inversión o un cambio carente de política sociosexual. La operación lingüístico-paródica que Toledo lleva a cabo parte del género, en tanto que categoría analítica de las relaciones entre hombres y mujeres (no como categoría lingüística). El neologismo 'pezóculos', al confrontarse con su referente silenciado, 'textículos', deviene una estrategia ideológica que pone en evidencia las construcciones normativas de lo masculino y de lo hegemónico (escritor) y las formas de interiorización de dichas normas que rigen la masculinidad hegemónica (Cortázar). De hecho, si el neologismo de Cortázar hace clara referencia al cuerpo masculino, con lo cual se excluye al cuerpo y a la producción literaria de las mujeres, el de Toledo es mucho más ambiguo. En principio, es difícil asociar el título con pezón y reconocer el juego intertextual con la expresión de Cortázar<sup>17</sup>, en caso de conocerla, al menos a mí me lo fue, ya que una de las primeras referencias visuales que crea esta palabra es un híbrido de pez y ojos<sup>18</sup>, o

---

<sup>16</sup> K. VASICEK, *El otro tiene la palabra. La construcción del sujeto femenino en la narrativa breve escrita por mujeres guatemaltecas*, tesis de maestría por la Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía y Letras, Guatemala 2010, p. 55.

<sup>17</sup> Claudia García señala la intertextualidad en *Pezóculos* con la producción de Cortázar en relación al «empleo del elemento fantástico y lúdico-humorístico» (C. GARCÍA, "Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo", *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 2011, 23, p. 3).

<sup>18</sup> En este sentido, debo confesar que la asociación con Cortázar que hice y con la cual manejé una hipótesis intertextual fue con "Axololt", relato perteneciente a *Final de juego* (1956). Específicamente, la primera lectura de *Pezóculos* que hice me remitía extrañamente a este cuento.

una variante de ‘pezuña’ (por asociación fónica)<sup>19</sup>. En este sentido, el neologismo de Toledo nos lleva a la necesidad de pensar y gestionar la relación con el cuerpo humano, en tanto que poseedor de pezones y productor de significados metafóricos, y no exclusivamente con el cuerpo femenino como propone Vasicek<sup>20</sup>. Con este gesto, Toledo se inscribe en el tropo de la posmodernidad que opera en la des-diferenciación de la diferencia sexual<sup>21</sup>, a la vez que crea una heteronomía que descentra tanto al referente (textículos-Cortázar), como los potenciales significados que crea desde el género-sexo y, desde el género literario con su *Pezóculos*<sup>22</sup>. Es más, al tomar como referencia y raíz semántica los pezones, Toledo resignifica la apelación de Castellanos de buscar otra forma de ser Mujer. Esta escritora guatemalteca ante la pregunta de dónde ubicar el género (en su doble acepción) se instala en una indeterminación sexo-genérica que incide de forma paródica, en la ideología corporal hegemónica que asocia pezones con Mujer, porque en nuestras sociedades, la vinculación directa entre pezones y Mujer atraviesa el ancestral mandato de la maternidad obligatoria para la mitad del género humano. Sin embargo, también es evidente que los cuerpos humanos tienen pezones y que estos no son un órgano privativo del cuerpo de las mujeres.

El gesto de multiplicar y sobreponer des-diferenciación sobre la conciencia de la diferencia sexual-textual es, precisamente, el ensamblaje de los diversos regímenes discursivos que se ponen en juego en estas micronarraciones y que forman parte integral de los malestares que en ellos se exponen, en referencia a las narrativas-guiones de feminidades preestablecidas. Es decir, en su mayoría,

---

<sup>19</sup> Esta última asociación no se sostiene solo a nivel fonológico sino que en parte puede relacionarse con la alusión a las ‘garras’ que aparecen en la primera secuencia de *Pezóculos* (TOLEDO, *Pezóculos*, p. 49).

<sup>20</sup> VASICEK, *El otro tiene la palabra*, p. 56.

<sup>21</sup> R. FELSKI, “Fin de siècle, Fin de sexe: Transsexuality, Postmodernism and the Death of History”, *New Literary History*, 1996, 27.2, p. 341.

<sup>22</sup> El juego con el género literario es evidente en la narración de *Pezóculos* como puede evidenciarse por las distintas denominaciones que los trabajos críticos que han examinado este texto le dan.



los textos parten de retóricas narrativas femeninas perfectamente reconocibles (violencia de género, violencia infantil, desamor, experiencias y experimentación sexual, memoria histórica marcada por experiencia de género-sexo, soledad, adulterio, abandono) que se abordan desde una acumulación de modos discursivos (realismo, memoria histórica, surrealismo, testimonio, narración erótica, narración intimista) que, paulatinamente, se extrañan y se vuelven, peligrosamente, paródicos respecto al modelo de feminidad en el que parecían posicionarse inicialmente. La alteración del discurso de género en que juega a instaurarse la narración hace que la protagonista devenga monstruosa, no solo por desmarcarse de un modelo de narrativa femenina sino, precisamente, por desafiar esa misma tradición femenina a la que aparentaba inscribirse inicialmente. Esta estrategia narrativa crea en el público lector una doble perplejidad ética puesto que desfamiliariza, tanto las tradiciones de narrativas femeninas y feministas femeninas, como los textos mismos que está leyendo. De acuerdo a lo planteado, lo que se pone en juego es un conjunto de procedimientos y métodos narrativos que se proyectan hacia la creación de una desidentificación con una narrativa femenina hegemónica determinada.

De ahí que las distintas voces narrativas se construyan como conciencias disociadas o múltiples, que ponen al descubierto las formas de violencia física o psicológica sociogénica en las que están inmersas las protagonistas. Esta disociación y multiplicidad de las voces narrativas y de las protagonistas pone de manifiesto un determinado malestar que nunca se nombra pero que se percibe a través de las intertextualidades y de la autoría implícita<sup>23</sup>. Al mismo tiempo, como propone Toledo para la producción de Mildred Hernández, «sus textos se ambientan en atmósferas difusas, enrarecidas y ambiguas»<sup>24</sup>; las

---

<sup>23</sup> El autor implícito se distingue del narrador porque este no narra. El autor implícito forma parte de la ficción, pero lo reconstruye la persona que lee. Se construye a partir de la ideología del texto que es distinta a la de la voz narrativa (W. BOOTH, *The Rethoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, pp. 71-75).

<sup>24</sup> A. TOLEDO, *Vocación de herejes. Reflexiones sobre la literatura guatemalteca contemporánea*, Editorial Cultura y Academia Editora, Guatemala 2002, p. 62.

protagonistas se mueven en espacios indeterminados, una ciudad, un pueblo, un apartamento, un cementerio, una habitación, un puente sobre una carretera. Incluso hay narraciones que carecen de localización específica, el espacio carece de importancia en tanto que materialidad física. Sin embargo, el tiempo en que se mueven los distintos personajes se convierte en espacio puesto que el dominio de lo narrado quiebra el tiempo y se satura del estar del sujeto-objeto. Un sujeto-objeto que en su (mal)estar siempre se sitúa en una acción suspendida o inacabada.

Tal vez la narración que mejor ejemplifica este uso de la temporalidad sin espacialidad concreta, pero donde paradójicamente se privilegia lo espacial, es *Pezóculos*. En este texto se entrelazan los distintos modos de transacción espacio-temporal que están presentes en las otras narraciones que la preceden. Esta micronarrativa, que Schoeder considera «microcuentos ultrapoéticos»<sup>25</sup>, y García los conceptualiza dentro de una estética surrealista de filiación más femenina que feminista «en tanto [que] se enfatiza el trabajo crítico sobre los géneros literarios»<sup>26</sup>, es, en mi opinión, una aglomeración (en el sentido de la lógica posmoderna) de los distintos ritmos narrativo-espaciales y, de las dislocaciones de las retóricas de lo femenino-feminista que están presentes en los textos anteriores. En este sentido, García, muy sutilmente, expone en otro artículo que el mencionado previamente, que en esta narrativa predomina lo fantástico «asociado al bestiario y a las fronteras inquietantes entre humano, animal y monstruo»<sup>27</sup>.

Es relevante tener en cuenta que *Pezóculos* se lee, se ve, no tanto como una serie de fotografías como apunta Schoeder<sup>28</sup>, sino como una serie de cortos cinematográficos o, como propone Vasicek, como un montaje poético de alta plasticidad visual e indeterminación temática<sup>29</sup>, cuyo punto en común parece

---

<sup>25</sup> SCHOEDER, “Introducción”, p. 17.

<sup>26</sup> GARCÍA, “*Y los pechos se irguieron en lo oscuro*. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, p. 9.

<sup>27</sup> ID., “Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo”, p. 13.

<sup>28</sup> SCHOEDER, “Introducción”, p. 17.

<sup>29</sup> VASICEK, *El otro tiene la palabra*, p. 65.

ser la arbitrariedad y la acumulación de imágenes y de modos narrativos<sup>30</sup>. Sin embargo, propongo que lo que cohesiona esta narración es el modo en que se aborda la relación tiempo y espacio. En este texto, tanto los elementos espaciales como temporales quedan suspendidos al insertarse en una temporalidad ‘espacializada’ que mezcla presente y pasado, a la vez que se instala en una inminencia que nunca llega ni se anuncia, como se ve en la siguiente secuencia, donde la narración en pasado se siente como un presente: «Sentados, atónitos, mirábamos pasar los tiburones a las cinco de la tarde. Un día decidimos sumergirnos a la misma hora en que desfilaban. Pero no vinieron»<sup>31</sup>. Ahora bien, paradójicamente, la acción, el fluir temporal con calidad de espacio se convierte en el centro temático, como dije anteriormente. Son textos de acciones en espacios que se difuminan entre un pasado, un presente y un futuro que a la vez que se anuncia se cancela en sí mismo. Las acciones que se desarrollan se revierten en un deseo atemporal pero intrínsecamente espacial, como se presenta en la secuencia que cierra este micro-relato: «Escribir te necesito se vacía de sentido, quizá te necesito, no lo sé. Sé que escribo, describo e invento a ese alguien que se hace cuerpo, únicamente en mis palabras»<sup>32</sup>. La suspensión de la posibilidad de encontrar respuesta a los deseos de esta voz narrativa privilegia la lógica posmoderna basada en un constante descentramiento tanto del sujeto como del deseo de este sujeto, a la vez que del objeto que se desea. Los puntos de referencialidad, el yo narrador y el destinatario de lo que se lee como una respuesta a una potencial pregunta que nunca se formula, se pierden. Sin embargo, esta pérdida tiene el efecto de que el vacío, el referente silenciado, deje de ser relevante, a pesar de que no desaparece, y sea solo el texto que leemos lo que adquiere existencia, como solo existe el objeto de deseo a través de la escritura, como anuncia otra de las secuencias narrativas de *Pezóculos*: «Hay un espacio

---

<sup>30</sup> Vasicek propone un potencial ordenamiento temático tripartita: la nostalgia de la niñez y del mundo guatemalteco, el (des)poder de la escritura (que relaciona con “Cajita china”) y la creación de una línea ancestral de voces femeninas (que relaciona con “Sinfonía de voces”). *Ivi*, pp. 66-68.

<sup>31</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, p. 52.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 57.

en el texto que no logra decir esto que siento. Palabras que se vacían del suave tacto de ese único día. Impresiones que han quedado en la palabra que no se dijo y que tampoco se escribe en este momento»<sup>33</sup>. El predominio del (mal)estar (que no del ser) se hace evidente a lo largo de toda la composición, creando un ritmo, un paisaje sonoro emocional que conjuga tiempos asincrónicos en un mismo espacio, como puede percibirse en esta secuencia:

Sí, los cantos continuaban, el tiempo se fundía, éramos los mismos contando aquellas historias de terror, pero ahora la abuela ya no estaba y nosotros sentados ahí en un tiempo inexistente, con los rostros disueltos en espejos desquiciados, nos tomábamos de las manos y sólo éramos oídos y ojos y reflejos de luna en la memoria<sup>34</sup>.

En *Pezóculos* la yuxtaposición en un solo espacio (micronarrativa) de distintos espacios, reales, imaginarios, simbólicos, pasados y presentes, crea una cadena de heterotopías que desarticulan cualquier intento de unificación de sentido puesto que encapsulan a la vez discontinuidad y acumulación temporal en un mismo espacio que se dota de múltiples y distintos significados. Así, ante la pregunta de dónde ubicar una narración como *Pezóculos*, la respuesta debe converger con el proyecto de narrativa posmoderna que delinea Lozano Mijares de una «representación de una realidad fluida, múltiple, sin asideros ni respuestas»<sup>35</sup>, o con lo que propone la misma Toledo al analizar la narrativa de Eugenia Gallardo donde señala la creación de paradojas productivas que multiplican la posibilidad de sentidos, que potencian la distorsión y la ambigüedad<sup>36</sup>. Desde esta perspectiva es importante subrayar que la complejidad e indeterminación de los significados no cancela el proyecto ideológico de estas narraciones. Más bien, al contrario, ya que los malestares

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>35</sup> M.P. LOZANO MIJARES, *La novela española posmoderna*, Arco Libros, Madrid 2007, p. 175.

<sup>36</sup> A. TOLEDO, “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Linspector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos”, *Revista Iberoamericana* LXX (2004), 26, pp. 243-245.

con las poéticas de la feminidad se instauran precisamente en esos quiebres a los sentidos únicos, a los finales cerrados, en la subversión de las poéticas de la feminidad hegemónicas.

Ahora bien, en los microrrelatos que preceden a *Pezoculos* los espacios y narrativas femeninos, ambos conceptos en sus más amplias y complejas acepciones, acentúan la radical soledad de las distintas protagonistas. Es desde esta soledad radical que estas mujeres ejercen formas de violencia sobre su realidad, sus silencios y sobre sí mismas (en tanto que partícipes de las poéticas femeninas) para constituirse en sujetos paródicos (en algunos casos sujetos paródicos trágicos) respecto a las poéticas de feminidad en que se inscriben. Es por ello que los microrrelatos de *Pezoculos* pueden pensarse como la elaboración de un circuito de (auto)representaciones paradójicas y paródicas que pone al descubierto un malestar cultural feminista respecto de los imaginarios literarios femeninos tradicionales. En este sentido, las diferentes y divergentes intertextualidades que se vehiculizan en este texto son también parodiadas a la vez que son los componentes extratextuales que actúan como mediadores de la parodia que converge con una aguda crítica sociogenérica.

Los procesos de análisis distanciados que algunas de las protagonistas construyen en referencia a su propia situación vivencial marcan otro aspecto de la posmodernidad feminista de estos microrrelatos, ya que posiciona a las protagonistas como objeto y sujeto de la ideología discursiva. Esta estrategia narrativa hace posible que los textos sostengan y se sostengan en una disonancia ideológica. De tal manera que es posible afirmar que estos sujetos-objetos funcionan como símbolos analíticos de realidades femeninas patriarcales generales, arquetípicas, a la vez que son las mismas protagonistas los sujetos-objetos que las (mal)presentan y las desarticulan, no con su actuación, sino con la interpretación, con el análisis distanciado, paródico y paradójico de su actuación. De este modo, las protagonistas desestabilizan los discursos femeninos (en algunos casos también feministas) de los que parten porque, no solo distorsionan una determinada poética de feminidad, sino que las acumulan y con la acumulación muestran el carácter ficticio, el valor de discurso creado de estas narrativas de género. Asimismo, con esta estrategia de acumulación se hace posible poner en evidencia los recursos que algunas de estas protagonistas despliegan para poder decir y decirse de otra manera. Sin

embargo, no lo hacen participando de una lógica moderna sustentada en la innovación (la lógica que detenta Castellanos en su poema), sino por medio del ejercicio de una libertad de pensarse a partir de imágenes de feminidad contradictorias que, al promover enlaces discursivos, subvierten los discursos victimizantes sobre las mujeres.

Las narraciones de *Pezóculos* examinan y alteran distintos saberes de género sobre la violencia de la que son objetos y agentes sus protagonistas. Estas funcionan como el sujeto del feminismo analizado por Lauretis y examinado anteriormente. Las protagonistas de estos minirrelatos no encarnan una individualidad<sup>37</sup>, sino que extrañan unos procesos de experiencia y unas narrativas propias de las vivencias de las mujeres. Cada una de las composiciones incorpora, a la vez que desplaza, unas determinadas estéticas y éticas enlazadas con las narrativas femeninas tradicionales que cada composición aborda. Dichas estéticas-éticas se ponen en circulación vertiginosa y devienen los espacios donde un sentido cancela a otro. Con ello el texto hace evidente las inconsistencias de estas narrativas de la feminidad y se asienta en una ética-estética mutante, inestable y profundamente incómoda, tanto para el patriarcado, como para ciertas formas de feminismos femeninos. Es decir, esta variedad de regímenes discursivos, unidos por una temática, se constituye en la técnica literaria que se aúna con una ética (ideología) de la perturbación. Para llevar a cabo análisis específicos de estos procesos me concentro en los siguientes microrrelatos: “El timbre”, “La coleccionista” y “Perpetuous Horror”.

---

<sup>37</sup> Vale la pena señalar que son múltiples las instancias en *Pezóculos* donde Toledo establece juegos paródicos con la cita del poema de Castellanos que funciona como uno de los epígrafes del texto. Esta técnica crea un sentido de trabazón ideológica entre los distintos microrrelatos. De hecho, este aspecto es uno más de los juegos paródicos con que Toledo mantiene, a lo largo de sus narraciones, diálogos oblicuos con la cita de Rosario Castellanos. Si la escritora mexicana apelaba al sujeto y a su agencia para una transformación de los destinos de las mujeres, Toledo confronta este mismo discurso y lo muestra como una construcción de género distanciándose de la individualidad y de la excepcionalidad propias de la cosmovisión moderna.

“El timbre” se narra desde una tercera persona focalizada en la protagonista de la que se desconoce el nombre. La retórica amorosa en que se inscribe inicialmente esta micronarración informa del presente y de los antecedentes de la obsesión amorosa de esta mujer y de su resolución de terminar con su amante que

[1]a tenía en sus manos, totalmente seducida, que no la quería dejar ir, que la había alejado de su familia, que no la dejaba trabajar de tanto pensar en él, en su cuerpo, en la forma avasallante de hacer el amor. Lo que más la molestaba era el cinismo del tipo, le decía que sí, que ella le interesaba, y que había que esperar para ver qué camino tomaban las cosas con el tiempo, que había que tener paciencia<sup>38</sup>.

Ahora bien, la narración, que se había iniciado dentro de un marco de pasión amorosa que le había hecho infringir «todas esas cosas que por años había respetado y querido»<sup>39</sup>, se desplaza hacia una realidad más prosaica, que se entrelaza con un cambio de registro lingüístico: la falta de compromiso del «tipo» con la relación, como se ve en la cita anterior. De nuevo, este hilo argumental se trunca para dar paso a un argumento y a un lenguaje anclado en lo pasional sadomasoquista cuando «él» (ya no «el tipo») no responde a la llamada del timbre y ella «sabía que estaba adentro, que la estaba haciendo sufrir, que quería que ella gimiera, llorara, para que en el último momento él abriera la puerta y la encontrara en aquel estado»<sup>40</sup>. A partir de este momento, la protagonista, distanciándose de sí misma, tangencialmente se inserta en la narrativa del abandono amoroso, de la desesperación, pero lo hace con un género musical de voz esencialmente masculina, la ranchera. Esta asociación se produce irónicamente a través del ruido del ascensor, lo cual hace que se defamiliarice la intertextualidad con la ranchera (género musical que se sostiene en la narrativa y no en su melodía). La asociación entre ranchera y el

---

<sup>38</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, p. 38.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

ruido del ascensor resignifica a la misma vez que desafía los distintos regímenes de representación que la protagonista ha creado para sí misma hasta este momento ya que lo discursivo se invalida para dar paso a formas de asociación inconsciente que no se elaboran y de las cuales se desconoce el significado subjetivo concreto<sup>41</sup>.

Los giros paradójicos y las intertextualidades se complican todavía más cuando la protagonista se da cuenta que nunca llamó. Este hecho funciona en la narración como una entrada en la realidad exterior, de ahí que el amante adquiera nombre, Osmolinski, si bien este nombre ya no aparece en los contestadores automáticos del edificio. Ante esta constatación, el microrrelato termina con la siguiente reflexión de la protagonista: «por dentro algo le decía, mientras caminaba hacia la parada del autobús, que ese invierno sería mucho más frío y gris que el anterior»<sup>42</sup>. Este final formula una compleja intertextualidad con la amplia tradición de ficción amorosa de evasión de autoría femenina cuyo gran público consumidor eran y son las mujeres. Un ejemplo paradigmático de esta tradición desde lo que se considera literatura ‘culto’ es la novela de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1934). Sin embargo, el texto de Toledo se distancia paródicamente del de Bombal así como de las ficcionalizaciones de las mujeres ‘víctimas’ de la alienación producida por la lectura de textos de ficción ‘romántica’<sup>43</sup>. La protagonista de

---

<sup>41</sup> La alusión a las rancheras tiene una vinculación directa con las narrativas sociosexuales de las letras de dicho género musical. En este sentido, la melodía, identificadora del género musical, encapsula, de forma indirecta, el macro discurso, el *ars amatoria*, propio de las rancheras del que no se hace ninguna referencia en el texto. Una vez más, Toledo exige del público lector que activamente participe en los circuitos que generan una visión crítica sobre nuestras herencias culturales, haciendo especial hincapié en todas aquellas narrativas que operan en la construcción de los comportamientos sociosexuales.

<sup>42</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, p. 39.

<sup>43</sup> La tradición sobre este tipo de feminidad es amplia si bien el texto paradigmático es *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Ahora bien, es importante resaltar que esta visión hegemónica de la peligrosidad de la lectura de novelas para las mujeres en nuestras tradiciones latinoamericanas tiene otras narrativas, si bien ni tan conocidas y, desde luego, no inscritas como narrativa de poder. Este es el caso de una de las protagonistas de *Dos mujeres* (1841) de



“El timbre” desestabiliza, desplaza y perturba no solo todas las narrativas amorosas en las que se ha posicionado previamente, sino que con la inscripción final que hace de su realidad, muestra que conscientemente se ha apropiado de las tradicionales retóricas y de los guiones precodificados de experiencias erótico-amorosas femeninas como un recurso creativo que le ha permitido, aunque sea temporalmente, evadir la soledad y el aburrimiento simbolizado a través de dos experiencias sensoriales: el frío, que alude a lo emocional, y el gris, que evoca el aburrimiento vital que se evoca en el final del microcuento. Desde esta perspectiva, el texto desestabiliza el significado tradicional hegemónico de alienación en que se inscriben las retóricas de evasión femenina y se presenta, perturbadoramente, como una estrategia de sobrevivencia ante una realidad indeseada, y es de ahí que surge ese espacio que extrañamente legitima las opciones de esta mujer.

