



# Celdas Literarias

No. 9

## La Metamorfosis

Ilustraciones: Antonio Tellez Ganoa



# Índice

<b>Índice.....</b>	<b>3</b>
<b>Narrativa .....</b>	<b>5</b>
Mutaciones.....	7
Las alas cortadas de Grete y Gregorio .....	11
Hematoescarafagia.....	17
Cicatriz.....	21
<b>Poesía .....</b>	<b>27</b>
Proceso Creativo.....	29
Metamorfosis entonces.....	31
Am I alone? .....	35
<b>Artículos académicos .....</b>	<b>39</b>
La metamorfosis según Juan José Arreola.....	41
La personificación de los animales en El matrimonio de los peces rojos de Guadalupe Nettel .....	51
La alienación en La metamorfosis.....	59
Body horror, la metamorfosis en el cuerpo femenino Thanatomorphose (2012) y Dans ma peau (2002).....	69
Él y ella, el caso de una dicotomía metafísica en dos relatos de Luis Valenzuela: "La cosa" y "Mi metamorfosis" .....	79
<b>Entrevista.....</b>	<b>89</b>
Entrevista a Irma Pineda.....	91



# **Narrativa**



# Mutaciones

por Ximena Ramírez

Monarca

Tenemos varios puntos de partida que definen épocas e identidades. Si viéramos gráficamente cómo se constituyen en nuestra vida, probablemente se verían así:



Ningún segmento es igual al siguiente, tal vez se parecen en forma, pero no es el mismo trazo.

Es necesario hacer incisiones en la línea de vida, ya que no podemos ser la misma persona todo el tiempo. A veces, hay partidas que son necesarias para seguir avanzando, para que el agua no se hunda en la arena se tiene que combinar con el viento para seguir existiendo. Los puntos de salida son transformaciones, y pueden surgir por el curso natural del tiempo o eventos abruptos que corten con cualquier relación de nosotros mismos antes que llegara.

No voy a contarte los eventos canónicos que provocaron mis puntos de transformación, eso me gustaría hacerlo cuando hablemos de noche en la terraza. Quiero contarte la revelación que tuve al percatarme de aquello que dejé atrás en una de mis metamorfosis.

¿Qué loco, no?, justo estábamos hablando de eso.

Mi relación con los animales empieza desde niña, en mi familia mis hermanas y yo nacimos en lugares distintos, así que para crear una conexión con nuestras raíces mi mamá asignó diferentes animales. Por ser de Tuxtla Gutiérrez, mi hermana Frida es un conejo; por ser defeña, mi hermana Marjorie es un teporingo; por ser de Michoacán, mi mamá y yo somos mariposas monarca. Sin embargo, no tuvimos en cuenta que viviríamos mucho más que los animales asignados e identificarnos con un sólo animal no era posible, así que las pieles se desprenden en cada fractura de la línea vital.

Dos pieles atrás, pretendí ser una loba solitaria porque no sabía cómo decirle a la preferencia por la oscuridad, la soledad y sentir que no había otra manera de existir que no fuera exiliada de mi propia manada. Para mí, todo lo que hacía estaba mal, mis esfuerzos no eran suficientes, y ni por más que tratara de encajar o impresionar lo conseguía. Era una hormiguita en una jaula de leones. Claramente era inevitable escoger un animal que todavía tuviera una presencia para aparentar que una pisada no me mataría, así que me creía loba.

Mis animales favoritos son las mariposas y las tortugas, pero yo no merecía ser ninguna por la pureza y la gracia que representaban para mí. Ante los demás era una loba, pero contigo siempre fui como bambi patinando en hielo.

No esperaba que me vieras como algo mucho más amenazante de lo que era, tu grandiosidad era evidente y no tenía la oportunidad de engañarte. Por eso, opté por aceptar mi realidad y no presentarme como quien aspiraba a ser; esa hormiguita se comportó como tal ante ti, sin capas ni rodeos. Era inconcebible pensar que una hormiga podría impresionar a un poderoso. Solo tú viste al insectito, sabías de su manera de zafarse de la tarea, de sus chistes bobos y el poco conocimiento que tenía en su propia área. Pero estaba bien, no esperabas que fuera alguien más, sabías con quién estabas hablando y no te apartaste de la ternura que te provocaba.

Hace una piel, me convertí en ardilla, y si eso pasó fue porque no sabía quién diablos era, y mi espíritu tomó lo primero que se le vino a la mente. Esta piel, más que enseñar fue de transición mientras tomaba la forma que tengo ahora. El proceso de reestructuración celular y psicológica fue doloroso y lento. Sentía mis huesos quebrándose, los ojos cambiaban de lugar, mis antenas desaparecían y formaban orejas. Terrible época, no recomiendo.

El chiste es que mi transición de insecto a mamífero tuvo muchas exigencias, tantas que las memorias de hormiga pasaron a la historia inaccesible. Curiosamente, no desapareciste del todo, pero sólo hay pequeñas imágenes, a comparación del vasto repertorio de experiencias juntos en mi vida hormigosa. Te quiero pedir una disculpa, no me di cuenta de lo valioso de mi vida pasada (la ardilla no cuenta). Durante esa época en la que era chiquita, no viste mi labor o mi persona con menos importancia. Y aunque estuvieras con una hormiga, sabías que sus siguientes transformaciones serían igual de trascendentales, viste que un insecto se podía convertir en un conejo.



Nunca intenté nada, por eso viste aquello que nunca pensé mostrar, o ser. Un conejito estaba saltando en tus áreas protegidas. Ahora, ese mamífero se está dando cuenta de que la piel que tiene estaba desde hace mucho tiempo, se asomaba a ratos. No soy una mariposa como lo fui en mi primera etapa, ya no soy una ardilla, y la hormiga no fue insignificante.

Tú lo sabías  
siempre lo supiste  
Amistoso,  
te doy las gracias  
por haber visto,  
haber encontrado  
entre las altas varas,  
aquello que ocultaba en mi piel.



# Las alas cortadas de Grete y Gregorio

por Luis E. Espeleta Saucedo

**E**l día de hoy, saliendo de misa, he visto perpetrar a mi hijo un acto de crueldad. Se agachó para tomar entre sus dedos a un escarabajo que encontró en la calle y lo aplastó. Fue una acción trivializada por la rapidez con la que la llevó a cabo, pero no pude evitar sentir, más que decepción o pena, una repulsión por los pequeños detalles que percibí del acto y que revelaban, en lo más profundo del mismo, su naturaleza grotesca y ruin.

Sentí repulsión por mi propio hijo, quien frunció el entrecejo y apretó los pocos dientes de leche que tenía, como si por medio de éstos exagerados gestos pudiera acceder a una fuerza física superior a la suya innata y llevar a término su fechoría: la trabajosa acción de aplastar a un insecto minúsculo pero engañosamente resistente. Sentí repulsión por la forma en que los fluidos y los restos del escarabajo quedaron embarrados entre sus dedos, y un escalofrío recorrió mi espalda al imaginarme los sonidos agónicos que hubo de producir el vil insecto, imperceptibles al oído pero, quizá solo concebibles para una imaginación avezada y sujeta a las vivencias del pasado: percibía culpa formándose dentro de mí, y mientras me embargaba, noté que nacía de la repulsión, y que las dos no me eran desconocidas en lo absoluto.

La repulsión que me fulminaba en ese instante y que sentí por primera vez con aquella intensidad hace muchos años la había aprendido a controlar y a reprimir, pero no había sentido tanta culpa, así y de esta manera, sino hasta hace unas cuantas semanas, cuando me enteré de que esperaba a mi segundo hijo. Mi marido y yo le explicamos a nuestro niño que se iba a convertir en el hermano mayor de alguien más pequeño que él. Lleno de entusiasmo, nos bombardeó con preguntas sobre el nuevo miembro que se sumaría a nuestra familia.

“¿Será niño o niña?”

—Lo sabremos hasta que nazca, pequeño.

“¿Hará ruidos chistosos como los otros bebés?”

—Muy seguramente.

Y en eso, lanzó al aire la pregunta que me derrumbó en los días posteriores: “Mami, mami, ¿Tú tienes un hermano?”

Mi hermano.

Gregorio fue siempre un tema vedado. Un tabú familiar, tanto así que en mi memoria permaneció cerca de dos décadas sepultado, irónicamente, con más decoro del que tuvo cuando murió. Nunca supe qué pasó con el cuerpo de mi hermano, o a qué pocilga de Alemania fue a parar en una mortuoria e inhumana peregrinación tras morir y ser tirado a la basura.

Aún así, si soy honesta, su muerte no hizo más que alegrarme; me dio alivio y la oportunidad de sanar mi cuerpo y mi alma. Por aquella cosa fea e innatural no tenía por qué sentir culpa. El mundo (nuestro mundo, el de padre, madre y mío) no cambió en lo más mínimo por su ausencia, y tampoco nos sonrió menos por no extrañar la forzada caridad que representaba cuidarlo. Todos seguimos con nuestras vidas. O eso creímos por un tiempo, pues a la par que su recuerdo se tornó indeseable, también nos hizo darnos cuenta de que su ausencia generó algo en nosotros que no hubiéramos sabido describir más allá de que se trataba de un vacío enorme en nuestro pecho, sin embargo, no sabíamos qué fue lo que se había perdido.

Quizá a padre le pesó el hecho de que su apellido murió con Gregorio, y a madre que se quedó sin una figura masculina en la cual apoyarse cuando muriera (como eventualmente hizo) padre. En reiteradas ocasiones le dije que podía contar conmigo y mi marido, pero resulta lógico pensar que hallaba más cómoda la compañía, antes que la del yerno, la de un hijo, que por un motivo que nunca comprendí, trató como un hombre desapegado y ausente antes que como lo que fue en realidad: un hombre que murió en terribles circunstancias.

Pero lo que yo sentía era diferente; más allá del anhelo por el honor del apellido perdido del padre de mi padre, o algún apego que girase en torno a la presencia de un hombre en mi vida, el hueco que dejó Gregorio en mí no fue así de banal, pues trascendía todo lo anterior, porque la realidad es que antes de que sufriera aquella aborrecible metamorfosis, la vida con Gregorio siempre me pareció mágica, de ensueño, y lógicamente, menos dolorosa.

Él me hizo muchas promesas. Prometió que me ayudaría a alejarme del dolor de la realidad, lejos del opresivo futuro que representaban los quehaceres domésticos y el temprano e infeliz matrimonio. Prometió llevarme al conservatorio, y prometió estar a mi lado cuando me volviera una violinista prodigiosa y prestigiosa.

Sin embargo, el día que Gregorio se despertó hecho un monstruoso insecto tras una intranquila noche, fue el día que mis sueños e ilusiones murieron, y cuando él murió, abandonado y herido en todos los sentidos, fue el día que la esperanza y las promesas de magia se fueron con él, y lo odié por eso. Odié que se hubiera quedado en un estado en el que no nos servía más de lo que él podía servirse a él mismo.

Pero en mis momentos más privados, me permití nutrir reflexiones efímeras, las cuales me hicieron preguntarme si mi familia y yo estábamos verdaderamente libres de pecado por lo que le hicimos pasar a Gregorio los meses que siguieron a su transformación, pero ¿Cómo no íbamos a temerle? ¿Cómo no íbamos a repudiarlo si no quedaba semblanza alguna en aquella criatura de Gregorio? Infundía un pavor que no era de este mundo, porque este ser tampoco lo era.

Pero en éstas reflexiones de las que no esperaba rescatar nada, algo se me quedó enterrado como una manzana: creo que el asco del cual nació el odio que sentíamos por aquella cosa no se fundó sobre algún miedo por no reconocer nada humano en ella, porque la verdad es que podíamos reconocer, en sus ojos negros y volváceos, a Gregorio, asustado y triste, y eso nos hizo enojar muchísimo, más a mí, porque supe que ni las muestras de amor más grandes podrían sanarlo y devolvérmelo, devolverme la promesa de ir al conservatorio y escapar de la dolorosa realidad que me forzaron a asumir a una edad tan joven.

¿Qué culpa tuve yo? ¿Por qué deben morir nuestros sueños y esperanzas así, deformes e irreconocibles, hechos como insectos cóncavos y patéticos? ¿Y él? ¿Qué culpa tuvo él? Con todo y sus defectos, Gregorio fue una buena persona. No merecía que Dios o el cruel destino le jugaran una broma así.

Pero, ¿a quién quiero engañar? Nosotros también tuvimos nuestra dosis de culpa. Incluso si Gregorio no quedó hecho un animal al principio, nosotros lo convertimos en uno, despojándolo de lo más esencial para el humano y mostrándole no más que desprecio, mismo que él correspondió y con el cual acabó muriendo. Gregorio murió lleno de odio, por nosotros y por él mismo.

Pero si hay algo que me concedió esta culpa fue el don efímero de la claridad. Comprendí que fue través de mi hermano que aprendimos todos la lección de que la realidad tarde o temprano te alcanza: yo no iba a ir al conservatorio, me iba a casar joven con el primer hombre que se viera decente y le hiciera hermosas promesas (pero invariablemente vacías) a mis padres. La

metamorfosis de la realidad había alcanzado su clímax y ese era el producto final. Me encontraba igual que como cuando estaba por cumplir los dieciocho años: trabajando hasta el cansancio y viendo por las necesidades de un ser que no podía valerse por sí mismo, pero no era Gregorio. Ya no estaba él para culparlo

Pero a pesar de la culpa que se formaba, la resignación y la negación le impidieron florecer. No me hice consciente de ella hasta ahora, y continué odiando inútilmente a Gregorio.

Guardo la certeza de que en un más allá reservado para los hombres hechos insectos (en el cual habita únicamente Gregorio), mi hermano me observa displicente y sentido, pero quizá sin burlarse de mi tragedia, porque habrá de ver que es la misma de la que él fue víctima; creo que mi hermano, aún con toda la fealdad que albergaba, podía rescatar algo bello. Como todo escarabajo (animal en el que se convirtió Gregorio en su faceta más paródica) hubo la posibilidad de que existieran bajo su gruesa espalda unas bellas alas que le permitieran alejarse del dolor y llevarse con él su magia.

Pero no lo hizo. Ya fuera porque no sabía cómo, no estuvo dispuesto a hacerlo o bien, en su limitado razonamiento bestial, ignoraba que podía hacerlo. Pero si de verdad hubiera sido una bestia, no habría tenido reparo en entregarse a sus impulsos y descubrir que tenía alitas.

Si tomamos como certeza la posibilidad de que bajo el monstruoso insecto continuaba existiendo un hombre, entonces fuimos nosotros, con el aislamiento y la incompreensión, quienes le sellamos la posibilidad a Gregorio de emprender el vuelo y permitirnos ser felices junto con él, extrañando a nuestro escarabajo volador. Y a mí me ocurrió lo mismo. Nos cortaron las alas a los dos, pero quizá no valga la pena preguntarse por qué. Nunca hallaremos una respuesta. Solo culpa y asco y nada más.

Es la culpa que me genera el ver a mi hijo, tras salir de misa de dar gracias por la nueva vida que se gestaba en mi interior, perpetrar un acto de crueldad.

De un manazo hago que suelte el cadáver del escarabajo, y en respuesta comienza a berrear, más indignado por el hecho de que lo golpeé antes que por el cargo de conciencia que debió generarle matar a un ser vivo que no le había hecho nada. Yo también lloro, pero para mis adentros, pensando en si mi hijo es tan malo y horrible como creí, o si solamente estoy reflejándome en él y perpetuando el ciclo de crueldad del que fuimos víctimas mi hermano y yo.

Gregorio. Hermano mío. Cómo me gustaría que estuvieras aquí. Connigo.







# Hematoescarafagia

por Rodrigo Munguía Rodríguez

Chema tenía ocho años la primera vez que experimentó ese extraño placer culposo que lo acompañó hasta el último día de su vida. Estaba jugando fútbol en el patio de la vecindad vieja y derruida en la que vivía, cuando una zancadilla que vino por detrás lo empujó contra el áspero asfalto. Al reincorporarse, pudo ver cómo brotaba la sangre por toda su rodilla derecha y su antebrazo. En ese momento no le dio importancia y continuó jugando, pero, más tarde esa noche, recostado en su cama, comenzó a acariciar las zonas afectadas, y una rarísima mezcla de placer y dolor tuvo lugar. Pasados algunos días más, Chema notó la aparición de costras en los dos lugares maltratados de su cuerpo, y, después de algunos minutos observando y tocando esas enormes costras que se habían formado, comenzó poco a poco a arrancarlas, primero las de la rodilla, después las de su extremidad superior. Con un trabajo parecido al de un cirujano quirúrgico, tomó con su dedos índice y pulgar las postillas e inició con el lento proceso de ir las despegando de su piel. Los ojos se le comenzaron a llenar de lágrimas debido al dolor experimentado, pero al mismo tiempo, sus sienes se inundaron con una suerte de éxtasis. Al finalizar, observó con sumo cuidado el resultado de su operación; ahí, en sus pequeñas manos, sostenía los restos de ese inteligentísimo proceso de curación que su cuerpo había llevado a cabo, y sin pensarlo, depositó ambas costras en su boca y las comenzó a masticar. La sensación le pareció indescriptible, y para él significó el más delicioso de los banquetes al que se le había invitado en toda su vida.

La existencia de Chema transcurrió, con cada picadura de mosquito y con cada raspadura que la vida le propinaba, la expectativa por la formación de la costra se vivía de una manera embelesante. Por supuesto que este ritual era un secreto, y Chema procuró que nadie nunca se enterara de su rara afición gastronómica.

Al cumplir treinta años, Chema se vio involucrado en un accidente de motocicleta, que, si bien no pasó a mayores, dejó su cuerpo maltrecho, lo que para él resultó ser la más dulce de las promesas por la cantidad de postillas que vendrían en los siguientes días. Su voracidad se vio eventualmente satisfecha, y conforme

avanzaba el proceso de curación, tan pronto como sentía ya una costra bien formada, la arrancaba para devorarla.

Unos años después, explotó un malestar emocional que Chema había venido arrastrando durante toda su vida, una suerte de fastidio existencial que lo había arrojado en la más terrible de las anhedonias. Una noche, meditando sobre el suicidio, Chema intentó pensar en cuál sería la única cosa que permitiría que la vida fuese sostenible, soportable, y casi de inmediato pensó en su delirante afición, el problema era que no había ninguna lesión que tuviera como resultado la formación de una costra en su cuerpo. Desesperado, Chema ideó el único plan que, en esos momentos, consideraba que podía salvarlo de la muerte. Caminó lentamente hacia su cocina, abrió un cajón y agarró con júbilo el más grande de los cuchillos que pudo visualizar; se desnudó y comenzó a cortarse en un arrebató que ocasionó miles de pequeños orgasmos con cada incisión. El suelo en el que Chema se localizaba comenzó a inundarse de sangre. Preocupado por lastimar hasta la más ínfima pulgada de su humanidad, Chema ni siquiera notó cómo fue que, lentamente, comenzó a sentirse desvanecer por la falta del vital líquido, sin embargo, antes de desfallecer, corrió hacia el espejo de cuerpo completo que lo había visto irse a la cama una infinidad de veces, y entonces observó su reflejo y ya no pudo reconocerse. Chema ya no era un ser humano, sino que había devenido en un ser amorfo en el que la carne al rojo vivo se mezclaba con algunos músculos y tendones expuestos. Sí, eso fue lo último que vio Chema antes de partir, y así como un artista se satisface al ver su obra concluida, Chema sonrió frente al espejo contemplando la metamorfosis llevada a cabo, rogándole a Dios que le permitiera tener la oportunidad de degustar el trastornado festín después de su muerte.





