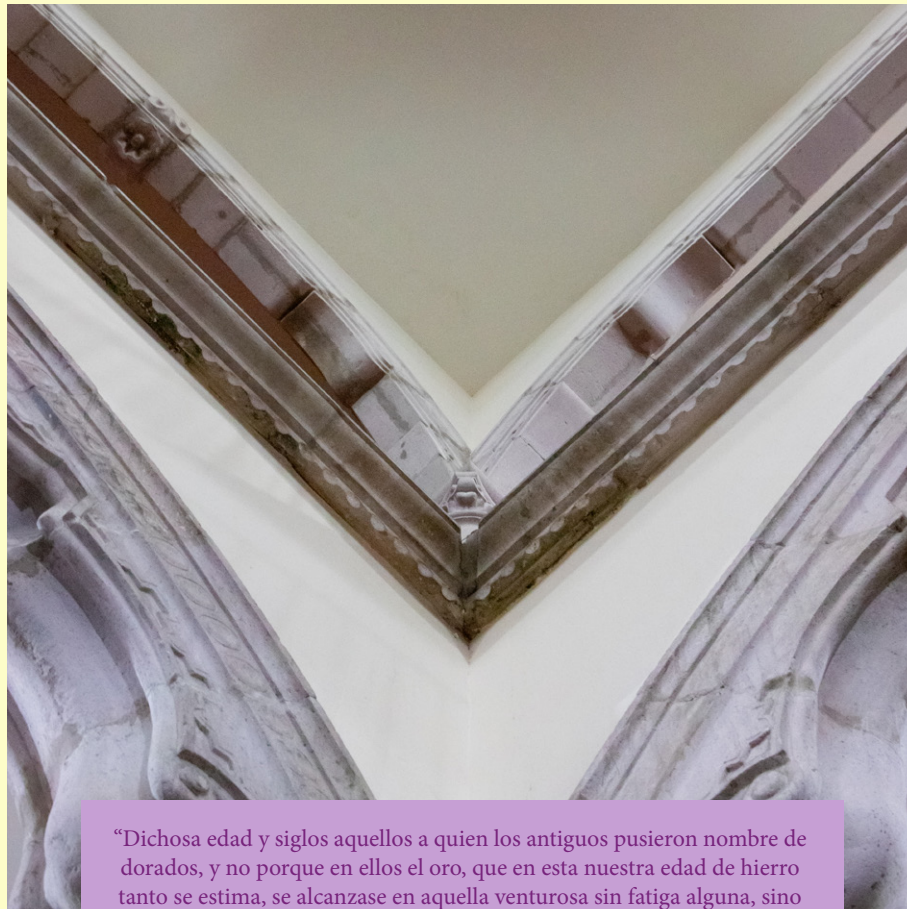


  
MARMÓREA  
REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEPTIEMBRE 2025 - FEBRERO 2026

NÚMERO 16



“Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío* [...] Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro”

Miguel de Cervantes

SEPTIEMBRE 2025 – FEBRERO 2026

# DIRECTORIO

**Mtro. Juan Carlos Arredondo Hernández**  
*Rector*

**Dr. José Manuel López Libreros**  
*Secretario General*

**Dra. Blanca Elena Sanz Martín**  
*Decana del Centro de las Artes y la Cultura*

**Dra. María Antonia Montes González**  
*Jefa del Departamento de Letras*

**Dra. Sandra Reyes Carrillo**  
*Coordinadora de las Revistas para la Licenciatura  
en Letras Hispánicas*

## EDITORAS

Camila Hurtado  
Hannia Fernanda Morga Diz

## CONSEJO EDITORIAL

Aeris Carolina Piña García  
Eselli Gabriela Herrera Hernández  
Eunice Medina Santos  
Mariana Contreras Perfecto  
Nirel Jazmín Márquez Hernández  
Pablo Leonardo Gallegos León  
Ximena Rocha Pinot

## **DISEÑO EDITORIAL**

Mtra. María Estela González Acevedo

## **MAQUETACIÓN**

Gloria Fernanda Cira Muñoz

## **FOTOGRAFÍA DE PORTADA**

Abraham Medina Muñoz

## **FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA**

Abraham Medina Muñoz

MARMÓREA. Año 9, número 16, Septiembre 2025-Febrero 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura y el Departamento de Letras Hispánicas. Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Edificio 214, Aguascalientes, Ags., México. Tel. (449) 910-7400 Ext. 58012. <https://revistas.uaa.mx/index.php/marmorea/index>, [revistamarmorea@edu.uaa.mx](mailto:revistamarmorea@edu.uaa.mx). Editora responsable: Dra. Sandra Reyes Carrillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título: 04-2024-071113165900-102; e-ISSN: 3061-7456, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Camila Pérez Hurtado, Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 28 de febrero de 2026.

# Presentación

**M**armórea es una revista digital que surgió como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de presentar sus investigaciones de lingüística, literatura, estudios artísticos y demás áreas afines al campo de las humanidades. Es además, un intento por ampliar los alcances de la Academia y visibilizar la relevancia de trabajos que abordan temáticas no necesariamente canónicas, mas no por esto menos sustanciales, que aportan nuevas perspectivas a diálogos pertinentes para la actualidad. Por ello, el Comité Editorial de la Revista Marmórea se complace en presentar este décimosexto número, posible gracias, en primer lugar, al trabajo de sus integrantes, quienes con su esfuerzo contribuyen a la pervivencia de este espacio de divulgación; seguidos por las personas que nos regalan su atención y dedican un momento de su vida a la lectura de los números; y sobre todo, gracias a las valiosas aportaciones de investigadoras e investigadores que comparten el interés de crear un hogar para el conocimiento, donde se extiende la bienvenida a todo lector.