Con “El timbre”, Toledo pone en juego un conglomerado de performatividades genéricas en relación al guión de Mujer enamorada. Paradójicamente esta técnica, en lugar de reenfatizar discurso de género y comportamientos femeninos, hace posible la erosión del género ya que «the erosion of gender remains indissolubly link to the affirmation of particular gender identities, such that conventional opposition of “equality” and “difference” feminism reveals itself as an illusory and misleading antithesis»<sup>44</sup>. De la misma manera que en este texto se erosiona el género por exceso, por desborde de ciertas narrativas de feminidad, también se muestra que el género

---

Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde una de sus protagonistas, Luisa, llega a un mejor conocimiento de sí misma y adquiere un mayor registro de expresión emocional por medio de la lectura de este tipo de textos. Una vez dicho esto, soy consciente que la política sociosexual hegemónica durante el extendido siglo XIX censuraba, cuando no prohibía abiertamente, la lectura de novelas, románticas o no, a las mujeres bajo la ética de la protección de la inocencia de la Mujer. Pero es precisamente aquí donde debemos preguntarnos de qué tenía realmente miedo el patriarcado ¿de la pérdida de la inocencia o de que las mujeres lectoras de novelas adquirieran unos registros de análisis emocional que las llevaría a constatar que eran capaces de sentir lo mismo y en la misma medida de intensidad que los hombres?

<sup>44</sup> FELSKI, “Fin de siècle, Fin de sexe”, p. 347.

se construye a través de lo que Judith Butler denomina ‘citacionalidad’, «a citation will be at once an interpretation and an occasion to explore the norm itself as a privileged interpretation»<sup>45</sup>. Es esto precisamente lo que lleva a cabo la protagonista de “El timbre”. El desborde de narrativas de Mujer enamorada ancladas en tradiciones específicamente latinoamericanas que la preceden y de las que hace uso, se convierten en el medio en que la propia protagonista extraña la macronarrativa de Mujer enamorada en que se había instalado. De ahí que este texto de Toledo, como los demás, pueda insertarse en esa posmodernidad feminista que propone Felski: «Rather than announcing the death of rationality, subjectivity or history, feminist practices indicate that such concepts must be thought differently in relation to the interest and struggles of gender politics»<sup>46</sup>.

Frente a “El timbre”, que presenta una filiación con una genealogía específica de narrativas amorosas femeninas, “La coleccionista” indaga en los espacios de lo que Néstor García Canclini analizó en *Cortázar. Una antropología poética*<sup>47</sup>. La antropología, en la acepción que le da García Canclini, remite a la ontología, al ser que muta en un símbolo (fantástico) con significados polisémicos<sup>48</sup>, donde el ser y el ser monstruo se llenan de significados aparentemente absurdos y ambiguos para crear una experiencia poética de lo humano<sup>49</sup>. Respecto a este punto, Miguel Alvarado Borgoño propone, partiendo de una lectura del texto de García Canclini, que la narración de lo fantástico es una narración de lo real, es una estrategia metodológica donde «lo fantástico no es una evasión ni una negación de lo

---

<sup>45</sup> J. BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis, Madrid 2004, p. 108.

<sup>46</sup> R. FELSKI, “Feminism, Postmodernism, and the Critique of Modernity”, *Cultural Critique*, 1989, 13, p. 53.

<sup>47</sup> N. GARCÍA CANCLINI, *Cortázar. Una antropología poética*, Editorial Nova, Buenos Aires 1968.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 15-21.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 25.

real sino su realización»<sup>50</sup>. En “La coleccionista”, la voz narrativa en tercera persona inicia la narración estableciendo un diálogo directo con el público lector a quien identifica como mujeres. A partir del segundo párrafo esta relación extradiégetica desaparece para privilegiar una completa focalización en la niña protagonista de este cuento. En “La coleccionista”, Toledo juega con las convenciones del género de *survival horror* en que los elementos característicos que lo constituyen (las resoluciones de acertijos, el suspense, el escenario gótico y una presencia monstruosa) experimentan un desplazamiento paródico que pone en juego el malestar con las narrativas femeninas del miedo.

El argumento puede resumirse en los siguientes términos: una niña huérfana, que vive explotada por su tía, encuentra un día, al caer accidentalmente en una fosa del cementerio donde su abuela está enterrada, un dedo. Este incidente, paradójicamente, se convierte en su salvación. Resumida de esta manera esta micronarración parece enlazarse con la tradición del cuento folclórico en donde se premia a la niña que ha sabido ser buena a pesar de todos los contratiempos y desgracias que le ha deparado la vida<sup>51</sup>. De hecho, “La coleccionista” podría interpretarse de esta manera, pero solo teniendo en cuenta la alteración y deformación que se lleva a cabo de los contenidos del argumento estandarizado de cuentos infantiles tradicionales. La primera de las alteraciones ideológicas que experimenta la trama de ‘la niña buena premiada’ es que esta narrativa no se instala ni en el sacrificio, ni en el abuso, a pesar de que este último existe en la figura de la tía, y mucho menos en la aceptación de las condiciones de vida en las que vive. Esta micronarrativa se posiciona en la macronarrativa del miedo, un miedo que se produce desde lo sociosexual pues

---

<sup>50</sup> M. ALVARADO BORGONO, “Lo fantástico como recurso de lo real. Lecturas de la literatura antropológica chilena”, *Literatura y Lingüística*, 2012, 26, p. 83.

<sup>51</sup> La intertextualidad paródica con cuentos populares en algunas de las micronarrativas de *Pezóculos* ha sido estudiada en relación a “Adios, adiós” por K. Vasicek (*El otro tiene la palabra*, pp. 58-59). Este mismo aspecto intertextual paródico presente en “Adiós, adiós,” además de en “Sinfonía de voces”, también ha sido analizado por GARCÍA “*Y los pechos se irguieron en lo oscuro*. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, pp. 8-9.

«siendo mujer había aprendido a tener miedo de todo, hasta de lo muy secreto»<sup>52</sup>, donde la continua amenaza se convierte en «ese pánico que no la deja a una ni en sueños»<sup>53</sup>. El desmarque de esta narrativa femenina se produce por medio de la capacidad imaginativa transgresora de la niña que convierte lo abyecto, el dedo encontrado, en su talismán: «encontró el primer tesoro amarrado en un pañuelito, la primera pieza de su colección»<sup>54</sup>. Es en este momento donde la narrativa de *survival horror* se somete a una distorsión paródica sorprendente. Pues los dedos, que con tanto amor y pasión colecciona la niña, no son solo los productos de un asesino en serie que «había asesinado a varios niños y los había mutilado terriblemente»<sup>55</sup>, sino que son el alimento que «le había dado fuerza, a ella que se sentía tan débil»<sup>56</sup>. En este momento la narrativa de sobrevivencia del horror se desplaza a una ideología próxima al darwinismo social ya que es este acto de canibalismo lo que la había convertido en «una muchacha diferente, que pensaba en el futuro. Irse del pueblo, a la ciudad, no importando si había de caminar mucho»<sup>57</sup>. La perplejidad ética que produce esta micronarrativa no se asienta tanto en los actos de la niña, ni siquiera del asesino en serie, sino en la brusquedad con que esta micronarrativa presenta las condiciones de sobrevivencia de mujeres que, como la niña de “La coleccionista”, deben confrontar. La resignificación de esta narrativa de supervivencia se inscribe en un contra-discurso sociogenérico que pone en evidencia nuevos objetos y modos de conocimiento al privilegiar la visión de mundo de una niña que no participa de las presiones sociales por ser una marginada. Esta protagonista se ha desmarcado de su posición y su destino social, para lo cual ha tenido que superar esas pesadillas producidas por la ingestión de carne, que nunca había comido, «donde niños con máscaras la

---

<sup>52</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, p. 30.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 32.

persegúan para matarla»<sup>58</sup>. Ella es ahora sujeto que se imagina y se define a sí misma, pues como propone Amorós:

sujeto (...) es aquel que siempre puede tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados que el otro, el *designador*, le adjudica, lo cual no significa, sino que él mismo es su propio autodesignador. Desde este punto de vista, la reivindicación de la individualidad *tout court* es un momento irrenunciable de obviar para la construcción de una identidad colonizada: es lo que llamaríamos el *horizonte o vertiente nominalista* del feminismo<sup>59</sup>.

Es decir, a la narrativa femenina de un constante vivir en miedo y entrar en pánicos emocionales causados por ese estar de la Mujer, se le sobrepone una historia de sobrevivencia al horror femenino que al mismo tiempo es un radical cuestionamiento de los valores de la sociedad contemporánea<sup>60</sup>.

En “Perpetuos horror”, la desfamiliarización y el malestar con las narrativas que encarnan el abuso de género se sostiene en el extrañamiento que esta narración en primera persona produce a partir de la disonancia que surge entre la evasión erótica de la protagonista y el momento en que recurre a estas ensoñaciones: «Cuando él empezaba a vociferar, yo siempre pensaba en otros hombres. Sus gritos – ahora fuertes – se iban diluyendo hasta convertirse en lánguidos aullidos de loba»<sup>61</sup>. Es decir, el abuso físico y psicológico del que es

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> C. AMORÓS PUENTE, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Editorial Ariel, Madrid 2005, p. 191 (las itálicas son del original).

<sup>60</sup> Me parece importante señalar, aunque sea tangencialmente, la crítica implícita que en este cuento hay no tan solo del darwinismo social, sino de la ideología capitalista en su versión individualista, que de alguna manera es también la que propone Amorós, si bien esta filósofa es consciente que se necesita la colectividad de sujetos para tener injerencia social. El ‘triumfo’ de la niña es posible por la muerte de otros niños. Estas víctimas se le aparecen como fantasmas, pero como buena ‘sobreviviente’ sabe acallar sus remordimientos en aras de un triunfo personal e individual. La lectura de este cuento desde esta perspectiva hace que el público lector confronte los silencios y los horrores que esconden las narrativas de superación personal donde no existe un pacto con la comunidad a la que se pertenece.

<sup>61</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, p. 19.

objeto la protagonista marca el inicio de un ritual de ensoñación: «Si sus gritos empezaban con mierda, inmediatamente traía de golpe a Manuel azotando mi memoria»<sup>62</sup>. O ante otro momento de abuso, ella «Entonces, irremediamente recordaba a Antonio, alto, moreno, a veces violento para hacer el amor»<sup>63</sup>. La tradición de la narrativa de abuso de género es revisitada y desfamiliarizada en este microrrelato por medio del agenciamiento que la protagonista logra al generar un ritual propio ante la agresión de su pareja. Según Foucault:

ritual defines the qualifications required of the speaker (of who in dialogue, interrogation or recitation, should occupy which position and formulate which type of utterance); it lays down gestures to be made, behavior, circumstances and the whole range of signs that must accompany discourse; finally, it lays down the supposed, or imposed significance of the words used, their effect upon those to whom they are addressed, the limitations of their constraining validity<sup>64</sup>.

Teniendo en cuenta lo expuesto en esta cita anterior, el ritual que lleva a cabo la protagonista cada vez que es agredida por su pareja se construye a través de la canibalización de la imagería de los cuentos de hadas, por un lado, y por otro, de la alteración de la concepción de lo fantástico que elaboró Cortázar. Si en Cortázar lo fantástico es la posibilidad de otra realidad paralela, en “Perpetuos horror” lo fantástico deviene fantasía infantil, esa fantasía que es un recurso para protegerse de una realidad con la que no se puede lidiar porque hace sentir a la pequeña persona toda su falta de poder. Para suplir esta falta de poder, la niña o el niño remodela en su fantasía las condiciones de su realidad externa donde sí puede resistir y confrontar la amenaza exterior real de la que es objeto.

Uno de los recursos que la protagonista utiliza en este cuento es la transformación de la realidad a través de una expresión que indica un

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>64</sup> M. FOUCAULT, “Orders of Discourse”, *Social Science Information*, 1971, 10.2, p. 26.

desdoblamiento de sí misma. Dicho desdoblamiento se lleva a cabo a través de una conjunción de elementos cómicos y poéticos que más se asemejan a una escena de dibujos animados para niños que a una escena de violencia doméstica, como puede verse en la siguiente instancia de su narración: «De repente veía como un objeto volador delante de mis narices, que violentamente se hacía pedazos en la puerta de la cocina. El objeto en cuestión, un viejo quinqué de mis abuelos, se hacía añicos, explotaba y la lluvia de pedazos volaba por los aires y caía lentamente sobre mi cabeza»<sup>65</sup>.

El uso de la fantasía, que se construye en una múltiple tradición discursiva (la ensoñación erótica, la narración fantástica, la fantasía infantil) despliega contenidos irónicos y ambiguos que muestran unas formas de resistencia problemáticas en tanto que ineficaces ante la amenaza pues la protagonista insiste en que:

Fuera de llorar ante el impacto de la violencia, y, ante el efecto del recuerdo de las manos acariciadoras de mi amante, entrecerraba los ojos alucinada. Entonces, él se acercaba arrastrando su enorme cola dinosauria. Lento bramaba y su pequeño hocico reluciente se tornaba enorme y me enseñaba los dientes, bañándome con su saliva verde y apestosa<sup>66</sup>.

La visualidad que crea la narradora protagonista desarticula las fronteras entre lo real externo y la realidad tal y como ella la vive. También se quiebra la relación entre cuerpo y mente para dejar al público lector sumido en una perplejidad ideológicamente incómoda, porque siguiendo la lógica de realidad que para ella misma ha creado, ante el monstruo muta, se empequeñece y desaparece ante la incapacidad de confrontar el horror en que vive: «Empequeñecida ante semejante monstruo, me iba reduciendo por segundos y todos mis amantes huían despavoridos de la memoria, hasta vaciarla. Así,

---

<sup>65</sup> TOLEDO, *Pezóculos*, pp. 19-20.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 20.

ante el pánico de verme hartada por él, corro y corro, buscando un orificio donde esconderme»<sup>67</sup>.

En conclusión, Toledo, en *Pezóculos*, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos. La distorsión de los macrorrelatos sobre las feminidades la elaboran las mismas protagonistas a partir de la resignificación de la narrativa femenina en la que parecen inscribirse. Es por ello que en todas las narraciones, las mujeres se desmarcan de los conceptos sociales que definen su situación (mujeres abusadas, abandonadas, infieles, promiscuas sexualmente, pobres, infelices, violadas, silenciadas por el poder, no existentes)<sup>68</sup>. Para ello, se distancian críticamente de sí mismas y en ese distanciamiento, que es a la vez rechazo y aceptación, se instaura la posibilidad de «reapropiarse de ciertas normas y códigos para mostrar la debilidad o la fragilidad de estrategias heterocentradas o normativas»<sup>69</sup>. Paradójicamente, estas micronarraciones, al mismo tiempo que alteran y rechazan las narrativas sobre las feminidades hegemónicas, rompen los silencios sobre ciertas realidades femeninas que se presentan desde una óptica desestabilizadora para la ideología patriarcal, puesto que en todas las protagonistas existe una voluntad de desmarcarse del discurso de poder que las nombra. En efecto, como afirma Butler: «Si puede haber una modernidad sin fundamentalismo (y quizá es esto lo que significa la posmodernidad) entonces será una en la cual los términos clave de sus operaciones no estarán ampliamente garantizados a priori»<sup>70</sup>. Es en este aspecto donde *Pezóculos* puede leerse como un conjunto de malestares

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Según Foucault el poder es un saber y «analizar la especificidad de los mecanismos de poder, reparar en los enlaces, las extensiones, edificar progresivamente un saber estratégico» (M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, México 1968, p. 101).

<sup>69</sup> BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, p. 33.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 258.



feministas respecto a las macronarrativas de las feminidades y de la Mujer que no parten de deconstrucciones hechas con anterioridad sino que se van constituyendo en el mismo texto que las crea.

«EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ»:  
LA PRIMERA EDICIÓN  
Y EL MANUSCRITO DEFINITIVO  
*Semejanzas y diferencias*

DANTE LIANO  
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Resumen:** El artículo relata las circunstancias en que fue editado *Il tempo comincia a Xibalbá*, versión italiana de la novela de Luis de Lion. De allí, da cuenta de la existencia de dos textos: el publicado originalmente en 1994 por Serviprensa y un manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos. La comparación entre ambos textos declara la existencia de dos redacciones, cuyas diferencias son significativas, y de las cuales una puede considerarse como el texto definitivo de la novela.

**Palabras clave:** Edición – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscrito.

**Abstract:** The article relates the circumstances in which *Il tempo comincia a Xibalbá*, an Italian version of Luis de Lion's novel, was published. From there, reports on the existence of two texts: the one originally published in 1994 by Serviprensa and a manuscript provided by Francisco Morales Santos. The comparison between the two texts shows the existence of two significant differences, and one of which can be considered as the definitive text of the novel.

**Key words:** Edition – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscript.

Que Luis de León fue secuestrado y asesinado por el ejército en 1984; que el año sucesivo, en un acto de valiente y amistoso homenaje, Fernando González Davison editó, para Serviprensa, *El tiempo principia en Xibalbá*<sup>1</sup>; que esa novela se ha convertido, con los años, en un clásico de la literatura latinoamericana, son cosas de todos sabidas. Menos conocidos son los avatares de la edición italiana.

Pocos años después de la publicación guatemalteca de esa novela, publicación que no es hiperbólico llamar semiclandestina, el editor italiano Piero D'Oro me pidió que le aconsejara la edición de una novela latinoamericana de gran valor. La primera que me vino a la mente fue la novela de Luis de León. Yo poseía una copia de la edición de 1985, la cual me había sido mandada por Fernando González Davison y se la pasé al editor italiano para que la evaluara. Después de una primera lectura, D'Oro me llamó entusiasmado y me pidió que le encomendara la traducción a una persona de confianza. Recurrí entonces a Marina de Menech, quien por ese entonces era mi alumna.

Luego, yo viajé a Guatemala, en donde me encontré con Ixbalanké de León, hijo del escritor, e hice de intermediario entre la familia y el editor. Ixbalanké firmó el contrato para la edición italiana y, mientras tanto, me encontré con

---

<sup>1</sup> L. DE LEÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, Serviprensa, Guatemala 1985. Luis de León nació en San Juan del Obispo, Guatemala, en 1939. Hace sus primeros estudios en la vecina ciudad de Antigua Guatemala, en donde, en 1959, se gradúa de Maestro de Educación Primaria. Comienza a trabajar en 1961. En 1976, es catedrático del Área de Ciencias Filosófico-Literarias de la Escuela de Psicología de la Universidad de San Carlos. El 15 de mayo de 1984 es secuestrado y hecho desaparecer. Escribió: *Los Zopilotes* (cuentos), Editorial Landivar, Guatemala 1966; *Su segunda muerte* (cuentos), Nuevo Signo, Guatemala 1972; *Uno más uno* (1974); *Poemas del volcán de Agua* (1980); *El tiempo principia en Xibalbá*, Serviprensa, Guatemala 1985; *Pájaro en mano* (cuentos), Serviprensa, Guatemala 1985 y Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala 1986; *Los poemas míos* (poesía), Serviprensa, Guatemala 1994; *La puerta del cielo y otras puertas*, Editorial Artemis Edinter, Guatemala 1998; *Poemas del volcán de Fuego*, Bancafé, Guatemala 1998; *Didáctica de la palabra* (2002); *Taller poesía* (2002); *El libro José* (2002); *Una experiencia poética* (2007); *Música de agua* (2007).

Francisco Morales Santos, quien me dio el manuscrito definitivo de la obra, que, por razones de amistad, Luis de León le había confiado. Al regresar a Italia, comprobé, no sin sorpresa, que la edición de Serviprensa y dicho manuscrito tenían diferencias significativas. Como Piero D'Oro era un editor muy preciso, nos pusimos a revisar la traducción, con el fin de adaptarla al manuscrito original. Ello dio lugar a una necesaria operación filológica: la comparación de la edición de Serviprensa con el manuscrito que Morales Santos me había dado, para fijar el texto definitivo, según los deseos del autor.

Dicha operación filológica tuvo dos consecuencias: la primera y más inmediata fue que, de en ese momento en adelante, el texto que se publicó en Guatemala fue el poseído por Morales Santos y no el publicado por Serviprensa en 1985; el segundo fue establecer una conclusión lógica: que existían, por lo menos, dos manuscritos cuyas diferencias podían dar lugar a una crítica de las variantes en ellos contenidas. Había que establecer cuál era el primero y cuál el segundo; y, más importante todavía, cuál era el que Luis de León había establecido como texto definitivo. Las líneas que siguen tratan de realizar ese trabajo.

Tenemos, pues, dos textos: la edición impresa por Serviprensa en 1985 y el manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos en 1994 y editado el mismo año por Selene Edizioni<sup>2</sup>. Tal manuscrito, repito, ha sido la base para todas las ediciones sucesivas a la de 1985. El primer paso es examinar el manuscrito.

#### *Aspecto formal del manuscrito*

El M está escrito a máquina, en papel bond carta. Puede conjeturarse el uso de más de una máquina de escribir, por la alternancia, no de tipos, sino de desgaste de los mismos. Así, p. ej. la carátula y las primeras páginas muestran la 'e' y la 'o' con una impresión nítida, mientras de página 10 a página 27, 'a', 'o' y hasta la 'n'

---

<sup>2</sup> L. DE LION, *Il tempo cominica a Xibalbá*, Selene, Milano 1994. De ahora en adelante, llamaremos M al manuscrito hallado y SP a la edición en español.

aparecen manchadas de tinta, poco nítidas, como sucede con una máquina muy usada y sin limpiar. Luego, la impresión vuelve a ser nítida, y así sucesivamente. Ello nos da cuenta de un 'proceso' en la escritura y nos hace conjeturar la existencia de una o varias redacciones anteriores, de las que ésta es la última. La hipótesis general de todo este trabajo nace de la sospecha de que el autor no escribió la obra de un solo tirón, sino que la fue confeccionando y corrigiendo durante un período que, según el fechado puesto por él mismo al final de la obra, va de marzo de 1970 a junio de 1972<sup>3</sup>. Ahora bien, sea SP que M tienen las mismas fechas. Si, como pareciera por el examen formal, M es posterior a SP, se podría inferir que la fecha de M sería posterior a junio de 1972.