# Cicatriz

por Luis Arroyo

**A** batido una vez más, Bruno se cortó el dedo con una hoja mientras guardaba sus documentos en el fólder. La secretaria le dijo que imposible, ya es muy tarde, vuelva mañana, por favor. Eran las 3:55, pensó Bruno, el letrero dice que atienden hasta las 4. Respiró hondo, se chupó el dedo para mitigar el ardor y terminó de guardar sus cosas. Se fue a casa pensando en los incontables días, las infinitas firmas, las innumerables copias que ha tenido que sacar las últimas semanas. Lo único que Bruno quería era titularse, salir de una vez al mundo y poder presumir su título. Esa noche se fue a acostar pensando en eso, en el momento en que compartiría su felicidad al mundo, y se durmió con una sonrisa infantil pintada en el rostro.

Despertó a la mañana siguiente y se talló la cara con las manos para espabilar por completo. Se extrañó al sentir algo rasposo y trató de enfocar su mano con la mirada borrosa. Tras mucho buscar entre las lagañas, encontró al culpable: su dedo índice de la mano derecha. Tenía la cicatriz de una herida profunda; sin embargo, de recordar, Bruno no recordaba haber sangrado. No le dio más importancia y se preparó para ir a la universidad. Pletórico de alegría, ésta se le fue a caer cuando abrió la puerta del departamento y se encontró a doña Hermenegilda, su casera. *Si te voy encargando la renta, mijito, que se me juntaron unos gastos y voy a necesitar que me pagues el mero día.* Faltaban dos semanas para el día del pago, pero Bruno asintió y siguió su camino.

Llegó ya amargado a seguir con los trámites y tras horas de juntar firmas de aquí para allá y llevarlas de un lado a otro con copia para éste y copia para aquella, poco fue de ayuda conocer a Rubén en una de las filas. *Están horribles estos trámites, ¿no?*, empezó aquél y ya no hubo quién lo parara. Ni tiempo le dio a Bruno de asentir. *Sí, yo también llevo aquí atorado meses, pero lo mejor es no pensar mucho en ello, dejarse llevar por el camino que nos pone la vida y ponerle nosotros buena cara, porque si no nada más es un amargarse innecesario en esta vida tan llena de alegrías. Mira, te confieso aquí en la intimidad que ya tenemos, mi mamá se me murió hace unos días, pero pregúntame si me puse triste –claro que no lo dejó preguntar– pues no. Ni a ella ni a mí nos hubiera servido eso. Ella*

*quería que yo fuera muy feliz. Tienes que decretar bonanza, eliminar los pensamientos negativos y verás cómo la vida te escuchará.* Bruno se fue a casa despotricando sobre la bonanza y ponerle buena cara a la vida, pensando entre risas burlonas si algo de eso sería verdad. Lo único que quería era dejar de llorar por las tardes y se fue a dormir pensando en eso, en la felicidad que tanto se le había negado, con una mueca de disgusto y melancolía mezclados en el rostro.

Despertó a la mañana siguiente y no pudo ni tallarse la cara porque algo áspero chocó con su mejilla al intentarlo. Las lagañas, cooperando, se quitaron del camino y dejaron ver una forma amaderada, como un tronco, en donde debería estar su dedo. No obstante, Bruno sólo atinó a pensar brevemente *quizás sea alguna infección o me contagié de algo*, sin darle más importancia porque Hermenegilda llamaba a la puerta y se vistió a las carreras para salir. *Mijito, perdón, sólo para recordarte lo de la renta. Dirás que cómo friega esta señora, pero ahorita no me puedo dar el lujo de no cobrar a tiempo las rentas.* Bruno asintió mientras por dentro se decía *yo siempre pago la renta a tiempo.*

Abandonado a la molicie, llegó a la universidad para seguir con los trámites. Y una vez más, tras innumerables ires y venires, firmas y esperas, fue a conocer a Olaya. *¿Puedes creer a estos inútiles?*, empezó fuerte Olaya, *¿Disculpa?*, respondió preguntando Bruno, sintiéndose interpelado, *les pagan para hacer su trabajo, ¿no? Pero no hacen nada*, suspiró pausada y dramáticamente, *In-cre-í-ble*. Bruno se rascaba insaciable el dedo acorazado mientras intentaba enfocar los pensamientos en otra dirección, cuando Olaya volvió al ataque. *Llevo haciendo esto todo el día y no sé a qué hora voy a terminar. Se supone que mi papá tiene amigos aquí para que esto sea rápido, pero me tratan como a cualquiera, sin ofenderte, no es personal. Me dijeron que en un día quedaba listo, pero no me dijeron que iba a ser todo el día, de haber sabido mandaba a alguien más. Tengo cosas más importantes que hacer, no como otros. Sin ofender, otra vez, disculpa, así me expreso, ¿no te ofendes, verdad?* –obviamente no le dio tiempo a responder–. *Mi servicio social me lo sacaron más rápido que esto. Una firma aquí, una firma allá y no tuve que trabajar ni una hora. Pero para un méndigo papel no se puede poner de acuerdo nadie. In-cre-í-ble.* Bruno se fue a su casa repitiendo en la cabeza esa tonadita “in-cre-í-ble”. La repitió tanto que la palabra dejó de tener sentido y la empezó a tararear como cantando una canción que no recordara. Lo único que Bruno quería era sentirse menos desprendido de la realidad, más

tangible, y se fue a dormir pensando en eso, en la materialidad del espíritu, con una sonrisa amarga a medio digerir entre su rostro y su alma.

Despertó a la mañana siguiente y al levantar el brazo derecho sintió una pesadez desconcertante. Toda la mano parecía barnizada en acabado roble y estaba tan dura que no podía mover ni un dedo. La preocupación le arrebató cualquier atisbo de somnolencia y se volcó al celular para buscar en internet qué tenía. Sin embargo, poco le duró el desasosiego porque Hermenegilda tumbó la puerta a golpes y Bruno salió como cuete para ver qué quería. *Muchacho, la renta. Te recuerdo, para que después no me vayas a salir con pretextos, que no te avisé, que no sabías, que se te pasó.* Bruno asintió con un gesto descompuesto mientras pensaba *¿cuándo le he salido yo con pretextos?*

Habitando un sueño extraño, Bruno llegó a la universidad para seguir con los trámites y para media tarde ya era una pesadilla. En la última fila del día, frente a Bruno estaba Erik, sosteniéndose de pie indolente pese a su aspecto macilento y la ictericia amarillenta que irradiaba. Fue su compañero de fila por más de una hora y cada paso para avanzar lo daba como si fuera a desplomarse. Cuando llegó el turno de Erik para entregar sus documentos, que se los extendiera a la secretaria y que cayera tendido en el suelo fue todo uno. *Siguiente*, dijo la señora y Bruno le extendió sus papeles. Se fue a su casa lanzando al aire insultos que iban a morir en la punta de su lengua. Lo único que Bruno quería era que su voz resonara en el aire como una brisa del mar, y se fue a dormir pensando en eso, en ser llevado por el aire y volar ligero sobre el mundo, con una frágil expresión serena tallada en el rostro.

Al despertar a la mañana siguiente, en el gesto para quitarse el sueño, se le quedó el brazo pegado a la cama. Desde el hombro hasta la punta de los dedos se extendía como un tronco cortado. Al notarlo, Bruno empezó a sentirse menos humano. Determinado a llamar al doctor, tuvo que salir de su casa para que Hermenegilda le pudiera decir *Ni se te vaya a ocurrir no querer pagarme, ¡eh! Nadie viene a mi casa para verme la cara. ¡Me vas a pagar! ¿Oíste?* Bruno asintió, pensando para sí *siempre le he pagado y nunca le he debido ni un peso.*

Con un terrible dolor de espalda por el peso que lo hundía a la derecha, llegó a la Universidad para seguir con el trámite, pero al llegar a la primera ventanilla la señora le dijo que *hoy no hay servicio, pusimos el letrero desde tempranito, para que no vinieran a perder el tiempo. ¿Y cómo lo iba a ver tempranito si acabo de*

*llegar?*, se preguntó Bruno en voz alta. *A ver joven no es para que se ponga así. Yo estoy haciendo mi trabajo y no tiene por qué insultarme, ¿se entiende?* –por supuesto que no lo dejó responder a la pregunta– *Yo me levanto temprano y vengo a trabajar de buena gana, pero viene gente como usted que nos hace la vida imposible a nosotros.* Bruno ya no podía más, *¡Por favor! Sólo tengo que dejar un papel; sólo un papel y termino con todo esto; es lo único que le pido. Si usted no anticipa sus trámites no es nuestra culpa,* continuó la señora. *¿¿Qué no ve que me estoy muriendo!?*, chilló Bruno extendió sobre la ventanilla su brazo endurecido. Fue ahí que Valeria se descompuso y entre gritos enloquecidos bañó de vómito el cristal claro. *¡Largo!*, escupió Valeria, *Por favor, sólo es un papel,* suplicó Bruno. Valeria buscó a tientas algo en el cajón del escritorio y entreviendo por el vómito le gritó *¡Que te largues ya! ¡Sal de aquí!*, apuntándole con una pistola y conteniendo las arcadas. Se fue a casa sintiéndose menos humano que nunca. Lo único que Bruno quería era quitarse el asco, y se fue a dormir pensando en eso, en la náusea del mundo, con un disgusto endurecido en las facciones.

Despertó a la mañana siguiente; para entonces la costra ya bajaba por su costado hasta la pierna, cubriéndola casi toda. Se levantó resignado y, para su sorpresa, Hermenegilda lo dejó tomarse su tiempo. Improvisó unas muletas con una tabla de madera que sacó a golpes de su ropero, aprovechándose de su brazo duro. Con muletas listas y lleno de determinación, salió del departamento para encontrarse a Hermenegilda en la puerta, ondeando un martillo, *Te tardaste mucho en salir, ¿no? ¿Creías que ibas a engañarme? Oh, no. No puedes engañarme. Es tu última advertencia. ¿entendiste? Sólo te queda una semana. Si no veo mi dinero para entonces, habrá problemas. No voy a seguir con este jueguito.* Hoy le darían su título. Nada cambiaría eso. Así que Bruno siguió de largo, *más tarde me preocupo por ella.*

Llegó a la universidad sólo para irse a rendir. *No joven,* le dijo Valeria, *apenas va a la mitad. Mire, le entrego la siguiente solicitud de documentación que vamos a necesitar. Es sencillo, no se preocupe, prácticamente es lo mismo que ya hizo, sólo un poquito diferente.* Se fue a su casa y puso atención en los rostros de la gente, en el movimiento de sus labios al hablar, en sus miradas yendo de aquí a allá, en las sonrisas lanzadas al aire. Lo único que Bruno quería era verse en los ojos de alguien, y se fue a dormir pensando en eso, en el reflejo de la luna en el



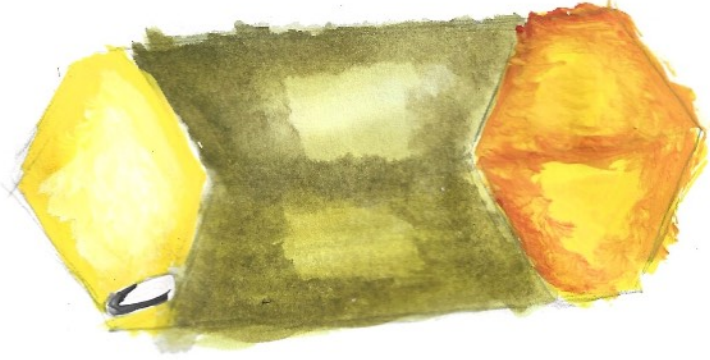
mar, iluminada por la luz del sol, con un radiante resplandor que cubría todo su rostro.

Despertó incapaz de andar sin esfuerzos sobrehumanos. Ya no volvió a salir nunca de su casa. El dolor de la costra al cuartearse en todo su cuerpo era insoportable. Las horas que pudo las pasó pegado a la ventana, viendo pasar a la gente y los carros, dejándose llevar por el cantar de las aves, por el susurro de los árboles. La noche la pasó despierto, iluminado con las estrellas enmohecidas, acompañado de un gorrión que no se desprendía de la ventana. De vez en vez daba picotazos suaves que alejaban a Bruno del sueño cuando estaba a punto de quedarse dormido. Sin embargo, cuando ya no pudo más, le nació el impulso de abrir la ventana para dejar entrar al gorrión y se fue a acostar. En medio de la oscuridad se dejó abrazar por la calma y respiró profundo. No pudo sentir al gorrión en su cuerpo acorazado, quien, curioso, se anduvo de arriba a abajo, buscando algún cobijo entre tanta dureza. Finalmente, a punto de quedarse dormido, lo último que Bruno sintió fue el aleteo del pájaro en su frente al alzarse en vuelo, como si le diera su bendición, como si le diera permiso para morir. Lo único que Bruno quería era ser árbol, y se fue a dormir pensando en eso, en sentirse seguro sobre la tierra y bañarse a la luz del sol, con una apacible sonrisa eterna.

Hermenegilda entró al día siguiente después de tumbar la puerta a martillazos. Se metió hasta el cuarto y en el cuarto se metió a la cama. Una vez ahí, afligida en el alma, se abrazó suavemente a la costra petrificada que se extendía sobre las sábanas, desnivelada de la postura y endurecida de las facciones, de entre las cuales distinguió alguna forma de amor pretérita o la esperanza de un perdón futuro, y se aferró con todas sus fuerzas.



# Poesía



# Proceso Creativo

por Daniel Cortázar Triana

Golpes en la madera,  
golpes suaves.  
La pradera despierta,  
en el lago se escucha un revoloteo.  
Golpes más fuertes.  
Más rápidos.  
La nave despierta.  
La fiera se levanta.  
Corre.  
Persigue sus alas.  
Plumas.  
Huesos.  
Campo de batalla ensangrentado.

Golpes suaves en la madera.  
Un nido. Una idea. Un proyecto.  
Silencio. Largo Silencio.  
1 Graznido.  
2 Graznidos.  
3 Graznidos.

La madera nació para crear.  
La orden ya no es de la fiera,  
desubicada con la máscara de latón.

En un grito ahogado  
se encuentra la forma  
de un proyecto  
con muchas caras:  
N'oj.





# Metamorfosis entonces...

por Samuel Rivero

*Vi la escritura de los astros  
y lloré*  
—Myriam Moscona

I

La metamorfosis,  
entonces,  
es lo que ocurre  
mientras la mirada,  
cautiva,  
se detiene sobre el nido.

Es, entonces,  
la transformación de la vida  
en algo más,  
que no acepta duda  
ni una oportunidad  
de súplica.

La metamorfosis es,  
entonces,  
la madre golondrina  
que arroja a su polluelo al vacío.

II

La metamorfosis, entonces, se prolonga:  
es cada una de las gotas que golpean  
el techo de lámina y agujeros mal cubiertos.

Es, por así decirlo, un momento  
entre la satisfacción del deseo  
y el dolor de espalda de siete noches  
en las que sólo pudiste yacer sobre un catre  
y los recuerdos.

Es, por así decirlo, el recuerdo  
vivo por la ausencia y el querer callar,  
no es posible regresar a esos espacios.

La metamorfosis, entonces, da una vuelta:  
llegar a un lugar del que nadie puede salir,  
sólo queda buscar detener el paso del agua  
dejando que caiga sobre tu rostro.

### III

Repetir una imagen.

Puntualmente: se repite una imagen.

Coincidencia: se considera que la metamorfosis viene cargada desde un punto de vista insectívoro. Se trata, naturalmente, de una cucaracha humana.

Discrepancia: se cree que la metamorfosis depende de una cucaracha pues es la imagen de referencia en todos los libros publicados hasta el momento.

Reticencia: el nombre pronunciado por una boca en estado de efervescencia responde a Gregorio.

Repetir una imagen.

La tinta que desborda la cubeta,  
la memoria descubierta en el momento mismo  
en que el aroma a cloro  
y a lluvia se mezclan  
Creo haber encontrado una manzana



incrustada en el muro frente a mí.

Simpatía: Gregorio no la merece.

#### IV

La metamorfosis, entonces,  
no tiene sentido alguno.  
El mundo sigue igual,  
todos y cada uno  
con sus formas y gestos.

Ahí se quedan,  
distantes,  
en los pliegues que deja marcados  
el exoesqueleto que nadie  
volteó de su cama.

La metamorfosis, entonces,  
es un intento por alimentar a un polluelo de golondrina,  
dejar de lado el fuego que alimenta la tierra,  
la voz de una metáfora que se apaga a la distancia.

La metamorfosis, entonces,  
es la suma de esas historias  
y la reconfiguración del cielo  
ante el capricho de los humanos.



# Am I alone?

por Amber B. Moya

*Who am I, Kylie?*

I ask myself that question every day.  
I ask it to the sky at night  
waiting for a response,  
as if somehow the stars, clouds and moon knew the answer.

*Why a fox?*

*Why not a horse, or a beetle, or a bald eagle?*

Why a human and not a fox, or a bee, or a sea lion?  
I see me as part of nature  
more that part of society...  
Since when society stopped being part of nature?  
Maybe is still part of it.

The constant consumerism and competition are dividing us  
*where I need everybody to think I'm the greatest.*

Where we don't care about the other anymore,  
where we see us like products in a basket:  
replaceable and disposable.  
In a way, we get used to it.  
In a way, we stopped believing  
in life and hope.

I don't feel good doing it anymore.

**Am I alone?**



# ¿Estoy sola?

por Amber B. Moya  
(traducción)

*¿Quién soy yo, Kylie?*

Me hago esa pregunta todos los días.  
Se la pregunto al cielo en la noche  
esperando por una respuesta,  
como si de alguna manera las estrellas, nubes y luna supieran la respuesta.

*¿Por qué un zorro?*

*¿Por qué no un caballo, o un escarabajo, o un águila calva?*

¿Por qué un humano y no un zorro, o una abeja, o un león marino?

Me veo como parte de la naturaleza  
más que parte de la sociedad...

¿Desde cuándo la sociedad dejó ser parte de la naturaleza?

Tal vez sigue siendo parte de ella.

El constante consumismo y competición nos están dividiendo  
*donde necesito que todos piensen que soy el mejor.*

Donde ya no nos importa el otro,  
donde nos vemos como productos en una cesta:  
reemplazables y desechables.

En cierto sentido, nos acostumbramos a ello.

En cierto sentido, dejamos de creer  
en la vida y esperanza.

No me siento bien haciéndolo más.

**¿Estoy sola?**



# **Artículos académicos**





# La metamorfosis según Juan José Arreola

por Daniel Santillana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0879-3482>

## Resumen

La cuestión de la metamorfosis es una de las materias sobresalientes en la narrativa de Juan José Arreola (1918-2001). El objetivo en el presente trabajo es estudiar la forma en que tal asunto se concreta. Para ello se aducirán algunos ejemplos entresacados de las páginas del jalisciense. Posteriormente se examinará el sendero que le permite al autor de *La feria* suponer un ritmo, si bien azaroso, útil para las metamorfosis.

**Palabras clave:** Literatura mexicana, Juan José Arreola, metamorfosis, ritmo y azar.

## Introducción

La cuestión de la metamorfosis es una de las materias sobresalientes en la narrativa de Juan José Arreola (1918-2001).

En la obra del jalisciense, dichas metamorfosis transcurren por un triple sendero que va de la génesis del cambio, arriba luego a los procesos de transformación del ente, y culmina en la floración azarosa de un ser extraño. Es importante aclarar, sin embargo, que este ritmo no es sucesivo, y que, además, en él no interviene ningún tipo de suprarracionalidad ordenadora, puesto que ésta, como en diferentes momentos de su obra, lo establece Arreola, sucumbió al caos universal hace ya mucho tiempo.