Esta entrega tiene inicio con una enternecedora entrevista que nos concede la Dra. Martha Lilia Sandoval Cornejo, autora y académica aguascalentense, a propósito de su nuevo poemario *Ariadna*, su trayectoria como escritora y su andar poético. A continuación aparece la colaboración especial del número, una aguda crítica, acreedora al primer lugar en el XII Concurso Nacional de Crítica de Arte para Estudiantes de Licenciatura “Universidad Autónoma de Aguascalientes”, que sitúa su atención en un performance hecho por artistas regiomontanas a fin de abordar la relación entre las labores de cuidados y las mujeres en el panorama mexicano. En seguida, un estudio de literatura comparada se dispone a encarar la discapacidad como tema típicamente relegado a la marginalidad, a partir del análisis de dos obras hispanoamericanas. Continuando en el contexto literario de América Latina, el siguiente artículo toma como base la aclamada novela *Temporada de huracanes* para examinar las manifestaciones de la violencia en el contexto mexicano, enraizadas en el capitalismo gore, la necropolítica y el heteropatriarcado. En la misma línea de la literatura hispanoamericana, el autor del próximo texto desplaza el foco hacia la figura autoral y los riesgos de emplearla como único elemento capaz de decodificar las obras, centrando esta problemática en

el caso de la escritora argentina Samanta Schweblin. Finalmente, damos cierre a este número con una serie de reflexiones en torno a las formas breves, con el objetivo de puntualizar los cambios que ha experimentado el uso del aforismo y actualizar la noción que se tiene de este, todo ello con base en un corpus integrado por *enunciados aforísticos* de autores mexicanos del siglo XX.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de todos sus participantes por tomarnos en consideración como medio de desarrollo en la lengua, las artes y las humanidades. Agradecemos también a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Centro de las Artes y las Cultura, al igual que al Departamento de Letras, por su respaldo constante en este proyecto. Extendemos un profundo agradecimiento a todas las profesoras y profesores que nos impulsan a continuar con esta iniciativa, apoyándonos con su amable guía. Depositamos nuestro empeño en esta revista esperando que por medio de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos y sigan practicando el fructífero ejercicio de la curiosidad.

# Agradecimientos

No hay palabras suficientes para agradecer el apoyo y orientación que nos han brindado las personas que vuelven posible continuar con esta labor editorial: agradecemos, en primer lugar, a la Dra. Sandra Reyes Carrillo, por su valiosa orientación y por la confianza que deposita en nosotras; a la Dra. Ximena Gómez Goyzuela, por su incesante apoyo que ha dejado huella tanto en nuestro quehacer epistémico como en nosotras; a la Dra. Ilse Díaz Márquez, que nos enseña día tras día a tener la valentía de defender nuestras ideas y posicionamientos; a la Dra. Adriana Álvarez Rivera, siempre pronta para prestarnos su ayuda y su incansable optimismo contagioso; a la Dra. Brenda Muñoz Martínez, por conferirnos la confianza de adentrarnos a los mundos que las palabras crean; a la Mtra. Adriana Marmolejo Soto, que desde la sinceridad y el ingenio enciende en nosotras la preciada llama de la curiosidad; y al Mtro. Aehécatl Muñoz González, que ha guiado nuestro camino con paciencia y pericia. A todos ellos, gracias miles, pues es de quienes hemos aprendido la resiliencia y la entrega a aquello que nos apasiona.

Agradecemos, también, profusamente a la Dra. Martha Lilia Sandoval Cornejo por regalarnos de su tiempo y permitirnos conocer de primera mano el entendimiento y la sensibilidad, ambos altamente afinados, que dan a luz versos de tanta belleza y aplomo como los suyos. Esperamos que su entrevista sea de gran interés para las y los lectores, quienes podrán gozar, como hicimos nosotras, del tesoro de las meditaciones en torno a la poesía de una literata experimentada.

De igual forma, extendemos nuestro perenne agradecimiento al Departamento de Letras, a través de su jefa, la Dra. María Antonia Montes González y a la decana del Centro de las Artes y la Cultura, la Dra. Blanca Elena Sanz Martín, que continúan otorgándonos la oportunidad de llevar a cabo esta iniciativa estudiantil. Asimismo, agradecemos a la Lic. Lucero del Rocío Solís Ruiz Esparza por su atento asesoramiento e invaluable ayuda, sin la cual no sería posible la existencia de Marmórea.

# Índice

|                                                                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Una compañía inolvidable: sobre poesía, introspección y tejer hilos para llevar la vida. Entrevista con Martha Lilia Sandoval                                  | 8  |
| <b>2. <i>Nadie me ayuda en esta pinche casa</i></b>                                                                                                               | 14 |
| 3. Miradas divergentes: un acercamiento a las discapacidades desde la mirada externa                                                                              | 19 |
| 4. El ojo del huracán: masculinidad hegemónica y violencia en <i>Temporada de huracanes</i>                                                                       | 24 |
| 5. Samanta Schweblin y el problema de tomar la voz de la autora como clave para la interpretación de los relatos                                                  | 29 |
| 6. Del aforismo al enunciado aforístico en algunas calas de escritores mexicanos de principios del siglo XX a la luz del ethos autoral y el análisis del discurso | 35 |

**\*\*COLABORACIÓN ESPECIAL**

# Entrevista con Martha Lilia Sandoval

## Una compañía inolvidable: sobre poesía, introspección y tejer hilos para llevar la vida

Comité Editorial  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
revistamarmorea@correo.uaa.mx

**Entrevistadora 1:** Primero que nada le agradecemos por venir con nosotras, maestra Martha Lilia. Nos da mucho gusto tenerla en Marmórea para este segmento que apenas lleva tres ediciones previas. Nos sentimos muy afortunadas de que usted nos comparta su nuevo poemario *Ariadna* para esta sección. Le damos la bienvenida.