### *La carátula*

En el M todo está en letras minúsculas. Centrado a la izquierda, se lee: «luis de lion». El hecho de que el apellido no tenga el acento gráfico, revela, aquí, el conocimiento de la gramática por parte del autor (y delata, entre otras cosas, su oficio de maestro de educación primaria). En efecto, el apellido original, León, lleva acento gráfico por causa del encuentro de dos vocales abiertas; para deshacer el diptongo y crear el hiato, se requiere la tilde. La elección, en cambio, de Lion, convierte al vocablo en monosílabo, y hace innecesario el signo gráfico; dicha elección es una «elección culta», en el sentido de que,

---

<sup>3</sup>Una noticia interesante sobre el origen de la novela nos la da Mario Roberto Morales. Según Morales, él y de Lion emprendieron simultáneamente la redacción de «una novela en la que no ocurriera nada, en la que la anécdota no tuviera el papel estructurante del texto y que además los lectores pudieran empezar a leerla por donde quisieran, continuarla por cualquier parte y terminarla igualmente por donde desearan. Formalmente así se resume nuestro esfuerzo de esos años: capturar por medio de la forma (estructura) un elemento contenidístico (el estatismo y la circularidad), y lo realizamos juntos, conversándolo en las tertulias bohemias con Marco Antonio Flores, José Mejía, Luis Eduardo Rivera y otros» (M.R. MORALES, "Luis de Lion: el indio por el indio", en AA. VV., *Conversatorio. Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lion*, Galería Imaginaria, Guatemala 1991, p. 6). De ahora en adelante, citaré el texto del *Conversatorio* como *Homenaje*, seguido del número de página.

como apunta Lapesa<sup>4</sup>, «las indecisiones respecto al timbre de las vocales inacentuadas» provocan el fenómeno por el cual las «vocales en hiato pasan a formar diptongo» en el habla popular. Es «elección culta» en cuanto el autor sabe perfectamente la distinción correcto/incorrecto fijada en la época clásica (s. XVI) y sabe también que la tendencia popular es decir ‘lion’, ‘pior’, ‘acordión’, etc. por ‘león’, ‘peor’, ‘acordeón’<sup>5</sup>. Al asumir, para su propio apellido, la lección vulgar, elige lingüística y políticamente de qué parte estar. De la parte de los que no siguen la normativa, de los incorrectos, de los que hablan ‘mal’. No obstante ello, esa actitud lingüística se queda en el nombre y no persevera en el manuscrito, en donde su castellano sigue la normativa vigente, excepto esporádicas mímisis, como «verdá», «pior».

En el centro de la carátula se encuentra el título de la novela: *el tiempo principia en xibalbá*, todo en minúsculas, centrado a la derecha. Resulta evidente la elección ‘incorrecta’ ortográficamente. La violación de la normativa ortográfica sobre los títulos refleja una actitud semejante a la de la conversión de su apellido de León a lion. Aquí, la insurrección lingüística ya no obedece a una mímisis de lo popular, sino más bien a una voluntad personal de desafío, presente también en otros autores de la época, particularmente en Enrique Noriega, cuyo poemario *ob banalidad*<sup>6</sup> no conoce una sola mayúscula. Por la cercanía afectiva y literaria entre ambos autores, puede también conjeturarse una actitud generacional. En efecto, tal característica aparece, también, en el título del libro, en dos poemarios de Ana María Rodas: *poemas de la izquierda erótica*<sup>7</sup>, y *cuatro esquinas del juego de una muñeca*<sup>8</sup>. Debe decirse que, luego de estos casos aislados, la tendencia no prosperó.

---

<sup>4</sup> R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1980<sup>8</sup>, p. 466.

<sup>5</sup> Los ejemplos son de Lapesa, en *ibidem*.

<sup>6</sup> Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala 1975.

<sup>7</sup> s.e., Guatemala 1973

<sup>8</sup> s.e., Guatemala 1975.

### *La portada de SP*

El libro tiene una portada en cartulina blanca, a dos colores, verde y negro. En verde, en caracteres grandes, el nombre del autor, con mayúsculas, a diferencia de M. No sabemos si el editor corrigió al manuscrito que tuvo entre manos. Es posible que haya sido así. Sé que el editor del libro fue Fernando González Davison, un abogado con abundante producción literaria. Sin advertir que había una voluntad estilística detrás, González corrigió y escribió título y autor con mayúsculas. Resulta curioso notar que el editor realizó la operación exactamente opuesta a la del autor. Mientras éste deliberadamente escribió todo en minúsculas, aquél cargó la mano sobre las mayúsculas. No es sólo una curiosidad, sino el resultado de una operación ideológica inconsciente (y, por tanto, exenta de mala fe): la ‘normalización’ del título, su adecuación a las reglas del ‘buen escribir’, ese buen escribir que De Lion desafía precisamente allí. Debajo del título hay una ilustración, en color verde, y figura un glifo maya. Por último, en letras negras, el libro da cuenta de su impresor: «Editorial/Serviprensa Centroamericana/1985». Al lado, muy reducido, el *ex libris* del editor, con la figura de un búho.

### *La dedicatoria*

El M tiene una dedicatoria: «*a mayari e ixbalanqué*», nombre de los hijos del autor. Esta dedicatoria no aparece en SP y es otro indicio que tenemos para suponer que SP trabajó con un manuscrito diferente a M, probablemente anterior. Un buen motivo para suponer que el otro era anterior es precisamente esta dedicatoria, texto que generalmente se pone en la etapa final de la revisión, en el manuscrito listo para la imprenta. La dedicatoria pertenece a aquellos segmentos textuales que son como los toques finales aportados al texto. Los últimos revestimientos luego de haber construido la estructura central. Por otro lado, si el manuscrito manejado para SP hubiese tenido esa dedicatoria, dada la naturaleza afectiva de la edición, se puede imaginar que los nombres de los hijos del autor no habrían tenido por qué ser suprimidos.

### *División en partes*

El M está dividido en partes, cada una con su título y este título escrito con mayúsculas página aparte, precedente al capítulo. En SP, ese mismo título forma parte del texto, de corrido, como primera fase del primer párrafo. Pareciera como si, para la redacción de M, el autor hubiera juzgado necesario dividir la estructura narrativa, con el fin, probable, de darle mayor orden y claridad a la lectura. Las partes en las que se divide M, son las siguientes:

- 1) PRIMERO FUE EL VIENTO...
- 2) LA OTRA MITA DE LA NOCHE YA NO DURMIERON
- 3) Y EL DIA LLEGO...
- 4) Y DE VERDAD ESTABAN VIVOS...
- 5) EPI...TAFIO
- 6) PROLOGO

La división en partes, con su consiguiente división también tipográfica, cambia completamente el aspecto del texto y condiciona la lectura de una manera diferente. Si en SP todo el texto obliga a una lectura de corrido, sin interrupciones, en cambio, la división en partes va marcando pausas en la lectura, pausas forzosas, con las que el autor dirige el ritmo narrativo. Cada división es un segmento completo, con su inicio y fin, aunque interactúa con el resto del texto. La diferencia mayor entre M y SP está toda aquí, en esta característica. SP tiene un ritmo suyo, como el de una serpiente infinita. Las únicas divisiones presentes en SP son:

- 1) un número «2»;
- 2) un número «3», en p. 51;
- 3) un número «4», en p. 66;
- 4) el «EPI-TAFIO», en la p. 80;
- 5) la sección llamada «PROLOGOS»

Ninguna de estas secciones está dividida de la otra. Todo tiende a indicar que la división en partes fue posterior al manuscrito manejado por SP, aunque no puede descartarse que SP haya compactado el texto por motivos económicos. Lo cierto es que SP y M son textos diferentes, puesto que el ritmo narrativo es, también, diverso.



Por si fuera poco, en M, dentro de cada división, hay, a su vez, subdivisiones menores, que tampoco aparecen en SP. Aparte el hecho, si se quiere superficial, de que tales fragmentaciones hacen más ágil el proceso de lectura, resulta evidente que ello introduce un ritmo narrativo con más escansiones, más pausado, con mayor musicalidad. La inevitable impresión de desorden e inacabamiento que produce el texto de SP, se disuelve completamente en M. La novela sí está terminada y pulida, lista para ir a la imprenta. Para dar un ejemplo: en SP, en la p. 30, el párrafo final de una subdivisión está seguido inmediatamente por el inicial de la otra. Como se trata de dos historias diferentes, se tiene la sensación de que el narrador es confuso y desordenado. No así en M, en donde el espacio en blanco entre una subdivisión y otra marca claramente sus fronteras. En general, el texto de M está subdividido en 16 partes, contra el texto único de SP.

#### *Otras variantes*

- i. En las pp. 12-13 de SP, cuando aparece la expresión: «O llegar acompañado de tu nana» el autor corrige así: «O llegar acompañado de tu nana -o tu madre, según como vos la llamés». A lo largo de ese párrafo y del sucesivo, seguirá insistiendo en el doble apelativo. Lo curioso es que el autor no advierte que el ladino no llama 'madre' a la propia progenitora, por el disfemismo extendido en toda América Latina sobre esa palabra. Nadie dice 'tu madre', sino 'tu mamá'.
- ii. Un párrafo antes, existe una corrección muy clara. El párrafo comienza: «Y en fin, si cuando ya ciego salías de la casa, todavía tus ojos podrían encontrar – entrever», en SP el guión se abre y no se cierra, con lo que se crea confusión; en M, 'entrever' se encuentra entre guiones, con lo cual la oración queda clara. Las diferencias entre SP y M, a este respecto, son abundantes. Sin embargo, hacer la lista resultaría tedioso para el lector. Más interesantes son las partes suprimidas y las añadiduras, operaciones que revelan una reflexión estética e ideológica, y que nos acercan mucho a la mentalidad del autor en el momento de la corrección de la obra.

### *Supresiones y añadiduras*

- i) En SP, p. 13, en la descripción de Juan, hay dos párrafos que no existen en M. Los párrafos suprimidos en M son:

Sólo faltaba, pues, que hiciera milagros tal vez el día que muriera y fuera enterrado en la iglesia. Aunque de todas maneras, ya se sabía que el día de su muerte, el pueblo entero acudiría a su casa, que lo velarían todos, que lo llorarían todos y que en una caja forrada de seda blanca como si fuera un niño sería llevado a la iglesia pero a una misa de cuerpo presente y que luego sería enterrado en el cementerio común, bajo las flores de su jardín que ese día(n sic) serían cortadas para nunca, pero que tendría el honor de que su novenario sería rezado en la iglesia, cosa que nunca se volvería a repetir en la historia del pueblo.

Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podría ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito; o que poco a poco, como moho en un pan, la inesperada mujer que una mañana apareció en la cocina de su casa fuera invadiendo la blancura de su universo hasta matar la luz asesina de sus ojos.

Sobre los motivos que indujeron al autor a suprimir los párrafos anteriores, sólo caben conjeturas. No encuentro más que una razón, de tipo estilístico, para la supresión del primer párrafo. Como el ritmo de todo este segmento es de tipo anafórico y paralelístico, basado en el «Que si» inicial, al cual siguen, frecuentemente, largas enumeraciones, los dos párrafos anteriores a los suprimidos formarían una especie de 'cierre': «Y en fin»; «Y sólo entonces comprenderías»; «Pero también comprendías»; «O que si ibas». Los párrafos suprimidos significan el inicio de una nueva serie anafórica que desbalancea el conjunto y rompe el ritmo. De modo que resulta mejor la supresión. Por otro lado, el segundo párrafo suprimido contiene una expresión que desentona estridentemente con la posición ideológica del texto: «Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podía ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito». Puede ser también que la expresión de cierre del segundo párrafo: «la luz asesina de sus ojos» le sonara ripiosa, algo cursi, y que, al suprimirla, hubiera determinado la supresión de los dos párrafos. Pero son sólo suposiciones. La verdad es que el

hecho mismo de la supresión implica una reflexión sobre el texto, y esta es la conclusión que importa: no se trata de una obra apresurada ni de emergencia.

- ii) en la p. 10 de M (4 de SP), en la sección que comienza: «La Virgen de la Concepción era una puta» hay una supresión y una añadidura. Después de «Yo no la conocí, pero la recuerdo», el autor creyó necesario cambiar el texto. Así en donde en SP dice: «Y recuerdo también que si su parecido con la Virgen de la Concepción la descubrió un X, su futura putez la descubrió su mismo marido la noche del casamiento», en el M está cambiado de la siguiente manera:

Recuerdo la noche de su casamiento...

Tendida sobre la cama, nerviosa, curiosa, dadora, sintió cómo su hombre le levantó el fustán hasta la barriguita, se sacó algo de la bragueta de su calzoncillo y se la puso en la puerta rodeada de negros alambres que tenía enmedio de su cuerpo y empezó a metérsela. Pero se la sacó de repente y le dijo:

Me parece evidente el motivo del cambio. El párrafo de SP resulta prosaico, demasiado descriptivo, con un lenguaje llano y apresurado. Nada que ver con el párrafo de M, más cuidado, y en mejor acuerdo con el resto del texto.

- iii) casi enseguida, encontramos otro episodio de supresión y añadidura. En la p. 15 de SP (11 de M), al referirse a su llanto en el momento del orgasmo, dice: «En el mero momento soltaba una lágrima y cuando el hombre descendía y se iba, a veces hasta humedecía un pañuelo». En M, tal fragmento está suprimido y, en su lugar, se encuentra este otro: «Entonces se le humedecían los ojos». Aquí, el caso es inverso. Mientras que en el ejemplo anterior hay una ampliación del párrafo suprimido, aquí nos encontramos con una reducción. Ello pertenece a la economía de la corrección textual. Me parece evidente que De Lion quiso restarle la emotividad al párrafo, y dejó una expresión seca, que elimina las alusiones a lo genital e intensifica, en cambio, el campo referencial. En efecto, la oración, tal y como aparece en SP, es ambigua, como si las lágrimas obedecieran a un gozo extremo; la segunda redacción alude más bien a la humillación que sufre la primera noche, cuando cree un insulto la expresión del marido.

iv) en las pp. 34 y 35 de SP, todo el segmento dominado por la anáfora «Que...» ha sido suprimido en el M. En SP, dice así:

Que acabara de remover la tierra para que se murieran las malas y buenas hierbas que crecían sobre la tumba de su madre, de regarle agua para que no se muriera de sed allá adentro, de adornarla con las flores más blancas que había traído de su casa, de derramarle unas lágrimas, de rezarle unas oraciones por el eterno descanso de su alma.

Que ya hubiera cerrado las grandes bandas de hierro de la puerta del cementerio.

Que ya viera de regreso recorriendo la cuadra de donde Juan Hueso a donde Polo González, la de donde Polo González a donde la señora Mariana, que ya hubiera subido las gradas que conducen a la plazuela, que atravesara (sic) la plazuela, que llegara al cabildo, que del cabildo agarrara para su casa.

Que le faltaran ya pocos pasos para llegar...

Que en cuanto lo vea desenvuelva la alfombra, la alfombra de su memoria y lo recuerde y lo reconozca y sienta un como peso en el corazón, un como presentimiento. Que se esconda detrás de la puerta de calle de su casa para que el otro no desenvuelva también la suya (su alfombra) y no le reconozca y recuerde.

Que en ese mismo instante se dé cuenta que su paz, su blancura empiezan a fragmentarse, a mancharse.

Que entre a su casa a dejar la regadera y, sobre todo, el machete, que no le diga nada a su mujer, que se cambie ropa y se ponga la más limpia, la más blanca y que inmediatamente decida visitar la casa del otro.

Que sea una hamaca el que salga de la casa, que sea un terremoto de carne el que camine por las calles del pueblo.

Que cuando llegue a la puerta de la calle de la casa del otro toque, vuelva a tocar, vuelva a tocar.

Que no lo encuentre sino tiempo después.

Resulta imposible averiguar el motivo de la supresión de un texto que, estilísticamente, correspondía plenamente a la novela. Más explicable es la sustitución con el siguiente texto:

Nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre aunque ella te haya tenido.  
¿Verdá que no sabés qué es lo que es llevar caites en los pies? ¿Verdá que no sabés qué es tener callos en las manos? Vos no sabés lo que son las madrugadas con el bastimento a la espalda y el azadón al hombro ni los atardeceres con el

mecapal en la frente y el tercio de leña a la espalda. No. Tu mundo siempre fue otro mundo, tu aire siempre fue otro aire. Vos nunca estuviste enlazado a la tierra. Bueno, claro que sí, claro que vas a la tierra, a la tierra que te heredaron, pero no como el hombre que se rompe sobre el surco sino como el finquero de aldea que sos.

Otra cosa fueron tus padres que sí se rompieron sobre la tierra para que vos pudieras irte. Y te fuiste. Pero ya no volviste, te quedaste perdido en otra parte. Porque quien volvió fue tu sombra y cuando tu sombra entró a tu casa se encontró con que tu padre ya no estaba. Tu buey. Cierto que te fuiste al cementerio a ver dónde lo habían enterrado y le llevaste alguna su flor y alguna su lágrima. Pero por compromiso. Porque pensaste que quien estaba abajo mirándote era el esqueleto de alguien que por casualidad te había hecho y que por casualidad te había heredado su apellido. Pensaste, te pensaste internacional y que bien pudiste haber nacido en otra parte de otro padre y no de éste que te había heredado la tierra en que vivís. Qué te importaba que se hubiera ido la mitá de un mundo que siempre te había sido extraño. Te quedaba la otra mitá. Y muerta ésta, solo vos navegando sobre la aldea como un globo que nunca puede tocar tierra.

Pero a ella tampoco la lloraste. Esa sirvienta tampoco merecía una lágrima. Lo que sí te dolió fue tu soledad, tu no tener quién te sirviera mientras vos soñabas con ese mundo ajeno a tu aldea.

Ahora venís del cementerio. Al fin te acordaste que tenías padres. Que necesitaban una su flor, una su cruz. Lo que no sabés es que a quien adornaste fue a tu único padre, a tu única madre: la muerte, tu muerte.

Porque vos nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre.

En efecto, el nuevo texto confiere profundidad psicológica a Pascual Baeza, a través de la invectiva de la voz narrativa. Pero no solamente eso. El fragmento detiene la narración para dar paso a una violenta increpación en contra del maya que olvida sus orígenes, que no respeta a sus padres, que pretende perder las raíces. Si un núcleo ideológico 'fuerte' hay en la novela, éste se encuentra en el texto introducido por De Lion en el M. La identidad étnica, tema de la novela, aquí es enfrentada con pasión, sin remilgos. En una novela contestataria y rebelde, resulta extraordinario este llamado a la conservación de

los valores tradicionales<sup>9</sup>. La única explicación posible puede hallarse en la dimensión étnica del relato, cuya potencia está por encima de las intenciones desacratorias del autor.

### *Valor de la obra*

Creo que nos encontramos delante de una novela de transición, en el sentido que cuenta el pasaje de un estadio cultural a otro estadio cultural a través de una imagen muy fuerte: la violencia sexual. Pero es de transición el mismo escritor, porque se coloca, desde el punto de vista literario, en medio de dos estéticas: la estética de la modernidad y la estética que algunos llaman 'postmodernidad'<sup>10</sup>.

De Lion es moderno porque usa los instrumentos propios de toda vanguardia. El influjo del surrealismo ha llegado hasta nuestros días no solo como una relación explícita con el inconsciente (y, en el caso de De Lion, el concepto de 'inconsciente colectivo' parece bastante apropiado) y, por tanto, con las manifestaciones oníricas o alucinadas como vehículo de verdad, sino también con una actitud provocadora, irreverente, transgresiva, considerada como atributo del artista<sup>11</sup>. Hay que decir que se trata de una actitud generacional, adoptada por casi todos sus coetáneos.

---

<sup>9</sup> Al respecto, son iluminantes las palabras de Luis Alfredo Arango: «La sola idea del “progreso”, que no se alcanza nunca, porque el progreso nunca se detiene, es algo que choca con el conservadurismo de las culturas indígenas. Conservadurismo que después de quinientos años de haberse llevado a cabo el “descubrimiento”, le ha permitido guardar homogeneidad» (*Homenaje*, p. 21).

<sup>10</sup> Según M.R. Morales, en cambio, se trata de un «penoso proceso de ladinización» (*Homenaje*, p. 4). No es a esa transición a la que me refiero. Uso, en cambio, los términos 'modernidad' y 'postmodernidad' en la acepción de Habermas (J. HABERMAS, “Modernidad versus postmodernidad”, en AA.VV., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid 1988, pp. 87-102).

<sup>11</sup> F. MORALES SANTOS, “Luis de Lion, poeta de la cotidianidad y de la tierra”, en *Homenaje*, p. 29.

Ahora bien, creo que la idea de la provocación surrealista llega a su punto culminante en el momento en el que los del pueblo destruyen la imagen de la Virgen para poner en su lugar a una prostituta de carne y hueso. Blasfemia, sueño prohibido, deseo sexual y locura se mezclan en esta imagen de lo desacrador absoluto. Difícilmente un católico observante puede quedar indiferente. Resulta claro que, en un contexto altamente católico, la blasfemia de De Lion centraba el blanco de la religiosidad de sus paisanos<sup>12</sup>.

Junto con la irreverencia blasfema, es signo de modernidad la alteración de la sintaxis narrativa y, además, lo raro de las metáforas y de las imágenes. Estas imágenes no son, por decirlo de alguna manera, ‘bonitas’, sino más bien eficaces, y dan cuenta del mundo campesino del cual provienen. Las imágenes van creando un sentimiento de opresión, de sofocamiento, de desesperanza, siempre al límite y sin el timorato respeto de quien se imagina a sí mismo ‘haciendo literatura’. Todo el libro está constelado por un aparato de metáforas oscuras, extrañas, de apocalipsis próximo. La escatología adquiere doble sentido: por una parte, las alusiones a funciones corporales ‘bajas’ son abundantes; por otra, la catástrofe final está siempre presente, desde el comienzo del libro. Nadie se llame a engaño: el libro se presenta con un refinado trabajo literario. La escritura no es llana. A veces, hasta parece que el autor se jacta de su técnica. En algunos casos, se cambia de tiempo verbal velozmente; en otros, una estructura anafórica va desarrollando la acción como una letanía de sueño: «Si hacías»; «si entrabas», «si abrías» (p. 7)<sup>13</sup>. A veces, De Lion usa la enumeración encantatoria: «Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay» (p. 20) y en dos momentos se deja llevar por la libre asociación de palabras, con hábiles juegos lingüísticos (pp. 84-85). Todo ello hace de *El tiempo principia en Xibalbá* una novela moderna, en cuanto se coloca en la tradición de la ‘literatura alta’, para contestarla con

---

<sup>12</sup> S. CASTELLANOS, “Mujeres, antagonismo y Xibalbá”, en *Homenaje*, p. 25.

<sup>13</sup> Uso, para estos ejemplos, el texto de M.

sus mismas armas, pero también con la intención declaradamente estética de ser parte de ella<sup>14</sup>.