Estudiar los rasgos que singularizan las metamorfosis de Arreola, así como la forma en que se concretan en sus relatos, será la intención de estas líneas.

## Relevancia de la metamorfosis en la obra de Arreola

Adolfo Castañón, en el homenaje póstumo que se rindió en Bellas Artes al autor de *Varia invención*, destaca la preponderancia de la idea de metamorfosis en el pensamiento arreoleano. Al respecto, Castañón asegura que “[A Arreola] lo atraían las fábulas de la pasión, pero esos pequeños infiernos no eran nada en relación con

el volcán que lo devoraba: esa insaciable sed de encarnación y metamorfosis...” (Castañón: 33). Ese volcán, esa insaciable sed de encarnación y metamorfosis, se convierte, por tal razón, en uno de los asuntos fundamentales al considerar el trabajo del escritor nacido en Zapotlán el Grande.

## **Génesis**

En el principio Arreola adivina, porque nada se sabe a ciencia cierta, un linaje único antepuesto a la diversidad problemática del cosmos. Sin embargo, la unidad original, aunque altamente deseable y teóricamente postulada, no cuenta con evidencia alguna en su favor: ante nuestra vista el mundo aparece siempre en forma de fragmentos irremediabiles.

La pulverización de lo real es infinita. Aun lo que pudiera parecernos homogéneo en primera instancia, se descubre diverso cuando nos detenemos y le dedicamos una mirada más cuidadosa. Sucede, así, por ejemplo, con el relato “La cebra” del *Bestiario*, donde la voz narrativa define a estos animales a partir de la fragmentación de su especie, en los siguientes términos:

Insatisfechas de su clara distinción espacial, las cebras practican todavía su gusto sin límites por las variantes individuales, y no hay una sola que tenga las mismas rayas de la otra. Anónimas y solípedas, pasean la enorme impronta digital que las distingue: todas cebradas, pero cada una a su manera (Arreola: 367).

La diversidad, como se desprende del fragmento anterior posibilita la individuación. Y la individuación, al dotarnos de identidad, nos convierte, asimismo, en solitarias islas de monólogos sin eco. En la dimensión en la que nos movemos nada está completo, ningún elemento guarda conexión con la restante serie de cosas y seres. La discordancia es esencial y definitoria, también, en el nivel de lo literario. Por ello, afirma el autor de *Palíndroma*: “mi obra posee un carácter fraccionado”, en la medida en que es reflejo de la ruptura ontológica de la realidad misma; y añade:

He tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo, [de] captar impresiones del mundo [...] en pequeños textos o relatos que tratan de resumir mi concepción del mundo. Me aficioné pues a los fragmentos [...] porque la percepción

fragmentaria de la realidad es la que mejor se acomoda a la índole profusa de *La feria* (Poot: 20).

Pese a que, en la cita anterior, Arreola limita a *La feria* su visión de la realidad desintegrada, a mí me parece que la misma puede aplicarse a la exégesis del conjunto de su obra.

La fragmentación irrecusable del cosmos da pie a la nostalgia por la unidad de lo real, que sí, como postulan distintas fes, existió en alguna, ya remota, edad, y que, por obra del tiempo que todo destruye, no sobrevive más. Tal situación es el punto de partida del relato “Tú y yo” de la sección “Cantos de mal dolor” del *Bestiario* de Arreola, en el cual, la voz narrativa afirma:

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Preso como una semilla en la dulce sustancia de la fruta, eficaz como una glándula de secreción interna, adormilado como una crisálida en el capullo de seda, profundamente replegadas las alas del espíritu.

Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida, [finalmente] cortó el blando cordón de su alianza primitiva (Arreola: 401).

Encontramos en este fragmento, la presencia de la Magna Mater, figura que informa distintos mitos del origen. En todos ellos, el acabamiento de la unidad original se postula como tragedia o justo castigo, pero en todo caso, como una caída en el tiempo y hacia la diversidad de los objetos de la materialidad. El surgimiento del universo en el tiempo histórico, señala, así, en virtud de su negatividad, un proceso que sólo puede entenderse como decadente.

El mundo de la primitiva unidad con la madre tierra; con la Magna Mater habría desaparecido al iniciarse la historia; es decir, la contabilización del tiempo y su conversión en trágico transcurrir. Han existido, entonces, según Arreola dos tiempos claramente diferenciados: uno, materno “por desgracia no histórico y apenas comprobable” y otro, por el contrario, histórico, comprobable y patriarcal. Tiempo de abismarse en la diversidad que conduce al fin como ineludible destino, como meta del proceso.

El hombre podría entenderse entonces, según Arreola, como el animal que, merced a la reflexión, abandona idealmente su proximidad con lo natural, mientras en los hechos permanece sujeto a su animalidad, pero ya sin la conciencia de ésta. Así lo afirma Arreola en su conferencia “La implantación del espíritu”:

De la división natural que la biología tenía que realizar forzosamente para que pudieran ocurrir los canjes genéticos que enriquecen a cada una de las especies; de ese drama de la separación y de perderse y encontrarse y de conjugarse para dar vida a infinitas posibilidades del ser debemos el drama de la individuación [...]. Alguna vez escribí esta frase: "Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso." Yo me refiero a la expulsión mediante el parto de todas las criaturas felices y dependientes que están suspendidas en una especie de todo absoluto. Porque, aunque sea corporal e individual, la envoltura materna nos aloja, nos encapsula de tal modo que estamos realmente incluidos en un todo y la marea respiratoria y la corriente sanguínea interna que nos nutre, que nos sostiene y nos mantiene, nos dan una idea de infinito. Yo creo que la nostalgia de infinito proviene de ese sentimiento.

Aquí podríamos encontrar la razón de otras formas del ser y del estar [...] El mundo de la animalidad, el paraíso de la inocencia que pudo durar centenares de miles de años, puede ser aceptado perfectamente y pensar luego en el momento en que se abre paso la conciencia, lo que llamamos conciencia de sí, conciencia del estar y conciencia también de la existencia ajena. En ese momento ocurre el nacimiento del hombre (Arreola: 69-70).

El hombre, afirma Arreola en la cita anterior, nace en el momento en que, como obra de su conciencia, se separa de su entorno natural. Dicho momento deviene, entonces, distanciamiento; el cual, a pesar de todo, constituye uno de los motivos del orgullo humano; pero, a su vez, tal vanidad, al cuestionar sus propios alcances (y en eso consiste la modernidad), dice irónicamente Arreola, se revela como un sentimiento falaz desmentido por la omnipresencia del espejo.

El espejo tiene funciones gnoseológicas muy precisas en dos cuentos del *Bestiario*: "El sapo" y "Los monos". A través del símbolo del espejo, Arreola señala el papel encubridor de la razón, que desvía al hombre de sus nexos con lo natural. En el primero de estos relatos, dice el narrador: "la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo" (Arreola: 354). Y más adelante en "Los monos" afirma: "Los vemos ahora [a los monos] en el zoológico, como un espejo depresivo. Nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal" (Arreola: 375). Ambos seres, como vemos, más que animales, adquieren la cualidad de espejos contundentes frente a

nuestra vista, y, sin embargo, nos colocamos ante ellos enajenados, incapaces de reconocer a quien nos ve desde el fondo del vidrio plateado. “La razón, concluye Arreola, fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas” (Arreola: 375).

Una vez desquiciada aquella unidad, no existe camino de retorno. Tal como lo establece el texto bíblico, una vez expulsados del Paraíso, Adán y Eva no tienen oportunidad de recuperar su estado anterior. A partir de ese momento, la historia sigue un único sentido: hacia adelante, hasta su consumación.

### **Transcurrir**

El transcurrir es, en el juego de las combinatorias de las metamorfosis, el segundo de los tres elementos que le permiten al autor nacido en Zapotlán concretar textualmente su obsesión por dicho asunto.

Arreola inicia su estar en el mundo y su reflexión sobre éste, como ha sido un hecho común en estos últimos siete mil años, constatando empíricamente la impermanencia de lo existente: la vegetación, los animales, lo mismo que los astros que fulguran durante las noches y se ocultan durante el día, se revelan a la razón como sujetas a un perenne devenir en el que nada se detiene, nada dura, en el que todo marcha inexorablemente hacia su aniquilamiento.

Esta ἀρχή o principio de una realidad que cambia de continuo, que se fuga en dirección al caos y la desaparición, propicia el surgimiento de un nuevo filón en la conciencia humana: le muestra que la muerte es la conclusión de su carrera. La muerte a la que a veces, algunos pensadores occidentales, han considerado la final reunificación de lo diferente y la única posibilidad de suspensión del tiempo, ella constituye la meta de llegada del universo.

La muerte, la angustia de sabernos mortales, en perenne agonía, como decía don Miguel de Unamuno, ha impuesto a la conciencia humana la búsqueda de lo perenne en el devenir.

Uno o diverso, temporal o atemporal, el ente adquiere, así, una consistencia inasible y problemática que exige a cada paso, una respuesta que dé viabilidad a la vida. ¿Existe algo o alguien que, fuera del tiempo, se mueve? ¿Es Dios, como afirma Platón, incapaz de moverse debido a que debe afrontar su condena de entidad eterna e inalterable? Arreola responde ampliando esta paradoja en “Cérvidos”, donde apunta:

Fuera del espacio y el tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud y nadie sabe dónde se ubican mejor, si en la inmovilidad o en el movimiento que ellos combinan de tal modo que nos vemos obligados a situarlos en lo eterno. Inertes o dinámicos [...] hechos a propósito para solventar la antigua paradoja, son a un tiempo Aquiles y la tortuga, el arco y la flecha: corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando (Arreola: 371).

La antigua disyuntiva de lo real a la que se refiere Arreola en la cita anterior, constituye el núcleo de la propuesta de Zenón de Elea, el sofista, quien, mediante la paradoja de Aquiles y la tortuga, pretendió cuestionar una forma de considerar la realidad. Igual reflexión, en torno a la posibilidad de la inmovilidad que rodea todo movimiento proporciona el asunto de “El sapo”.

Si Arreola despliega en “El sapo” el tema del movimiento que se realiza negando el movimiento, en “Botella de Klein” de *Palíndroma* plantea la inespacialidad intrínseca a todo espacio. La botella de Klein, el palíndroma de cristal, “la redoma que encerraba al Homúnculo, el feto infernal, el niño que no necesita madre para nacer” (Arreola: 187), constituye la refutación del espacio en tanto dimensión que hace posible el universo como acontecimiento.

## **Floración**

La floración es, en el juego de las combinatorias de las metamorfosis, el último de los tres elementos que le permiten al autor nacido en Zapotlán concretar textualmente su obsesión por dicho asunto.

Al relacionar el tratamiento que le da Arreola al asunto de la metamorfosis con su expresión clásica plasmada en la *Metamorfosis* de Ovidio, constatamos que mientras en esta última hay una lógica interna que conduce y justifica el acontecimiento maravilloso, en los cuentos de *El Último Juglar* todo es posible porque lo asombroso sucede al margen de cualquier proceso. Ello hablaría de una degradación de la conciencia humana que se ha rendido ante la omnipotencia de las cosas, conciencia que, de antemano, acepta su derrota frente a los fenómenos. Arreola encuentra en la falta de relación en el devenir de los objetos el origen de su peculiar tono irónico y la posibilidad de entender el cosmos como un chiste. Lo que en Ovidio es imposible. Para el poeta latino la metamorfosis puede ser un acontecimiento trágico, cruel, o, incluso, problemático, pero nunca divertido.

A diferencia de Ovidio, en los textos de Arreola, el logos que podría regir y ordenar la transmutación ha dejado de existir. Al respecto, afirma la voz narrativa de “El silencio de Dios” del *Confabulario*: “El espectáculo del mundo me ha desorientado. Sobre él desemboca el azar y lo confunde todo. No hay lugar para recoger una serie de hechos y confrontarlos. La experiencia va brotando siempre detrás de nuestros actos, inútil como una moraleja” (Arreola: 69). El azar, la fortuna, como la denomina Heródoto, es el motor del cambio y la transformación.

La metamorfosis se ha convertido, por ello, en un callejón sin salida. No conduce a ningún lado. No se inicia en un momento determinado. No tiene sentido. Sólo sucede. Intemporalmente. Quizá se deba esto a que el narrador, o, en general, el hombre del siglo XX, ha perdido la perspicacia que le permitiría distinguir lo que se mueve tras los fenómenos del universo. Tal vez, a la desaparición de la conciencia ordenadora de la realidad. Tal vez, simplemente, a que los fenómenos del universo suceden aleatoriamente.

En su relato “Metamorfosis” de la sección de “Cantos de mal dolor” del *Bestiario*, Arreola imagina y refuta el sentido de la temporalidad al interior del devenir. De hecho, “Metamorfosis” es un texto que objeta la idea misma de metamorfosis.

En cuanto a la impugnación de la sucesión, evidencia lo fútil de cualquier esfuerzo dedicado a poner en obra el deseo de regresar la madeja de los siglos a su original condición. En “Metamorfosis”, que como la banda de Moebius, se vuelve sobre sí mismo, y saltando sobre su condición de impreso, sale y entra de su limitación textual, su autor refuta la fe que apoya, ya sea ontológica o estéticamente, la idea de palingenesia, tanto como la idea de mero retorno al segundo ya vivido. Al mismo tiempo, como la banda de Moebius, el cuento hace explícita la inferioridad de la literatura, y del arte en general, con respecto a la realidad. En “Metamorfosis” se reflexiona, asimismo, sobre la indefensión de la literatura, del arte en general, contra las necesidades materiales de la vida cotidiana.

La decepción mayor, presente en todas las metamorfosis de Arreola, consiste en que toda metamorfosis origina siempre un ejemplar inferior o más desquiciado que el ser primordial, del ejemplar materno de donde se ha desprendido. En este caso, la metamorfosis final de la mariposa se inicia cuando muere el lepidóptero y culmina en un ser degradado, un remedo de la mariposa del comienzo del relato,

un fraude decepcionante construido por la razón humana. Degradación que, añade, Arreola, da pie a una conciencia dolorida presente “en el corazón de todos los hombres”. Esta postura de Arreola, a mi entender, constituye una fuerte impugnación a la idea de progreso y evolución, lo que refuerza la nostalgia por los orígenes inalcanzables; y los convierte, así en un ideal cada vez más lejano e imposible en el tiempo.

## **Conclusión**

Al recorrer pausadamente la obra de Arreola descubrimos que, en el fondo, la inclinación de Arreola por el asunto de la metamorfosis es la expresión de una percepción fragmentada e inestable de la realidad, visión que se corresponde con la índole fragmentaria de sus cuentos, lo que significaría, entonces, que existe un nexo directo entre el fondo y la forma de su escritura.

La obra de Arreola, tal como ha establecido la doctora Sara Poot, es el producto decantado de una concepción del mundo que parte de considerar la realidad no como un todo homogéneo, sino como articulación de elementos diversos cuya suma es diferente al conjunto de sus partes. La existencia, integrada por fragmentos en movimiento azaroso, nos permite imaginar una conversación, también casual, también carente de sentido, mientras concluimos nuestra existencia sin esperanza de una racionalidad que le otorgue dirección y sentido, porque, por desgracia o por suerte, hace tiempo que el conjunto de lo que imaginamos existente es presa de ese delirio que algunos llaman caos y otros llaman, simplemente, realidad.

## **Bibliografía**

- Arreola, Juan José. *Bestiario* en Obras. México: FCE, 2012.
- Arreola, Juan José. *Confabulario* en Obras. México: Planeta, 1999.
- Arreola, Juan José. *Palíndroma* en Obras. México: FCE, 2012.
- Arreola, Juan José. *La implantación del espíritu*. México: Biblioteca de México, no. 67-68, 2002: 66-79.
- Castañón, Adolfo. *Arreola o el acróbata de la luz*. México: Letras Libres, no. 67-68, 2002: 32-36.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. México: UNAM, 1979.



Poot Herrera, Sara Guadalupe. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. México: Universidad de Guadalajara, 1992.



# La personificación de los animales en *El matrimonio de los peces rojos* de Guadalupe Nettel

por Ariadna Belén Reyna Palomo

## Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar e identificar cómo los animales adquieren características emocionales mayormente propias de los humanos en el texto *El matrimonio de los peces rojos* de la autora Guadalupe Nettel. Los animales simbolizan aquello que los seres humanos no pueden externar; son la representación de los sentimientos reprimidos e indescifrables para el ojo de las personas. Los animales, dentro de esta narrativa de Guadalupe Nettel, muestran un panorama amplio que los lectores pueden entender como una representación del mundo, en diferentes perspectivas. El propósito es mostrar que los animales son símbolos y una extensión de lo humano que enriquece a la literatura y nutre a diferentes narrativas.

**Palabras clave:** animales, emociones, representación, humanos, Guadalupe Nettel.

Durante este ensayo se hablará sobre cómo la personificación emocional de los animales en *El matrimonio de los peces rojos*, de la autora Guadalupe Nettel, lleva a una mejor interpretación de lo humano. Sobre todo, se hará hincapié en cómo los animales, dentro de los cuentos, “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina” y “La serpiente de Bejín”, ayudan a cada uno de los personajes a entender sus propias emociones, problemas y su relación con los otros. El objetivo de dicho trabajo es demostrar que la presencia de figuras no humanas en la narrativa, genera una conexión y comprensión emocional mayor tanto en los personajes como en los lectores.

El libro *El matrimonio de los peces rojos* publicado en 2013 y ganador del Premio Internacional Narrativa Breve Ribera del Duero, cuenta con cinco cuentos que tienen como puntos relevantes las emociones de sus personajes humanos y como estos se relacionan con los animales o microorganismos como en el cuento “Hongos”. Sin embargo, como ya se ha mencionado antes, nos centraremos en tres cuentos en concreto “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina” y “La serpiente de Bejín”, para poder llevar a cabo este análisis.

Cada uno de los protagonistas de estas historias, cuenta con ciertos conflictos y con su equivalente animal: “[...] la identidad de los personajes es un eje rector de los conflictos de cada uno de los cuentos y, en segundo lugar, en que esta identidad es referida a través de metáforas conceptuales de personificación y despersonificación” (Ramírez y Ramírez: 97). Como bien mencionan Ramírez y Ramírez, todas y cada una de estas personalidades tienen conflictos meramente humanos, que se reflejarán en la conducta de los animales.

Ahora bien, en el cuento “El matrimonio de los peces rojos”, nos encontramos con un matrimonio a la espera del nacimiento de su hija Lila. Una de sus amigas, les regala una pareja de *Betta splendens*, quienes de ahora en adelante nos servirán como un reflejo del matrimonio y su devastador final. No obstante, y sabiendo esto, al comienzo, la narradora comenta que se acaba de morir su pez beta llamado Oblomov, el último de sus peces, a quien ella no le prestaba tanta atención como a la pareja anterior.

Dando inicio al análisis, nos centraremos brevemente en estas líneas: “Él, en cambio, tuvo más tiempo, más serenidad para observarnos a Vincent y a mí. Y estoy segura de que, a su manera, también sintió pena por nosotros” (Nettel: 8). Oblomov, comienza a representar algunas emociones, aunque no niego que los peces podrían llegar a tener emociones, sin duda “sentir pena”, es algo propiamente humano, es por eso que la protagonista al estar en un estado de pena y tristeza por la inminente separación con su esposo, refleja esa emoción en el pez.