**Dra. Martha Lilia:** Yo también les agradezco mucho la invitación y quiero decirles que es la primera vez que voy a estar en Marmórea, así es que yo feliz, encantada.

**Entrevistadora 1:** Ya estuvimos leyendo *Ariadna*, qué poemario tan poderoso. Muchas felicidades por su trabajo, hermoso. Hubo muchos poemas que, hace un momento estábamos comentando, nos hicieron sentir muchas cosas, sobre todo por la temática que creemos que, siendo mujeres, nos permite relacionarnos mucho con los poemas. Para comenzar a abordar este poemario quisiéramos hacerle algunas preguntas, tal vez comenzando desde algunos puntos centrales que les puedan interesar a nuestros lectores.

**¿De dónde surge la idea para *Ariadna* como poemario?**

**Dra. Martha Lilia:** La idea se fue forjando poco a poco. En realidad, mi intención era sí hacer algo más referencial, como ya ustedes se habrán dado

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEP 2025-FEB 2026

8

NÚMERO 16

cuenta. Lo primero, quizá, antes que el título, estructuré el poema en esas cuatro fases que son las fases de la luna, y que me permitieron ver desde esta perspectiva, desde esta edad que tengo ya, mi vida desde la infancia y luego pasar por las otras etapas también, de juventud y madurez, y llegar a una conclusión; pero no a una conclusión, digamos, en cuanto a edad, sino más bien en cuanto a que ese camino recorrido me ha llevado a la escritura. Y, por lo tanto, el último de los capítulos, el que se titula Luna Nueva, me parece que cierra esta idea de que esa trayectoria vital, que puede ser la trayectoria de cualquier persona en cualquier momento, lo puede conducir al arte de manera general y a la escritura de manera particular en mi caso. Sí, ya cuando tuve como la estructura del poemario y pude ver a dónde llegaba, me percaté de que había un hilo conductor y estaba relacionado en gran parte, (aunque no únicamente, porque también ahí tengo un poema, por ejemplo, dedicado a mi padre) por las mujeres de mi familia, sobre todo por mi abuela, mi abuelita materna. Su figura tan, utilizo la palabra que tú dijiste ahorita porque me gusta mucho, tan poderosa dentro de su sencillez, me remitió a ese personaje mitológico y por eso empecé desde el poema a nombrar varias veces a Ariadna y le digo en algún poema la verdadera Ariadna. Y es esa mujer que tuvo varias vicisitudes en su vida muy fuertes, voy a mencionar únicamente dos. Ella, muchachita de campo, de rancho, se casó a los 15 años y enviudó a los 30, cuando enviudó ya había perdido a dos hijos y después (porque quedó embarazada cuando murió mi abuelo materno) perdió a otra de las hijas, psicológicamente, no físicamente, fue una pérdida más bien de tipo moral y fue muy, muy dolorosa para toda la familia. Mi abuela, con el oficio que tenía, que era muy humilde (ella torteaba a mano), sacó adelante a sus dos hijas que le sobrevivieron. Todas esas fueron sus vicisitudes, pero lo interesante es que nunca perdió la fe en la vida, nunca perdió su sentido moral, nunca perdió su serenidad hasta el fin de sus días. Y ese misterio viviente me hizo pensar en que, no solamente ella, sino que muchas mujeres podemos desarrollar esa capacidad de, como dice el mito, de conducir al héroe fuera del laberinto. Qué personaje tan poderoso es el personaje de Ariadna, ¿verdad? Porque sin ser una super poderosa heroína, simplemente conduce

al héroe fuera del laberinto: “aquí te va tu hilito por el que te puedes ir guiando”. Yo pienso que la poesía y, de manera general, las artes, pueden ser como ese hilo conductor que nos puede llevar fuera de los laberintos de las emociones, del sinsentido de la vida. Entonces, yo le había anotado como título *Ariadna. La poesía*, pero, bueno, entre el editor y yo estuvimos de acuerdo en que un título más corto podría ser todavía más sugestivo.

### ¿Para usted qué es la poesía? ¿Cómo puede definir su poesía?

**Dra. Martha Lilia:** Muchas gracias por la pregunta. Intento hacer una respuesta para mí misma en el poemario, por eso en el primer capítulo hago referencia a aquellos poemas que leí en la infancia y que me causaron un impacto muy alto, muy grande. En confianza con ustedes les puedo decir que los primeros poemas que me impactaron fueron los poemas de los poetas modernistas. Gracias a una de mis tías, que, en aquellos años, cuando yo era niña, ella debía tener como unos 16, 17 años. Era una chica que únicamente estudió la primaria y se fue a trabajar, pero tenía seguramente un gusto, una intuición para la poesía, porque ella seleccionó de los libros que encontraba en la biblioteca (en una biblioteca que se encontraba a la salida de su trabajo, por la calle Venustiano Carranza, que era de los padres dominicos, ahí a un ladito del templo) y ella fue haciendo sus poemas, los fue transcribiendo con una letra palmer armoniosa, maravillosa, que ya no la encontramos en ninguna parte, pero que en aquellos años se enseñaba. Ahí yo me topé con esa poesía y me quedé enamorada. Allá hay un poema que digo que me sentí como ebria, porque estaba muy chica y estaba leyendo pasiones absolutamente devastadoras, como la que menciona ahí Amado Nervo y todo esto. Ese fue el primer género que yo degusté y del que me sentí enamorada, la poesía, pero durante mucho tiempo la dejé olvidada, por el medio, porque no se propiciaba. Me acuerdo que en la primaria escribí un cuentito, empecé a leer en la adolescencia novelas de Corín Tellado y me fui por la narrativa. Después tuve como mis preferidos a Julio Cortázar, *Rayuela*, *Cien años de soledad* y me fui completamente por la narrativa; porque, no sé si justamente