Sin embargo, he dicho que De Lion ha escrito una novela de pasaje, desde una modernidad literaria plenamente asumida hasta un modelo diferente de novela, que supera la tradición y al mismo tiempo 'hace tradición'. El primer rasgo característico de esta novedad es complementario a la fragmentación narrativa ya mencionada. Esto es, la fragmentación sintáctica del relato. Tal característica, si bien pone en crisis la relación entre tiempo 'histórico' y tiempo 'real', se inserta de todos modos dentro de una vieja polémica de la modernidad. La novedad se encuentra en el hecho de que a esta fragmentación temporal corresponde una fragmentación más íntima: la fragmentación del sujeto narrativo. Diferentemente al sujeto clásico de la novela tradicional, en que los personajes se hallan bien delineados de modo que se pueden seguir sin ambigüedades, los personajes de De Lion se presentan con un ego diluido, perdido, intercambiable. Tanto es así que frecuentemente el lector se confunde y cree estar leyendo la historia de un personaje, cuando, en verdad, se está hablando de otro. La confusión entre sujetos de la narración es perfectamente posible desde el momento que es posible la confusión entre Concepción, la prostituta, y la Virgen de la Concepción, la Madre de Dios. El desequilibrio del sujeto narrativo nos aleja años luz del sólido sujeto burgués, aquél que 'nace, crece, se multiplica y muere'. Juan puede ser perfectamente Pascual, en cuanto Pascual es su *alter ego*<sup>15</sup>. Los dos personajes se pueden confundir entre sí también porque ambos se funden en el gran personaje colectivo que es el verdadero protagonista de la novela, es decir, el pueblo entero, entendido como las personas que lo componen. Duplicación y multiplicación del yo narrativo son características de la novela contemporánea, en la cual decae el protagonista épico para dar lugar al sujeto colectivo o al sujeto débil.

---

<sup>14</sup> MORALES, "Luis de Lion: el indio por el indio", p. 5.

<sup>15</sup> D. POMPEIANO, *El lugar en donde inicia la historia*, Texto mecanografiado, Milano 1995.



Una segunda característica de la contemporaneidad la constituye el tema étnico<sup>16</sup>. Me parece que ya desde la primera lectura de la novela se puede observar que la preocupación central de la trama está en el choque entre mayas y ladinos, en Guatemala. En el plano lingüístico, De Lion lo hace notar cuando distingue entre ‘nana’ y ‘madre’; pero también lingüístico es el juego por el cual la prostituta del pueblo es apodada ‘Virgen de la Concepción’. Dejemos de un lado la alusión y la ironía en el doble sentido de la palabra ‘virgen’, que no es una simpleza, porque se hunde en profundidades religiosas bastante delicadas. La cuestión étnica aparece en el motivo del apodo. Concepción recibió ese sobrenombre desde la época en que alguno se dio cuenta de su parecido con la Virgen de la Concepción que estaba en la iglesia:

el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta (p. 10).

La clave para entender este fragmento me parece que se encuentra en el hecho de que las imágenes de la madre de Dios fueron hechas, en América, según el modelo español. Vale decir, con la cara de las mujeres españolas. Hay un dato fisionómico inevitable y De Lion lo subraya: «con la diferencia nada más que era morena», por si no se hubiera entendido. Sabemos bien que el modelo de belleza impuesto por la cultura dominante fue el español. Si la belleza es la estetización del deseo, no es raro por ello que Pascual desee poseer realmente a la Virgen María, haciendo concreto lo que era una abstracción: el ideal de la belleza. Y no resulta extraño, aunque sí estremecedor, que todos, quien más, quien menos, hayan estado enamorados de la imagen.

---

<sup>16</sup> Rafael Gutiérrez habla de «un esquema excesivamente etnicista, según una óptica por momentos recargadamente racista» (R. GUTIÉRREZ, “Luis de Lion: más allá del Xibalbá ladino”, en *Homenaje*, p. 35).

La cuestión étnica se mezcla con la sexual, como si la metáfora sexual fuera la única verdaderamente eficaz para dar cuerpo al choque étnico<sup>17</sup>. También en esto se ve la contemporaneidad de la novela. Mientras la tradicional narrativa indigenista nos había acostumbrado a la óptica del choque social entre clases: el propietario opresor contra el campesino oprimido; aquí, en cambio, el choque se hace étnico, cultural. Cuando la madre de Juan lo obliga a buscar esposa, aquél va a la ciudad a buscar una ladina. Grande es su desilusión. Las ladinas no se van a casar nunca con un ‘indio’: se burlan, se ríen de él. De este modo, Juan elige a Concepción.

La historia de Juan es casi la repetición de la de Pascual. Este va a la ciudad y allí «había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre» (p. 46). Entonces, regresa al pueblo y trata de violar a la imagen de la Virgen de la Concepción. Resulta claro que esta deseada posesión no es otra cosa que la metáfora de poseer, destruyéndola, a la cultura que se nos presenta como la cultura del Otro. No es la cultura de los occidentales, sino un sucedáneo. Es la cultura ladina o mestiza.

La sustitución del conflicto social con el conflicto étnico se completa con la renuncia a la épica. En general, la novela tradicional posee la tendencia a sustituir a la épica, a presentarse ella misma como épica. Así, la gran novela indigenista posee estas dimensiones (piénsese en Icaza, en Gallegos, en Asturias, en Arguedas). No es el caso de la novela de Luis de Lion. Si los grandes escritores mestizos han presentado válidamente la realidad campesina bajo el signo de la épica, de lo mágico, de lo mítico, y así sucesivamente, De Lion nos la muestra, en cambio, bajo el signo de lo cotidiano, del deseo íntimo, profundo, personal. Nadie había pensado (y tal vez habría parecido una locura) en escribir una novela de la intimidad maya. De Lion nos revela no sólo la intimidad, sino su interpretación del inconsciente de su colectividad. No encontraremos, en él, las grandes hazañas o las sagas familiares que tanto gustan a los escritores y a los lectores de literatura latinoamericana. El excava

---

<sup>17</sup> Sobre el tema, me parece indispensable la lectura del artículo de A.M. RODAS, “La virgen y la puta”, en *Homenaje*, pp. 11-14. También el ya citado de Sagrario Castellanos.

en lo profundo de la psiquis, comenzando probablemente por sí mismo, sin concesiones ni pudores. Salen entonces a la superficie las pulsiones de muerte (el viento destructor) y las de vida (el deseo sexual) en el contexto y en la confrontación con ese Otro que se inserta (insinúa) entre la razón y la voluntad, y que, de ambos, domina la dialéctica. Su recorrido es fáustico y pagano, blasfemo y religioso, lúcido y alucinado, como lo son, tal vez, nuestros más secretos pensamientos.

## ÉRASE UNA VEZ... CLARIBEL ALEGRÍA Y LA DESTRUCCIÓN DE LOS MITOS

ANDREA PARADA

(The College at Brockport, State University of New York)

**Resumen:** A través de lo que denomino una práctica discursiva de contar cuentos, los poemas seleccionados para este ensayo invitan a los lectores a tomar conciencia de la jerarquía sexual que predomina en la gran mayoría de los contratos sociales. Mediante el diálogo paródico con mitos clásicos y tradiciones culturales, Claribel Alegría rechaza paradigmas patriarcales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio para luego proponer un nuevo modelo de interacción entre la mujer y el hombre.

**Palabras clave:** Claribel Alegría – Poesía – Mitos clásicos – Parodia – Feminismo.

**Abstract:** «Once Upon a Time... Claribel Alegría and the Destruction of Myths». Through a discursive practice that I label storytelling, the poems included in this analysis invite the reader to become aware of the sexual hierarchy predominant in most social contracts. By establishing a parodic dialogue with classical myths and cultural traditions, Claribel Alegría rejects patriarchal paradigms that condemn women to a space of subordination and silence and then proposes a new model of interaction between women and men.

**Key words:** Claribel Alegría – Poetry – Classical myths – Parody – Feminism.

La obra de Claribel Alegría ha sido ampliamente reconocida por el espíritu contestatario con el que se aproxima a la trágica historia de los dos países que

reclama como suyos, El Salvador y Nicaragua<sup>1</sup>. Su compromiso ha sido desde siempre con aquellos grupos marginados del discurso oficial que han sido víctimas de la violencia, la extrema pobreza y los múltiples desastres naturales que ha sufrido Centroamérica a lo largo de los años. A través de la incorporación de la voz disruptiva de las comunidades indígenas y el testimonio de mujeres que han sido víctimas de la represión militar, Alegría repudia historiografías nacionales triunfalistas y crea un espacio para el/la otro/a, en el cual puedan expresar su voz aquellos que han sido silenciados<sup>2</sup>. En *No me agarran viva*, por ejemplo, la autora rescata la participación de la mujer como elemento integral del proceso revolucionario salvadoreño a través de Eugenia, la protagonista, quien además de ser un modelo femenino de liderazgo también «represents a nod to dominant discourses of revolution»<sup>3</sup>. El interés de Alegría por explorar la posición de la mujer en la sociedad no se confina, sin embargo, a la llamada literatura de liberación nacional, sino que aparece también en poemas no explícitamente políticos. En el poema “Pequeña patria,” publicado en 1965, Alegría critica tanto el discurso dominante de la izquierda como la exclusión de la mujer del sistema político paradigmático de sociedades establecidas a partir de modelos patriarcales. La mujer burguesa a cargo de la voz poética que denuncia los problemas sociales que su país revela un claro entendimiento de la jerarquía sexual que permea las relaciones de poder entre los sexos y las clases sociales. No obstante, la voz femenina que anuncia la inminente caída del cielo y urge a políticos, directores y generales a tomar las medidas necesarias para impedir que ocurra

---

<sup>1</sup> En mayo de 2017 la poeta fue galardonada en España con el prestigioso premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en reconocimiento del gran aporte que su obra poética representa al patrimonio cultural común de Iberoamérica. Anteriormente había recibido el premio Casa de las Américas (1978) y el Neustadt International Prize for Literature (2006).

<sup>2</sup> L. BARBAS-RHODEN, “Introduction. Disrupting the Thread”, *Writing Women in Central America. Gender and the Fictionalization of History*, Ohio UP, Athens 2003, pp. 1-14.

<sup>3</sup> Y. APARICIO, “*Dicen que el universo es casi nuestro: Claribel Alegría’s Poetic Retort to Leftist Discourse*”, *Istmo*, 2006, 12, p. 1-12.

una tragedia nacional, es ignorada por todos los miembros de la sociedad, incluidos los mendigos, ilustrando así la marginalización de la mujer en todas las esferas del poder, a pesar de su centralidad en la vida diaria del país. El poema reduce a la mujer al estatus y condición de una niña mimada que ha llegado a convertirse en un fastidio y, ante la indiferencia de todos, termina en la oficina del psiquiatra. Como tratamiento encaminado a recuperar su estabilidad mental, el médico la exhorta a reintegrarse a las funciones típicas de la mujer burguesa dentro de las estructuras sociales tradicionales: ir de compras y participar en obras de caridad. Si bien la voz poética subraya con agudeza el papel central que juegan la corrupción y el abuso de poder en la génesis de la crisis que afecta al país, la agencia femenina no alcanza a tener un poder transformativo en la sociedad patriarcal que habita y su discurso termina siendo reducido al desesperado llanto de una mujer histérica<sup>4</sup>.

En el análisis que sigue proponemos que, a través de la práctica discursiva de contar cuentos, Alegría no solo invita a los lectores a tomar conciencia de la posición de la mujer en la jerarquía sexual que predomina en la gran mayoría de los contratos sociales actuales, sino que propone además un nuevo modelo relacional entre los sexos. Personajes como la Gitana, Penélope, Galatea y Ariadna son, entre otros, voceros de una propuesta estética que examina prácticas misóginas y rechaza la subordinación de la mujer tanto en conductas rituales como en mitos literarios transmitidos de generación en generación. Una voz lírica indudablemente femenina que insiste en la urgencia de transformar paradigmas culturales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio constituye el hilo conductor de los poemas que incluimos en este estudio. El destinatario explícito será inevitablemente un individuo inexperto o ignorante que es aleccionado por una voz poética que maneja su discurso con autonomía y autoridad. La fuerza apelativa de su palabra no vacila al rechazar modelos culturales que normalizan la subyugación femenina, abogando asimismo por parámetros de interacción entre el hombre y la mujer que se sustentan en una distribución simétrica del poder.

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p.9.

El poema “En la playa”, publicado en 1987 en *Luisa en el país de la realidad*<sup>5</sup>, ilustra de manera explícita el feminismo didáctico de Alegría<sup>6</sup>. La prosa autobiográfica que domina la hibridez de un libro armado a partir de recuerdos de la infancia y la adolescencia de la autora es interrumpida por el discurso de la Gitana, un personaje que, según cuenta la misma Alegría, se le había venido apareciendo en sueños desde pequeña para convencerla de emprender aventuras insólitas. Es la Gitana, asegura, quien la animó a seguir pintando cuando era joven y quien más tarde la empujaría a redefinir los límites de su oficio al dictarle poemas de amor que ella apuntaba en un cuaderno. “En la playa” se inicia con una breve nota en prosa que introduce la situación lírica y nos informa que el poema recuenta los hechos ocurridos una mañana de julio, cuando una niña llamada Ximena (a quien algunos identifican como la propia nieta de Alegría) se acerca llorando a Luisa, una mujer adulta, en busca de consuelo porque sus primos le han torcido el dedo mientras hacían castillos en la playa. Sigue a la nota un poema, a cargo de la Gitana<sup>7</sup> transformada en cariñosa maestra, quien imparte a la pequeña niña una lección sobre igualdad sexual.

Minimizando la gravedad del dolor físico, la Gitana utiliza la pelea entre primos como recurso pedagógico para incitar a Ximena a rebelarse contra una socialización que universalmente prescribe la acción para el varón y la

---

<sup>5</sup> C. ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, UNAM, México 1994.

<sup>6</sup> Marcia Phillips McGowan, en “Mapping a New Territory; Luisa in Realityland”, *Letras Femeninas*, 19 (1993), 1-2, pp. 84-99, propone que *Luisa en el país de la realidad* es una obra testimonial en la cual Alegría se define a sí misma a través de la resistencia a la opresión capitalista y patriarcal, logrando finalmente trascender dicha opresión mediante su propio arte.

<sup>7</sup> S. Gondouin afirma que la Gitana es la llave entre la realidad y otra dimensión más allá de la realidad. Como personaje, se caracteriza por su libertad y su negación a aceptar todo tipo de ataduras y límites. Agrega que las palabras de la Gitana marcan, en el poema “En la playa”, un momento clave en la vida de Ximena: la toma de consciencia de la dominación que rigió su vida y el paso de la niñez a la edad adulta. En “De este lado del espejo: cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997)”, *Cahiers d'études romanes*, 2014, 28, <etudesromanes.revues.org/4448> (consultado en noviembre de 2017).

subyugación y pasividad para la mujer. Mediante el relato de la antigua costumbre china de atarle los pies a las mujeres hasta que «casi no podían caminar» y forzarlas a dejarse crecer las uñas de las manos hasta que «eran garras y las pobres mujeres apenas si podían levantar una taza para tomar el té»<sup>8</sup>, el poema sitúa la experiencia de Ximena en un contexto global que a pesar de la distancia temporal y geográfica, inscribe el sufrimiento físico como elemento constitutivo de la realidad femenina a través de la historia. Subraya además que la naturaleza abusiva de las relaciones heterosexuales no es un rasgo singular, privativo de las culturas hispanas, sino que se inserta en un continuo de prácticas milenarias que no contempla límites de tiempo ni espacio. Tras exponer la dolorosa realidad de las mujeres chinas, la Gitana denuncia la arbitrariedad de tradiciones que se sustentan en el determinismo biológico con el objetivo de normalizar condicionamientos diseñados para perpetuar el poder represivo del hombre (sin importar edad, rango, parentesco, ni etnicidad) sobre la mujer:

No es que fueran inútiles  
es que así las querían  
sus maridos  
sus padres  
sus hermanos  
un objeto de lujo  
o una esclava<sup>9</sup>.

Anticipando el riesgo de que la niña no sea capaz de extrapolar desde la antigüedad de la costumbre china al aquí y ahora de sus circunstancias personales, la Gitana le aclara a su discípula que «[e]so sucede aún – en todo el mundo» y luego resuelve para ella el valor metafórico de su cuento al indicarle que «no son los pies los que atan – es la mente, Ximena»<sup>10</sup>. A partir de este paralelo de dolores femeninos entre el presente inmediato del dedo torcido en

---

<sup>8</sup> ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p.49.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



una playa del continente americano y un pasado remoto en China cuando era natural deformar los pies de las niñas, Alegría traza una cartografía internacional de la opresión femenina que expone la maestría con que el legado de modelos patriarcales ha traspasado las permeables fronteras de sociedades tan distantes como la china y la centroamericana. Sin embargo, el plan pedagógico de esta eficaz educadora feminista no se limita a denunciar modelos culturales cimentados en el abuso de la mujer. Junto con repudiar la victimización de la niña como fenómeno natural, la Gitana propone una novedosa distribución de los roles de género para ilustrar que la sumisión de las niñas chinas no constituye la única opción viable.

Con la intención de destacar la importancia de la agencia femenina en la disrupción de la cadena de condicionamientos culturales que obstaculiza la independencia y liberación de Ximena, Claribel Alegría recupera de la genealogía colonial y la historiografía local a Rafaela Herrera quien, a pesar de haber sido hija y nieta de españoles y haber nacido en Cartagena de Indias, es considerada una heroína nicaragüense por haber impedido la invasión inglesa de la fortaleza de la Inmaculada Concepción en 1762 tras la muerte de su padre<sup>11</sup>. En lugar de ser un objeto de lujo o una esclava de los hombres como las

---

<sup>11</sup> Según Carlos Vega, Rafaela Herrera «se dirigió sola al cañón y lo disparó con tal puntería que hirió de muerte al jefe inglés hundiéndose el buque y muriendo todos sus tripulantes. En ese momento, los negros y mulatos enardecidos por tal actitud heroica cobraron fuerza y desbarataron a las fuerzas enemigas haciéndoles huir» (C. VEGA, *Conquistadoras. Mujeres heroicas de la conquista de América*, McFarland, Jefferson 2003, p. 98). El documento “La fortaleza de la Inmaculada Concepción de María” incluye la sección ‘Hace doscientos cincuenta años: una joven vence al mejor ejército del mundo’ en la cual el autor afirma que Herrera fue educada por su padre «no sólo en ejercicios varoniles como el manejo del cañón, sino también en las leyes de honor, de la fe y de un ardiente amor patriótico y filial. Animada por el espíritu español de su padre y abuelos, y conociendo el riesgo a que se exponía su honor y virginidad con la barbarie de zambos y moscos, se opuso fuertemente a tan pública afrenta de las armas españolas; Rafaela subió al Caballero, cargó el cañón e hizo fuego a los enemigos» (C. VISCASILLAS, “La fortaleza de la Inmaculada Concepción de María”, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), <[web.archive.org/web/201109030](http://web.archive.org/web/201109030)

mujeres chinas, le explica la Gitana a la pequeña, esta joven huérfana se negó a rendirse y, ante el vacío de liderazgo provocado por la ausencia de su padre, decidió participar activamente en la defensa contra la invasión extranjera:

con tambores  
con cohetes  
con sábanas ardiendo  
espantó nada menos  
que a Lord Nelson tuvo miedo Lord Nelson  
creyó que el pueblo entero  
se había sublevado<sup>12</sup>.

La resistencia militar de la joven contra la ocupación inglesa opera como artificio didáctico para promover entre las mujeres jóvenes una identificación positiva con esta invicta figura histórica y orientarlas para que logren desarrollar una consciencia feminista precoz que contemple múltiples opciones para la mujer. Con el heroico ejemplo de Rafaela Herrera, el poema provee evidencia historiográfica que valida tanto la exitosa participación de la mujer fuera del espacio doméstico como su destreza en resolver asuntos militares circunscritos a la esfera pública del poder masculino. Valida así un modelo de subjetividad femenina capaz de invertir el paradigma genérico-sexual y de apropiarse exitosamente del ámbito político al tomar el liderazgo durante el violento choque armado entre las colonias de Centroamérica y los poderes invasores europeos.

La yuxtaposición entre Rafaela Herrera y las mujeres chinas de pies atados y uñas agarrotadas conlleva un espíritu formativo que trasciende el nivel individual y se proyecta hacia la consciencia nacional. En lugar de ser un apéndice de la historiografía oficial nicaragüense, el poema desplaza la triunfante hegemonía masculina hacia el margen y sitúa a Herrera como figura central en la historia del país, convirtiéndola en líder de su propio pueblo. Al

---

90517/http://www.aacid.org.ni/files/doc/folleto\_fortaleza\_inmaculada\_concepcion.pdf>  
(consultado en noviembre de 2017).

<sup>12</sup> ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p. 49.

subrayar el éxito que tuvo esta joven mujer frente al temido grupo de invasores, Alegría expone el peso del patriarcado en el imaginario nacional y ofrece una visión histórica que celebra el linaje y poder femenino, y da origen a una conciencia política colectiva feminista que extiende la jurisdicción de la mujer desde el hogar y la familia hacia el espacio público<sup>13</sup>. El contraste entre dos caras antitéticas del ser mujer, entre el deber-ser y el verdadero ser femenino, culmina con una propuesta de autonomía en la cual el empoderamiento de Ximena es imperativo para trascender la victimización impuesta por sus primos y por la sociedad en general. La Gitana objeta el dolor físico como fácil excusa a la automarginación de la mujer y conmina a la niña a reinsertarse en el espacio público de la actividad lúdica para defender desde allí su derecho a participar creativa y solidariamente en un proyecto común entre ambos sexos. Su llamado a la acción reafirma la convicción de Alegría en cuanto a que existe otro modo de ser mujer que no sea atarse los pies hasta la total deformación, «otro modo de ser humano y libre» como defendía Rosario Castellanos en su poema “Meditación en el umbral”<sup>14</sup>:

Vuelve a jugar ahora  
no acarrees arena  
ayúdales a tus primos  
a construir el castillo  
ponle torres  
y muros y terrazas  
y destruye  
y construye  
y sigue abriendo puertas<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> M. PHILLIPS MCGOWAN, “Mapping a New Territory: *Luisa in Realityland*”, *Letras Femeninas*, 19 (1993), 1-2, pp. 84-99.

<sup>14</sup> R. CASTELLANOS, *Meditación en el umbral. Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México 1985, p. 78.

<sup>15</sup> ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p. 50.