“En general, se aprende mucho de los animales con los que convivimos, incluidos los peces. Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel: 8). Es en este punto, es en donde podemos apreciar cómo Nettel les da a los animales algunas características emotivas, como si estos lograrán interpretar y absorber el comportamiento de sus dueños. Como bien comenta Valverde, “[...] se transfieren los sentimientos entre humanos y animales” (136). Lo que permite generar esta asociación, como si los animales presentes fueran conscientes de su entorno y de los sentimientos que los rodean, al mismo tiempo que se apropian de ellos, es la transferencia de emociones.

Algo a tener en cuenta es que no solo se apropian de los sentimientos, sino que absorben algunas características corporales que nos dan a entender esta mimetización entre animal y humano: “[...] a lo largo del cuerpo le habían salido

dos rayas horizontales de color pardo” (Nettel: 10). Conforme avanza la historia, la protagonista comienza a notar ciertos cambios en el pez hembra. Estas líneas, de color pardo, se aparecerán páginas más tarde, pero en su vientre. “Minutos más tarde, mientras me vestía frente al espejo de mi cuarto, noté una línea marrón situada exactamente en la mitad de mi vientre” (Nettel: 12).

Pasando al cuento de “Felina”, en este se narra cómo una estudiante que busca ganarse una beca en Princeton queda embarazada. Ella cuenta con dos gatos a quienes cuida y ama. Su gata Greta queda encinta al mismo tiempo que la protagonista; sin embargo, esta última busca la forma de abortar. Después de una caída y de un aborto espontáneo, comienza a ver las cosas de forma diferente. Con esta premisa, podríamos imaginarnos a dónde se dirige el cuento. No obstante, en esta relación, al contrario que con el cuento pasado, podemos notar cómo es que nuestro personaje principal se da cuenta de cómo los humanos y los animales nos parecemos mucho.

Dice Nettel que “Los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente” (35). Si bien, en un inicio, habló de ellos como simples mascotas de compañía, de pronto esa perspectiva se ve modificada, ya que los gatos, comienzan a aportar algo más que su simple presencia: “Yo aportaba una energía pausada y maternal, Greta la agilidad y la coquetería, y Milton la fortaleza masculina” (Nettel: 37). No digo que los gatos no puedan tener fortaleza masculina o coquetería; sin embargo, son características algo más humanas.

Conforme avanza la narrativa, nos enfrentamos nuevamente a estas similitudes corporales con los dos embarazos, y aunque “[...] las semejanzas entre la dueña y su doble gatuno parecen desplomarse con el embarazo infructuoso de la narradora y el exitoso de la gata, los lazos entre las dos crecen aún más con la pérdida del feto” (Lenzen: 75). Esto, sobre todo debido a cierta despersonalización de la narradora, es verdad que ya no está embarazada; sin embargo, nota algo en Greta, que la hace sentirse identificada.

Esto mismo sucede con el último cuento, “La serpiente de Bejín”, historia narrada por el hijo de un dramaturgo y una actriz. El narrador nos menciona que su padre es chino, una persona separada de su cultura natal. Después de un viaje de trabajo a Bejín regresa cambiado, ya no parece el mismo hombre de siempre, tiene actitudes extrañas e incluso compra una víbora que lo representa, también se entera

por su madre de que su padre tiene una amante: “Cuando regresó, traía consigo un terrario en el que distinguimos la silueta de una víbora. Nos saludó fugazmente mientras pasaba con su nueva adquisición, junto a la puerta de la cocina” (Nettel: 58). Este animal, no solo representa al personaje del padre, sino como nos daremos cuenta más adelante, que es el símbolo de todo su dolor.

En tal sentido, mientras que el padre ve su dolor reflejado en la serpiente que deliberadamente separó de su pareja, el narrador protagonista representa a la amante como a una serpiente que puede causar una herida más letal que cualquier otra, lo que significa, en concreto, que el hecho de haber perdido a la amante le causa un sufrimiento incurable a su padre (Ramírez y Ramírez: 105).

La víbora, para el padre, es una representación de él mismo, mientras que el hijo ve a la amante, reflejada como este personaje venenoso que llegó para arruinar a su padre y el matrimonio de su madre. El papá compra esta víbora alejándola de su pareja: “Por eso compré este animal, por eso decidí separarlo de su pareja, para observar su dolor como reflejo del mío” (Nettel: 64). En este apartado es cuando se vislumbra con mayor claridad que los animales de estos cuentos son reflejos de las emociones y se personifican con estas, tomando características propias de los humanos. La víbora pasa a ser más que un animal, es la representación del dolor del otro, como si fuera un igual con el hombre y pasarán por los mismos problemas.

El final de esta historia es contundente y nos muestra cómo es que incluso los personajes personifican a los animales y los comparan con las personas. “La Daboia que trajo a casa nunca llegó a hacernos daño. La serpiente de Bejín, en cambio, le ocasionó una lesión que ningún remedio casero consiguió cicatrizar” (Nettel: 65). El narrador nos muestra cómo es que él veía a la amante de su padre como una serpiente, aquella que es más venenosa que una víbora real. Es como si los animales, también pudieran reflejar el dolor y ser responsables de este. El narrador usa esta metáfora para referirse a una persona, que tiene características del animal.

Como podemos notar, “En todos los textos, sin excepción, el animal real aparece en la vida del personaje como un reflejo que le enseña una faceta de sí mismo” (Lenzen: 88). Durante los primeros dos cuentos notamos cómo estos animales aparecen para demostrar algunas características emocionales y físicas a

las protagonistas; el último relato, se centra más que nada en lo emocional. Los animales muestran una faceta de un matrimonio roto, la maternidad y la tristeza de alejarse de quien se ama, personifican todo aquello que pasa alrededor de los humanos.

“Cada uno de los personajes del volumen de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013) atraviesa por severos problemas existenciales. Estos se derivan de las ásperas relaciones intersubjetivas que sostienen con otros personajes de la historia” (Ramírez y Ramírez: 100); Los problemas emocionales, existenciales y de relación, permiten que Nettel nos introduzca en una ficción en donde los animales conecten de forma perfecta con los humanos. Estos problemas ayudan a que se generen lazos sentimentales más fuertes, como los de la protagonista con el pez beta hembra o la de la estudiante y Greta.

Algo a resaltar, es que nuestros narradores no tienen nombres propios; sin embargo, los animales, en su mayoría, son portadores de uno. Esto quizá ayude a personificarlos, más que con solo emociones, nos permite identificar a nuestros protagonistas a través de ellos. “De hecho, el desdoblamiento por proyección sería una estrategia del ‘yo’ incapaz de asumir algunos rasgos de su personalidad: su doble tendrá esas características reprimidas [...]” (Lenzen: 63). Es en este punto, en el que se fusionan los personajes con sus pares animales. Ya no solo son animales, son representaciones simbólicas de los sentimientos y de las situaciones físicas de cada uno de ellos. Todo lo que repriman, sus dobles animales lo mostrarán, tal como sucede con el pez beta hembra, quien prefiere mantenerse alejada del pez macho, mientras la protagonista lo que busca es acercarse a su esposo.

En palabras de Hernández, “[...] la aparente simpleza e inferioridad de la fauna desaparece y da lugar a la representación contrastiva de una entidad biológica, la cual subsume al ser humano y lo convierte en parte de su extensión” (73). Los cuentos están formulados para que notemos cada detalle de la representación. Los humanos también somos animales, es por eso que la conexión con cada uno de estos seres vivos, es estrecha; los peces, los gatos y las víboras, se convierten en una extensión sentimental y representativa del ser humano, como si cualquier rasgo de diferencia se desdibujara.

Otro aspecto fundamental es el hecho de que “[...] la relación hombre-animal se da en el seno de las ciudades, no en el campo o en la selva (el espacio

natural), sino en los apartamentos y pisos cotidianos en los que las personas trazan sus barreras frente a los demás (el espacio urbano)” (Hernández: 73). Que los cuentos estén situados en la ciudad genera un ambiente igualitario en cuanto a condiciones, “Tanto el calor como las preocupaciones me sacaban muy temprano de la cama, antes de que Lila o Vincent se despertaran, y empezaba a dar vueltas en mi propio recipiente” (Nettel: 21); a modo de ejemplo, podemos notar como el departamento deja de serlo y comienza a ser una pecera. Su propio lugar cerrado, en donde no hay salida, es por eso que el espacio es tan relevante, no hay salida de este y las situaciones los atrapan por completo.

Ahora bien, ya hemos hablado de cómo los animales tienen una atribución de emociones; sin embargo, ¿cuál es su función? Pues esta va más allá de mostrar emociones “[...] sino que más bien funcionan como repositorios para las angustias, los cuestionamientos, y las inseguridades de los protagonistas humanos ordinarios, y sobre todo de los personajes femeninos” (Lenzen: 61). Lenzen, menciona que sus funciones son representar las preocupaciones de los personajes, ya no solo sienten emociones, sino que también son la emoción. Pasan de ser la representación de algo, a ser ese algo (las emociones) y, sobre todo, comienzan a ser símbolos de lo innombrable.

Los animales, para Nettel, toman incluso más relevancia que los mismos humanos. Son tomados como una extensión del ser, y son los encargados de mostrar el verdadero sentir de sus iguales. “No encontramos animales parlantes que desempeñen una función satírica, probablemente porque la sátira no sea el objetivo de Nettel” (Lenzen: 87). No tenemos un gato sonriente como en *Alicia en el país de las maravillas*. Nettel no busca satirizar nada, esto debido a la complejidad de los personajes. Los animales son parte de la historia, estos no hablan porque los protagonistas y sus acciones narran por ellos.

La intención de representar a estos animales, sin voz, se debe a que ellos ya están hablando; son la emoción y las acciones llevadas a cabo por cada protagonista. “Ni siquiera habíamos tenido la oportunidad de despedirnos. «Los gatos sí que deciden», recuerdo que pensé. Me sentí una estúpida por no haberme dado cuenta” (Nettel: 38). No existe la sátira, porque no hay nada que los animales hagan que cause risa. Ellos pueden elegir, mueren, y sufren como las personas que los acompañan; tienen sus propias reglas y sus elecciones.



“Me dije que ninguno de los dos éramos nadie para elegir por ella. Tenía derecho a ser madre, por lo menos una vez. Qué otra misión, me pregunté, puede haber en la vida de los animales sino reproducirse” (Nettel: 38). Siguiendo con esta línea, inclusive los personajes les dan su propia autonomía, su capacidad de discernir. Greta, la gata, tiene que elegir, y el padre del cuento de “La serpiente de Bejín”, siente un dolor similar al de la víbora. Los animales no causan risa, porque tienen una connotación tan humana que no da cabida a la risa. Todos sufren a su manera.

“[...] una vinculación a través de la cual Nettel delinea la lógica surgida de los encuentros inesperados entre el ser humano y el ser menor (literalmente), viabilizando la reflexión de que el mundo social en el que vivimos se convierte en algo difícil de sobrellevar” (Hernández: 75). Aun cuando Hernández trata a los animales como el ser menor, yo diría que los seres menores en estos cuentos son los protagonistas. Los animales ayudan a comprender lo que los humanos no pueden, funcionan como apoyo reflexivo, en su otredad, les brindan a los protagonistas las respuestas y las palabras de lo que es difícil para ellos.

En conclusión, los animales, dentro de los cuentos analizados, funcionan como figuras narrativas que representan lo humano. No solo conectan con los sentimientos y situaciones de los personajes, sino que adoptan comportamientos y características físicas, que nos dan un acercamiento más puntual. Nettel no pone en comparación las emociones humanas y las que pueden llegar a sentir los animales, más bien hace que todos tengan los mismos sentimientos. Las figuras no humanas (animales) que están presentes, generan una mayor conexión y comprensión emocional a los personajes de sí mismos, y permiten a los lectores interpretar con mayor facilidad las emociones, las identidades y los conflictos internos que se presentan en los cuentos.

## **Bibliografía**

Hernández Quesada, Francisco Javier. “El matrimonio de los peces rojos: El vínculo humano-animal”. En *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2017, 15 (24), pp.71-78.

Lenzen, Marina. *El animal y sus funciones en tres libros de Guadalupe Nettel: El cuerpo en que nací (2011), El matrimonio de los peces rojos (2013), y La*

*hija única* (2020). 2022-2023. Université de Liège, MatheO, Tesina. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2268.2/19094>

Nettel, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. México: Páginas de Espuma, 2013.

Ramírez, Maikel y Ramírez, Ana María. “Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en El matrimonio de los peces rojos (2013), de Guadalupe Nettel”. *Contexto*, 2019, pp. 96-107. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15727>

Valverde, Lucie.” La feroz aritmética de la maternidad en “El matrimonio de los peces rojos” de Guadalupe Nettel”. En *REVELL*, 2018, pp.126-146. Disponible en: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3165/pdf>

# La alienación en *La metamorfosis*

por Diaz Krawchik Israel Yehuda

## Resumen

La alienación es un fenómeno filosófico que sigue permeando en nuestra sociedad y que se ejemplifica de gran forma en la obra de *La Metamorfosis* de Kafka. Por ello en el siguiente artículo analizaré el cuento de Kafka con la intención de mostrar como Gregor Samsa es un personaje alienado del mundo. Para ello utilizare a Marx el cual demuestra la alienación que se vive en el mundo capitalista. A su vez recurriré a Heidegger que nos habla del ser alienado frente a la inautenticidad de la vida. Finalmente terminaré el análisis de la alienación con Hegel que hace un recorrido espléndido de diversas etapas donde la conciencia se encuentra alienada y que se reflejan de forma excepcional en *La Metamorfosis*.

**Palabras clave:** alienación, Hegel, metamorfosis, capitalismo, reconocimiento.

“Bueno —pensó—; ¿y si siguiese durmiendo un rato y me olvidase de todas estas locuras?” (Kafka: 2). Todos hemos sufrido una metamorfosis como Gregor Samsa y hemos despertado convertidos en insectos, seguramente tú al igual que Samsa al despertar has tenido ganas de olvidarte de todo, ignorar que tienes deudas pendientes, un trabajo que no te agrada, viajes largos donde vas aplastado en el transporte público, relaciones inauténticas que cambian constantemente, etc. Franz Kafka hace una perfecta historia con la cual nos podemos seguir identificando en la actualidad, pues crea un personaje cercano a cada uno de nosotros, con un jefe que le obliga a cumplir todas sus demandas, el hecho de tener que trabajar para cuidar de sus padres y su hermana menor hasta que una mañana despierta y está transformado en un monstruoso insecto, pero incluso el evento más inesperado le es común, nada le sorprende, se muestra enajenado y alienado de su mundo. Al igual que cada una de las personas que trabajan todos los días, les da igual lo que suceda a su alrededor. No hay sorpresa alguna, simplemente siguen sus vidas habituales y trabajos que nunca terminan por llenarlos. Samsa se siente como aquel protagonista del *El extranjero* de Albert Camus: “Como si esta tremenda cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, delante de esta noche cargada de presagios y de estrellas, me abría por primera vez a la tierna indiferencia del

mundo” (49). Esta frase describe perfectamente a Gregor y a la sociedad de hoy en día, alienada y enajenada con indiferencia al mundo.

En primer lugar, hay que considerar que Samsa antes de su metamorfosis era un viajante de comercio, de modo que al momento de su transformación solo podía pensar en evitar una reprimenda de su jefe; sabía que no tardaría alguien en ir a buscarlo. No lograba abandonar la cama con su nueva forma de insecto, pero tenía que salir como sea porque pronto llegaría alguien del almacén a preguntar por él. Trabajaba en una empresa en que al más mínimo descuido se concebía inmediatamente la mayor sospecha. Se muestra ya desde este inicio un ejemplo de alienación donde el trabajador no se identifica a sí mismo en su trabajo, tiene un sentimiento de miseria al tener un empleo impuesto que no le satisface. El problema está en lo que Marx menciona: “En su trabajo, no se pertenece a sí mismo sino a otra persona.” (1963: 125).

El apoderado llegó a la casa de Samsa y le mencionó que es necesario que se sobreponga a una indisposición con el fin de considerar los negocios. Le dice que una época del año para no hacer negocios no existe, no debe existir. Samsa a pesar de su situación, no pudo más que pensar en que estaba en peligro de perder el empleo y que su jefe perseguiría a sus padres con sus viejas deudas. Como bien escribió Marx: “no se siente realizado en su trabajo sino se niega a sí mismo, tiene un sentimiento de miseria en lugar de uno de bienestar, no desarrolla libremente sus energías físicas y mentales [...] no se pertenece a sí mismo [...]” (1963: 125). El trabajador asalariado como Samsa no puede desarrollar su vida libremente, no puede cumplir sus sueños al carecer de oportunidades para desenvolver sus capacidades.

Samsa en respuesta al apoderado, le menciona que “[...] incluso una visión de conjunto mejor que la del mismo jefe, que, en su condición de empresario, cambia fácilmente de opinión en perjuicio del empleado.” (Kafka: 11). Esto es un claro ejemplo de la forma en que los trabajadores son fácilmente reemplazados por los empleadores y jefes burgueses, trabajadores como Samsa trabajan todo el tiempo para recibir un salario, pero al final todo lo que producen les pertenece a sus jefes, no cuentan con nada con lo que se puedan reconocer, viven el día a día para mantener a su familia; sin embargo, en cualquier momento un accidente que nos deje incapacitados para trabajar nos puede arruinar la vida por completo, en ese instante uno en vez de preocuparse por su salud solo puede pensar en sus

condiciones materiales, en el miedo a perderlo todo, su hogar, el alimento, las comodidades que uno le puede dar a su familia. Samsa después de darse cuenta de que nunca más podrá volver a trabajar no puede más que pensar en aquel momento cuando podía proporcionar a sus padres y su hermana la vida que llevaban en una vivienda hermosa, aunque ahora temía que todo ese bienestar llevara a su familia a un final terrible, a tal grado que prefería no reflexionar en eso y mejor prefería arrastrarse por toda la habitación aceptando así su nueva forma de insecto. En este sentido al ser dependientes del poder económico de unos pocos el sentimiento de alienación se intensifica, en una sociedad de libre mercado, nos dice Marx: “El proceso de producción ha dominado al hombre, en lugar de haber sido controlado por él” (1867: 81). Todo se vuelve contingente y nada permanece como menciona Richard Schmitt “La alienación deshumaniza; hace personas menos humanas, no porque no sean educadas, sino porque tienen un tenue control sobre sus vidas que son, en cambio, dominadas por condiciones accidentales.” (50)

El padre de Samsa era un hombre viejo que ya no trabajaba; su madre de igual forma era ya una anciana y padecía de asma, por lo que contaba con fatiga constantemente al tener dificultades respiratorias; su hermana apenas contaba con diecisiete años, todavía era una inocente chica que solo se preocupaba por dormir mucho, tocar el violín y ayudar en la casa. Cuando Gregor Samsa escuchaba por la puerta que empezaban a hablar de la necesidad de ganar dinero prefería abandonar la puerta y arrojarle sobre su sofá porque se llenaba de vergüenza y tristeza al no poder contribuir más, por su parte su familia sentía una enorme repugnancia por la nueva forma de Samsa, pero solo les quedaba resignarse. El presupuesto familiar fue reduciéndose cada vez más, despidieron a su criada, vendieron distintas joyas y la familia discutía sobre cómo podían moverse de lugar y trasladar a Gregor sin que otras personas se enteraran de su situación. Gregor pasaba las noches y días casi sin dormir, en su mente se imaginaba de repente volviendo a su vida anterior haciéndose cargo de los asuntos de la familia, pero en lugar de eso toda esa vida era ya inaccesible, sus padres no lo iban a ver a su cuarto, solo su hermana entraba rápidamente para darle alimento, su familia se había enajenado de él y no tenía los suficientes cuidados. Se podría decir que desde que dejó de generar dinero perdió su dignidad, como lo dice Marx y Engels en *El manifiesto del partido comunista*: “Enterró la dignidad personal bajo el dinero y redujo todas aquellas innumerables

libertades escrituradas y bien adquiridas a una única libertad: la libertad ilimitada de comerciar.” (1999: 13).