le pase a mucha gente, pero a mí me pasó, pensé que para escribir poesía se requería ser muy talentoso y, además, los que más destacaban en la poesía eran los hombres. Bueno, nada más Sor Juana, pero Sor Juana es tan inmensa, tiene una estrella tan grande... Pues no, no me atrevía con el género lírico y lo primero que empecé a escribir, y eso no tan joven, ya después, cuentos. Por ahí tengo un libro de cuentos, gané un concurso de cuento. Hice mi maestría en literatura mexicana, me fui por la investigación literaria, también estuve haciendo libros o artículos sobre investigación literaria, y no regresé a la poesía. Regresé a la poesía en dos momentos, y creo que es significativo decirlo, porque sí se requiere algo especial para regresar a la poesía. La primera vez que regresé a la poesía, yo tenía 51 años y me operaron de un tumor en la cabeza, y ahí fue, en ese momento clave y crucial, que escribí unos poemas y me publicaron una plaqueta que pasó sin pena ni gloria para todos, incluso para mí. Y yo dije “no, no va por ahí”. Mi segundo momento de llegar otra vez a la poesía fue hasta que ya dejé de trabajar. Cuando dejé de trabajar y junto con el equipo que empezamos a formar Alma, nos empezamos a reunir para compartir lecturas, con la influencia muy decidida de una poeta que se llama Arlette Luévano, fue que me empezó otra vez a interesar; y el trabajo que estamos haciendo todavía de entrevistar a las poetisas y leerlas, todo eso me fue sensibilizando y también me fue comprometiendo, porque dije “estoy aquí promoviendo la poesía, es justo que yo también me comprometa con el género”. Y empecé nuevamente y me di cuenta de que no solamente es importante escribir poesía para los demás, sino que es importante para uno, porque es un modo de autoconocimiento muy, muy importante. Es una forma de encontrar las palabras y el lenguaje para decir incluso situaciones complicadas. Les voy a comentar nada más un ejemplo, porque tiene algo de gracia. En el poemario anterior, yo escribí un poema que dediqué a mi esposo, creo que aquí no tengo ninguno específico para él. Lo escribí pensando también en que era algo complicado para mí, porque sí es complicada toda relación humana, y pasa por muchos altibajos, pasa por muchas situaciones, y a la vez que uno quiere a las personas hay cosas que no le gustan y que detesta. Yo quería escribir un poema que tuviera todo eso, no nada más

lo bonito, sino también lo feo, lo oscuro. Y, pues, bueno, lo escribí. Me di cuenta de que, aunque yo quise ser muy sutil, y bueno, mi esposo sí, pues a él le gusta lo que escribo y él dijo que estaba bien. Pero un amigo de él, muy de broma, según esto, en una presentación dijo: “a mí me gustan todos los poemas, menos el que escribió para mi amigo”; luego una compañera mía, mucho más joven que yo, pero que fuimos colegas en la secundaria, como maestras, ella me confió y me dijo: “híjole, a mi esposo no le gustó tu poema”, casi le prohibió que se juntara conmigo. ¡Ay, no! De verdad, a los varones no les gustó mucho. Pero yo dije “qué importante que la poesía le permita a uno abordar temas complicados, incluso para uno mismo”. Creo que más o menos es parte de mi estilo. No sé si se fijaron, por ejemplo, en un poema que le dedico aquí a mi mamá, mi madre muerta, en paz descanse, en el que digo “madre, pues yo en aquellos años discutía contigo y hasta pensé que podría ser mejor y hasta te daba consejos”. Y todo ese reconocimiento y esa comprensión que va llegando con los años de quiénes son las madres y qué madres somos también nosotras, y bueno... Todas esas cosas complicadas se pueden decir en la poesía y se pueden decir de una manera muy cortita, muy breve. Y aunque a uno le guste más leer novelas, si le empieza uno a encontrar el sabor a la poesía, híjole, después se vuelve una compañera, una compañía inolvidable, porque hasta un poemita, un versito, hasta un verso te puede acompañar. Si te llegó al corazón y se te graba, aunque sea un verso, te acompaña. Yo siento que ese valor que tiene la poesía sí tenemos que seguirlo difundiendo. Y, bueno, nada más quiero agregar esto: como nosotras hemos estudiado aquí quiénes escriben poesía, qué mujeres escriben poesía, y bueno, también algunas narradoras (ese panorama no lo hemos explorado puntualmente, pero sí tengo más o menos idea); y en una cuestión estadística puedo decir, *a grosso modo*, que hay más poetisas que narradoras aquí en Aguascalientes. ¿Por qué hay más poetisas mujeres? ¿Por qué hay más poetisas que narradoras? Si supuestamente el género no es tan apreciado y hasta uno a lo mejor dice, yo misma de repente he dicho, el día que compré un poemario de otra colega que me costó 300 pesos, dije “¡300 pesos! ¿Este librito tan pequeño?” Nos cuesta trabajo valorar la poesía, pero hay que hacerlo porque es un

camino muy, muy sanador también. Sí. ¿Ustedes conocen una frase muy famosa de Alejandra Pizarnik? Dice algo como “tienes depresión, no necesitas Prozac, no necesitas medicamentos, necesitas poesía. Qué maravilla.