Esta postura revisionista de preceptos patriarcales traspasados de generación en generación surge de la misma cosmovisión feminocéntrica que Agosín detectara en las chilenas Marta Brunet y María Luisa Bombal<sup>16</sup> y queda nítidamente expuesta en el poemario *Fugues*<sup>17</sup>, el cual se aparta del contexto sociopolítico centroamericano de los setenta y ochenta para incluir testimonios que revelan la condición subalterna de la mujer en sistemas patriarcales ancestrales. Poemas como “Carta a un desterrado” y “Galatea ante el espejo” introducen al lector en el microcosmos interior y subjetivo de los personajes mediante un discurso que emerge de una subjetividad femenina dominada por el tedio y la insatisfacción. Las voces de Penélope y Galatea se focalizan exclusivamente en el perímetro de lo privado para rescatar el poder de rebelión de la mujer frente a la intromisión del patriarcado en su vida íntima. A través de la mitología greco-romana, Alegría establece un diálogo crítico con los arquetipos de género que pueblan el imaginario literario, el cual vuelve a resolver con una propuesta de modelos femeninos alternativos. A diferencia de “En la playa”, poema en el cual los modelos histórico-culturales de China y Nicaragua no pasan por una re-creación estética, en los poemas que ahora analizamos la práctica feminista de contar cuentos se sustenta en la inversión irónica que los mismos textos imitan. En cierto sentido, podríamos considerar la propuesta de Alegría como un contra-texto o imagen especular de artefactos culturales que desde el periodo previo a la historia cristiana han reforzado prácticas culturales androcéntricas. La naturaleza dialógica de ambos poemas establece un juego entre tradición y modernidad, entre oficialismo y disidencia, que logra alcanzar el objetivo paradójico tan típico de la posmodernidad: instalar y reforzar, así como simultáneamente socavar y subvertir las mismas convenciones sociales que intenta desdeñar. Aunque la intención paródica del canon literario occidental es innegable, la burla a textos del pasado se alcanza a través de un proceso de aproximación y rechazo que ilustra la prevalente influencia de la tradición en representaciones culturales

---

<sup>16</sup> M. AGOSÍN, “La mimesis de la interioridad: ‘Soledad de la sangre’ de Marta Brunet y ‘El árbol’ de María Luisa Bombal”, *Neophilologus*, 1984, 68, pp. 380-388.

<sup>17</sup> C. ALEGRÍA, *Fugues*, Curbstone, Willimantic 1993.

modernas y las consecuencias ideológicas que se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia<sup>18</sup>. El poder transformativo del juego intertextual que crea Alegría en sus poemas solo funciona, sin embargo, con lectores 'letrados' o bien versados en los textos clásicos, ya que la crítica de la dominación femenina exige conocimiento previo. La intención didáctica y crítica de la parodia solo será efectiva si tanto la autora como sus lectores están familiarizados con el *pre-texto* y comparten el mismo sistema de significados culturales, puesto que el significado revisionista de los poemas de Alegría solo podrá ser descifrado en su totalidad tras leer la versión "posmoderna" en directo contraste a la versión 'original' del texto<sup>19</sup>.

El poema "Carta a un desterrado"<sup>20</sup> es un *contra-texto* que subvierte el modelo de feminidad propuesto tanto por Homero en la *Odisea*, como por un amplio corpus de obras literarias antiguas cuyo argumento se sustenta en la historia de un viajero infatigable que finalmente vuelve a su hogar para encontrar a la fiel esposa siendo cortejada por otros hombres, hombres contra los cuales el héroe debe luchar y siempre acaba venciendo. Mediante la reinterpretación paródica del arquetipo femenino propuesto por Homero en su gesta heroica y la inscripción de Penélope en el novedoso espacio simbólico de la palabra, Alegría deliberadamente des-enmascara el mito y de-construye la versión clásica proponiendo en su lugar una feminidad asertiva, informal y ligera en su trato con los hombres. Ya desde los primeros versos del poema la especificidad femenina de la voz lírica se manifiesta en la urgencia por liberarse del peso del silencio al que ha sido condenada y contar su propia vida. Esta posmoderna Penélope abandona las labores domésticas y, pluma en mano, se dedica a reescribir la historia que el imaginario masculino le ha legado, gesto que la reinserta dentro de la tradición épica «grecolatina para reinterpretarla a la luz de una conciencia socio-histórica que reclama» su lugar «y

---

<sup>18</sup> L. HUTCHEON, *Politics of Postmodernism*, Routledge, London/New York 1989, pp. 1-14.

<sup>19</sup> ID., *A Theory of Parody*, Methuen, New York 1985, pp. 1-7.

<sup>20</sup> Para una detallada comparación de las cuatro versiones de este poema publicadas entre 1989 y 2008 ver el ensayo de M.A. BALLADARES, "Mitos y delitos de Claribel Alegría: una lectura crítico-genética de tres poemas", *Revista Iberoamericana*, 2014, 80, pp. 241-254.

el respeto a su palabra» en un mundo donde la acción está en manos de los hombres y el papel de la mujer se limita a ser esposa y madre<sup>21</sup>. Situada al centro del escenario homérico, Penélope rechaza la fidelidad y prudencia prescritas en la obra clásica para reafirmar la voluntad de romper las cadenas de la tradición y ejercer una subjetividad independiente. Su “Carta a un desterrado” es, en realidad, el parlamento ausente en el monólogo épico iniciado por Homero en la época precristiana.

Mi querido Odiseo:  
ya no es posible más  
esposo mío  
que el tiempo pase y vuele  
y no te cuente yo  
de mi vida en Ítaca<sup>22</sup>.

En un guiño solidario con los lectores, Penélope inicialmente recapitula fielmente en su epístola la versión homérica y le informa a su esposo que, siguiendo el consejo de los dioses, se dedicó a tejer para evitar el acoso de sus numerosos pretendientes:

una tela sutil  
interminable  
que te sirviera a ti  
como sudario.  
Si llegaba a concluirla  
tendría yo sin mora  
que elegir un esposo.  
Me cautivó la idea  
que al levantarse el sol  
me ponía a tejer  
y destejía por la noche<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> J. CHEN SHAM, “La máscara poética mitológica en la poesía nicaragüense escrita por mujeres: Belli, Alegría y Palacios”, *Alba de América*, 26 (2007), 49-50, pp. 185-203.

<sup>22</sup> ALEGÍA, *Fugues*, p. 52.

A partir de aquí el poema se distancia críticamente del modelo que imita activando la conciencia de género de sus lectores. Una sarcástica Penélope le informa a Odiseo que se ha hartado de esperarlo y expone la intención subversiva del artificio poético como agente desestabilizador del paradigma homérico. Alegría exime a la protagonista de la inmovilidad adscrita y la libera de las cadenas del arquetipo de mujer devota y fiel. En lugar de la incondicional esposa y afligida madre que, durante la ausencia del esposo acepta el mandato del hijo y se recluye en la privacidad de su cuarto para ocuparse de las labores que típicamente le corresponden mientras Telémaco sale en búsqueda de su padre, la Penélope de Alegría se aventura fuera del hogar en búsqueda de un amante capaz de asumir el papel que ha quedado vacante tras la partida de Odiseo. Ignorando la potestad de Telémaco, quien tras la marcha del padre ha asumido el puesto del patriarca, Penélope le confiesa a Odiseo que ha roto su promesa de fidelidad y que ha sido sustituido por «un joven tan bello como tú cuando eras mozo / y tan hábil con el arco / y con la lanza»<sup>24</sup>. Con esta maniobra, la autora rechaza la indulgencia homérica al doble estándar sexual que aporta el concubinato de Odiseo con Circe, Calipso y otras ninfas y reivindica el derecho de Penélope a tener sus propios amantes. Desde la satisfacción que su nueva relación amorosa le brinda, la satírica Penélope restablece la simetría sexual perdida con la múltiple infidelidad masculina y le anuncia burlonamente al ex-amado:

si eliges a Calipso,  
recobrarás la juventud  
si es Circe la elegida  
serás entre sus cerdos  
el supremo<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 54.

La naturaleza de la relación entre la madre, el padre y el hijo es otro de los aspectos que el poema de Alegría invierte paródicamente. Al reclamar la presencia de Telémaco a su lado, ella busca quebrantar la hermética lealtad padre-hijo y sabotear un vínculo filial basado en la conquista y el poder, así como también ahorrar a Telémaco el grotesco espectáculo de violencia que desencadena el regreso de Odiseo a su hogar en Ítaca en la obra de Homero. El rechazo de Alegría de la figura del padre como eje central del modelo tradicional de familia nuclear conlleva asimismo la aceptación de su propia condición de madre soltera como una opción socialmente viable para ella:

Telémaco está bien  
ni siquiera pregunta por su padre  
es mejor para ti  
que te demos por muerto<sup>26</sup>.

El ruego de Penélope a Odiseo para que no regrese a Ítaca ya que según dice «de mi amor hacia ti no queda ni un rescoldo»<sup>27</sup> extiende el alcance crítico del distanciamiento irónico del modelo homérico más allá de la intimidad de relación amorosa. Implícito en su deseo de acabar su vínculo matrimonial se encuentra su esfuerzo por impedir la sangrienta masacre causa que Odiseo, después de volver a su hogar, cuando elimina a todos los rivales que se disputan la posesión del mismo cuerpo femenino. Los últimos versos del poema subrayan la misma intención con la cual finaliza el poema “En la playa”: el rechazo de la autora a toda sociedad que valide la violencia como modalidad de interacción entre hombres y mujeres. Ya sea con el propósito de marginarla de la esfera de acción (la creación de castillos de arena) o de recuperar a la mujer amada:

no invoques a los dioses,  
será en vano  
recuerda a Menelao  
con Helena

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*



por esa guerra loca  
han perdido la vida  
nuestros mejores hombres  
y estás tú donde estás.  
No vuelvas, Odiseo,  
te suplico<sup>28</sup>.

De tono claramente didáctico, ambos poemas mantienen un diálogo entre represión/liberación y patriarcado/feminismo que no apunta solamente a denunciar la opresión y el silenciamiento de la mujer, sino que también ofrece un guion cultural alternativo. El discurso poético específicamente femenino alude a un evento histórico que subraya la futilidad de la violencia masculina (la práctica de vendar los pies a las niñas chinas y la guerra de Troya) y la importancia de aprender de los errores del pasado para subvertir la tradición y crear un mundo más justo y menos violento. Cabe resaltar, no obstante, que si bien en el poema de Alegría Penélope expresa el deseo de forjarse un destino que viola tanto la tradición homérica como las convenciones de la institución matrimonial, la emancipación de la protagonista aparece socavada por su voluntad de reemplazar la dependencia del esposo por la subordinación al nuevo amante: «Nuestra casa está en ruinas y necesito un hombre que la sepa regir»<sup>29</sup>. Penélope no cuestiona los parámetros de una relación de amor romántico que naturaliza valores patriarcales confirmando la propuesta de Carolyn Heilbrun<sup>30</sup> en cuanto a que Penélope, aún en nuestros días, no ha logrado escribir su propia historia. Inmersa en un mundo donde el guion femenino se define exclusivamente en función del hombre, ya sea el padre, el esposo, o el amante, el personaje de Alegría sigue cautivado por historias convencionales que insisten en naturalizar la propia incompetencia. Tanto la felicidad como el buen funcionamiento doméstico de Penélope permanecen supeditados a la supremacía masculina.

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>30</sup> C. HEILBRUN, *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia UP, New York 1990.

En el poema “Galatea ante el espejo” Alegría usa el nombre comúnmente atribuido a la estatua esculpida por el chipriota Pigmalión para volver a enfatizar su repudio a la cosmovisión masculina inherente al canon clásico. Recordemos que en *Metamorfosis* de Ovidio Pigmalión:

ofendido por los vicios que numerosos a la mente  
femínea la naturaleza dio, célibe de esposa  
vivía y de una consorte su lecho por largo tiempo carecía.  
Entre tanto, níveo, con arte felizmente milagroso,  
esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer  
nacer puede, y de su obra concibió él amor<sup>31</sup>.

Respondiendo a las súplicas del afligido artista cuya bella obra de marfil no lograba satisfacer sus fantasías eróticas, Venus convierte la escultura en una mujer de carne y hueso y Pigmalión se casa con ella. Fin de la historia de Ovidio. Mientras que en el texto clásico la mujer aparece relegada a una zona pre-lingüística carente de subjetividad, el personaje de Claribel Alegría se apropia de una agencia que el mito le niega. La Galatea que lamenta su fortuna frente a la propia imagen reflejada en el espejo manifiesta la frustración vivida en un desafiante discurso dirigido a Pigmalión. El tono de su voz fácilmente evoca el clamor de una esposa moderna hastiada de llevar una vida privilegiada en la cual el confort y el lujo no logran llenar el vacío existencial que vive. Con sarcasmo, Galatea desenmascara el paradójico egotismo implícito en la generosidad del escultor que ha dedicado toda su vida y su fortuna a engendrar un sujeto femenino que satisfaga todos sus deseos y fantasías:

Todo lo tengo  
todo  
me forjaste perfecta Pigmalión  
me cubriste de oro

---

<sup>31</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, traducción de A. Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2002, libro 10, verso 245, <[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)> (consultado el 12 de enero de 2018).

de sedas  
de perfumes  
me enseñaste cómo actuar  
en cada instante  
cómo entonar la voz  
te siento satisfecho de tu obra<sup>32</sup>.

La acumulación de riquezas materiales no logra satisfacer a la mujer de carne y hueso que ahora sustituye a la mujer esculpida originalmente en marfil por Pigmalión. Al estrenar la humanidad que le ha sido otorgada por Venus y la voz que le regala Alegría, Galatea logra expresar verbalmente la insatisfacción que sufre al ser reducida a objeto del deseo de su creador. Mediante el poder de la palabra, Galatea refuta tanto el texto de Ovidio como la versión romántica del amor transmitida desde la antigüedad hasta nuestros días por la poesía clásica, la literatura moderna y los cuentos de hadas: la mujer como proyecto del hombre quien, al ser el único que tiene acceso al lenguaje, se apropia de la historia. A través de la inversión de los roles de género tradicionales en el texto que imita, el poema de Alegría revela que el narcisismo de Pigmalión enajena a Galatea y sugiere que la mujer ideal que esculpe el imaginario masculino (bella, elegante, materialista, sumisa y sin voz) nunca llegará a amar de verdad a aquel que le roba su subjetividad. Postula asimismo que el desenlace idílico tan típico de los cuentos de hadas que insinúa Ovidio solo existe en la imaginación del autor:

No te amo Pigmalión  
no despertaste en mí  
la chispa del amor  
mi perfección no es mía  
la inventaste  
soy el espejo apenas  
en el que tú te pules  
y por eso mismo  
te desprecio<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> ALEGRÍA, *Fugues*, p. 84.

La transformación que experimentan personajes clásicos como Penélope y Galatea en la poesía de Claribel Alegria ilustra que la abnegación, resignación y pasividad no son cualidades que la autora valora en la mujer. Ante la enajenación que les genera la subordinación impuesta en sociedades que se cimientan sobre una ideología patriarcal, estas protagonistas posmodernas responden con un discurso que inequívocamente enuncia su deseo de emancipación y cambio.

Al yuxtaponer el tono denunciatorio e irreverente de los poemas anteriores con el tono de ciertos poemas de la colección bilingüe *Sorrow*<sup>34</sup>, se hace evidente un marcado contraste entre los personajes míticos femeninos de ambas obras. Mientras los discursos de Penélope y Galatea pueden ser concebidos como demandas de divorcio de Odiseo y Pigmalión respectivamente y, por ende, como un rechazo del modelo patriarcal de las relaciones románticas que subyace en la literatura clásica, los poemas “Lamentación de Ariadna” y “Circe” incluyen un clamor triste del amor perdido. Si bien conservan una estructura similar a la de los poemas ya discutidos (en ambos la voz lírica femenina se distancia de modelos hegemónicos y se focaliza en el reducido perímetro de las relaciones amorosas) en los poemas que a continuación analizamos el rechazo a los mitos clásicos conlleva un anhelo de conexión íntima con un ser amado masculino elusivo. Aunque tanto Ariadna como Circe se rehúsan a aceptar el papel de mujer abandonada por el hombre y son dueñas de su propio discurso, ambas expresan el deseo de recuperar el amor perdido.

Si antes se trataba de ruptura, en “La tentación de Ariadna” se trata de recuperación. Rota la promesa de Teseo de unirse a ella después de matar al minotauro, Ariadna reclama el regreso del amado y el cumplimiento de su palabra: «No te pierdas, Teseo, vuelve a mí»<sup>35</sup>. Irónicamente, aunque pareciera que la voz lírica se subordina al deseo de pertenecer al hombre, una completa lectura del poema esclarece la intención subversiva de la autora. Mientras el discurso de

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> C. ALEGRIA, *Sorrow. A Bilingual Poetry Edition*, Curbstone, Willimantic 1999.

<sup>35</sup> *Ivi*, p.8.

Ariadna viene informado por la versión mitológica clásica, su real intención es la de desnaturalizar el *doxa* o tradición popular y exponer el maltrato de la mujer<sup>36</sup>. El tono imperativo de Ariadna ilustra el rechazo de la versión popular en la cual Teseo deja a la mujer abandonada en la playa como si fuera un objeto desechable después de haber sido instrumental en la salvación de él. La Ariadna de Alegría está notoriamente consciente de que el apoyo que le ha proporcionado a Teseo ha sido esencial en su triunfo y que, sin su ayuda, él no habría logrado escapar del laberinto después de matar al minotauro. El poema recalca que este mito no se trata solo de la gesta heroica de Teseo sino de un acto de cooperación entre la pareja y que Ariadna está consciente de que la gloria del héroe masculino se sustenta en la importancia estratégica de la conducta femenina, la cual aparece simbólicamente representada por el ovillo de hilo<sup>37</sup>. Ariadna sabe, que sin la ayuda proporcionada por ella, Teseo no habría podido recuperar el vínculo con el mundo exterior y volver a reencontrarse con su padre: «yo te di el ovillo y volviste a la luz»<sup>38</sup>. El mandato de Ariadna a que Teseo cumpla la promesa de amor que le ha hecho no responde al temor de estar sola sino a una exigencia de justicia. A la voluntad de que su gestión no sea ignorada y de que Teseo reconozca su valor y su fuerza. La fuerza interior de Ariadna y la clara consciencia de su importancia en la salvación de Teseo son evidentes en la siguiente afirmación de temeridad de la voz lírica: «No me inspiran temor ni Poseidón ni Zeus, es de fuego mi ira»<sup>39</sup>. El poema culmina con una declaración quizás algo amenazante que valida la agencia de la mujer en la exterminación del minotauro al interior del laberinto y anuncia su intromisión en las futuras aventuras de Teseo:

Teseo, no te pierdas  
en los laberintos  
de la muerte

---

<sup>36</sup> HUTCHEON, *Politics of Postmodernism*, p. 3.

<sup>37</sup> E. EDINGER, *The Eternal Drama. The Inner Meaning of Greek Mythology*, Shanbbala, Boston/London 1994, p. 76

<sup>38</sup> ALEGRÍA, *Sorrow*, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

anda suelto  
el ovillo de mi amor<sup>40</sup>.

De manera similar a “Carta a un desterrado” y “Lamentación de Ariadna”, el poema “Circe” también se consagra a compartir con el lector el discurso femenino ausente en obras clásicas. En este caso, la autora incorpora la perspectiva de una de las numerosas protagonistas de las relaciones triangulares que establece Odiseo durante el tiempo que pasa alejado de Penélope. Si bien la ninfa de Alegría conserva en gran medida la esencia del arquetipo homérico de mujer cruel, capaz de transformar a los hombres en bestias, de envilecer y de liberar, el poema también subraya la atracción que siente la mujer por la fuerza de la naturaleza. El mar, elemento emblemático de un territorio regido por fuerzas inconmensurables, reemplaza la significación del encuentro entre Circe, Odiseo y sus hombres y adquiere ahora una significación novedosa como elemento esencial tanto del poema como de los afectos de Circe. En lugar de ser un lugar temido, Alegría establece una intensa afinidad entre el personaje femenino y el mar, pese a los peligros que éste tradicionalmente encarna, y reemplaza la centralidad de la seducción masculina por el amor a la naturaleza<sup>41</sup>:

Circe es mi nombre,  
me llaman bruja.  
y maga  
y hechicera.  
Amo el mar  
la furia del mar  
contra las rocas  
y sus acantilados tenebrosos.  
Nunca amé a un mortal.  
Ni siquiera a Ulises pude amar<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> J. YARNALL, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1994.

<sup>42</sup> ALEGRIA, *Sorrow*, p. 24.

El inicial tono asertivo de la hechicera de hombres adopta más adelante un matiz introspectivo que comienza a revelar la insatisfacción de la protagonista con el rol que la épica griega le ha asignado. La voz lírica confiesa la futilidad del poder transformativo de su magia y la soledad que experimenta al llevar una vida carente de toda filiación íntima. El erotismo de encuentros fortuitos y la certeza de saberse amada por hombres que «caen aturridos» en sus redes y siguen amándola incluso después de haberlos convertido en animales no es ahora más que un juego «pueril»<sup>43</sup> que está cansada de jugar. Ulises/Odisseo aparece como personaje marginal y el juego de seducción e intimidad erótica entre los amantes no conlleva en sí ningún elemento de satisfacción. En lugar de aceptar la representación que Circe adquiere en el imaginario homérico como mujer cuyo poder, agencia y satisfacción se cimientan sobre la seducción del hombre, la versión de Alegría propone con el verso final que el dominio de un sexo sobre el otro resulta en soledad y que el amor es el único sentimiento capaz de ayudar al personaje a salir del estupor emocional: «Quizás si hubiese amado – algún dardo heriría mi memoria»<sup>44</sup>.

En contraste con los poemas anteriores, en “María Magdalena”, del poemario *Soltando amarras*<sup>45</sup>, la voz lírica ya no corresponde a un personaje de la mitología griega sino al de una figura femenina clave de la historia judeo-cristiana y cuya identidad ha sido fruto de gran especulación a través de los siglos. Según el exhaustivo estudio de Susan Haskins<sup>46</sup>, por más de dos mil años la visión tradicional de María Magdalena ha sido la de una prostituta que, tras oír la palabra de Jesús, se arrepintió de su pasado pecaminoso y dedicó su vida a él. Su nombre ha llegado a ser la encarnación misma de la lujuria y el pecado femenino. No obstante, afirma Haskins, el personaje del Nuevo Testamento que lleva el nombre de María Magdalena no tiene relación alguna con la mujer mítica; en realidad se trata de dos personas diferentes. Según los evangelistas,

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>45</sup> C. ALEGRÍA, *Soltando amarras*, Visor, Madrid 2005.