Samsa al perder la libertad ilimitada de comerciar y producir para generar dinero se quedó sin dignidad. La burguesía desgarró los velos emotivos y sentimentales que envuelven a la familia y la pone al desnudo de la realidad económica, la familia burguesa depende del capital y del lucro privado, sólo unos cuantos pueden tener una familia, las familias proletarias se deben prostituir al trabajo asalariado ante la carencia de bienes. Todas las relaciones en el capitalismo se derrumban, bien daba cuenta Marx y Engels: “Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es profanado, y, al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás.” (1999: 13).

Así Samsa no le queda más que contemplar su alrededor con una mirada fría y con indiferencia hacia todo, a tal grado que ya ni siquiera tiene ganas de tumbarse sobre su espalda y restregarse contra la alfombra, todos le dejaron de prestar atención, ya no sentía más vergüenza, estaba alienado, enajenado de su mundo ya no le quedaba nada de lo que alguna vez fue su vida pasada, todo lo que era sólido en su vida se desvaneció en el aire. El problema con Samsa fue que las características del dinero fueron fetichizadas y fueron transferidas a sus facultades y capacidades. Su identidad quedaba determinada por sus condiciones económicas, con su trabajo podía conferir estatus a su familia y aparentar un estilo de vida, sin importar que odiara su trabajo y estuviera desgastado física y mentalmente todos los días. Cultivaba apariencias y al no poder acceder más a su trabajo asalariado, no le quedó ninguna identidad propia. En vista de todos los cambios inesperados de la vida capitalista, a las personas no les queda otra opción que alienarse del mundo. No esperan ningún sentido, la vida para estas personas deja de tener propósitos y proyectos. Ante la angustia del futuro se prefiere olvidarse de todas las expectativas que la vida pueda generar y solo se vive el día a día con el fin de cumplir con las exigencias de una empresa ajena a nosotros, Samsa no puede desarrollar sus potencialidades y se veía limitado a su trabajo, se encontraba condenado a vivir una vida inauténtica, una vida de puras apariencias. El libre mercado limita la autorrealización y como resultado, da gente que no ha experimentado una auténtica existencia, en la vida capitalista hasta el corazón se queda sin escrúpulos.

Como bien da cuenta Heidegger en su obra *Ser y Tiempo*, donde nos habla del “Dasein” como la única estructura ontológica que puede preguntar por el ser y contestarse a sí mismo, ese ser ahí que es una verdadera forma auténtica del ser que comprende una temporalidad dada. En cambio, podríamos declarar que Samsa es un “Dasman”, lo uno, es decir aquella estructura que no se apropia de ningún decir, es el momento inauténtico de la existencia, un ejemplo de ello era la vida de Samsa antes de su metamorfosis, en su trabajo tenía únicamente conversaciones banales sin importarle la comprensión de su realidad. El “Dasein” está libre de las ilusiones del uno, tiene un proyecto existencial para una vida auténtica, en palabras de Heidegger: “El adelantarse le revela al Dasein su pérdida en el ‘uno mismo’ y lo conduce ante la posibilidad de ser sí mismo sin el apoyo primario de la solicitud ocupada, y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia: la libertad para la muerte.” (266). Cuando la vida humana se asume frente a la muerte y rompe contra el uno mismo, contra lo inauténtico de la vida nihilista puede ser verdaderamente auténtico y libre en sus propias posibilidades, por su parte para Marx la vida del individuo alcanza una liberación cuando este reconoce que es parte de la clase explotada.

Ahora bien, antes de Heidegger y Marx hay un filósofo que ya había analizado el fenómeno de la alienación, este fue Hegel en su obra de la *Fenomenología del espíritu* donde nos narra todo el camino que recorre la conciencia de forma dialéctica hasta dejar de estar alienada del mundo y de ella misma, a lo largo de toda esta obra podemos observar como la conciencia pasa por diversos momentos de alienación que nos pueden ayudar a entender mejor este fenómeno en *La metamorfosis* de Kafka e incluso nos puede dar una explicación filosófica de porque Samsa se convirtió en un insecto. Para empezar, es necesario saber que al inicio la conciencia no se reconoce a ella misma como autoconciencia y para poder reconocerse a sí misma atraviesa un largo camino hasta que llega un momento que hay una lucha a muerte entre dos autoconciencias donde una terminará tomando el papel del señorío y va a buscar dominar el deseo de la otra autoconciencia que se convertirá en servidumbre ante el miedo a la muerte, la cual amaba tanto la vida que prefería perder su libertad para someterse como esclavo, mientras que el señor no tiene miedo a la muerte y prefiere su libertad consiguiendo negar la capacidad de elegir y desear de la servidumbre. Viéndolo

desde Samsa podría decirse que este antes de su metamorfosis era parte de la servidumbre, dado que se sometió y se encontraba condicionado con el fin de garantizar una vida acomodada a él y a su familia.

Continuando con Hegel, el siervo se va a encargar de trabajar, pero va a ser un trabajo alienado, dado que lo produce por obligación para satisfacer al amo, un equivalente a lo que sería más tarde el trabajo asalariado de Marx y que Samsa realizaba con anterioridad a su drástico cambio de vida. En resumidas cuentas, la autoconciencia del siervo seguirá avanzando por múltiples momentos donde continuará estando alienada al no reconocerse a sí misma en su trabajo y por la falta de reconocimiento del otro. Sigue siendo una consciencia desdichada al no reconocerse en los objetos del mundo y en sí misma. La alienación en este sentido se genera ante un extrañamiento en relación con el mundo que la misma consciencia había creado, entendemos que para Hegel la alienación está en el extrañamiento de la identidad y personalidad de la propia autoconciencia. En este aspecto, cuando a la consciencia le parece extraño su mundo que se presenta como realidad efectiva negativa y ajena, la autoconciencia tiene que buscar otro mundo situado más allá del terreno de lo efectivo, es decir, del mundo fáctico.

Para ejemplificar lo anterior de forma sencilla se podría decir que es como un sentimiento de no sentirse en casa, una inhospitalidad ante el mundo permite la apertura a otro mundo en el que la consciencia se sienta menos alienada de sí misma, hablamos del mundo de la fe como lo define Hegel: “[...] el mundo de la fe en cuanto que evasión o huida [Flucht] del mundo de la presencia, mundo realmente efectivo o, como lo entendemos nosotros, el mundo mundano.” (363). En esto podríamos encontrar una posible explicación a lo sucedido con Samsa, su metamorfosis fue su huida del mundo mundano y efectivo, ante la imposibilidad de reconocerse prefiere convertirse en un insecto y olvidarse de toda su vida humana, vivir de forma distinta al humano alienado de la realidad efectiva, Samsa renuncia a sí mismo y se convierte en un insecto. Sin embargo, Hegel explica que ante la alienación y el caos que se daba en la realidad efectiva continuaba teniendo en sí el lado del reino animado del espíritu como un reino de completa violencia y autoengaño, de ahí que se necesite la evasión del mundo que seguía siendo determinado por cierta inmediatez natural que se opone al surgimiento del espíritu.

En este sentido se podría decir que la evasión del mundo real no adquiere un aspecto negativo, es un evento necesario para escapar de la alienación humana y



alcanzar una realidad realmente espiritual y racional, salir de un mundo hostil y animal para avanzar a la unidad. En este aspecto, Hegel nos dirá que mediante esta renuncia de sí mismo es lo que permitirá de forma dialéctica que la autoconciencia sea efectivamente realidad: “La autoconciencia es solamente algo, que tiene realidad, meramente, en la medida en que se enajena de sí misma.” (363). Esto quiere decir que la renuncia a su realidad efectiva es una condición para que más adelante la autoconciencia pueda formar su propia realidad y ser parte de lo universal, esta realidad que surge a partir del abandono de sí es lo que Hegel denomina “Bildung”, es decir, la cultura que da forma al individuo, esta otorga validez y realidad efectiva al individuo. Hegel más adelante menciona que ese mundo cultural es la posibilidad para que el sujeto logre ser reconocido y así adquirir realidad efectiva y una existencia auténtica.

Aquí encontramos entonces lo que sucedió en realidad con la metamorfosis de Samsa, anteriormente decíamos que se debió a que se sentía alienado del mundo y decidió huir de la realidad efectiva y de sí mismo, pero en realidad ocurrió todo lo contrario, pues bien hemos visto que para Hegel esa huida termina formando la “Bildung” y nos permite ir más allá del mundo natural y animal que sigue siendo completamente caótico, entonces parecería que Samsa huye de su realidad, pero en realidad se queda en ella como se nos deja ver a lo largo del cuento. Cuando sucede la metamorfosis de Gregor parecería que este quiere evadir la realidad, pero solo es un intento, no puede evadirla porque si prestamos atención sigue pensando en todos sus problemas que tenía con su jefe y en el trabajo, se mantiene en la realidad efectiva, prosigue en el caos, de modo que la conciencia se queda frustrada al no lograr sus propósitos, se mantiene alienado en la realidad efectiva pura a tal grado que adquiere una forma de insecto demostrando cómo su lado irracional, caótico y animal se apodera cada vez más de él en lugar de huir de todo y evadir el mundo mediante la fe. No hay una “aufheben”, es decir una superación de la alienación para dar un paso hacia un mundo más racional y dejar la realidad puramente contingente que ofrece posibilidades existenciales demasiado limitadas y no permite potenciar el desarrollo espiritual en condiciones de libertad. Si bien mediante la superación dialéctica logra dar cuenta de que ambas son importantes, no puede quedarse únicamente en esa realidad efectiva pura, debe dar cuenta de la unidad de las cosas. El problema de Samsa es que no va más allá de su realidad efectiva pura y queda plenamente alienado frente a su mundo. No es capaz de ir

más lejos, no obtiene reconocimiento de nadie, su familia se enajena de su vida y se queda totalmente solo hasta que termina muriendo.

Para Hegel en el reconocimiento se juega ya el concepto de espíritu, donde la conciencia ya ha logrado superar completamente la alienación. En sus palabras “Más tarde vendrá para la conciencia la experiencia de lo que el espíritu es, esta sustancia absoluta que, en la perfecta libertad y autosuficiencia de su contraposición, es decir, de distintas conciencias de sí que son para sí, es la unidad de las mismas: Yo es Nosotros y Nosotros, Yo.” (95). El reconocimiento hegeliano sólo se da cuando se comprende que el otro es extensión de mi propia libertad y para entender esto se debió haber pasado por el proceso de la superación de la realidad pura para así poder formar la cultura. Por ello, el Estado para Hegel nos permite dejar la alienación, puesto que en él nos reconocemos y permite que todos vivan libremente, entendiendo que los otros son parte del yo y el yo es parte de los otros.

En este aspecto, para empezar a finalizar, podríamos pensar que la alienación no es un fenómeno cualquiera, sino algo fundamental para el desarrollo de la conciencia hegeliana, pero también es algo que afecta en la agencia del ser humano y en el curso de su mundo cotidiano, no por nada luego de Hegel tanto Marx como Heidegger abordaron este fenómeno dentro de sus investigaciones. Podría decirse que la alienación en su última instancia es vital para toda conciencia, pues da la posibilidad de encontrarse consigo mismo para escapar de ese sentimiento de mera contingencia donde no nos reconocemos con el mundo que nosotros mismos formamos. Lamentablemente, lograr superar la alienación no es un proceso nada sencillo como se nos muestra en el caso de Samsa que nunca logra salir de su realidad efectiva pura, no alcanza un reconocimiento mutuo, por lo que su vida termina siendo destruida.

En la actualidad la alienación sigue amenazando en una sociedad de mercado, la competencia nos aliena del mundo, todo lo que producimos no nos es propio, los trabajadores asalariados no cuentan con el capital suficiente para hacerse con una casa, de forma que no terminan de sentirse cómodos en el mundo capitalista que nos mantiene aislados y desalentados ante la sociedad. Cada vez es más complicado encontrar una identidad propia en un mundo contingente vaciado de importancia e insignificante. Es necesario una superación del modelo económico capitalista y de nuestra alienación individual, pues ambas nos afectan,

no están separadas una de la otra, debemos abatir la contingencia nihilista y la irracionalidad pura del mundo, aspirar a un reconocimiento hegeliano donde cada uno de nosotros sienta que su libertad se reafirma en un Estado donde todos reconozcamos nuestra existencia. Superar todas las metamorfosis que vivimos en la vida apoyados en los otros porque jamás hay que olvidar que sin el otro no se da el yo. Gregor fue un perfecto ejemplar, ya que su vida terminó al momento en que su propia hermana dejó de ayudarlo. Se quedó solo, sin reconocimiento alguno, una metamorfosis que perdió todo reconocimiento. Entonces, por ahora podemos decir que seguramente seguiremos pasando por muchas metamorfosis donde nos alienamos ante la vida, pero por muy alienados que estemos y por muchas metamorfosis que pasemos siempre debemos de reconocernos.

### **Bibliografía**

Camus, Albert. *El Extranjero*. México: Createspace Independent Publishing Platform, 2016.

Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Hegel, Georg. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Jiménez, Santiago. *Del Sentido De La Vida: El Concepto De Autenticidad De Heidegger*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Kafka, Franz. *La Metamorfosis*. Chile: Editorial del cardo, 2003.

Lincopi, Carlos. *Hegel y La alienación como evasión del mundo real*. [en línea]. En Academia.edu, 2019. Disponible en: [https://www.academia.edu/43650588/Hegel\\_y\\_la\\_alienacin\\_como\\_evasin\\_del\\_mundo\\_real](https://www.academia.edu/43650588/Hegel_y_la_alienacin_como_evasin_del_mundo_real) [4 de julio de 2024].

Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Marxists Internet Archive, 1999.

Marx, Karl. *Early Writings*. Nueva York: McGraw Hill Education, 1963.

Schmitt, Richard. *Alienación y libertad*. Ecuador: Ediciones ABYA-YALA, 2004.



# ***Body horror, la metamorfosis en el cuerpo femenino***

## ***Thanatomorphose (2012) y Dans ma peau (2002)***

por María Guadalupe Ríos Enríquez

### **Resumen**

El *body horror* es uno de los subgéneros del cine de terror donde el cuerpo es lo primordial para generar en los espectadores las sensaciones de miedo, repulsión, aversión o náusea. A diferencia del resto de subgéneros que también componen a este tipo de cine, el cuerpo se vuelve el objeto de horror para quien lo habita sin poder hacer nada al respecto o que el resto de los protagonistas puedan detenerlo. *Dans ma peau* (2002) de Marina de Van y *Thanatomorphose* (2012) de Éric Falardeau son dos filmes pertenecientes a este subgénero, pero plantean una relación de lo corporal desde lo femenino que remite a lo que se narra en *La metamorfosis* de Franz Kafka, por lo que el siguiente ensayo busca plantear un punto de comparación entre las tres obras.

**Palabras clave:** Cine, corporalidad, femenino, terror, kafkiano.

### **Introducción**

La corporalidad en el cine de terror se asocia por lo general a los efectos y transformaciones que éste tenga o por el cual se ve envuelto, ya sea que lo dañe alguien más con el fin de generar dolor o que lo destrocen hasta no dejar rastro, etc. En cualquiera de sus variantes, el cuerpo se hace presente directa o indirectamente, sin embargo, para esta ocasión se posicionará desde el subgénero del *body horror* o terror corporal. Aquí el cuerpo es el protagonista y por el cual girará toda la trama del filme, algunas de las películas más representativas de este género son *The thing* (1982) de John Carpenter y *The fly* (1986) de David Cronenberg, siendo este último el mayor exponente del subgénero.

*Dans ma peau* (2002) y *Thanatomorphose* (2012) son dos filmes considerados parte del *body horror*, pero con la peculiaridad de que quien habita el cuerpo son mujeres, y son ellas mismas las que además de ser víctimas son victimarias. Si bien, a diferencia del *Slasher* y el sadomasoquismo, lo que llega a sufrir el cuerpo es por lo general una transformación en donde el sujeto que la vive no puede hacer nada para detenerlo, es impotente ante la situación, el cuerpo es lo

monstruoso. No es perpetrado con un fin que aluda por completo al placer –de cualquier tipo– de un tercero, es explícito, aunque sin llegar al punto del nuevo cine extremo francés o el *gore*; pero, dado que las protagonistas de estas películas son mujeres la relación es diferente. No sienten por completo terror u horror, lo que llegan a hacer con él es un acto simbólico de su *psique* o de la situación en la que viven.

De ahí que, se les puede asociar hasta cierta parte con el personaje de Gregor Samsa de Franz Kafka, por ello, el siguiente trabajo tiene por objetivo comparar la exploración de la corporalidad en los filmes *Dans ma peau* (2002) y *Thanatomorphose* (2012) con la obra de *La metamorfosis* de Franz Kafka respecto a este personaje (Gregor Samsa).

Es preciso mencionar que lo que se narra a continuación debe ser tomado a discreción por el lector, ya que puede ser bastante descriptivo al momento de narrar las transformaciones de lo corporal o las acciones de los personajes, puesto que involucra sangre, heces fecales, automutilación, violencia física, etc. En la medida de lo posible se tratará de omitir detalles y sólo se mantendrán aquellos que ayuden a comprender el personaje, además, de que de ninguna forma se apoya y se fomenta cualquiera de estas prácticas.

### ***Body horror: el cuerpo como monstruo***

El *body horror* es uno de los subgéneros que forman parte del cine de terror, su primera mención formal más allá del cine de Cronenberg fue en el ensayo del crítico australiano Phillip Brody en la década de los ochenta titulado *Horrority- the textuality of contemporary horror films*, en el cual, por una parte, se hace mención de los antecedentes cinematográficos que devinieron posteriormente en la aparición de este nuevo cine de horror.

Por otra parte, explica lo que él considera son las características de esta nueva variante, haciendo especial énfasis en el tratamiento visual del cuerpo, o por lo menos en las películas y directores que se proyectaron como los pioneros de esta nueva ola. De las cuales se pueden rescatar las siguientes: la construcción, empleo y manipulación del horror (Brody: 279), la destrucción del propio cuerpo (Brody: 280) y el constante cambio entre cada película respecto a los efectos especiales, la trama, el horror, el suspenso, el humor y el tema (Brody: 284).

No obstante, el estudio de la corporalidad en el séptimo arte no es algo nuevo, diversos autores y corrientes han venido estudiando el fenómeno del cuerpo en el cine de terror, por mencionar algunas autoras esta Linda Williams, Carol J. Clover, Julia Kristeva, Barbara Creed y Laura Mulvey (Olea: 60-62).

La potencia del cuerpo provendría entonces del rompimiento de la normatividad corporal, a la vez de considerar su propiedad comunicativa al ser un medio para “la experimentación formal y narrativa, la denuncia de formas de violencia y el cuestionamiento de los modos de subjetivación y visualidad hegemónicos.” (Olea: 65) Lo corporal deja de sólo de ser algo que responde primordialmente al realismo, será ahora un medio simbólico o metafórico de algo más que lo atraviesa, pero que se hace presente indirectamente a través de ese realismo corporal. No es que lo deje, sino que lo lleva a otro nivel donde se abren más puertas por las cuales ciertos planteamientos antes impensables se entremezclan.