**¿Qué consejo le daría a una persona que esta tratando de adentrarse al mundo de la poesía, sea como escritor o como lector?**

**Dra. Martha Lilia:** Pues es un consejo general, incluso para la narrativa o cualquier género. Yo el consejo que le daría es que lo primero es quitarse tantito el prejuicio de decir “no me va a gustar, no le voy a entender” y empezar a leer. Sí recomiendo a las mujeres leer a mujeres. ¿Por qué? Porque sí estamos haciendo diferente, sí estamos abordando temas que los hombres no habían abordado. Entonces, si es para las mujeres, lo primero que les recomendaría es que nos leamos entre mujeres. De las poetisas, por ejemplo: Arely Jiménez, ya saben todos el tema de la enfermedad, el tema de su madre; también Sandra Moreno tiene unas reflexiones muy interesantes acerca de la maternidad y las diferentes formas de matinar. Las mujeres nos acercamos incluso al tema de la enfermedad de otra manera. Tampoco se habían tratado en la poesía, creo yo, los temas del parto, la menstruación, la menopausia, el hombre es más parco para adentrarse a todos estos temas. Y ahora estamos viendo, por ejemplo, con la chica que ganó el Premio de Poesía Aguascalientes el año pasado, Ana Clara Muro, el tema del Virus del Papiloma. Son temas increíbles y es muy reconfortante verlos por escrito, escrito por otras mujeres. Hay muchas otras cosas. Otra que también ganó el Premio de Poesía Aguascalientes, Elisa Díaz Castelo con *El reino de lo no lineal*, que hace estas combinaciones tan interesantes con ciencia tiene, por ejemplo, un poema dedicado a la escoliosis, que ella padece. Hay otra poeta, Marisela Guerrero, que tiene un poemario, *Se llaman nebulosas*, y hace una combinación entre eso de las nebulosas con la enfermedad de la neumonía, un padecimiento que ella sufrió de niña o que tuvo que ver con la enfermedad de uno de sus hijos. Es una maravilla leer este acercamiento de las mujeres a estos temas y ver cómo lo retoman y lo convierten en algo poético. Entonces ese sería mi consejo. Primero,

lean a las mujeres, porque ahorita, incluso dice Joel Grijalva, el editor de *Ariadna*, que lo que siente él es que los hombres están volcados hacia el mundo, están hacia el exterior, les importa la guerra, la paz, la crisis, todo esto; las mujeres todavía estamos volteando a vernos a nosotras mismas y descubriendo quiénes somos. Y este proceso es más rico todavía. Pero claro, también a los hombres hay que leerlos muchísimo, a mí se me hacen buenos, y es que hay para todo. Yo me acuerdo de una respuesta que dio Benjamín Valdivia, poeta y difusor cultural originario de aquí de Aguascalientes, pero que vive y trabaja en Guanajuato, desde joven se fue a trabajar allá. En una ocasión, yo lo escuché esto en un taller que vino a dar aquí en el que él hablaba de César Vallejo, de este poemario que dicen ahora que es tan disruptivo, tan rompedor, el *Trilce*. Entonces una de las compañeras dijo “ay, no, pues a mí los poemas no me gustan”. Benjamín dijo “coincidimos, a mí tampoco. El mejor Vallejo me parece el de *Poemas humanos*, porque esa es la vanguardia latinoamericana, no la vanguardia que nos puede haber llegado de otros lugares”. Entonces, tú lees *Trilce* y sí, rompe con muchas reglas de la sintaxis y de todo, y resulta difícil entenderlo, pero lees los *Poemas humanos* y claro que les entiendes y claro que los disfrutas porque son muy accesibles. Hay que empezar por lo más accesible, lo más sencillo. Les comento una cuestión de manera personal. Tuve la experiencia, en este octubre del año pasado, de llevar de la mano a mi nieto, el más joven, el más chico de mis nietos que va a cumplir 10 años. Nos pusimos a hacer calaveras para concursar. Me mandaron la convocatoria y nos llamó la atención, y no estaba tan mal, porque, siendo así un concurso de calaveritas, había premios hasta de 3,000 a 5,000 pesos. Entonces entre el chiquillo y yo empezamos, y me gustó mucho la experiencia de conducirlo a las calaveritas. Y sí ganó, un tercer lugar, pero ganó. A eso me quería referir, a acercarnos a la poesía, con lo sencillo, a las calaveritas, jugando ahí con los niños, enseñándoles las rimas y demás para que hagan esto y que concursen, a lo mejor ganan. Mi nieto ahorita se siente que es poeta. Darles estas experiencias los marca. Yo espero que sí, que este chiquillo persista y siga. Tiene otro librito, sacó un librito de relatos. Lo comento, porque está invitado a participar en la Feria del Libro Infantil y Juvenil el 22 de febrero en

la Plaza Tres Centurias, estará presentando su librito. Él se llama César Román Valadez Muñoz. Hay que tumbar el mito de que la poesía es únicamente para los superdotados y talentosísimos, los elegidos de las musas. Yo creo que cualquiera puede entrarle.

### ¿Cuáles son los referentes que han formado su trayectoria poética?

**Dra. Martha Lilia:** Tengo que dar el crédito desde los modernistas, que fueron los primeros: Amado Nervo, Rubén Darío, incluso Juan de Dios Peza, Manuel Gutiérrez Nájera y todos esos poetas modernistas. Luego ya después, fue avanzando en cuanto a gustos. Cuando yo empecé como maestra, a mí me sirvió mucho para mi práctica docente y para la sensibilización los poemas de Rabindranath Tagore, *La Luna Nueva*, *Gitanjali*, incluso, bueno, este no es poema, pero la obra de teatro que tiene, *El cartero del rey*. Eso que decía yo de la frase que te puede acompañar, hay una frase en ese drama que dice “yo soy feliz vendiendo quesitos”, decía el niño, y yo me repetía mucho eso, me lo he repetido en mi vida por las cosas sencillas por las que pasa uno. Yo digo “¡ay, qué feliz soy vendiendo quesitos!”. Después, por ejemplo, me gustó mucho un poeta español que ganó el premio Nobel, no sé en qué año, Vicente Aleixandre y empecé a transcribir algunas cosas de él. Cómo me encantaba, me gustaban muchísimo las imágenes tan surrealistas, todavía me gusta Aleixandre. Y, bueno, Machado con estas frases “caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Luego, claro, Sor Juana y todo lo que tiene Sor Juana de combativa y también de amorosa, “Óyeme con los ojos, ya que están tan distantes los oídos...”, todo esa lírica. También el descubrimiento de Rosario Castellanos, con esos poemas que tiene tan contundentes respecto de la mujer, “Obedecí, señores, las consignas...”, yo les ponía en la secundaria a las chiquillas estos poemas de Rosario Castellanos. Últimamente también me gusta mucho Dolores Castro, tengo ahí un poema dedicado a Dolores. Sí, me gusta, es una poeta muy fina, también muy combativa. De repente dice “A cabezadas rompo este silencio...”, sí, de pronto tiene unas frases bien fuertes. Huidobro también me parece bastante interesante, toda esta poética de Pequeño Dios y la cuestión del creacionismo. Pero mi corazón