<sup>46</sup> S. HASKINS, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, Harcourt Brace, New York 1993.

María Magdalena fue una de las numerosas mujeres que siguió a Jesucristo, estuvo presente cuando lo crucificaron, fue testigo de su resurrección y la primera persona encargada de proclamar el mensaje cristiano. Es a partir del siglo sexto cuando comienza a circular la exégesis distorsionada de María Magdalena que aún predomina en tiempos modernos. Si bien no existe evidencia alguna ni en los escritos canónicos ni en los extra-canónicos, «María Magdalena pasó de testigo, discípula y receptora de una cristofanía a una prostituta arrepentida, mediante un proceso paulatino que se completó en los s. VI y VII con Gregorio Magno»<sup>47</sup>. Producto de una imaginación que se proyecta a partir de un esquema social androcéntrico y patriarcal, y que se propaga y solidifica a través de los siglos, tanto en el arte como en los sermones, la imagen de María Magdalena como prostituta arrepentida prevalece y se olvidan «los rasgos de (...) receptora de la primera aparición del Resucitado, así como la autoridad que le era reconocida por las primeras comunidades que hicieron memoria de ella y la transmitieron como parte esencial de su identidad comunitaria»<sup>48</sup>.

El poema de Alegría claramente adopta la errónea versión popular de María Magdalena al asociar la voz lírica con la pecadora que se arrepiente de sus faltas y se rinde ante Jesús: «ungí tu cuerpo con perfumes y enjugué tu cuerpo con mis cabellos»<sup>49</sup>. Sin embargo, a partir de esta inicial concordancia con la imagen más conocida de María Magdalena, el poema se distancia de la imagen más conocida de María Magdalena, el poema se distancia de la pecadora arrepentida e incorpora el deseo sexual femenino al centro de una relación amorosa entre ella y la figura masculina primordial del cristianismo, figura cuya identidad aparece signada por el celibato. Aunque el tono confesional de la mujer reconoce la propia lujuria, la autora desplaza la naturaleza asimétrica que caracteriza la versión popular de la relación entre

---

<sup>47</sup> C. BERNABÉ UBIETA, "Relevancia de la memoria de María Magdalena como testigo y apóstol", *Cuestiones Teológicas*, 41 (2014), 96, p. 304.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>49</sup> ALEGÍA, *Soltando amarras*, p. 31.



Jesús y una María Magdalena pecadora y la posiciona al interior de un vínculo de notable simetría y reciprocidad:

Te amé, Jesús  
te amé  
y tú también me amaste  
entre todos los rostros  
me buscabas  
y me querías cerca<sup>50</sup>.

Alegría no limita su rechazo del dogma cristiano a la propuesta de una relación amorosa recíproca que impugna la desigual distribución de poder paradigmática de las relaciones heterosexuales tradicionales en sistemas patriarcales sino que radicaliza su representación de Jesús mediante la inscripción del deseo sexual masculino en el discurso de María Magdalena: «Sentí temblar tu carne / sentí temblar al hombre»<sup>51</sup>. Al desacralizar al personaje clave del cristianismo y concederle un perfil más humano, el poema recupera vestigios de la versión histórica que prevaleció hasta fines del siglo sexto, fecha en la cual el papa Gregorio el Grande declara, erróneamente, que María Magdalena, María de Betania y la mujer pecadora que aparece en el Evangelio de Lucas eran la misma persona<sup>52</sup>.

Si bien se desconoce la naturaleza exacta de la relación entre María Magdalena y Jesucristo, a partir del análisis de los evangelios se puede deducir que hubo entre ambos un vínculo especial. Fue María Magdalena, como mencionamos, quien estuvo junto a Jesús cuando su cuerpo fue puesto en la tumba y fue a ella a quien se le apareció Jesús resucitado. Ella recibe un lugar especial entre todos los apóstoles por ser la receptora de la revelación que la muerte de Jesús no sería eterna y la persona elegida para llevar la buena nueva a la comunidad. Su 'saber' es un saber profundo y singular dado a ella directamente

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> HASKINS, *Mary Magdalen*, p. 16.

por Jesús<sup>53</sup>. De todas las acompañantes de Cristo, María Magdalena es la única que aparece identificada por su lugar de nacimiento y también la única cuya identidad no aparece asociada a ningún hombre, ya sea como hija, madre o esposa, particularidades que para Haskins subrayan que María Magdalena, además de ser la mujer preferida por Jesús, fue una mujer independiente, con medios propios, capaz de decidir por sí misma seguir y apoyar a Cristo<sup>54</sup>. Es precisamente este tipo de agencia femenina el que revela la voz poética que recrea Alegría. No hay vergüenza en la voz de María Magdalena al reconocer el poder de seducción que ejerce en ella la voz de Jesús y «la serena pasión» de su palabra, ni tampoco inhibición al saberse objeto de su deseo. Por el contrario, si bien el poema contiene un sustrato de la representación tradicional e históricamente incorrecta de María Magdalena, Alegría reformula la subjetividad del personaje al otorgarle una agencia sexual ausente en la versión que corrige. La voz poética está consciente del efecto erótico que tiene en Jesús cuando le unge el cuerpo de perfumes y enjuga sus pies con sus cabellos y la autonomía con que se desenvuelve ante él la distancia de la versión popular que la ve como una pecadora avergonzada de su sexualidad que solo busca el perdón de Jesús.

Pude haberte hechizado  
y no lo hice  
me frenó tu mirada  
tu renuncia  
entre todos los hombres  
fuiste el hombre  
y no quiero curarme  
de este amor<sup>55</sup>.

Si bien han transcurrido casi dos décadas entre las publicaciones de “María Magdalena” y “En la playa”, el tono asertivo de María Magdalena hace eco de la

---

<sup>53</sup> BERNABÉ UBIETA, “Relevancia de la memoria de María Magdalena como testigo y apóstol”, p. 291.

<sup>54</sup> HASKINS, *Mary Magdalen*, p.14.

<sup>55</sup> ALEGRÍA, *Soltando amarras*, p. 31.

irrefutable cosmovisión feminista que se ha observado en el discurso de la Gitana, así como también resuenan en su voz el estilo directo y la actitud reivindicadora de Penélope y Galatea. El gran contraste con “En la playa” es el grado de concientización feminista observado entre la flébil Ximena y una María Magdalena que no se contenta con seducir a Jesús. En lugar de signar el cuerpo del hombre amado como un cuerpo sagrado al cual la dignidad de su carácter exige rendir tributo, el discurso de María Magdalena reclama la reciprocidad de una intimidad y deseo sexual que se afirma en el placer mutuo y la carencia de culpa. El hombre no es ahora retratado como agente de tormento y responsable de la marginalización de la mujer, como lo fueran los primos de Ximena, sino como su par en una relación consensual que incluye tanto el goce físico como el espiritual. A diferencia de “Carta a un desterrado” y “Galatea ante el espejo”, poemas que subrayan la discordia y el desamor entre los amantes, ni la exasperación ni el sarcasmo tienen cabida en la voz de María Magdalena. El tono íntimo de su confesión revela la admiración que siente por Jesús y su enfático deseo de mantener la permanencia del vínculo que los une.

La tensión que crean los poemas de Alegría entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad, invita al lector a cuestionar la postura subalterna de la mujer y los roles de género tradicionales. A través del gesto deliberado de establecer un diálogo inter-textual con los mitos clásicos y las tradiciones culturales chinas para luego desentenderse y parodiar el modelo inicial, la autora manipula las convenciones socioculturales patriarcales y se libera del peso diacrónico de paradigmas que, pese a su antigüedad, ostentan roles de género sexual que aún no han perdido su vigencia. Junto a la imitación paródica del canon, los poemas analizados incorporan versiones novedosas que empoderan a la mujer al permitirle que exprese su subjetividad y proponen al mismo tiempo una relación entre el hombre y la mujer cimentada en la agencia femenina y la igualdad sexual.

# LAS EXEQUIAS EPISCOPALES EN EL ANTIGUO REINO DE GUATEMALA (1751-1811) *Poder eclesiástico y relaciones clientelares*

ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA  
(Universidad de Costa Rica)

**Resumen:** Las relaciones de exequias de los obispos guatemaltecos constituyeron, durante la segunda mitad del siglo XVIII y hasta las vísperas de la independencia, un instrumento privilegiado para la proyección de redes clientelares en las que participaban clanes familiares, funcionarios civiles y eclesiásticos, órdenes religiosas y escritores criados. La compleja pragmática de estos textos desbordaba la oficial función panegírica y religiosa.

**Palabras clave:** Relaciones de fiestas – Exequias fúnebres – Arzobispos – Iglesia católica – Reino de Guatemala.

**Abstract:** «*Episcopal Funerals in the Ancient Kingdom of Guatemala (1751-1811). Ecclesiastical Power and Clientelistic Relations*». The funeral texts of the Guatemalan bishops were, during the second half of the eighteenth century and until the eve of independence, a privileged instrument for the projection of clientelist networks involving family clans, civil and ecclesiastical officials, religious orders and writers servants. The complex pragmatics of these texts overflowed the official panegyric and religious function.

**Key words:** Baroque festivals – Exequies – Archbishops – Catholic church – Kingdom of Guatemala.

La religiosidad barroca fue notablemente exitosa en la construcción de un sentimiento de unidad en el cuerpo social. Según Claudio Lomnitz, el culto a la muerte es una de las claves de ese notable suceso y ello gracias a su socialización de la angustia por el purgatorio y a su impulso de obligaciones que fortalecían «formas corporativas de organización social», que tienen su

más clara expresión en el surgimiento y difusión de las cofradías populares consagradas a la salvación de las almas<sup>1</sup>. La creencia en la posibilidad salvífica de los actos rituales por las almas de los fallecidos supuso un estímulo para el desarrollo de un complejo aparato fúnebre. Esto provocó en forma inevitable que los gastos funerarios se dispararan, al punto de que se sucedieron las prohibiciones oficiales que pretendían establecer ciertos límites. En Perú, por ejemplo, el virrey Teodoro de Croix emitió un edicto en 1786 por el que se prohibían ciertas manifestaciones de lujo, como el alquiler de los «pobres de hacha» (mendigos portadores de teas y velas en el cortejo fúnebre) y el cubrir los bancos y paredes del templo con paños negros<sup>2</sup>. Las prohibiciones se dirigían, por supuesto, contra las prácticas fúnebres de quienes podían costear tales derroches suntuarios<sup>3</sup>. Los libros de exequias eran, como es claro, una manifestación superlativa del fasto y fungían como un privilegio reservado para los sectores de mayores recursos económicos e influencia social.

En la celebración de la muerte, o el espectáculo litúrgico de la muerte del poderoso en la terminología de García Bernal, convergían la plegaria y el triunfo: por una parte, la constatación de la futilidad de la vida, convertida en cenizas, y por la otra, el goce del premio de la gloria<sup>4</sup>. A tales consideraciones de base teológica sobre la relevancia del ritual fúnebre virreinal, se suman otras que apuntan a su función política. La celebración de la muerte del poderoso constituía una gran oportunidad para la autoexaltación de los sectores sociales dominantes en algunos de sus personajes clave, así como de externalización de sus presupuestos ideológicos. Así lo fue a lo largo del periodo colonial y así lo continuaría siendo en la fase republicana en todo el continente. Diversas exequias fueron utilizadas para consolidar proyectos tales como la invención de un referente de la identidad nacional en los funerales de Bernardo

---

<sup>1</sup> C. LOMNITZ, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México 2011, p. 231.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 215-216.

<sup>3</sup> Por la naturaleza del objeto de la presente investigación, son justamente esas prácticas suntuarias (de las que el libro de exequias es una clara manifestación) las que nos interesan.

<sup>4</sup> J.J. GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 2006, p. 198.

O'Higgins, la creación de héroes nacionales en los del suegro de Porfirio Díaz o la unión de la familia revolucionaria en los de Álvaro Obregón<sup>5</sup>. El Estado, la Iglesia o algún sector de la élite se apropiaron de la muerte en un ceremonial que alcanzó su culminación con el libro de las honras fúnebres. Este último es un intento de perpetuación de la memoria del fallecido y, de forma simultánea, de quienes han estado involucrados en el postrer homenaje<sup>6</sup>.

La ornamentación hiperbólica de las virtudes de los poderosos fallecidos constituyó una de las principales fuentes de legitimación del sistema político y religioso. Su valor pragmático, sin embargo, desbordaba esos horizontes y se proyectaba como un poderoso medio de difusión de los patrones culturales hispánicos. La reproducción a lo largo del continente y durante varios siglos de unos mismos códigos mortuorios propició la identificación efectiva con una larga tradición ritual y con el cuerpo axiológico que le servía de fundamento. En las regiones periféricas del imperio, la repetición de los modelos celebratorios, incluidos los fúnebres, adquiere una especial relevancia en el tanto reafirma su inserción dentro de una cultura de prestigio a despecho de su marginalidad geográfica, política y económica.

Aunque el obispado de Guatemala se constituyó desde 1534 (y fue elevado a la dignidad arquidiocesana en 1743) y la imprenta se estableció en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1660, la impresión de relaciones de honras funerales de obispos debió esperar hasta avanzado el siglo

---

<sup>5</sup> J. PRECIADO ZAMORA, "El inicio de la conciliación entre la Iglesia y el Estado: el funeral del arzobispo de Guadalajara Francisco Orozco Jiménez", *Relaciones*, 2010, 124, pp. 55-56.

<sup>6</sup> V. ZÁRATE TOSCANO, *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria (1750-1850)*, Colegio de México – Instituto Mora, México 2000, menciona los epitafios como el punto final del ritual fúnebre. Se trata, en este caso, de las clásicas inscripciones talladas sobre un soporte pétreo que se colocaba en las tumbas. El epitafio lo trataremos como una composición lírica en latín, una modalidad epigramática, que servía como marco de apertura a la descripción del proyecto iconográfico en las relaciones de honras funerales. Sobre los epitafios del siglo áureo existe un interesante análisis de S. LÓPEZ POZA, "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), 6, pp. 821-838.

XVIII. Este largo silencio no es sorprendente al considerar que incluso en el virreinato de Nueva España las relaciones de honras fúnebres de arzobispos y obispos, así como de virreyes, no fueron habituales antes de la segunda mitad del siglo XVIII y solo llegaron a abundar en los inicios del XIX. Víctor Mínguez ha descrito esas relaciones mexicanas como «similares a las crónicas de exequias reales, no son breves opúsculos, sino libros que relatan la vida, la enfermedad y muerte, y las honras del difunto, incluyendo la oración fúnebre»<sup>7</sup>. En el reino de Guatemala, incluso durante dicha época, la gran influencia de los prelados guatemaltecos no se vio correspondida por un interés equivalente por consagrar la memoria de sus exequias. Si este fue el caso en la capital de la audiencia y sede arzobispal, no debe sorprender que la muerte de los obispos de León, Nicaragua, no haya motivado la publicación de relación alguna, en tanto que solo existe una honra sobre un obispo de Chiapas y otra sobre uno de Honduras<sup>8</sup>.

Justamente, la primera relación de que tenemos noticia es la que, en 1742, escribiera Nicolás López Prieto: *El Argos de su iglesia: sermón panegírico y*

---

<sup>7</sup> V. MÍNGUEZ, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 1995, p. 42.

<sup>8</sup> De la ciudad de León se conserva un texto funerario, pero no relativo a un obispo: *Oración fúnebre pronunciada por el Br. Dn. Florencio Castillo, Catedrático de Filosofía, y sermón predicado por el Dr. Dn. Francisco Ayerdí, Catedrático de Cánones, en las honras funerales del P. Dn. Rafael Ayesta; celebradas el día 19 de agosto del año de 1809. En la Santa Iglesia Catedral de León de Nicaragua: añadida una corta relación de los jeroglíficos que adornaron el túmulo* (1810). El Padre Ayesta (1750-1809) fue rector del Seminario Conciliar de San Ramón o Colegio Tridentino de León desde 1787 y hasta su muerte. Destacó por su impulso a la reorganización y modernización de los estudios, así como por sus esfuerzos tendientes a lograr la conversión del seminario en universidad, que culminaron en un éxito parcial al recibir, en 1806, la autorización para conceder grados menores (C. TUNNERMANN BERNHEIM, "Nicaragua", en C. GARCÍA GUADILLA (ed.), *Pensamiento universitario latinoamericano. Pensadores y forjadores de la universidad latinoamericana*, CENDES, IESALC-UNESCO, bid & co. editor, Caracas 2008, pp. 380-381.

*fúnebre que en las honras de Fr. Antonio López Portillo, Obispo de Honduras...?* De las cinco restantes relaciones que ha sido posible localizar hasta ahora, cuatro se ubican en un arco temporal limitado a las décadas de 1750 y 1760, en tanto que la quinta procede de la segunda década del siglo XIX. En 1751, se publica, de Miguel de Cilieza Velasco, una relación en torno a los funerales de una de las figuras eclesiásticas de más peso en la historia guatemalteca: *Los talentos mejor multiplicados en las gloriosas hazañas de un príncipe y pastor caballero D. F. Pedro Pardo de Figueroa. Descripción del túmulo que la Santa Iglesia de Guatemala erigió en las solemnes exequias de su arzobispo el Ilmo. don Fray Pedro Pardo de Figueroa...*<sup>9</sup>. Tres lustros después, el deceso del arzobispo Francisco José de Figueredo y Victoria propició la inusitada publicación de dos relaciones: *Lágrimas de las dos América, la meridional, donde tuvo el más lucido oriente; la septentrional, donde tuvo el más lúgubre ocaso, el Illmo. Sol el Sr. Dr. D. Francisco José de Figueredo y Victoria...* (1766) del jesuita Juan José Sacrameña<sup>11</sup>; y *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala en la muerte de su luz, el Ilmo. Sr. Doctor D. Francisco José de Figueredo, y Victoria, obispo, primero de Popayán, y después arzobispo dignísimo de Guatemala. Quien bajo la*

---

<sup>9</sup> Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España. En la Biblioteca de la Universidad de Indiana se encuentra *El llanto de las virtudes en las exequias del illmo. y rmo. d. fr. Antonio de Guadalupe López Portillo... obispo de Comayagua, provincia de Honduras, que dispuso el m.r.p. mro. Juan García de Alva... catedrático de Filosofía en este Colegio de Santiago de los caballeros de Guatemala, el día 17 de abril del año de 1742...* de Juan García de Alva. Beristáin de Souza lo menciona como Nicolás Prieto (J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* [1816-1819], Universidad Nacional Autónoma, México 1980-1981, p. 449).

<sup>10</sup> Hemos estudiado el ejemplar de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional de Chile. Palau y Dulcet indica que el sermón circuló en tirada aparte: *El pastor de ocho talentos* (10 h., 32 p.). A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispano-americano*, Librería Anticuaria de A. Palau, Barcelona 1950, tomo III, p. 492.

<sup>11</sup> Hemos estudiado el ejemplar de la Real Academia de la Historia, Madrid.



*alegoría de una antorcha luciente sobre el candelero en su vida, se llora apagada en su muerte* (1766) del también jesuita Francisco Javier Molina<sup>12</sup>.

Poco después, el fallecimiento del obispo de Chiapas daría ocasión a la edición del libro de Felipe Cadena, *El sol de la Iglesia de Ciudad Real puesto en la cuna de su Oriente. Tiernos lamentos, con que esta amante, dolorida esposa lloró el triste ocaso, y temprana muerte de su dulce esposo, el Illmo. Sr. Dr. D. Miguel de Cileza, y Velasco, del Consejo de S.M. y Obispo de aquella Diócesis, cuando comenzaba a gozar las benévolas influencias de su luz* (1768)<sup>13</sup>. Finalmente, en 1811, aparecería el texto con el que se rindió homenaje al arzobispo Luis de Peñalver y Cárdenas: *Relación sucinta de las honras, y exequias funerales que la Junta de Caridad fundada en el real Hospital de San Juan de Dios de Guatemala, hizo celebrar a expensas de los individuos que la componen, el día 17 de octubre, de este presente año de 1810. A la buena memoria del Ilustrísimo Sr. D. D. Luis de Peñalver, y Cárdenas, arzobispo que fue de esta diócesis, insigne bienhechor suyo*<sup>14</sup>.

A pesar de que las exequias de los monarcas constituían, sin duda alguna, el patrón a imitar en la escritura de las de los sujetos integrantes de las diversas corporaciones de la élite guatemalteca, las relaciones fúnebres de los altos prelados no son una simple reproducción de aquellas. En el nivel de la *dispositio*, se verifica la presencia fundamental de los pareceres y licencias, la relación del funeral y el sermón fúnebre. Dentro de la relación propiamente tal, se respeta en lo esencial los segmentos presentes en las exequias de los reyes: exordio, noticia de la muerte, nombramiento de un comisionado, tópico de la

---

<sup>12</sup> Se ha empleado el volumen conservado en la Biblioteca Nacional de Colombia. Además del trabajo de Molina, el texto contenía la *Funebris declamatio pro iustis...* del célebre jesuita Rafael Landívar y la *Lúgubre declamación...* de José Ignacio Vallejo. El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Chile contiene el sermón latino de Landívar, en tanto que el preservado en México el de Vallejo.

<sup>13</sup> Hemos utilizado el volumen de la colección del Museo del Libro Antiguo, Antigua Guatemala. Citado por PALAU Y DULCET, *Manual del librero*, p. 25.

<sup>14</sup> Se conserva en la Biblioteca César Brañas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el cual hemos tenido a la vista.

falsa modestia, descripción del túmulo, programa iconográfico y exequias<sup>15</sup>. Con todo y que el respeto de esta estructura demuestra que la escritura de relaciones era una labor intelectual sometida a un alto grado de codificación ritual, es posible observar ciertas marcas diferenciadoras respecto del modelo monárquico. Una de las más llamativas derivaciones dentro de las exequias arzobispaes se localiza en el espacio liminar, en específico en las dedicatorias. Este paratexto no aparece en las honras fúnebres reales; sin embargo, ocupa un sitio destacado en las obispaes, tanto por su posición de apertura del texto (siempre precediendo a las aprobaciones y licencias) como por su valor pragmático. La oposición binaria ausencia/presencia de dedicatorias en ambos tipos de relaciones debe ser entendida dentro del contexto y la función semiótica de los textos. En las exequias reales la presencia dominante es la del capitán general del reino y presidente de la audiencia, quien desborda en demostraciones de lealtad orientadas hacia la ostentación ejemplarizante de sus cualidades de súbdito y funcionario. En las exequias de eclesiásticos, así como en las de nobles, existen otros propósitos que se ubican en circuitos de poder diversos. Estas últimas relaciones recurren con sistemática frecuencia al panegírico de personajes de gran ascendencia política y económica con quienes los promotores de la publicación y los escritores de los textos aspiran a relacionarse y así obtener algún beneficio. Las dedicatorias son el espacio privilegiado para tales operaciones<sup>16</sup>. Como señala Chartier, «esta práctica es central en la economía del mecenazgo que, a cambio del libro dedicado,

---

<sup>15</sup> Hemos estudiado la retórica de las relaciones de exequias reales en el antiguo reino de Guatemala, para el periodo 1666-1793, en A. SÁNCHEZ MORA, *Literatura y fiesta en las márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica, siglos XVII a XIX*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla 2015, pp. 104-134.