### **La transformación en *Dans ma peau* y *Thanatomorphose***

Mariana de Van dirigió y actuó su ópera prima *Dans ma peau* del año 2002. En ella conocemos a Esther, una mujer adulta que trabaja en una agencia de relaciones públicas. Una noche tras asistir a una fiesta en donde raspa su pantalón por accidente mientras caminaba en la parte de atrás de la casa, el cual estaba lleno de pilas de escombros. Sin mostrar ninguna señal de dolor continua como si nada hasta regresar a la fiesta, en un momento va al baño y al mirar el piso descubre que está manchado de sangre; inmediatamente revisa su pierna y descubre que tiene una herida bastante significativa, pero no siente nada de dolor.

Este es el comienzo de una nueva experiencia corporal, su cuerpo pareciera no responder a estímulos de dolor de ningún tipo, al principio le causa una especie extrañeza y curiosidad que su cuerpo no se comporte de la manera en que debería. Los primeros rastros de la transformación provendrán de su propia mano, comienza con su pierna herida al quitar las suturas que el doctor le puso, después en una especie de necesidad compulsiva con un objeto punzo cortante agranda la herida de su pierna hasta sentirse satisfecha. A pesar de saber las consecuencias que pueden provocar sus acciones, eso no la detiene, continúa explorando los límites de lo corporal de su nuevo cuerpo tras su fascinación.

El punto de quiebre llega con la cena de negocios de su compañía, todo parece ir bien, a excepción de la mano de la protagonista que parece moverse contra su voluntad, por un momento observa lo que sería simplemente su mano izquierda separada de su brazo. En un intento por frenar los actos compulsivos, sujeta la mano debajo de la mesa e intenta aparentar que nada sucede, aunque sigue intranquila y ansiosa. La cena implica un paso importante para su carrera, no puede arruinarlo; en el transcurso de la escena vemos que no sólo es Esther quien lucha por aparentar normalidad, el resto de los invitados que al percatarse uno por uno del comportamiento extraño pretenden que nada sucede.

En su desesperación por intentar no arruinar la cena la protagonista corta múltiples veces discretamente su mano con el cuchillo de la mesa, luego deja de ser solo la mano, ahora es la pierna. Sin poder aguantar más, se retira y baja a la bodega del restaurante para continuar cercenando su cuerpo, el deseo y el éxtasis por seguir lastimándose nubla su alrededor; pero al ser interrumpida regresa a la mesa mientras que a lo lejos por la ventana nota un hotel.

En la siguiente escena está Esther en la habitación del hotel cortando su cuerpo con toda la libertad que le pueden brindar la intimidad, ya no hay nada que la detenga de disfrutar la piel que habita. Es el punto sin retorno, deja de lado todo, sólo es ella; a partir de aquí, la protagonista se va consumiendo en el placer que otros consideran aberrante y enfermizo. Su amiga/compañera de trabajo y su pareja son los únicos que conocen su secreto, pero no pueden hacer nada para detenerla. Ante la posibilidad de perder su trabajo, su relación y hasta su propia integridad, se entrega por completo al cuerpo, con la ayuda de cuchillos y de hasta sus propios dientes destroza y devora diferentes partes de su cuerpo, incluso corta un pedazo grande de su piel para conservarlo y mantenerlo lo más cerca posible, aunque sin formar en sí parte de ella.

La espiral descendente es tanto que su imagen personal no le importa, ya no pretende ocultarlo o encajar en la normatividad del mundo exterior, en su cara quedan los rastros de la sesión íntima que tuvo ella consigo misma. No obstante, reconoce que no es para siempre, tiene que regresar a la sociedad. Una vez finalizada la autolesión, se viste, recoge sus cosas y sale de la habitación dejando todo tal cual, no sin antes avisar a su pareja y trabajo que ya está mejor para regresar a sus actividades cotidianas.



Diez años después, se estrenó otra ópera prima de una temática similar, *Thanatomorphose* del director Eric Fareladeau, a diferencia del anterior filme, la transformación corporal que sufrirá Laura –la protagonista– se verá manifestada en una descomposición progresiva que irá desde la aparición de hematomas hasta llegar a lo cadavérico en su máxima expresión.

Laura es una joven escultora que vive dentro de una relación abusiva por parte de su pareja Antoine, aunque reconoce su situación no busca salir de ahí, cree que Antoine aún puede cambiar. Su vida se encuentra estancada, aunque no se nos revela mucho podemos intuir que no es lo que espera, sabemos sólo tres cosas fuera de la dinámica de su relación: uno, que su solicitud para una beca ha sido denegada; dos, uno de sus amigos tiene un tipo de interés por ella; y tres, que tiene problemas para terminar una pieza escultórica.

La primera manifestación de un cambio corporal viene de un moretón en su hombro que nota tras haber tenido relaciones sexuales con su novio, no pasa mucho tiempo para que se hagan notar los siguientes signos: caída de uñas y de cabello, abrasiones en la piel, más hematomas y heces fecales mezcladas con sangre. Conforme se presentan estos síntomas la protagonista se preocupa en cierta medida, pero sin llegar a pedir ayuda, intenta solucionarlo por su cuenta a través de los productos médicos básicos (curitas y vendas) que tiene en su departamento.

El único que se da cuenta que algo pasa es su amigo Julian, intenta persuadirla para que abandone a su pareja y vaya a un hospital o consulte un médico, pero no lo logra. En cambio, por la cercanía de los dos Laura decide practicarle una felación, aunque él no está convencido termina por ceder. Alcanzando el orgasmo, no se vuelve a tocar el tema de la ayuda y abandona el lugar dejando atrás a Laura, lo cual deja ver que lo único que le interesa es el placer sexual que pueda obtener de ella.

De ahí en adelante, veremos a Laura luchar por mantener cierto grado de integridad de su cuerpo, sin embargo, no es suficiente, sus esfuerzos son en vano. Durante este tiempo, ella se encuentra sola, nadie se preocupa por su ausencia; puesto que no sabemos cuánto tiempo ha permanecido dentro de su hogar, notamos que el tiempo es algo considerable por el aspecto que va teniendo el espacio, casi como si acompañara su descomposición.

En los momentos finales de la película, el aspecto de Laura es visualmente deplorable, no hay rastros de lo que alguna vez fue, lo poco que nos permite

entender que aún es una persona son sus expresiones faciales y las pupilas de unos ojos que aún no los alcanza la necrosis. Regresa a escena primero su novio, Antoine, el cual es asesinado por Laura tras un episodio de ira, en el cual deja salir todo lo acumulado tras repetidos abusos físicos y psicológicos, ella entonces se masturba al recordar lo que acaba de hacer. Después llega Julian, que al no reconocerla intenta ayudarla, pero igual termina muerto a manos de ella mientras repetidamente le grita y le reclama que ahora ya no es alguien atractivo del cual puede obtener placer sexual.

Al final, la protagonista busca salir del departamento, no lo logra por la carne que se cae en pedazos de sus huesos, una mancha de sangre y carne se impregnan en el piso junto a los últimos alaridos de ella para por fin desaparecer.

### **Entre el cuerpo kafkiano y el cuerpo femenino**

“Una mañana, cuando Gregor Samsa despertó de unos sueños agitados, se encontró transformado en su cama convertido en un bicho monstruoso” (Kafka: 31). Así empieza el relato de *La metamorfosis* de Franz Kafka, el habitar como insecto será su nueva corporalidad, al principio cree que se trata de un sueño o de los vestigios de este, por lo que tarda en reconocer su nueva piel a pesar de poder verla.

A lo largo del relato vamos conociendo la vida que tenía Gregor antes del incidente, era el pilar económico de la familia Samsa, no sólo por proveer el gasto sino por hacerse cargo de las deudas. Tenía como objetivo dejar de ser un vendedor en un lapso de cinco años tras saldar los intereses que debía su familia para poder dedicarse a lo que quería y poder pagarle a su hermana sus estudios en el conservatorio. Pero, tras el súbito cambio de su cuerpo, todo eso quedará en el olvido.

La mayor parte de la trama se desarrolla dentro de la casa, más precisamente en la habitación del protagonista, puesto que es el lugar donde pasará la mayor parte del tiempo con su nuevo cuerpo. Lo primero que se debe notar en el relato es que en ningún momento Gregor se siente horrorizado por quien es ahora, aunque tampoco es que lo acepte, sin embargo, cree que en cualquier día regresará a lo que una vez fue. La incomodidad, la pesadez y la dificultad de movimiento junto a la comunicación, es con lo que principalmente él lidia, esto lo podemos saber en las primeras páginas cuando su supervisor como su familia intentan persuadirlo de que abra la puerta de su habitación, desconociendo el estado en el que ahora se

encuentra. De igual forma, cuando intenta comunicarse con su familia, ya sea al responder las preguntas o en las conversaciones que tienen respecto a su situación.

Con el paso de los meses, vamos descubriendo el mundo interno del protagonista con lo que llega oír, ver y sentir, al principio un tanto optimista de que su situación se arreglará, después impotencia, desagrado y resignación para finalmente terminar con dar fin a su propia existencia tras las molestias que ocasiona a su familia.

Este mundo interno llega a ser algo similar al que viven Laura (*Thanatomorphose*) y Esther (*Dans ma peau*) en sus propios universos cinematográficos, aunque claro, con sus propias transformaciones corporales. La primera con la imposibilidad de escapar de una relación violenta, y la segunda, con el manejo del estrés y la ansiedad ante ciertas situaciones. Cada una refleja estos malestares en sus cuerpos, aunque con una ejecución y desenlace diferente.

Ambas repentinamente se percatan que a sus cuerpos les sucede algo extraño y de manera paulatina irá avanzando de una u otra forma (descomposición y mutilación); de igual manera no le dan mucha importancia, al ser más prominentes las manifestaciones corporales verán afectaciones en el ejercicio de su cotidianidad. Del exterior se volcarán al mundo interno, la habitación y el departamento es donde se desarrolla principalmente la trama, su único testigo. La gente que las rodea y descubre lo que pasa inician por intentar ayudar de alguna forma, pero no lo logran.

No obstante, sus sentimientos difieren, Esther lo disfruta a comparación de Laura que se preocupa en un inicio hasta aceptarla, pero el placer no está presente como tal en la podredumbre de su cuerpo, sólo cuando asesina a las dos personas que la han dañado. Si bien, Esther cuenta con el apoyo de su pareja, quien al saber lo que hace se enoja y frustra por no poder detenerla, lo único que puede hacer es confiar en la palabra de su novia; queda entonces inconclusa la situación con él, pues la película nunca nos muestra su reacción ante las heridas más visibles que se generó Esther.

Gregor pasa por algo similar, cuando su familia descubre su nueva corporalidad, más allá del asco y la repulsión que sienten al verlo o al convivir con él, lo consideran parte del núcleo familiar, su hermana atiende sus necesidades, habla con él y es una mediadora entre ambas partes, incluso se refiere a él por su nombre. La madre todavía ve en él un hijo pese a no poder entablar una

comunicación, al punto que ruega para que la dejen entrar a la habitación y verlo (Kafka: 68). Su percepción cambia casi al finalizar la historia, dejan de verlo como algo que llegó a ser humano una vez, es una carga que debe desaparecer; los cuidados, alimentación y limpieza quedaron atrás, no hay quien se pueda ocupar de ellos tras la agitada vida que ahora tienen para poder subsistir. Y tras saber de su muerte por la sirvienta, los tres (padre, madre e hija) se alegran y vuelven a respirar tranquilos, el estorbo se ha ido, así que es una carga menos con la que deben lidiar.

Si bien, en el cine de horror el cuerpo femenino es crucial para la mayoría de las historias, ya sea si es víctima o victimaria, pues considerando que por lo general los directores son varones, hay cierta predilección de una mirada masculina. En el libro de Barbara Creed *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis* analiza los arquetipos por los cuales las mujeres han sido representadas en el cine, aún más en el género del horror; la mujer representa lo inusual para los varones, pues es algo que por sí mismo es monstruoso.

De ahí que, las historias de Esther y Laura tienen ese twist del de Gregor, más específicamente con Esther. La directora ha mencionado de manera abierta en entrevistas que el filme representa una etapa de su vida en la que llegó a cortar su cuerpo, dejando en claro que se aleja de la depresión sino desde el autodescubrimiento (Macfarlane). Cabe mencionar, que dentro de su filmografía esta es la única película de este tipo y que ella misma no la considera cine de horror (Macfarlane). Laura por otra parte, deja en claro que su cuerpo es una metáfora de su situación con su vida y su pareja, ya que es objetivada para el placer sexual masculino, su parte humana es humillada y dejada al lado. Por ello, su cuerpo reproduce ese estadio interno y esa impotencia por escapar de ahí; concluye entonces, que su única forma para poder solucionarlo es al asesinar a las dos personas que le han hecho daño, aunque al final muere, le queda como consuelo el haberse liberado.

## **Conclusiones**

Recopilando un poco lo que se ha venido escrito, los tres personajes (Gregor, Esther y Laura) tienen un común el vivir una vida en la cual no están por completo satisfechos o conformes, Gregor al ser un vendedor, Esther ante las situaciones negativas y Laura con el abuso por parte de su pareja; y que en la serie de transformaciones por las cuales se ven atravesados encuentran una salida del

mundo interno que los atormenta al poder manifestar físicamente aquello que es mental y/o emocional.

Sin embargo, como lo enfrentan es lo que permite dejar ver no sólo la personalidad de cada uno de ellos, sino cómo lidian tanto consigo mismos como con la gente que los rodea. Gregor que al no terminar de aceptar su situación decide que por el bien de su familia es mejor que desaparezca; Esther, disfrutando la válvula que le da su cuerpo sin importarle las consecuencias que eso le traigan; y Laura, que intenta mantener unido algo que desde hace mucho tiempo debió terminar, pero que no lo logra satisfactoriamente, sólo de manera parcial.

## **Bibliografía**

Brody, Phillip. “Horrority-the textuality of contemporary horror films”, en *The horror reader*. Ken Gelder (ed.). Londres y Nueva York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2002: 276-284.

De Van, Marina, directora. *Dans ma peau*. Performance de Marina de Van et al., Mike Fromentin, 2002.

Falardeau, Eric, director. *Thanatomorphose*. Performance de Kayden Rose et al., Benoit Lemire, 2012.

Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Traducción de Juan José del Solar. México: Castillo, 2014.

Macfarlane Steve. “Pieces of Me: Marina de Van talks with Steve Macfarlane” [en línea]. En *Screen Slate*, 2 de agosto de 2022. Disponible en <https://www.screenslate.com/articles/pieces-me-marina-de-van-talks-steve-macfarlane> [6 de julio de 2024].

Olea Romacho, Miguel. “Body horror: Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados” [en línea], en *Brumal Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 11, núm. 2(2023): 57-77. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.895> [6 de julio de 2024].

Stopenski, Carina. “Exploring mutilation: women, affect, and the body horror genre”, en *Sic: A journal of literature, culture & literary translation*, vol. 12, no. 2 (2022): 1-19. Disponible en: <https://hrcak.srce.hr/279343> [5 de julio de 2024]

Towlson, Jon. “Interview: Eric Falardeau | THANATOMOSPHOSE” [En línea]. En *Starburst*. Disponible en <https://www.starburstmagazine.com/features/interview-eric-falardeau-thanatomorphose/> [6 de julio de 2024].



# Él y ella, el caso de una dicotomía metafísica en dos relatos de Luis Valenzuela: "La cosa" y "Mi metamorfosis"

por Luis David Arroyo Cruz

## Resumen

En este trabajo se revisarán dos relatos de Luisa Valenzuela: "La cosa" y "Mi metamorfosis". A través de conceptos planteados por Derrida y Judith Butler, analizaré cómo en ambos se aborda la problemática de la dicotomía esencialista del discurso falocéntrico<sup>1</sup> que somete sistemáticamente las posibilidades de ser de la mujer.

**Palabras clave:** metafísico, falocentrismo, animalidad, humanidad, origen.

En primer lugar cabe destacar que en ambos relatos las protagonistas y narradoras son mujeres; sin embargo, ninguna de ellas hace explícita esta cuestión. En "La cosa", ella sólo se dice perteneciente al sexo femenino e inmediatamente después se cataloga como objeto. Además, es de notar la actitud social despectiva que recibe por parte de la gente sólo porque ella aceptó al hombre, por no hacerse del rogar: "objeto de palabras abusivas [...] de los otros que notaron la velocidad con que aceptó al desconocido" (Luisa Valenzuela: 39). En "Mi metamorfosis", no llega ni a esto: al final del tercer párrafo dice "volviendo [...] a ser yo misma" (33) y más adelante usa algunos adjetivos femeninos; nunca se describe ni se llama mujer, sólo persona o humana. Otra aclaración necesaria es que en este relato, aunque tampoco se explicita, la mujer puede identificarse como prostituta, principalmente por fragmentos como: "Es la única forma que tengo de rehacerme: separando las piernas, dejándome aplastar y volviendo con horror a ser yo misma" (33) y "coito baldío, entre latas resacas" (34). Con todo esto queda claro que en los dos relatos de Luisa Valenzuela se problematizan y cuestionan aspectos

---

<sup>1</sup> El falocentrismo es un término que propone Derrida "para designar la dominación que ejerce el discurso patriarcal" (Selden, Widdowson y Brooker: 174). Falologocentrismo: la centralidad del discurso fálico.

relacionados a lo que se entiende por mujer y a lo permitido socialmente para la mujer.

Ahora bien, el pensamiento metafísico se puede resumir como la “aspiración del hombre occidental a encontrar una unidad en principios explicativos que ordenen la realidad” (Sztajnszrajber, 2015). Es decir, que la metafísica así planteada busca una reducción de la multiplicidad de la realidad, una unificación de la misma en una sistematicidad estructurada que permita explicar fácilmente el mundo a través de esencias. De esta manera, una fácil solución metafísica para este propósito es el pensamiento binario, que reduce a una dicotomía la clasificación de la realidad: bueno/malo, blanco/negro, bello/feo, heterosexual/homosexual, hombre/mujer, etc... Pero con este pensamiento dicotómico “no hay problema en reconocer una diferencia, por ejemplo, entre lo masculino y lo femenino, el problema reside en que esa diferencia crea una jerarquía” (Asensi: 12).

El relato “La cosa” plantea esta situación a través de un juego gramatical entre sujeto-objeto-la cosa, un algo metafórico que puede remitir a una relación que culmina con un encuentro íntimo entre sujeto y objeto, identificados respectivamente con el hombre y la mujer. Por otra parte, “Mi metamorfosis” expone la problemática a través de una metamorfosis fantástica de murciélago a mujer y la adquisición de esta forma humana a través del sexo, del acto del amor. En este sentido, rescato lo que explica David Roas sobre lo fantástico: “el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo” (3). En este trabajo constataremos que ambos relatos realizan este cuestionamiento a la percepción de la realidad, aunque sólo “Mi metamorfosis” lo haga con la irrupción de un elemento fantástico.

Para comenzar, debemos revisar brevemente el término “origen”, pues será aplicable a los dos relatos. Derrida explica que el origen no es originario, es decir, que no puede autodefinirse aisladamente y antes que nada, sino que su significación radica en las relaciones que establece con los otros términos del sistema. Está interrelacionado al término *différance*, el cual alude a que la significación se da por las diferencias y las oposiciones entre los signos, tratándose así de significados relacionales: el significado no está en sí mismo, sino en sus diferencias dentro del sistema.