se va con César Vallejo, por todo lo que tiene. También me gustan muchísimo varios cuentos de César Vallejo, les recomiendo que lean el “Paco Yunque”. También últimamente Marosa di Giorgio, que la menciono, se me hace muy interesante. Yo creo que me falta leer a muchas otras poetas, obviamente, que son interesantes unas por una cosa y otras por otras, y otros grandes poetas que también de pronto van uno descubriendo. Por ejemplo, para este poemario, para escribir uno de los poemas que están aquí, me resultó fundamental leer a Oliverio Girondo, que tiene mucha soltura y que también utiliza malas palabras a veces en los poemas, porque son necesarias las malas palabras. Yo que, por mi educación, niña de colegio y todo eso, nunca he sido de malas palabras, y aquí hay un poema en el que digo malas palabras, el que se llama “Luna creciente”, esa es la única vez que he usado y lo hice después de que leí lo de Girondo. Dije, “sí, me tengo que atrever a decir malas palabras”, lo tengo que decir en mi vida porque además me las guardé en aquellos años.

### ¿Qué relación establece con los símbolos recurrentes a lo largo del poemario? ¿Tiene identificados símbolos que entrelaza, como haría Ariadna?

**Dra. Martha Lilia:** Yo creo que sí, yo creo que la naturaleza. A lo mejor lo que me falta en el poemario, son animales, ¿verdad? Como que no menciono nada. Realmente no soy muy amistosa con los animales, aunque sí tuve animales en la casa cuando mis hijos eran chicos. Menciono algunos animales, el lagarto, la mariposa, la oruga, pero son alusiones, más bien me sirvo de la de la naturaleza del animal para crear la metáfora, para crear la imagen. Tengo una amiga, Thercy Arvizu, tiene un poemario, les recomiendo también que lo lean, se llama *Los dioses del sigilo*, allí habla de cosas muy padres de los animales y de las plantas, como que se queda ella meditando frente al animal. Y yo de los animales nada más cosas anecdóticas. En una ocasión, una compañera que es defensora de los animales, Ana Leticia Romo, que es también muy, muy trabajadora, nos pidió a varias personas que hiciéramos un cuento sobre un animal y no sé si nos dio a elegir o cada quien eligió. El caso es que yo hice un cuentito sobre el búho, pero porque yo tenía una anécdota que me

pasó en un momento con mis hijos. Y ya, lo escribí. Sacó su libro, participamos como 30 narradores y un director de teatro, David Nava, escogió cinco cuentos para ponerlos en escena y escogió el búho. Ahí está el cuento del búho en escena. Tuvieron muy, muy bonitas recepciones esos cinco relatos de animales, porque además David los transformó en algo espectacular para la escena. Y ese trabajo de David Nava es muy adecuado para presentarlo en las escuelas, porque tiene que ver con la valoración de los animales. Pero de la naturaleza y la vegetación sí menciono. La vegetación es muy importante desde la infancia y en el primer poema se marca el eucalipto. Está tan presente en mi vida el olor de los conitos de eucalipto. Hacíamos pulseritas y el olor de eso es algo que se me ha quedado, como una de las mejores experiencias de la vida. Las mamás hacían un baño de eucalipto, lo menciono en algún poema, cuando uno salía del sarampión o de alguna enfermedad de esas y olía riquísimo cuando te metían a la tina del baño de eucalipto. Era algo maravilloso, son experiencias que se quedan para toda la vida. Entonces sí, la naturaleza me acompaña. Tengo mi patiecito con lavandas a un lado. Los olores también están muy presentes. Los olores al agua florida, sobre todo los olores que se me hicieron imborrables desde la infancia, están allí presentes. Y los sonidos, por ejemplo, que la chirimía y el violín de los matlachines, la música que me fue acompañando durante varias etapas de la vida o incluso me sigue acompañando.

**Entrevistadora 2:** En el mito Ariadna va haciendo ese hilo para Teseo. Durante todo este poemario me pareció que usted va tejiendo sus recuerdos y una cierta red en la que se va apoyando para poder caminar por la vida.