<sup>16</sup> Este factor de interés ha acompañado, desde sus orígenes, al libro de fiestas en vista de que con su encargo se pretende «que quede perpetua memoria y acta de los esfuerzos de organismos, entidades, nobles, particulares, gremios, etc. que participaron en los gastos, de modo que puedan en algún momento dado resarcirse de ello con favores o prebendas» (S. LÓPEZ POZA, “La concurrencia de lo sublime y lo grotesco como técnica persuasiva en la fiesta pública Española de la Edad Moderna”, en *Studi Ispanici*, 1994-1996, pp. 169-170.

ofrecido y aceptado, obliga al destinatario de la dedicatoria a proporcionar protección, empleo o retribución»<sup>17</sup>. Los ejemplos que se detallarán a continuación permitirán confirmar estas afirmaciones.

El jesuita Nicolás López Prieto dedicó *El Argos de su Iglesia...* (1742), libro que recoge las exequias de su tío el obispo de Honduras Antonio Guadalupe López Portillo, a fray Gaspar de Molina y Oviedo, cardenal obispo de Málaga. Este prelado agustino ocupó los obispados de Cuba (1730), Barcelona (1731) y Málaga (1734), aunque nunca se trasladó a esas diócesis pues se mantuvo en Madrid ejerciendo diversos cargos, entre ellos el de presidente del consejo de Castilla<sup>18</sup>. La dedicatoria constituye un amplio panegírico de este príncipe de la Iglesia y abarca desde una amplia y detallada reconstrucción de su árbol genealógico hasta su breve paso por el obispado cubano. A pesar de que Molina y Oviedo nunca llegó a pisar tierras americanas, el panegirista procura magnificar su relación con Cuba, la cual le sirve de excusa para exaltar que fue el primer ‘americano’ en alcanzar el capelo cardenalicio. Más adelante, Nicolás López Prieto revela el vínculo entre el obispo de Honduras y el cardenal malagueño:

Tuvo la particular [honra] de conocer a V. Emcia. en Roma... Los favores, que mereció entonces a V. Emcia. quedaron tan impresos en su alma, para la

---

<sup>17</sup> R. CHARTIER, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII)”, *Manuscripts: revista d’història moderna*, 1996, 14, p. 209.

<sup>18</sup> La alta jerarquía de Molina y Oviedo se constata con las dos relaciones de exequias con las que se honró su memoria: la *Relación del fallecimiento, entierro, y merecida memoria del eminentísimo señor cardenal de Molina y Oviedo...* (1745) de Francisco Antonio Ballesteros y la *Parentación fúnebre, que en las suntuosas exequias...* (1744) de Manuel de Alcoba. La primera recoge los funerales celebrados por el consejo de Castilla en tanto que la segunda gira en torno a los efectuados por sus hermanos de religión en el sevillano convento de San Agustín. Los procedimientos de selección de la jerarquía eclesiástica en la España moderna han sido estudiados por M. BARRIO GOZALO, “La jerarquía eclesiástica en la España moderna. Sociología de una élite de poder (1556-1834)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2000, 25, monográfico, pp. 17-59.

gratitud, que ni la injuria de los tiempos, ni la distancia de los lugares pudo borrar jamás de su memoria<sup>19</sup>.

Esta declaración pone de relieve la función ya citada de las dedicatorias en los libros de honras fúnebres de eclesiásticos: constituir o renovar relaciones de clientelismo que aseguraran el patrocinio y protección de personas situadas en posiciones de poder. En la carrera de un eclesiástico era determinante la intervención de personas influyentes. Los vínculos de fidelidad y lealtad seguían siendo la base de un patronazgo que permitía obtener todo tipo de beneficios, desde una capellanía hasta una mitra<sup>20</sup>. La estrategia de López Prieto de pretender hacer extensivos para sí, y muy posiblemente para su círculo familiar, los «favores» que habría recibido su tío no constituye un caso aislado, sino una práctica que se reitera en la mayoría de las exequias episcopales. En *Los talentos mejor multiplicados* (1751), la escritura de las exequias del primer arzobispo guatemalteco, fray Pedro Pardo de Figueroa, es precedida por la dedicatoria a su hermano Baltazar Pardo de Figueroa. Esta elección por parte del autor Miguel de Cilieza y Velasco venía motivada por el enorme poderío del clan de los Pardo de Figueroa, tanto en Nueva España como en su natal Perú<sup>21</sup>. Desde 1744, Baltazar Pardo de Figueroa se había hecho con el prestigioso cargo de tesorero de la real casa de moneda de México<sup>22</sup>. Cilieza y Velasco, quien confiesa que se encontraba en deuda con el

---

<sup>19</sup> N. LÓPEZ PRIETO, *El Argos de su iglesia: sermón panegírico y fúnebre que en las honras de Fr. Antonio López Portillo, Obispo de Honduras, predicó el M.R.P. Nicolás López Prieto*, 1742, p. 13.

<sup>20</sup> M. BARRIO GOZALO, *El Clero en la España moderna*, Caja Sur/CSIC, Córdoba 2010, p. 102.

<sup>21</sup> Sobre las redes de influencia de los Pardo de Figueroa, véase nuestro artículo A. SÁNCHEZ MORA, “Redes familiares, prestigio y poder: el clan Pardo de Figueroa en las relaciones festivas guatemaltecas del siglo XVIII”, en J.J. IGLESIAS RODRÍGUEZ - J.J. GARCÍA BERNAL (eds.), *Andalucía en el mundo atlántico moderno: agentes y escenarios*, Silex ediciones S.L., Madrid 2017, pp. 389-405.

<sup>22</sup> Los cargos de las distintas casas de moneda americanas estaban sometidos a un sistema venal que permitía su adquisición «por varias vidas o, en ocasiones, perpetuos por juro de heredad». Baltazar Pardo de Figueroa desembolsó por la tesorería mexicana la considerable suma de 420.000 reales (G. BURGOS LEJANO GOITIA, *Gobernar las Indias. Venalidad y méritos*

fallecido arzobispo por haberle designado en el puesto de vicario general, establece un paralelismo entre los hermanos al consignar que a la identidad de sangre correspondían las mismas prendas. El astuto vicario pretendía, mediante una suerte de traslación hereditaria, propiciar la continuidad del mecenazgo del que se benefició en vida del arzobispo Pardo de Figueroa.

De forma paradójica, las argucias desplegadas por Miguel de Cilieza y Velasco en las honras de Pardo de Figueroa serían recogidas años después por uno de sus sobrinos, Miguel José Cilieza y Velasco, presbítero y administrador de los bienes y rentas del convento de Santa Catalina Mártir<sup>23</sup>. El joven Cilieza y Velasco impulsó la publicación de la relación de exequias de su célebre tío, quien representaba la más alta cumbre del éxito dentro de su linaje familiar. El *cursus honorum* de Miguel de Cilieza y Velasco, a quien ya vimos como vicario general durante el episcopado de Pardo de Figueroa, es uno de los más brillantes entre los prelados nacidos en Guatemala a lo largo del periodo colonial<sup>24</sup>. Tras haber cursado estudios en el jesuítico colegio de San Francisco Borja, obtuvo los títulos de licenciado y doctor en Sagrados Cánones y en Derecho Civil en la Universidad de San Carlos, de la que llegaría a ser catedrático y rector en varias ocasiones. Además, fue abogado de la real audiencia, vicario general de la diócesis de Nicaragua y Costa Rica, obispo auxiliar de la arquidiócesis de Guatemala y, finalmente, obispo de Chiapas<sup>25</sup>. La relación de sus exequias, *El sol de la Iglesia de Ciudad Real puesto en la cuna*

---

*en la provisión de cargos americanos (1701-1746)*, Editorial de la Universidad de Almería, Almería 2015, pp. 329-330.

<sup>23</sup> El bachiller Miguel José Cilieza y Velasco era hijo de Juan Bautista Cilieza y Velasco y María Rosa de Aguiriano y Gallo. Además, era propietario de «dos labores de pan» en el valle de Mixco que, al menos desde el siglo anterior, eran parte del patrimonio familiar (J. RAMIRO ORDÓÑEZ, “El doctor don Miguel de Cilieza y Velasco, XXI obispo de Chiapas, y su propincua parentela”, *Mesoamérica*, 12 (1991), 22, pp. 190-191).

<sup>24</sup> ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, *Relación de los méritos, grados y literatura del Doctor Miguel de Cilieza y Velasco (1739)*, ES.41091.AGI/23.15.219//INDIFERENTE, 225, N.40.

<sup>25</sup> RAMIRO ORDÓÑEZ, “El doctor don Miguel de Cilieza y Velasco, XXI obispo de Chiapas, y su propincua parentela”, pp. 184-186.

*de su Oriente* (1768), se mostró como una ocasión propicia para que los Cilieza y Velasco intentaran preservar algo de la influencia que habían gozado durante la vida de su más reputado miembro. El joven Miguel José Cilieza y Velasco impulsó la publicación del texto, que fue encargado al dominico Felipe Cadena, y escribió una larga dedicatoria para Pedro Cortés y Larraz, arzobispo de Guatemala<sup>26</sup>. La dedicatoria elabora un exaltado panegírico de Cortés y Larraz y resalta que el obispo Cilieza y Velasco guardaba hacia él una profunda admiración y cariño, pues debía a su generosidad su elevación a la mitra chiapaneca. Tras estas convencionales declaraciones de amistad y veneración, sin embargo, se vislumbra un esfuerzo por superar la precaria situación a la que parecía abocado su clan familiar. Poco antes de la muerte del arzobispo Figueredo y Victoria, Cilieza y Velasco había sido designado como su obispo auxiliar y tal parecía que estaba llamado a sucederle. Sin embargo, tales expectativas no se cumplieron y, por el contrario, se abrió un periodo de conflictiva incertidumbre:

Se dio el aviso de la vacante de Guatemala que, lógicamente, llegó a Madrid antes que la noticia de haber sido consagrado el doctor Cilieza por don Juan Carlos de Vilches y Cabrera, obispo de Nicaragua. Este desfase fue aprovechado para privar al doctor Cilieza de la silla metropolitana de su patria, que fue sucesivamente rechazada por un canónigo toledano (don Bernardo Marrón) y admitida por un canónigo zaragozano (don Pedro Cortés y Larraz); y aquel, hecho a un lado quizás por ser de conocimiento público y notorio que era, como su difunto pastor, muy adicto a los jesuitas, le consolaron ofreciéndole que se quedaría con la misma congrua, como auxiliar del nuevo arzobispo, conservando además la maestrescolía y sus rentas; pero antes de que todo esto se pusiera en práctica hubo, y se aprovechó, la ocasión de promoverlo a la mitra chiapaneca<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> El calificativo de 'joven' para Miguel José Cilieza y Velasco no deja de ser arriesgado, pues ignoramos su fecha de nacimiento y tan solo sabemos que murió en 1785. Hemos utilizado tal apelativo tan solo para introducir un motivo de diferenciación respecto de su homónimo tío.

<sup>27</sup> RAMIRO ORDÓÑEZ, "El doctor don Miguel de Cilieza y Velasco, XXI obispo de Chiapas, y su propincua parentela", p. 186.

La doble circunstancia de que Cortés y Larraz había sido quien dispuso las aspiraciones arzobispales de Cilleza y Velasco y la simpatía de este último por los recientemente defenestrados jesuitas no auguraban lo mejor para las aspiraciones de sus familiares. Por ello, la zalamera dedicatoria al arzobispo Pedro Cortés y Larraz puede ser interpretada como un proyecto de sometimiento a su autoridad que les permitiera conservar las prerrogativas alcanzadas hasta ese momento y que alejara de ellos toda sospecha de rebeldía.

El arzobispo Francisco José de Figueredo y Victoria (1685-1765), como se ha mencionado, fue un gran favorecedor de la Compañía de Jesús, incluso durante los momentos álgidos de su persecución. Nativo de Popayán, Nueva Granada, realizó estudios en la jesuítica Universidad de San Gregorio en Quito. Fue obispo de Popayán (1741-1752), de donde pasó a encargarse del arzobispado de Guatemala (1753-1765). Su muerte, apenas dos años antes de la expulsión de los jesuitas del reino de Guatemala, significó para estos la pérdida de su último apoyo. Sus honras fúnebres fueron distinguidas con la publicación de dos relaciones: *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala...* (1766) de Francisco Javier Molina y *Lágrimas de las dos Américas...* (1768) de Juan José Sacrameña, ambos jesuitas<sup>28</sup>. La primera, como resulta obvio, da cuenta de las exequias celebradas en el templo de la compañía y la segunda de las efectuadas por las autoridades catedralicias. Ambas relaciones constituyen un excepcional ejemplo de la complejidad política que podían asumir los textos luctuosos. En sus dedicatorias dan cuenta, en forma velada, de la conflictiva y compleja situación que cristalizaría en la pragmática sanción de 1767 que decretó la expulsión de la orden del imperio español, así como de las estrategias de alianza y evasión seguidas por los diversos actores implicados en el proceso<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Existe una notable edición crítica de ambas relaciones: L. NAVARRO GARCÍA – F. NAVARRO ANTOLÍN, *Las dobles exequias del obispo Figueredo (1765). El canto del cisne de los jesuitas en Guatemala*, Universidad de Huelva, Huelva 2016.

<sup>29</sup> Sobre la expulsión de los jesuitas, pueden consultarse los trabajos de T. EGIDO – I. PINEDO, *Las causas “gravísimas” y secretas de la expulsión de los jesuitas por Carlos III*, Fundación

La dedicatoria de *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala...* es obra de Nicolás de Calatayud, rector del Colegio de San Francisco de Borja, y consagra el texto al deán y cabildo metropolitano de Guatemala. En primera instancia, los jesuitas se preocupan por rendir homenaje al arzobispo, su «singularísimo benefactor, honrador, y padre», quien tenía en tan alto concepto a los hijos de San Ignacio que había dispuesto que se le diese sepultura como jesuita, lo cual fue autorizado por el propio Papa. De inmediato, se introduce un hiperbólico elogio de las autoridades del arzobispado, el cual va acompañado por una abierta solicitud de protección: «en poner a la frente de este cuaderno el nombre de V. S. se tuvo la mira de darle un escudo de nobleza y defensa» que lo colocara «fuera de tiro a la maledicencia»<sup>30</sup>. La dedicatoria, por lo tanto, representa una ostensible declaración de amistad y cercanía hacia el clero secular en instantes en los que la Compañía de Jesús se veía acosada desde las más altas jerarquías europeas.

La situación se invierte por completo en la segunda relación dedicada a Figueredo y Victoria. *Lágrimas de las dos Américas...* es obra también de un jesuita, pero por encargo de Francisco José de Palencia, deán de la catedral de Guatemala, quien fue el dedicado de *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala...* Tal pareciera que el deán Palencia se limita a devolver la cortesía recibida y ofrece el texto a Francisco Cevallos, provincial de la Compañía de Jesús de Nueva España. El deán afirma que encargó a los padres jesuitas la realización de los jeroglíficos (Juan José Sacrameña), la oración fúnebre (Manuel Cantabrana) y que el rector Calatayud se ocupó del sermón. En vista de que todos los actos fueron muy aplaudidos, el deán declara:

---

Universitaria Española, Madrid 1994, y T. EGIDO (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Marcial Pons, Madrid 2005.

<sup>30</sup> F.J. MOLINA, *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala en la muerte de su luz, el Ilmo. Sr. Doctor D. Francisco José de Figueredo y Victoria, obispo, primero de Popayán, y después arzobispo dignísimo de Guatemala. Quien bajo la alegoría de una antorcha luciente sobre el candelero en su vida, se llora apagada en su muerte*, Colegio Real de San Ignacio de la Puebla de los Ángeles, Puebla de los Ángeles 1766, p. 6.



me han interesado muchos del concurso, para que lo dé a la prensa: y como toda la función fue de la Sagrada Compañía, sin salir de ella, es bien salga a la luz pública con la protección de la cabeza de este sagrado cuerpo: espero merecer a V. Rma. se sirva de admitirlo, para que logre en la posteridad perpetuarse la memoria de nuestro illmo. prelado<sup>31</sup>.

A despecho del ansiado acercamiento que pretendían los jesuitas, el deán pone en práctica una elaborada maniobra evasiva por la que se busca satisfacer a los partidarios guatemaltecos del fallecido arzobispo Figueredo y Victoria al mismo tiempo que se toma distancia respecto de los jesuitas en sus horas más bajas. La comisión de los diversos textos que componen la ceremonia fúnebre a escritores y oradores jesuitas y el posterior envío del libro al provincial mexicano evidencian algo más que una convencional cortesía: el cabildo catedralicio guatemalteco pretende desvincularse al máximo de la celebración de un arzobispo que llegó a tomar los votos de la compañía y, por ello mismo, no desea aparecer como principal patrocinador de un libro producido por entero por los padres de la perseguida orden. En conclusión, la cuidada dedicatoria de Palencia es un dechado de malabarismo que se mueve entre una fría amabilidad (alaba a los jesuitas, pero sin recurrir a los elaborados giros encomiásticos al uso) y el oportunismo político.

Las relaciones publicadas entre 1742 y 1768 comparten la vigencia de la cultura emblemática de raigambre renacentista, la cual se mostrará, por el contrario, totalmente obsoleta en la relación de exequias del arzobispo Peñalver y Cárdenas de 1811. En las relaciones de la mitad del XVIII existe una clara conciencia de que los jeroglíficos eran el centro del programa luctuoso, tal y como lo expresaría contemporáneamente fray Blas del Valle en las honras fúnebres de Fernando VI. Francisco Javier Molina, en la relación del arzobispo Figueredo y Victoria, declaraba que los jeroglíficos eran lo que más

---

<sup>31</sup> J.J. SACRAMENA, *Lágrimas de las dos América, la meridional, donde tuvo el más lúcido oriente; la septentrional, donde tuvo el más lúgubre ocaso, el Illmo. Sol del Sr. Dr. D. Francisco José de Figueredo y Victoria...*, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso de México, México 1766, pp. 3-4.

«hermoseaba» el obelisco fúnebre<sup>32</sup>. Nicolás López Prieto, en las honras de su tío, el obispo López Portillo, confirmaba ese papel protagónico de los emblemas: «Pero lo que con especialidad se llevaba los ojos en esta vistosa variedad eran las tarjas y símbolos en quienes se dejaba ver tristemente llorosas las virtudes, que este fue el asunto de los poemas EL LLANTO DE LAS VIRTUDES»<sup>33</sup>.

La adscripción a la tradición emblemática se manifiesta desde los títulos de las relaciones, en donde se anuncia el motivo metafórico que guiará la elaboración del programa iconográfico. Así, cada uno de los arzobispos es subsumido en una elaboración simbólica que atravesará toda la relación: Antonio Guadalupe López Portillo es *El Argos de su Iglesia...*, gracias a los ojos del pastor que cuida de sus feligreses, que remiten al centenar de ojos del mitológico gigante; Pedro Pardo de Figueroa es vinculado con la parábola novotestamentaria de los talentos y su multiplicación por parte del buen siervo en *Los talentos mejor multiplicados...*; Francisco José de Figueredo y Victoria es identificado con la luz que guía a la grey cristiana en *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala en la muerte de su luz...*, en tanto que en *Lágrimas de las dos Américas...* se introduce un complejo juego de paralelismos a partir de la oposición binaria América meridional/América septentrional; por último, el sol es asociado con Miguel de Cilleza y Velasco por ser símbolo de los preladados de la Iglesia.

La emblemática que se predice en tales títulos alcanza su mayor desarrollo, como es lógico, en los jeroglíficos que adornan los túmulos o piras fúnebres. También se manifiesta con frecuencia en ciertos paratextos, como las aprobaciones o pareceres de las autoridades eclesiásticas. El ejemplo más destacado de la exposición del plan iconográfico en uno de tales textos ‘menores’ es el parecer de Miguel de Montúfar, examinador sinodal del arzobispado de Guatemala, que se encuentra en la relación *Los talentos mejor multiplicados...* sobre las honras del arzobispo Pardo de Figueroa. Montúfar se

---

<sup>32</sup> MOLINA, *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala*, p. 21.

<sup>33</sup> LÓPEZ PRIETO, *El Argos de su iglesia*, p. 19.

refiere con detalle a la idea de los talentos, eje simbólico de los funerales, y se detiene con fruición en el que estima como más trascendente en la personalidad del prelado: «la paciencia con que sufrió las contumelias, las injurias, los baldones, con que sus enemigos procuraron denigrarle el claro nativo esplendor de su crédito»<sup>34</sup>. La elección del talento o virtud de la paciencia no es fortuita y responde a una clara intención de defensa de la buena fama del arzobispo. Montúfar ejemplifica tal virtud refiriendo que el hermano del eclesiástico, Baltazar Pardo de Figueroa, le envió una carta fechada el 9 de noviembre de 1746 en la que daba cuenta de cómo unos sujetos se presentaron ante la real audiencia de México y expusieron sobre él «cosas indignas, aun del hombre más infame». Ante ello, el ofendido respondió con una misiva, de 24 de enero de 1747, en la que demostraba su mansedumbre de espíritu<sup>35</sup>. Montúfar transcribe un fragmento de tal carta, en donde el arzobispo, tras reconocer con humildad sus carencias humanas, arguye que solo la asistencia divina le había permitido sortear y resistir «las innumerables sindicaciones, con que han intentado destruir mi honor»<sup>36</sup>. Aunque no se precisa en qué consistían los «baldones» contra su honor es muy probable que se tratara de las acusaciones originadas por las suntuosas fiestas organizadas con motivo de la erección del arzobispado de Guatemala y la consagración de Pardo de Figueroa como su primer mitrado. En esa ocasión, se publicó la relación *Las luces del cielo de la Iglesia* (1747) de Antonio de Paz y Salgado, la cual constituye un verdadero alegato de defensa de la actuación del arzobispo y una justificación del boato desplegado<sup>37</sup>. La necesidad de invocar tales acusaciones

---

<sup>34</sup> M. DE CILIEZA VELASCO, *Los talentos mejor multiplicados en las gloriosas hazañas de un príncipe y pastor caballero D. F. Pedro Pardo de Figueroa. Descripción del túmulo que la Santa Iglesia de Guatemala erigió en las solemnes exequias de su arzobispo el Ilmo. don Fray Pedro Pardo de Figueroa*, Imprenta de Sebastián Arévalo, Guatemala 1751, p. 40.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>37</sup> La relación de Paz y Salgado ha sido estudiada en extenso en A. SÁNCHEZ MORA, “*Las luces del cielo de la Iglesia* (1747) de Antonio de Paz y Salgado: la retórica del poder en la proclamación del arzobispado en Guatemala”, *Fronteras de la Historia*, 23 (2018), 1, pp. 12-38.

en la relación de honras fúnebres demuestra que su recuerdo se encontraba vigente y que representaron todo un desafío para el prestigio de Pardo de Figueroa. La mención de la carta de Baltazar Pardo de Figueroa apunta al estrecho contacto y la protección mutua de intereses que sostenían los miembros del clan familiar. A no dudarlo, Baltazar, valiéndose de su ventajosa posición como tesorero de la real casa de moneda de México, ha de haber abogado por la inocencia de su hermano. En el sermón pronunciado por Cileza y Velasco se menciona la mansedumbre y abandono en la gracia divina por parte del arzobispo ante el acoso de sus detractores, aunque no se ofrecen tantos detalles como los aportados en el parecer de Montúfar<sup>38</sup>.