En “La cosa” hay una naturalización inicial en identificar a la mujer como objeto gramatical y en “Mi metamorfosis” la narradora identifica como su forma



original la forma humana, en lugar de la animal de murciélago. La naturalización es una forma de solidificar esencias e impedir pensar en la significación relacional, con lo que resultan términos originarios, puros. De esta manera, el término metafórico de “la cosa” permite al final del cuento que nos demos cuenta de la falsedad de esa esencialización. Al tratarse de un elemento metaforizado-indeterminado abre la posibilidad narrativa de un cuestionamiento de la realidad preconfigurada. En cambio, en “Mi metamorfosis”, se aborda la artificialidad de la esencia de humanidad y el hecho de que sea considerada la forma original. Además, esta búsqueda de la humanidad deriva de la sensación interna de desprecio personal: “ni siquiera yo [...] me soporto” (33). Como ya mencioné, no existe un “original” esencial, por eso las formas metamórficas de la mujer y la condición de sujeto-objeto, parten de la diferencia que establecen con los otros elementos del sistema, uno falocentrista, establecido a partir del discurso masculino, representado por el sujeto y el hombre en los cuentos.

El hombre busca un contacto con ese otro que es la mujer; hay una fascinación del hombre por el objeto, por la animalidad, por ese otro, por lo anormal; pero sólo para someterlo y fagocitarlo, sólo para intentar apropiarse de él y sacarle un provecho. No obstante, cuando el hombre lo hace en “Mi metamorfosis”, la mujer participa de la humanidad y en esa identificación aparentemente plena entre ambos personajes, el hombre genera un rechazo. Ese rechazo es resultado inmediato del presupuesto derridiano sobre la otredad: para Derrida, el otro es con quien no podemos vincularnos. En este caso el hombre preconcebe a la mujer como un otro con quien sólo busca un vínculo sexual superfluo; ese otro que es la mujer reafirma el lugar central de diferencia del hombre: él tiene humanidad, ella animalidad. El terror surge del reflejo diferido de esa humanidad cuando la mujer metamorfosea en humana. Siendo ella animal, el hombre se sitúa en una superioridad jerárquica, se vincula a ella con la figuración de la animalidad. En cuanto se torna humana la jerarquía tambalea, los papeles parecen igualarse. Por ello la relación con el otro es imposible, pues si sucediera ya no sería otro, sino un uno.

Es de esta manera que se da la posibilidad de entrega, pero al mismo tiempo la imposibilidad de dicha entrega en tanto que deviene en anomalía del sistema al que consagra. El murciélago se entrega al hombre y al hacerlo pretende una unificación; comenta: “mientras hago el acto del amor [...] soy sabia y comulgo

con el cosmos” (33); un cosmos falogocéntrico. Al hacerlo, deviene humana, anomalía para la jerarquía falogocéntrica, lo que deriva en la imposibilidad de la entrega. Igualmente podemos encontrar esto en el relato “La cosa”: ella-objeto, al participar de la cosa, anula la identificación plena de la mujer con su catalogación sintáctica de objeto. El sistema de este relato se compone de sujeto y objeto participando de la cosa; pero la cosa anula las distinciones sujeto-objeto como anomalía constitutiva que desestabiliza las esencias dicotómicas de activo-pasivo, dador-recibiente. La voz narrativa crítica que a la posición que toma la mujer se le llame pasiva: menciona que asumió la “actitud mal llamada pasiva, que resulta ser de lo más activa, recibiente” (40). La etimología de “recibiente” consiste de dos partes: *re* (partícula de iteración) y *capere* (tomar, agarrar). De esta manera, la persona recibiente tiene un papel activo al ser quien vuelve a tomar/agarrar o toma/agarra repetitivamente. Además, se especifica que él y ella realizan el mismo movimiento en posición horizontal, lo que construye una figuración pictórica del signo de igual (=), pero no remitiendo a una igualdad plena, sino a una no identificación, a la imposibilidad de determinar una identidad, ya que dador y recibiente dan y reciben a la vez. Por último, cabe rescatar lo que ya mencioné: ella tiene un papel activo desde el comienzo, al grado que por ello recibe críticas y palabras abusivas de la gente; es criticada por tomar la iniciativa, pues su lugar debería ser el de objeto.

En concordancia con esta idea de la otredad, la anomalía es la condición necesaria para que exista lo normal. La animalidad de la mujer-murciélago es necesaria para que el hombre tenga su humanidad. Lo mismo sucede con la mujer-objeto, es condición necesaria para que haya sujeto que realiza la acción de sujeción del objeto. La anulación de esta anomalía-otredad conlleva un cuestionamiento y un ataque directo a la normalidad, al centro: el hombre. En ambos casos, la mujer es una anomalía, una entidad fuera de la norma masculina, pero es a la vez necesaria para la satisfacción del hombre. Son causa de goce y de rechazo simultánea y paradójicamente. En “Mi metamorfosis”, la anomalía de humanidad en la prostituta es paradójicamente necesaria para perpetuar el sistema, ya que así ella se siente una vez más ella misma y espera anhelante el próximo encuentro; esa anomalía es el motor de acción del sistema, es la que permite la futura y cíclica consagración fálica de la mujer.

Ya vimos que la forma humana de la mujer pone en jaque la jerarquía, es decir, el centro del hombre, pero ahora revisemos el centro de la mujer. Su centro está fuera de sí misma, pues radica en la humanidad habilitada por el encuentro con el hombre. La presencia de su humanidad depende de la confirmación del otro, de la iterabilidad, de la repetición de esa marca de humanidad. Como consecuencia, siempre que se va el hombre, ella sufre una pérdida de centro.

Aquí es necesario repasar otro término de Derrida: la iterabilidad. Se trata de la capacidad de una marca de ser repetida; es una característica necesaria para toda significación y todo lenguaje. Pensemos en este último: el sistema fonológico y el repertorio léxico son marcas con la capacidad de ser repetidas, pues de no ser así no habría lenguaje. Al haber una repetición necesaria se deriva la posibilidad de recontextualización: la repetición permite que todo signo signifique fuera de su contexto “original” y se resignifique en otros contextos. Siguiendo con el ejemplo del lenguaje, las palabras y los fonemas pronunciados varían de significado al ser contextualizados en diferentes situaciones. Por último, con la iterabilidad hay al mismo tiempo identidad y diferencia, repetición y alteridad; pues una repetición es necesariamente otra, no puede ser idéntica.

De esta forma, en la repetición de cada acto amoroso, la mujer busca la confirmación de la humanidad, permitida, aunque no deseada, por el hombre. La iteración implica la posibilidad de que las marcas generen sentidos, pero también la imposibilidad de fijar este sentido producido. La humanidad se le escapa, pues requiere de esa repetición de la marca posibilitada por el acto del amor para perpetuarla. Vive inmersa en el sistema falogocentrista que determina su humanidad como una marca iterable sólo en el contexto del acto del amor. También resulta importante atender a cómo se refiere al sexo: “el acto del amor” (33); no es sólo sexo, sólo un acto carnal superficial, lo caracteriza como un acto de amor a pesar del desprecio del hombre y su interés únicamente sexual. En este sistema, pues, considera que su forma humana es su fundamento (“me siento primordial y pura como el agua” (33)), pero como ya vimos un fundamento no es originario ni puro; aquello que lo constituye, constituye también el riesgo de su existencia.

Esta noción de iterabilidad también afecta a la de origen: para Derrida al origen hay repetición. Por ello, todo ser no es nunca idéntico a sí mismo, pues constantemente está en un proceso de diferencia derivado de la repetición de su propio ser. En “Mi metamorfosis”, la mujer somatiza fantásticamente (del género

fantástico) esta diferencia en la metamorfosis, como una transformación constante. Sin embargo, se encuentra atrapada en la dicotomía humanidad/animalidad, por lo que su diferencia iterativa es una repetición de esta dualidad falogocéntrica para perpetuar la otredad de la mujer-prostituta.

Derivado de todo lo anterior, Derrida plantea la imposibilidad de crear conceptos claros. Por ello, ante la presencia de una dicotomía metafísica jerarquizada, en lugar de proponer invertirla, invita a la inserción de un tercer término que se comporte como un líquido que fluya entre ambos términos dicotómicos para evitar la determinación de sentido. Este tercer elemento representa entonces la inestabilidad del sentido, de los conceptos. Así, en “La cosa”, es precisamente la metáfora de la cosa la que posibilita esta inestabilidad y hace que se fluya en un ir y venir indefinido entre sujeto y objeto. La cosa no invierte la jerarquía ni se propone elevar el objeto a sujeto y rebajar el sujeto a objeto; propone una imposibilidad de fijar el sentido.

Por su parte, en “Mi metamorfosis” hay una situación de precariedad en la cual se le niega a la mujer prostituta la posibilidad de la inserción de un tercer elemento que anule la dicotomía humanidad-animalidad. Se representa presa de la dicotomía en la que la encierra el discurso falogocéntrico. Como ella misma dice: “un coito baldío, entre latas resecas, no es excusa ninguna para ahondar en las almas” (34). Judith Butler explica que la precariedad designa a la “condición políticamente inducida en que ciertas poblaciones sufren de redes económicas que fallan y se ven diferencialmente expuestos a violencia y muerte” (Butler 2015a). En este sentido, la precariedad está ligada a las poblaciones con hambre, con alimentos racionalizados, sin vivienda, trabajadores sexuales, etc. Además, la precariedad está vinculada con la concepción que tenemos de qué es la vida, quiénes cuentan como valiosos y quiénes no; lo que lleva a pensar en la oposición, también planteada en el cuento, entre animalidad y humanidad. Entonces, vemos que esta contradicción interna de la protagonista entre su forma humana y su forma animal, así como la dificultad de pensar fuera de esa dicotomía, están íntimamente ligadas a sus condiciones precarias.

Por otra parte, también podemos hablar de la voz narrativa y el punto de enunciación en los relatos. En “La cosa” hay una voz narrativa homodiegética que proyecta una narración dentro de la cual ella se convierte en narradora heterodiegética de la situación narrada: donde habla del sujeto (que es ella) y el

objeto. Mientras que en “Mi metamorfosis” hay una construcción testimonial homodiegética. Esto tiene correspondencias con lo visto hasta ahora. No podemos salir de la perspectiva de la mujer metamórfica; así como ella, estamos encerrados en su visión del mundo, en su experiencia aislada. En “La cosa”, la mujer que se presenta como “quien estas líneas escribe” (39), se narra en tercera persona, con lo que se convierte en sujeto y objeto de su relato, lo mismo que propone más adelante en el texto. De esta manera, la metáfora de “la cosa” atiende igualmente al proceso de narración, a la enunciación del discurso y la posibilidad de construir un discurso propio, siendo sujeto y objeto a la vez; lo que conlleva tener la posibilidad de enunciarse.

Relacionado a la idea de la metafísica, en *La ley del género*, Derrida plantea la imposibilidad de no mezclar los géneros. Aunque lo que se pretende con una clasificación genérica es separar la realidad en categorías, Derrida resalta que la ley del género deriva de la naturaleza misma de los géneros de mezclarse. Su separación y no contaminación es una artificialidad. Así, la ley de la ley del género, o la contra-ley del género indica esta ley de impureza, de contaminación necesaria. De este texto se pueden sacar tres puntos principales. El primero es esta contra-ley, la imposibilidad de no mezclar géneros. En “Mi metamorfosis” la mujer no puede pensar en esta imposibilidad de no mezcla por el entorno ya planteado que la rodea, por la situación de precariedad. No obstante, en “La cosa”, la posibilidad de mezcla ocurre cuando en posición horizontal la metáfora se hace carne en ella y se confunden sujeto-objeto. Las clasificaciones genéricas sujeto-objeto se contaminan y la frontera se difumina.

El segundo punto es la cláusula del género, según la cual toda atribución genérica no es nunca una pertenencia, sino que hay participación de varios géneros. La idea de pertenencia es incompatible con la de repetición e iterabilidad. Por eso la mujer no puede ser siempre, respectivamente, objeto ni murciélago; además, esto mismo impide que la mujer pertenezca al hombre. Ambas participan de las categorías a las que las adscriben, pero no pertenecen a ellas, aunque así lo pretenda el hombre y su discurso falocéntrico. En el acto de nombrarse ya se diferencian: él es el “normal” y ella la “anomalía”, se quiere fagocitar la diferencia, pero la anomalía existe en tanto que difiere del normal. Lo mismo sucede si en lugar de normal usamos humanidad o sujeto y en lugar de anomalía tomamos animalidad u objeto. La normalidad se contamina de la anomalía y la anomalía de

la normalidad; la anomalía se normaliza y la normalidad se anormaliza. Así, en la humanidad hay animalidad y viceversa; la humanidad se animaliza y la animalidad se humaniza; el sujeto se objetiva y el objeto se “subjetiva”; hay sujeción por parte del objeto y pasividad en el sujeto.

Por último, el tercer punto está relacionado con el anterior: se trata de la imposibilidad de trazar una frontera entre dentro y fuera, lo que implica una oportunidad de recontextualizar. Con base en esto, la mujer de “Mi metamorfosis” busca la humanidad como un adentro originario, una esencia interna. Pero la busca en un afuera, la busca en sus relaciones con el otro. La mujer no se da cuenta de su constitución relacional porque el entorno le deshabilita estratégicamente las posibilidades de generar un discurso diferente, de recontextualizar en otro lugar la dicotomía en que vive. Por ello busca un origen vacío, definido únicamente por el afuera, lo que genera una paradoja: busca en el afuera un adentro que es en realidad un afuera que la constituye y le da la ilusión de un adentro, de un original subjetivo, de una forma primigenia. Por otra parte, en “La cosa” se difumina esa relación dentro-fuera cuando explica que la metáfora se hace carne en ella y hay entonces “Carne dentro de su carne” (39). Pero al haber sólo carne, sólo materia sin distinciones genéricas o formales, carne dentro de carne es carne sin un adentro ni un afuera, se torna un todo de carne indistinguible sin límites fijos, sin bordes taxonómicos. En “carne dentro de su carne”, el adverbio *dentro* se vuelve así en un pleonasma que resalta el absurdo de los límites en esa situación y confirma la ley de la ley de género, la imposibilidad de no contaminación.

Consideremos la performatividad de Judith Butler. La idea puede parafrasear de la siguiente manera: la performatividad es el conjunto de actos iterables a través de los cuales se establece y constituye una identidad (Butler 2015b). Entonces, la identidad no es nunca única ni originaria, se constituye por la repetición de acciones y marcas, como ya lo planteaba más arriba con Derrida. Con base en esto, en “Mi metamorfosis” la humanidad de la mujer es performativa en tanto que se constituye cada vez que decide realizar el acto del amor con un hombre. En esas decisiones se constituye de manera performativa la taxonomía. Butler también explica que la performatividad está inserta en un marco sociocultural, por lo que no puede transgredir radicalmente, pero en el mismo proceso se puede subvertir lo que significa ser hombre y ser mujer en la vida diaria. De esta manera, podemos decir que la humanidad es una performatividad, no sólo en el cuento, sino en la vida real.

La protagonista del relato considera que la única manera de ser humana es con un coito baldío entre latas reseca, por lo que su performatividad de la humanidad la denigra y subsume a la violencia y a la miseria.

Como conclusión me gustaría apuntar que, con la deconstrucción, Derrida busca dejar libres a los términos, desatar las ataduras conceptuales metafísicas que cierran sus significaciones y con ello abrirlos a múltiples recontextualizaciones que lleven a la deriva del sentido, a la posibilidad de que los términos signifiquen pluralmente. En otras palabras, busca descentrar las determinaciones del falogocentrismo, cuestionar la idea de una identidad fija y definida, desnaturalizar las categorías consideradas como normales o naturales, abrir categorías cerradas para que nunca tengan una definición final, con lo cual exista entonces la posibilidad de una resignificación política permanente.

Con los dos textos de Luisa Valenzuela ya constatamos que esto está presente de diferente manera y con diferentes objetivos. En síntesis, podemos mencionar que en “La cosa” se propone una manera de enunciarse a sí misma y borrar las distinciones que hacen a la mujer un objeto del discurso falogocéntrico y convertirse en objeto de su propio discurso. Mientras que en “La metamorfosis” se plantea la dicotomía metafísica y el determinismo por el cual no se abre la posibilidad de cambio.

Termino con una pequeña reflexión: debemos trastocar esas cristalizaciones de sentido, debemos subvertir las performatividades socialmente aceptadas, subvertir lo que entendemos por sujeto, por objeto y por humanidad, principalmente por humanidad en relación con la mujer y con el hombre.

## **Bibliografía**

Asensi, Manuel. “¿Qué es la deconstrucción de Jaques Derrida”, en *Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, no. 3 (2004): 6-19. Disponible en: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/10546>.

Butler, Judith. “Conferencia completa de Judith Butler: Cuerpos que todavía importan” [en línea]. En Youtube, Canal UNTREF, 21 de septiembre del 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s> [10 de octubre de 2024].

\_\_\_\_\_. “La resistencia política como acto corporal: Judith Butler” [en línea]. En Youtube, Quince-UCR, 6 de julio del 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3i751-KIpHM> [10 de octubre de 2024].

Derrida, Jaques. “La ley del género”. *Teoría y análisis literario*. Cátedra “C”. traducido por Prof. J. Panesi, 1980. Disponible en: <https://profesorsergiogarcia.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf>

Diccionario Etimológico Castellano en Línea (DECCEL). “Recibir” [en línea]. En Diccionario Etimológico Castellano en Línea, 9 de octubre de 2024. Disponible en: <https://etimologias.dechile.net/?recibir> [10 de octubre de 2024].

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. España: Arco/Libros, 2001: 7-44.

Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P. “Capítulo 6. Teorías feministas”, en *La teoría literaria contemporánea*. España: Editorial Ariel, 2010: 151-184.

Sztajnszrajber, Dario. “Derrida | Por Sztajnszrajber” [en línea]. En Youtube, Facultad libre, 19 de noviembre de 2015. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq\\_wnHk](https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk) [10 de octubre de 2024].

\_\_\_\_\_. “Nietzsche | Por Darío Sztajnszrajber” [en línea]. En Youtube, Facultad Libre, 14 de octubre de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=93ibC1wasGk> [10 de octubre de 2024].

Valenzuela, Luisa. “La cosa”. *Por favor sea breve*. Antología de relatos hiperbreves. Madrid: Páginas de Espuma, 2001: 39-40.

\_\_\_\_\_. “Mi metamorfosis”. *Antología personal*. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 1998: 33-34.



# **Entrevista**



# Entrevista a Irma Pineda

Transcripción por María Fernanda Segura Ruiz

**Irma Pineda** nació en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca. Es una poeta, ensayista, traductora, docente y defensora de los derechos de los pueblos originarios, quien ha dejado huella en la literatura contemporánea. Su poesía, impregnada de una riqueza cultural y lingüística de su herencia zapoteca, trasciende las fronteras, ofreciendo una perspectiva única sobre la identidad indígena. Pineda tiene una licenciatura en Comunicación y una maestría en Educación y Diversidad Cultural. Ha trabajado como profesora en la Universidad Pedagógica Nacional, y como traductora especializada, además de dar talleres a niños y adolescentes.

Su obra poética se caracteriza por su fuerza expresiva, su compromiso social y su reivindicación de la cultura zapoteca. Sus poemas abordan temas como la identidad, la resistencia, la lucha por la justicia y la belleza de la naturaleza.

Entre sus obras más importantes se encuentran los poemarios: *El canto de la gente nube* (2002), *El río subterráneo* (2006), *Las palabras que me habitan* (2012), *Un mundo en resistencia* (2016) y *Rojo deseo* (2018).

En 2022, Pineda fue nombrada Representante de los Pueblos Indígenas ante la Organización de las Naciones Unidas. En este cargo, trabaja por la promoción de los derechos de los pueblos originarios y la difusión de sus culturas. Irma Pineda es una de las voces más importantes de la literatura indígena en México. Su obra es un canto de resistencia y esperanza que resuena en todo el mundo. Irma, otra vez te damos la bienvenida, muchas gracias.