**¿Qué necesitamos para tejer un hilo que nos ayude a avanzar en la vida?**

**Dra. Martha Lilia:** Es una pregunta muy bonita y necesaria. Lo que podría pensar es esto de regresar a nuestra vida como una vida importante. Cada una de nosotras tenemos una vida importante. No hay vida simple, todos tienen algo. Yo dirijo un taller de mujeres de mi edad y otras más jóvenes, que pudieran ser mis hijas, y, de hecho, ahí está una de mis

hijas. Una de ellas se salió del grupo, por eso ahorita me emocioné, porque dijo que su vida era muy triste y que no quería escribirla. Ahorita no es su momento, a lo mejor. Ella dijo que había tenido muchas experiencias dolorosas en la infancia, muchas situaciones y no quería regresar a esto. Y yo sé que sí es doloroso en sí. Es doloroso, pero a la vez también es curativo, es creativo, es sanador. Es ir tejiendo estos hilos que nos permitan también comprender qué estas que somos tuvieron estos antecedentes y este linaje y estas situaciones y no estamos aquí por pura casualidad, sino que hay todo un sentido. Sí, eso es lo que te enseñan los poetas, esas posibilidades que creías que no eran. La poesía es una maravilla. Sí, es una maravilla y es un ejercicio también, es un oficio. Es un aprendizaje, eso vamos aprendiendo de otros poetas, vamos aprendiendo unos de otros, pero sí hay que darnos el crédito, leernos, formar grupos, saborear.

**Entrevistadora 1:** Le agradecemos enormemente por su tiempo y por esta plática tan amena, que nutre el alma y llena el corazón. En verdad gracias. Le deseamos mucho éxito a usted y a su nuevo poemario *Ariadna*.

**Dra. Martha Lilia:** A mí también me encantó platicar con ustedes. Muchas gracias por invitarme.

# *Nadie me ayuda en esta pinche casa<sup>1</sup>*

Laura Gisela Herrera Mendoza  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
lghmptm@gmail.com

**\*\*COLABORACIÓN ESPECIAL**

Nuestra misión es traspasar eso que recibimos a otras, las que sean. Aprendí que la genealogía, al ser un amor heredado, solo funciona en cascada.

Alana S. Portero, *La mala costumbre*.

## **I.**

¿Cómo hablar de labores domésticas y no traer a la mente a quien arrimaba comida a la mesa? ¿Cómo no pensar en quien brindó las condiciones necesarias para estar redactando este texto? ¿Cómo desprender del cuerpo la experiencia del cuidado para hablar objetivamente de ello?

## **II.**

*Nadie me ayuda en esta pinche casa*, además de ser una frase que me remite a cierta etapa de mi vida, es el título de un *performance* colectivo, ejecutado en el 2018, por tres artistas visuales regiomontanas: Aurora Leyva (1998), Paola Livas (1995) y Gina Arizpe (1972), egresadas de la Facultad de Artes Visuales, de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

## **III.**

Durante la adolescencia viví en casa de mamá Piedad; solía ayudarla con un par de las múltiples tareas que implica el mantener la casa limpia y ordenada, sin embargo, no era suficiente, ya que atender entre dos personas un hogar como el nuestro, conformado por diez integrantes, no era tarea fácil. Toda familia lleva consigo una mitología interna, una serie de relatos que configuran las dinámicas y jerarquías de quienes forman parte de ella. A nuestra familia la acompañaba un mito presente en muchas de las estructuras familiares de México:

---

1 Primer lugar en el XII Concurso Nacional de Crítica de Arte para Estudiantes de Licenciatura "Universidad Autónoma de Aguascalientes".

la creencia de que las responsabilidades domésticas son inherentes a las mujeres.

#### IV.

El proyecto arquitectónico Paseo de la Mujer Mexicana es un espacio temático ubicado en la esquina sureste del Parque Fundidora en Monterrey, diseñado por Susana García Fuentes tras ganar el concurso de selección emitido por la Fundación Monterrey 2010, A.C. Este espacio se configura por un amplio jardín circular, contiene dentro un camino centrípeto de concreto en forma de espiral que es atravesado, por encima, con un puente de cristal. La razón de ser de este recinto es homenajear las contribuciones sociales realizadas por mujeres, en los ámbitos artístico, científico, académico, civil y político a través de estelas de cristal y placas metálicas repartidas a lo largo del jardín, las cuales contienen los nombres de las homenajeadas. Es allí, sobre el puente de cristal escenificado por el Cerro de la Silla y la Sierra Madre, donde tuvo lugar el performance *Nadie me ayuda en esta pinche casa*. Lugar idóneo para rendir tributo con el cuerpo a quienes se hacen cargo de las labores de cuidados (entendidas como el mantenimiento de la vivienda, proporcionar nutrición, vestido y acompañamiento).

#### V.

Pude conocer esta obra gracias al registro audiovisual que se encuentra en la cuenta de Instagram de Paola Livas, en el cual durante tres minutos con veinticinco segundos se aprecia simultáneamente a las artistas esforzándose por limpiar el suelo del puente. Sus manos, cubiertas por guantes amarillos, sostienen periódico y productos de limpieza. El ángulo de las tomas que conforman el video permite que el reflejo de la luz sobre el cristal vuelva evidente la capa de polvo que lo cubre, este detalle deja ver a lo largo del registro el avance logrado, pero también el constante retroceso que ocurre cuando las personas atraviesan el puente dejando nuevas marcas de suciedad. “El quehacer nunca termina”, dicho comúnmente utilizado por amas de casa, se encarna a través de la acción per-

formática en el cuerpo de las artistas, lo cual, a nivel conceptual, da congruencia al medio de representación de la pieza.

Desde la primera vez que vi el registro del performance iniciaron las conjeturas en mi mente, ya que la limpieza es un tema que mantiene una estrecha relación con mi vida personal; sin embargo, la comprensión de este se agudizó después de consultarlo numerosas ocasiones, aunado a la recopilación de información al respecto. Entré en contacto con una de las *performers* a través de Instagram, quien me compartió algunos datos que por la naturaleza del registro no podían ser apreciados, por ejemplo, aunque el audiovisual marque cortes, la acción sucedió de forma ininterrumpida durante casi tres horas. La artista comenta que fue un día muy soleado, por lo que al finalizar sus cuerpos estaban empapados en sudor (Livas).