En el corpus de relaciones fúnebres arzobispales, la que ofrece, sin duda alguna, un panorama emblemático de mayor complejidad, tanto en su concepción como en su realización, es *Lágrimas de las dos Américas, la meridional, donde tuvo el más lucido Oriente; la septentrional, donde tuvo el más lúgubre ocaso...* (1766). Los autores de los diversos textos que la componen son todos jesuitas, es decir, miembros de una de las órdenes que más contribuyeron a la expansión de la cultura jeroglífica. El comentario de Mínguez sobre la otra relación dedicada a Figueredo y Victoria (*El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala...* – 1766) resulta aplicable en buena medida a esta:

Estas exequias guatemaltecas son la última aportación de la orden jesuita a la cultura emblemática novohispana antes de la expulsión de la orden, una medida política que mermará notablemente el círculo de intelectuales –en América y en España– que conocía y cultivaba el arte del emblema<sup>39</sup>.

---

Existe una moderna edición crítica de la relación a cargo de H.M. LEYVA, *Las luces del cielo de la Iglesia. El mosqueador añadido*, Editorial Universitaria, Tegucigalpa 2006.

<sup>38</sup> CILEZA VELASCO, *Los talentos mejor multiplicados*, pp. 67-68.

<sup>39</sup> V. MÍNGUEZ ET AL., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, Publicacions de la Universitat Jaume I/Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Castelló de la Plana/Las Palmas 2012, p. 31. MÍNGUEZ, *Los reyes distantes*, pp. 42-43, ofrece un breve análisis de los jeroglíficos de esta relación, en los que se emplea una «imagen barroca por excelencia», la de la luz, para representar al arzobispo. La oración latina que es parte de la

El título augura el trayecto que será seguido con toda fidelidad por el programa iconográfico. Desde ese espacio liminar se anuncia la articulación de una iconografía a partir de oposiciones binarias, de pares complementarios que son presentados dentro de estructuras retóricas construidas sobre la figura del paralelismo. El par opositivo primario, el que da pie y del que se derivan los restantes, es el conformado por la América meridional, sitio de nacimiento de Figueredo y Victoria, y la América septentrional, donde se desempeña como arzobispo y finalmente muere. A partir de allí, los jeroglíficos que ornamentan el túmulo funerario desarrollarán juegos de complementariedad en torno a tal matriz geográfica. Así, por ejemplo, un jeroglífico protagonizado por la Universidad de Quito es acompañado por otro centrado en la Universidad de Guatemala, en tanto que un jeroglífico sobre un peligro de naufragio en el hondureño puerto de Omoa es seguido por otro sobre idéntica situación en el neogranadino río Patía<sup>40</sup>.

El punto de mayor interés de esta estrategia retórica se alcanza cuando Sacrameña recurre a elementos naturales dotados de una carga simbólica que les permite representar respectivamente las ciudades de Santiago de Guatemala y Popayán. De esta forma, se dedican emblemas a los volcanes de Agua y de Fuego, otro al de Agua, al río Pensativo y al añil, todos ellos asociados con la geografía y la agricultura guatemaltecas. Frente a ellos y en estrecha correspondencia, se levantan emblemas sobre el río Magdalena, el monte Cucunuco, el río Vinagre y el oro de la provincia de Chocó, claves simbólicas del entorno de la Popayán nativa del arzobispo Figueredo y Victoria. En adición a la novedad de este procedimiento discursivo dentro de las relaciones guatemaltecas, la trascendencia de estos jeroglíficos reside en que reproducen y combinan los elementos que diversos escritores del siglo XVIII seleccionaron y proyectaron como identificatorios de la capital del reino de Guatemala: sus

---

relación, obra del jesuita Rafael Landívar, ha sido estudiada por G. ACOMAZZI, *Pensamiento clásico landivariano en la Funeris declamatio pro iustis*, Biblioteca de Estudios Literarios, Universidad de San Carlos, Guatemala 1960.

<sup>40</sup> SACRAMEÑA, *Lágrimas de las dos América*, pp. 10-31.

volcanes y la fuerza de sus ríos. La mención del añil supone la ampliación de dicha imagen, si bien resulta comprensible por tratarse del producto motor de la economía exportadora de la región norte de Centroamérica.

Las relaciones de exequias episcopales guatemaltecas permiten constatar el proceso de transformación formal y de contenido que ya ha sido observado en las relaciones de exequias reales. La concentración de la mayoría del pequeño corpus (cinco relaciones) en el periodo 1742-1768 facilita reconstituir los códigos de escritura más frecuentes durante ese breve auge. Por otra parte, la conservación de una relación datada en 1811 ofrece la posibilidad de confrontar el ulterior desarrollo del género en época tan tardía. La distancia temporal que media entre la relación más tardía, la *Relación sucinta de las honras...* (1811), y las antecedentes es tal que permite la constatación de las profundas transformaciones que se han producido en ese periodo de acelerados cambios. Durante el casi medio siglo (1768-1811) en el que las relaciones de exequias arzobispales desaparecen del panorama editorial guatemalteco se asiste en la capital del reino a una significativa difusión del ideario ilustrado, lo cual repercute en ciertos aspectos de las relaciones festivas.

El título de la relación de honras dedicada al arzobispo Luis de Peñalver y Cárdenas (1749-1810) es un claro indicativo de que el espíritu de la época ya era otro a inicios del siglo XIX<sup>41</sup>. De los extensos títulos que funcionaban a manera de fachada retablo del programa iconográfico (como aquellos que vinculaban al obispo López Portillo con el mitológico gigante Argos o al arzobispo Figueredo y Victoria con el llanto de los jesuitas y la luz) se pasa a unos austeros títulos eminentemente descriptivos. Este proceso se atestigua para las exequias reales con la *Descripción de las reales exequias, que a la tierna memoria de nuestro agosto, y católico monarca el Señor D. Carlos III...* (1789), y para las de eclesiásticos, justamente, con la *Relación sucinta de las honras, y*

---

<sup>41</sup> Peñalver y Cárdenas procedía de una de las familias más influyentes de Cuba. Apenas ordenado, en 1773, fue designado provisor y vicario general de la isla, lo que demuestra la adscripción de su grupo familiar a los sectores dominantes de la sociedad colonial. Fue el primer obispo de Luisiana (1793-1801) y sexto arzobispo de Guatemala (1802-1805).

*exequias funerales que la Junta de Caridad fundada en el Real Hospital de San Juan de Dios de Guatemala...* (1811) dedicó a la memoria de Peñalver y Cárdenas. Los elementos simbólicos, parte del rico repertorio de la tradición emblemática, han desaparecido en favor de una 'sucinta' cabecera que privilegia la información puntual sobre el género discursivo, el nombre de la persona fallecida y el sitio y la institución que le rinde honores. Estos encabezamientos preludian la mutación que se ha verificado en el desarrollo del cotexto: la creciente pérdida de relevancia de los jeroglíficos y de la tratadística que le servía de base.

En determinados aspectos, esta relación tardía pone en escena una simplificación del formato de las relaciones de exequias fúnebres, tanto reales como episcopales. En donde esta operación alcanza grados extremos es en lo referente al apartado de las aprobaciones y licencias. Estas constituían el segmento paratextual más voluminoso, en algunas ocasiones tan extensas o más que la propia relación, y constituían una oportunidad de lucimiento y afirmación para influyentes personajes del clero secular y de las órdenes religiosas. En la relación de Peñalver y Cárdenas, pierden su condición de *incipit* paratextual y devienen en *perfecit*, pues son desplazadas hasta el final del texto. Allí, en la última página, en lugar de los usuales pareceres y licencias, a manera de colofón, se lee «CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. Impreso por Don Manuel Arévalo. Año de 1811»<sup>42</sup>. El traslado espacial y su mengua hasta una mínima expresión representan el desgaste de un código de muy larga data y llevan implícito el de los canales de inserción del discurso relatorio dentro de la legitimidad institucional. En una época de acelerados cambios y de incertidumbres políticas no resulta extraño que los procesos de autorización hayan sufrido también cambios sustanciales, como los que revelan la desaparición de las autorizaciones y la reducción de las licencias.

---

<sup>42</sup> J. DE SANTA ROSA RAMÍREZ, *Relación sucinta de las honras, y exequias funerales que la Junta de Caridad fundada en el real Hospital de San Juan de Dios de Guatemala, hizo celebrar a expensas de los individuos que la componen, el día 17 de octubre, de este presente año de 1810. A la buena memoria del Ilustrísimo Sr. D. D. Luis de Peñalver, y Cárdenas, arzobispo que fue de esta diócesis, insigne bienhechor suyo*, Imprenta Manuel Arévalo, Guatemala 1811, p. 39.

Las relaciones más antiguas hacían gala de una marcada inclinación hacia lo simbólico. Este gusto por la exaltación de hechos que son interpretados como señales de la gracia divina es característico de una religiosidad impregnada de una atmósfera mágica en la que los prodigios y los milagros cumplían una privilegiada función legitimadora y catequística. En las relaciones de exequias, la demostración más clara de tal búsqueda de lo extraordinario se encuentra en el segmento de la noticia de la muerte y se relaciona específicamente con la fecha en la que tuvo lugar el deceso. En *El Argos de su Iglesia...*, López Prieto señala que el arzobispo López Portillo murió el día de la Epifanía y que «no podía morir en otro día un príncipe tan ejemplar: porque si en ese día se manifestó Dios a los reyes; en qué otro podría mejor manifestarse en su gloria a nuestro príncipe»<sup>43</sup>.

Una situación similar se presenta con ocasión del fallecimiento del arzobispo Pardo de Figueroa. Murió el día de la Purificación de la Virgen, en Esquipulas, pues ese era el día del año que tenía reservado para la liquidación de las cuentas que le rendía el administrador de la construcción del templo del Santo Cristo. Dios habría decidido llamarle a juicio ese día como forma de purificarlo «en la cuenta de sus obras, como acostumbraba quedar aquel día en las cuentas de la obra del mismo Señor»<sup>44</sup>. Este vivo interés por interpretar las señales divinas que denotan la santidad de los pastores de la Iglesia desaparece en la relación de 1811. En ella, la noticia de la muerte de Peñalver y Cárdenas en su ciudad natal de La Habana da pie tan solo al rápido nombramiento del hermano mayor de la junta de caridad como ministro comisionado para la organización de las honras. No existe mención alguna a circunstancias prodigiosas, como una fecha de observancia especial dentro del calendario litúrgico, que hubiesen rodeado su deceso. En el sermón fúnebre de fray Juan de Santa Rosa Ramírez, ex provincial del Colegio de Propaganda Fide, el panegírico se levanta a partir de virtudes que podrían catalogarse de cotidianas

---

<sup>43</sup> LÓPEZ PRIETO, *El Argos de su iglesia*, p. 16.

<sup>44</sup> CILIEZA VELASCO, *Los talentos mejor multiplicados*, p. 4.



(austeridad, generosidad, justicia y liberalidad) y en las que no se perciben trazas de elementos maravillosos<sup>45</sup>.

El segmento en el que la relación se ocupaba de la descripción del túmulo también experimenta modificaciones de relieve. La tradición estipulaba que se debía ofrecer una écfrasis de la pira, un pormenorizado recuento de la arquitectura efímera en la que no se omitiera detalle alguno sobre la conformación de sus diversos cuerpos o niveles. Los detalles técnicos sobre el orden de columnas, frisos, cornisas y molduras se hacían acompañar de apreciaciones hiperbólicas siempre encaminadas a exaltar el carácter único y extraordinario del artificio. Así, merced a la figura del sobrepujamiento, el túmulo de López Portillo, obispo de Honduras, «pudo causar envidia al coloso de Rodas, y a las soberbias pirámides de Egipto»<sup>46</sup>. En alguna ocasión excepcional pudo prescindirse de esta descripción; tal es el caso de la relación del obispo de Chiapas Cilieza y Velasco: el autor de los jeroglíficos, el dominico Felipe Cadena, confiesa que se limitó a enviarlos a Ciudad Real sin prescribir un orden, pues ignoraba la arquitectura del túmulo y en la relación advierte que prescindió del relato de las exequias por no haber estado presente en ellas. En la *Relación sucinta...* en homenaje de Peñalver y Cárdenas el túmulo no se describe, tan solo se indica que, en razón de las limitaciones impuestas por las reducidas dimensiones de la iglesia del real hospital de San Juan de Dios, se procuró ajustar la pira que se utilizaba en la catedral metropolitana para los funerales de sus prelados. Asimismo, se menciona que en su cuerpo principal se colocaron las insignias episcopales y las composiciones líricas<sup>47</sup>. La austeridad en el trazado del túmulo se liga directamente con la decadencia de la emblemática, la cual para este momento ha perdido ya su protagonismo como eje articulador del programa celebratorio. El otrora amplísimo despliegue de jeroglíficos se ve reducido a

---

<sup>45</sup> SANTA ROSA RAMÍREZ, *Relación sucinta de las honras, y exequias funerales*, pp. 7-39.

<sup>46</sup> LÓPEZ PRIETO, *El Argos de su iglesia*, p. 17.

<sup>47</sup> H. BERLIN – J. LUJÁN MUÑOZ, *Los túmulos funerarios en Guatemala* [1983], Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala 2012, p. 89, interpretan que para estas honras se empleó solo el cuerpo principal de los diversos que componían el túmulo catedralicio.

una presencia casi testimonial. La relación enumera únicamente dos tarjetones ovalados, cada uno acompañado por un soneto: en el primero «se veía pintado este ilustrísimo arzobispo visitando una de las Salas del Hospital, en acción de alargar una mano, para socorrer a un Convaleciente, y con la otra dando su bendición a un enfermo», en tanto que en el segundo «se veía pintada una mano que salía del medio de un grupo de nubes con una balanza que tenía algo vencido el equilibrio»<sup>48</sup>. Otra muestra del impacto de la renovación ilustrada sobre el *ornatus* del túmulo es la casi total desaparición del latín de las composiciones métricas. El epitafio, siempre en latín en las relaciones funerarias del siglo XVIII, se escribe aquí en castellano.

### *Conclusiones*

El episcopado guatemalteco fue honrado con la publicación de libros de exequias fúnebres tan solo a partir de mediados del siglo XVIII. A pesar del notable peso de los obispos y arzobispos en todos los ámbitos sociales, se cuenta con solo cinco relaciones de este tipo, la primera de 1742 y la última de 1811.

Se ha comprobado que estas relaciones luctuosas repiten los modelos estructurales fijados en las dedicadas a los funerales de los monarcas. Reproducen el patrón básico de la *dispositio*, con la presencia esencial de los pareceres y licencias, la relación del funeral y el sermón fúnebre, y mantienen los segmentos que componen la relación propiamente dicha (exordio, noticia de la muerte, nombramiento de un comisionado, tópico de la falsa modestia, descripción del túmulo, programa iconográfico y exequias). Sin embargo, en el espacio liminar presentan una marca diferenciadora respecto del modelo monárquico: la dedicatoria. Este paratexto desempeña una muy relevante función, tanto por su sitial de apertura del texto como por su valor pragmático.

Las dedicatorias son una condensación de las relaciones de patronazgo y de vínculos familiares que constituían la base de la carrera eclesiástica en el siglo XVIII. Al someter un libro al patrocinio de un personaje influyente se

---

<sup>48</sup> SANTA ROSA RAMÍREZ, *Relación sucinta de las honras, y exequias funerales*, pp. 5-6.

pretendía, obviamente, su protección y la concesión de beneficios. Las relaciones dedicadas al obispo Antonio Guadalupe López Portillo y Miguel de Cilieza y Velasco son clara expresión de este fenómeno. En la primera, *El Argos de su Iglesia...* (1742), el sobrino del fallecido obispo de Honduras dedica el libro al cardenal obispo de Málaga, quien había conocido a su tío años atrás. En la segunda, *El Sol de la Iglesia de Ciudad Real puesta en la cuna de su Oriente* (1768), otro sobrino dedica las exequias de su tío, obispo de Chiapas, al arzobispo guatemalteco Pedro Cortés y Larraz. Estas dedicatorias muestran la imbricación existente entre los intereses de los clanes familiares, como el muy significativo de los Cilieza y Velasco, con las prebendas que era dable obtener gracias a las relaciones clientelares. En el supuesto de las dos relaciones dedicadas al arzobispo Francisco de José de Figueredo y Victoria, *Lágrimas de las dos Americas...* (1766) y *El llanto de los ojos de los jesuitas de Guatemala...* (1766), la situación es más compleja. En ellas ya no están en juego las ansias de poder y riqueza de un grupo familiar, sino que se presencia la conflictiva situación vivida por los jesuitas ante la muerte de su último gran sostenedor en el reino de Guatemala. Las relaciones fúnebres se convierten en un medio por el que la perseguida orden religiosa busca, casi desesperadamente, apoyos ante su inminente expulsión y, también, un espacio en el que las autoridades del cabildo catedralicio intentan desligarse y tomar distancia de quienes han perdido el favor de la jerarquía real y eclesiástica.

El libro más tardío, la *Relacion succincta de las honras...* (1811) del arzobispo Luis de Peñalver y Cárdenas, presenta, como es dable suponer, las mayores transformaciones dentro de este reducido corpus. En diversos aspectos, esta relación constituye una simplificación del modelo seguido durante la anterior centuria. Desde el título anuncia la desaparición de los motivos de la emblemática, lo cual se confirma en la inexistente descripción del túmulo y en la reducción de su *ornatus* a dos tarjetones ovalados. Asimismo, el segmento paratextual de las aprobaciones y licencias pierde todo su relieve y deviene en un colofón casi intrascendente. Este pequeño texto representa, como pocos otros, las transformaciones experimentadas por la escritura del ritual fúnebre

en el paso del siglo XVIII al XIX. Parafraseando un título de García Bernal<sup>49</sup>, la relación de Peñalver y Cárdenas es epítome y epígono de una tradición de escritura secular, pero, en forma simultánea, marca su adaptación a las nuevas circunstancias de una intelectualidad crecientemente permeada por el ideario liberal.

---

<sup>49</sup> J.J. GARCÍA BERNAL, “El recibimiento del Sello Real de Carlos IV en la Audiencia de Guatemala (1792): epítome y epígono de una tradición secular”, *Revista de Humanidades*, 2014, 22, pp. 187-226.



# INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

## *Normas editoriales y estilo*

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it):
  - a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
  - b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
  - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
  - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
    - i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal
    - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
    - iii. Nombre del autor: versalita
    - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
    - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
  - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
  - d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte de

texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

- e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página.
- g. Obras citadas:
  - i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
  - ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
  - iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
- h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
- i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
  - i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
  - ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

*Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»*

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertinencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
  - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
  - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
  - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
  - d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.



*Política de acceso y reuso*

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).



*Código ético*

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (<https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico>).

## Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography



Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)  
Acta Poética (México)  
Akademios (Venezuela)  
América sin nombre (España)  
América (Francia)  
Andamios (México)  
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)  
Aletria (Brasil)  
Alter/nativos (Estados Unidos)  
Anales de Literatura Chilena (Chile)  
Anciages (Argentina)  
Antares (Brasil)  
Argos (Venezuela)  
Artelegie (Francia)  
Badebec (Argentina)  
Boletín (Argentina)  
Brumal (España)

C.A.F.E. (Francia)  
Caracol (Brasil)  
Caribe (Estados Unidos)  
Catedral Tomada (Estados Unidos)  
Centroamericana (Italia)  
Chasqui (Estados Unidos)  
Colindancias (Humania)  
Confluencia (Estados Unidos)  
Confuzen (Italia)  
Contorno (Venezuela)  
Crisiôlo & Crítica (Brasil)  
Cuadernos de Literatura (Colombia)  
Cuadernos del CILHA (Argentina)  
452° F (España)  
Decimonónica (Estados Unidos)  
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scriba (Brasil)  
Estudios (Venezuela)  
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)  
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)  
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)  
Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)  
Eutomia (Brasil)  
Gestos (Estados Unidos)  
Hispanérica (Estados Unidos)  
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)  
Intersticios (Argentina)  
Kamichaita (España)  
Kipus (Ecuador)  
La palabra (Colombia)  
Letral (España)  
Letras Hispánicas (Estados Unidos)  
Linguas & Letras (Brasil)  
Lingüística y Literatura (Colombia)  
Literatura, História e Memória (Brasil)  
Mendional (Chile)  
Mitologías hoy (España)  
Oho d'água (Brasil)  
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)  
Praesentia (Venezuela)  
Quaderni Ibero Americani (Italia)  
REGIAL (Argentina)  
Revista América (Francia)  
Revista Barroco (Estados Unidos)  
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)  
Revista del CELLEHS (Argentina)  
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)  
Revista Laboratorio (Chile)  
Revista UNIABEU (Brasil)  
Signo (Brasil)  
Taller de Letras (Chile)  
Tejuelo (España)  
Tejer (Argentina)  
Textos Híbridos (Estados Unidos)  
Travessias (Brasil)  
Variaciones Borges (Estados Unidos)  
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

# LATINO AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

finito di stampare  
nel mese di marzo 2019  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt  
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-430-1

ISSN: 2035-1496



€ 8,00