El diálogo ocurrió por videoconferencia el día lunes 20 de noviembre de 2023. Contó con la participación de los integrantes del equipo editorial de la Revista Celdas Literarias del Colegio de Filosofía y Letras de la UCSJ. El equipo se encontraba conformado por Andrea Torres, Alejandra Peña, Carol Vazquez, Joann Ramírez y Martha Eli Calatayud.

**Celdas Literarias: Sabemos que el acto de escribir siempre está acompañado, quienes escriben están hechos de muchas lecturas. Sin embargo, ¿cuál es el**

## **sello que identifica su poesía?, ¿qué es lo que hace la poesía de Irma Pineda, la poesía de Irma Pineda?**

**Irma Pineda:** Más que el sello, lo que la distingue es quizá sea la diversidad de los temas que abordo. Tal vez un hilo que ha marcado la mayor parte de mis trabajos ha sido el tema de la violencia, más recientemente he estado abordando el tema del erotismo y el deseo, pero precisamente no me he querido quedar en una sola temática o con una sola línea. En mis libros he buscado que sean un abanico de temas que tocan, aunque aparentemente haya un solo tema en cada libro. Por ejemplo, tengo libros donde hablo mucho de mi cultura, de la cultura de los itzá, del ciclo que implica la cultura misma, desde el nacimiento, los mitos que hay entorno al nacimiento de un nuevo ser itzá o zapoteca. La vida cotidiana de los hombres en el campo, de las mujeres con las tortillas, en el mercado, que un espacio muy propio de las mujeres en el Itzmo, el parque, o sea la vida cotidiana. Luego viene otra parte que me fascina que son los rituales de la muerte en mi propia cultura, porque hay una serie de elementos simbólicos, rituales que nos hacen sentirnos muy acompañados cuando un ser querido se marcha. Entonces, toda esta fascinación por los cánticos, por los rezos, por rituales que están plasmados en los libros. Tengo esta colección de poemas que hablan de la tierra, de la cultura, de las costumbres, pero está otra colección que habla de la violencia en diferentes espectros.

La violencia de las fuerzas armadas hacia las comunidades indígenas, la violencia hacia la mujeres que puede ser desde lo íntimo del hogar, cómo te violenta tu pareja, tu padre, hasta una violencia estructural o social. El no tener derecho a la educación por ser mujer indígena, el no tener derecho a un trabajo, a una vida digna por ser una mujer indígena, esto también lo abordo. La violencia del Estado frente a las represiones, frente a lo que vivimos cotidianamente las mujeres. También una violencia económica, que he abordado en algunos libros a través del tema de la migración, finalmente la gente tiene que emigrar de las poblaciones indígenas porque hay una cuestión económica que resolver. También, está en los últimos años el tema del deseo, el amor o el erotismo que he buscado representar, es decir, que no se quede una imagen nada más de una poética de Irma Pineda desde el dolor, la violencia o las cosas que nos lastiman. Además de la violencia o el dolor en las comunidades indígenas, hay una parte bonita de explorar

el cuerpo, el erotismo, el deseo, de sentirte amada, sentir que puedes amar o no amar, pero sí desear, jugar con los cuerpos, toda esa parte que disfrutamos. Toda esta diversidad de temas me ha permitido llegar a públicos diversos.

**CL: Irma, tu poesía es muy diversa y muy enriquecedora. Justamente, ¿qué lugar ocupa la poesía en el mundo y en las personas que la leen y la escriben?**

**IP:** Creo que para quienes escribimos, la poesía es fundamental. Es el aire que respiramos, el agua que bebemos; es decir, si no estamos en contacto con la poesía, algo nos falta, algo se necesita para que siga bombeando el corazón. Creo que para el mundo tiene diferentes representaciones, para algunos es vital, importante, otros la disfrutan como un elemento que les acompaña, otros la necesitan para sobrevivir y otros no la necesitan o no saben que existe. Hay mucha gente en el mundo que ni siquiera sabe que existe la poesía y vive y está bien, son diferentes cosas. Para mí es muy necesaria, en varias ocasiones he dicho que la poesía me ha salvado porque en momentos terribles de mi vida, cuando tengo algo atorado, algo que me duele y me lastima mucho, mi forma de salvarme es, en lugar de ir a cortarme las venas, voy a escribir un poema. Voy a sacarlo escribiendo un poema. Es lo mismo cuando estoy muy feliz o eufórica, a lo mejor no siento la necesidad de compartirlo con alguien más en ese momento, me siento y escribo un poema compartiendo con la escritura eso. Para mí la poesía sí es muy necesaria.

**CL: Quienes escribimos compartimos esa respuesta. ¿Cuáles son los retos que se presentan siendo un poeta zapoteca?**

**IP:** Más que como escritura zapoteca, quisiera ampliarlo a quienes escribimos en lenguas indígenas. Sí tenemos muchos retos enfrente, el primero al que nos enfrentamos es la traducción: decidir para quién queremos escribir. Es decir, si solo queremos escribir para nuestra comunidad, escribiremos en nuestra lengua y ahí se queda, nos lee nuestra gente, la gente a quien le interesa la poesía de nuestros pueblos. Pero creo que la mayoría de quienes escribimos y además publicamos, porque mucha gente escribe pero no quieren publicar, cuando decidimos dar el siguiente paso y nos animamos a publicar es porque ya buscamos la trascendencia en otros públicos y ahí el tema es que necesariamente tenemos que traducir.

Ahorita nos vemos obligados, quienes escribimos en lenguas indígenas, a ser autotraductor, porque no hay traductores especializados en nuestras lenguas, o no se ha tomado en serio la traducción literaria en las lenguas indígenas, cómo sí lo existen entre otras lenguas más posicionadas; quienes traducen a autores del francés, inglés, ruso, alemán al español, por ejemplo. En nuestro caso no se considera un trabajo u oficio, algo que sea necesario. Entonces, ese es el primer reto: el de la traducción y la problemática que implica el tema de la traducción. El otro punto es el de la difusión, ¿a quién le interesa leer literatura en lenguas indígenas?, ¿a qué público podemos llegar?, ¿a qué público ya logramos enamorar?, ¿a quien nos falta seducir con nuestra palabra, con nuestra literatura, para que se acerque, no sólo a lo literario también se asome un poco a nuestra cultura?

Al final la poesía que escribimos en lenguas indígenas busca generar una ventanita por la cual se asome la gente a mirar nuestras culturas, ese es el otro reto que tenemos enfrente. Primero la traducción y la difusión, posteriormente está posicionarnos como una literatura bien hecha en todos los sentidos, es decir, que no se nos lea solo por compasión o curiosidad; “vamos a ver qué están haciendo en pueblos indígenas”, “qué escriben desde la lengua originaria” o “pobrecitos, vamos a leerlos para que alguien los lea” No. Que la gente diga, “quiero leer la poesía en añú, tzotzil o la poesía purépecha porque hay una gran calidad en esa literatura”, “me interesa leer la literatura que se escribe desde el zapoteco porque hay elementos literarios que la hacen una literatura que merece ser leída”. En ese sentido hablo de posicionarnos. Para mí, esos serían los tres puntos; traducción, difusión y posicionamiento desde la literatura misma.

**CL: A pesar de todos estos problemas que nos compartes, que son muy complejos y multifactoriales, ¿cómo crees que podríamos enfrentarnos a estos problemas?, ¿qué tipo de solución les podríamos brindar de manera colectiva?**

**IP:** Yo creo que primero es este acercamiento. Para mí es genial que la gente como ustedes, sobre todo las juventudes, se acerquen a lo que estamos haciendo desde los diferentes pueblos indígenas. Una manera importante en la que la gente que no está en nuestros pueblos, que no está escribiendo desde una lengua originaria,

puede contribuir es, en primera, desde este acercamiento. Animarse a asomarse a la ventana: te asomas, miras y ojalá que lo que mires te asombre de tal modo que quieras entrar, conocer más y leer más. Para mí eso es lo importante, primero el acercamiento, luego, ojalá que lo que mires te enamore y te seduzca de tal manera que te interese permanecer por ahí o ver más cosas o conocer más cosas.

Entonces, ¿esto qué va generando?, pues que, si te gusta la literatura que se está generando desde diferentes lenguas vas a tener interés en buscar los libros, en demandarlos en primera instancia. Que exista esta demanda por la creación de libros y otro tipo de materiales. Pienso en los audios, en los videos, en materiales interactivos, es decir, muchas otras cosas que se pueden generar además de los libros, pensando en la literatura. Que exista esta demanda y si existe esta demanda, para nosotros como creadores es importante porque entonces hay editoriales o hay casas productoras interesadas en generar este tipo de productos y que lleguen a otra gente. Entonces, vamos generando o vamos haciendo este círculo: hay a quién le interesa y quién demanda, entonces hay una posibilidad de abrir mayores espacios en las editoriales y en las productoras para que nuestro trabajo, nuestra creación, esté fluyendo.

Esa es una parte muy importante porque también, cuando hablaba de difusión, quizá ya no lo mencione pero, creo que uno de los problemas al que nos enfrentamos escritores en lenguas indígenas es precisamente la carencia de estos espacios como revistas de circulación nacional o internacional que se interesen tanto por nuestro trabajo; editoriales grandes o de renombre que se interesen por publicarnos. Actualmente publicamos, pero si se dan cuenta son editoriales pequeñas que le han apostado a invertirle a lenguas indígenas, no son grandes firmas. Esta es la parte que es importante, en la que pueden contribuir quienes no son indígenas. Una demanda de literatura en lenguas originarias que permita que también se vaya ampliando el campo editorial para quienes estamos creando desde diferentes lenguas.

**CL: Siguiendo el hilo de la traducción te queríamos preguntar, ¿qué diferencias encuentras entre traducir tu propia obra y traducir la de otras personas?, ¿cuál es la complejidad que encapsula estas dos labores?**

**IP:** Fíjate que, cuando traduzco mi propia obra, más que traducción yo hablo de creación paralela porque voy prácticamente armando las dos versiones, tanto en zapoteco como en español, casi al mismo tiempo. Es más, escribo de la siguiente manera, en la computadora abro un cuadro y pongo dos columnas, en una voy generando las líneas en zapoteco y voy generando las líneas en español, aunque sea una versión cruda. Entonces, voy creando prácticamente en paralelo, ya después claro, conviene todo el otro proceso que ustedes ya conocen: uno deja reposar, le da otra revisión y va armando una versión más poética.

También, algo que para mí es importante considerar es que la versión en español sea una versión que sea comprensible desde el español. Porque lo que voy haciendo es la traducción literal de lo que estoy escribiendo en zapoteco, pero cuando lo reviso en español digo “esto tiene sentido para mí y para mi cultura pero, en español, esto no tiene mucho sentido, ¿cómo lo arreglo para que se entienda?”, entonces voy arreglando. A veces ya arreglé la versión en español y digo “chin, como que ya se separó de esta versión en zapoteco” me regresó al zapoteco para ver cómo lo voy arreglando y así voy jugando hasta que logro un par de versiones que me satisfagan y que considero que pueden ser entendibles para la gente en mi pueblo, porque lo leo aquí, y para la gente que solo habla español. Esa es mi forma de trabajar cuando se trata de mi propia obra: ir creando en paralelo. Le digo a mis amigos que es como ir pariendo gemelos cabezones, que cuesta mucho trabajo pero, ahí va.

Llevo varios años trabajando la obra de Pancho Nácar, por ejemplo; que solo escribió en zapoteco y que yo he estado vertiendo al español. También he traducido poemas de algunas otras compañeras y amigas; por ejemplo de Mikeas Sánchez, poeta zoque, de Enriqueta Lunez, poeta tzotzil. Los he pasado al zapoteco, o de algunos otros amigos del zapoteco al español.

Entonces, cuando se trata de traducir la obra de otra gente me he dado cuenta de que el proceso es diferente porque estoy partiendo solo de la obra. En el caso de Pancho Nácar que ya falleció hace muchos años, pues solo tengo la obra y, lo que tengo que hacer es adentrarme en el contexto. Tengo que aplicar la hermenéutica y tratar de hacer toda una interpretación de su obra que me permita hacer una versión en español que sea comprensible también. Es un proceso bien diferente porque no cuento con el autor, solo está la obra hablando por sí misma y tengo que hacer este ejercicio de interpretación y de ubicación en una época distinta, en un ambiente de



un Juchitán muy diferente al que a mí me tocó, porque él describe un Juchitán de principios del siglo y un siglo después estoy intentando traducirlo. Es un trabajo muy complejo pero, también trato de ubicar que sea una versión que la gente, cuando yo lo lea en público, pueda entender. Es lo que trato de cuidar mucho, que las versiones que voy haciendo, tanto en un idioma como en otro, la gente pueda captar con claridad lo que te quiere decir, que pueda encontrarle sentido. Por eso casi nunca digo traducción, sino versiones: la versión en español, la versión en zapoteco; porque es eso lo que intento hacer. Sí, partir de la obra, sí, partir desde este pensamiento, desde esta idea, la imagen incluso, aunque no sea la traducción exacta muchas veces, pero que sea entendible.

Luego se habla de nosotros como poetas o como escritores en lenguas indígenas y se olvida un poquito que en realidad terminamos haciendo esta doble labor. No solamente somos creadores, sino que, al mismo tiempo, somos traductores. Además de ser poeta se hace todo un trabajo de traducción detrás que pasa desapercibido cuando somos los autotraductores.

**CL: Sabemos que tienes una labor muy grande como docente y tienes esta oportunidad de acercarte a los jóvenes, ¿qué recomendarías como poeta y como profesora a la juventud que desea acercarse al mundo de las letras?**

**IP:** Hijole, siempre para mí esa parte es muy difícil, sobre qué recomendar, sobre todo en el mundo literario que es tan amplio y tan diverso. De entrada siempre invito a la gente a que se acerque a la literatura en lenguas indígenas además del diidxazá o el zapoteco, que es mi lengua, existen otras sesenta y ocho lenguas indígenas en este país. No en todas se está creando, desafortunadamente, no en todas se está escribiendo. En las lenguas del norte hay muy poca creación literaria. Hemos encontrado algunos cantos, la gente los sigue reproduciendo, aunque no necesariamente literatura como poesía, cuentos o novelas, como que esto no lo hemos hallado en las lenguas del norte, pero están pasando cosas importantes. Por ejemplo, hay unas chicas de la lengua paipai, en Baja California, que están conservando el canto de los abuelos.

Delfina Arballo y Juana Inés Reza, son un par de mujeres que han salido a muchos lugares con el canto paipai y ahora, precisamente viendo que no hay mucha literatura, ellas están creando algunos poemas y recuperando cuentos

tradicionales de su tierra, de su lengua, el paipai. Y, por ejemplo, está el idioma seri de Isla Tiburón allá en Sonora, ahí hay un grupo muy importante de música, se conoce como rock seri, se llama *Hamac Caziim*. Están haciendo rock en su propia lengua y me decían ellos que muchos de estos cantos tienen que ver con cantos tradicionales de sus abuelos que ya se habían dejado de escuchar. Ahora que ellos los han recuperado en el rock, resulta que ha generado un interés en la juventud. Los jóvenes están volviendo a escuchar estos cantos, aunque ya sea en el ritmo del rock, y las abuelas, cuando hay conciertos de ellos en su región, alguna vez me tocó escucharles un concierto en Hermosillo, vi cómo llegaron las mujeres ancianas de su comunidad y bailaron. Los jóvenes a un lado estaban bailando *slam* y las señoras ancianas estaban bailando en círculo en el ritmo tradicional. Eso me pareció encantador, cómo se logra combinar lo moderno con lo tradicional y es una manera de ir recuperando estos cantos y danzas tradicionales.

Esta es la invitación, que busquen este tipo de cosas. Por ejemplo, los chicos zoques están haciendo *ska* en lengua zoque y son cosas nuevas que se está buscando que a partir de lo tradicional se hagan cosas nuevas para enamorar a una generación más joven. Tanto en mixe, en huave, en zapoteco, en diferentes lenguas está surgiendo una corriente de jóvenes haciendo rap, rap en sus propias lenguas. Este tipo de cosas me parece interesante porque aunque ya no sea la literatura tradicional, me parece que hay un proceso creativo y que está buscando tender puentes con las nuevas generaciones. Más que aconsejar, hago la invitación, sobre todo a las juventudes, a que se asomen a mirar todo lo que se está haciendo ahora desde pueblos indígenas. La música en los diferentes ritmos que he mencionado, van a encontrar música en lenguas indígenas desde el corrido, el son tradicional hasta esto que menciono como el rap, el ska, el reggaeton, el reggae y el rock. Es toda la diversidad que va existiendo también.

En la literatura los temas, por supuesto, también se van ampliando. Ahora, por ejemplo, encuentro un abordaje de lo feminista en lo que están haciendo las mujeres jóvenes. Es decir, desde los pueblos, las chicas están viendo los movimientos feministas, están leyendo, se están informando de ello y están haciendo esta ruptura de muchas cuestiones tradicionales que eran dañinas u ofensivas para las mujeres. Ahora las están abordando de otro modo y la literatura, la poesía, los cuentos, las novelas están sirviendo para este abordaje, para que desde los mismos pueblos se vaya haciendo una conciencia distinta del tema de las

mujeres, del tema del feminismo, y eso me parece muy interesante. Las chicas en Chiapas como Susi Bentzulul están escribiendo sobre estos temas, también las chicas purépechas que están abordando este tipo de temas, igual las escritoras mixes. También me parece que esto ayuda para que las mujeres más jóvenes de las comunidades se acerquen a la literatura no solo como una ventana de la cultura, sino también de las problemáticas de las mujeres.

También está el tema de la diversidad sexual. Hay jóvenes escribiendo el ser muxes en la cultura zapoteca, es decir, un género distinto que no es hombre ni es mujer, es muxe; o las chicas que están tocando el tema de ser lesbianas desde comunidades indígenas. Están ocurriendo muchas cosas interesantes e importantes.



**Celdas Literarias No. 9: La Metamorfosis**

**Rector:** Dr. Rafael Tovar y López Portillo

**Vicerrectora Académica:** Lic. Guillermina Torres Savín

**Directora del Colegio de Filosofía y Letras:** Dra. Azucena Palavicini Sánchez

**Director de Comunicación Estratégica:** Lic. Armando Yoshiharu Ayala Nakagaki

**Dirección de la Revista:** Dr. Herwig Weber

**Webmaster:** Ing. Javier Jesús Lascarez Martínez

**Equipo editorial:**

Lucía Albarrán Hernández (Edición del número 9)  
María Fernanda Segura Ruíz  
Antonio Tellez Ganoa  
Paulina Villasuso Villalobos  
Fernando Hernández Alcalá

**Comité editorial:**

Mtra. Claudia Cabeza de Vaca Villavicencio  
Mtro. Daniel Santillana García

Celdas literarias. Revista de Escritura Creativa y Literatura del Colegio de Filosofía y Letras, año 2023, No. 1, es una publicación semestral, editada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C., San Jerónimo 47, colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México, Tel. (55) 5130-3300- extensión 3346, <https://celdasliterarias.elclaustro.mx/> correo electrónico: [cliterarias@universidaddelclaustro.edu.mx](mailto:cliterarias@universidaddelclaustro.edu.mx).

**Editor responsable:** Dr. Herwig Weber. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-070112224700-203, ISSN ASIGNADO 2992-7498, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

**Responsables de la última actualización:** Dr. Herwig Weber, San Jerónimo 47, colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México, Fecha de última modificación, 8 de junio de 2023.