#### VI.

En noviembre del 2024 el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) emitió el comunicado de prensa anual Cuenta Satélite de Producción Doméstica, en el cual expone los datos estadísticos recopilados durante el año anterior con respecto al trabajo no remunerado de los hogares y su participación equivalente en la economía nacional. Este reportó en sus principales resultados que:

En 2023, el valor económico de las labores domésticas y de cuidados que realiza la población de 12 años y más fue de 8.4 billones de pesos a precios corrientes —es decir, a precios vigentes en el periodo al que se refiere la información—. Esta suma equivale a 26.3 % del Producto Interno Bruto (PIB) del total de la economía. De ese monto, las mujeres contribuyeron con 71.5 % y los hombres, con 28.5 por ciento (INEGI).

Lo que estas cifras develan es que, pese a los logros alcanzados por parte de los feminismos en aumentar el porcentaje de representación de mujeres en la esfera pública, estos no compensan o disminuyen los padecimientos de la esfera privada.

Dahlia de la Cerda escribió en agosto del 2024 una entrada para el periódico *El País*, titulada “Una crítica feminista a Claudia Sheinbaum”, en la cual parafrasea a las activistas Verónica Gago y Ochy Curiel, quienes coinciden en la postura de que la representación política – o pública – no es un fin en sí mismo, ni es suficiente; ambas comparten la idea de que, sin un enfoque interseccional, las mujeres también pueden reproducir las jerarquías de opresión, producto de las violencias estructurales, al asumir que la liberación de las mujeres está encauzada únicamente en cuestiones de género, dejando de lado las opresiones vinculadas con la etnia, la clase social, la edad y la orientación sexual. Esto da como resultado símbolos vacíos, ejemplo de ello es el Paseo de la Mujer Mexicana, que pese a las buenas intenciones detrás de la génesis del recinto, evidencia la falta de pensamiento interseccional. El hecho de que el puente sea de cristal contiene implicaciones reveladoras, ya que mientras unas están siendo homenajeadas otras deberán estar limpiándolo tenazmente, porque además de ser una estructura con constante flujo de personas, el material del que está hecho y la condición de estar al aire libre agregan mayor complejidad a la labor. Por ello, considero acertado que *Nadie me ayuda en esta pinche casa* ocurra en este espacio, ya que permite (d)enunciar a través del cuerpo de las performers el carente reconocimiento de las labores domésticas.

## VII.

Cuando viví en casa de mamá Piedad escuché en repetidas ocasiones el reclamo: “nadie me ayuda en esta pinche casa”. En aquellos años no comprendía del todo la queja, dado que mi imaginario adolescente no era capaz de concebir todo el desgaste físico que implica sostener un hogar; sin embargo, ahora, tras siete años fuera de casa, comprendo cada vez más lo injusto de la situación en que mamá Piedad aún se encuentra. Ella dedica alrededor de seis horas diarias a las labores domésticas y de cuidados en nombre del amor a sus hijos, quienes llevan arraigada la mentalidad patriarcal esencialista en la cual la mujer debe hacerse cargo de dichas tareas porque es parte de su “naturaleza”, por lo que no son capaces de reconocer la forma en que explotan a su madre,

ni la relación vertical, con tintes de esclavo-amor, que mantienen con quien les dio vida. El antes mencionado comunicado de prensa anual Cuenta Satélite de Producción Doméstica revela el tiempo promedio a nivel estatal de horas invertidas en los quehaceres del hogar. Nuevo León, que es donde tuvo lugar la acción, reportó casi veintinueve horas a la semana (INEGI), lo que se traduce en cuatro horas diarias, tiempo que se asemeja a la duración del performance de casi tres horas. Esto crea un diálogo directo entre la acción cotidiana y la acción restaurada, a pesar de que en el performance se construye una narrativa ficcionada, siempre se verá interpelada por la realidad material.

La agudeza conceptual no se limita a la duración de la pieza, sino que se reitera al lograr representar la verticalidad existente en la forma de relacionarse dentro del hogar primigenio, materializándose a través de la posición de sus cuerpos, los cuales se encuentran al ras del suelo. El gesto se vuelve más evidente cuando las personas que atraviesan el puente se dirigen a ellas para solicitarles el paso, haciendo que estas volteen hacia arriba para responderles, creando una imagen que personifica las dinámicas contrarias a la horizontalidad. Otro detalle que, a mi parecer, contribuye a potenciar el campo semántico de la pieza es la construcción del paisaje. La locación, además de ser acertada, por lo ya antes mencionado, es idónea al tener una vista panorámica de la Sierra Madre, puesto que esta, en el contexto del performance, alude a la relación entre la naturaleza y el principio materno según el arquetipo de la madre nutricia, que es dar y preservar la vida, invitándonos a reflexionar sobre los preceptos que se atribuyen a las cuidadoras.

*Nadie me ayuda en esta pinche casa* derrama de los cuerpos de las artistas los discursos sexistas que aún prevalecen en nuestra contemporaneidad. El cuerpo rebasa sus límites cárnicos para hacer simbiosis con el espacio público, lo que le permite al cuerpo feminizado ser visto más allá de la óptica preconfigurada por el arquetipo de la madre, haciéndolo evidente ante el espectador. Por esto, la mirada de los otros supondrá un elemento clave en la acción. Sobre ello, Cano Díaz propone que:

Su expresión, como límite, desarraiga el cuerpo a un trazo anatómicamente definido y lo propone como un cuerpo abierto, un cuerpo que sobrepasa su límite al ser empático, y en el acto de ser mirado, también es capaz de mirar. En su posibilidad como objeto de observación hay una apuesta por un transporte afectivo con el otro. En el dejarse mirar a través de este cuerpo limítrofe, abyecto, se apertura algo más: a saber, el acto político de un nuevo cuerpo.

Situarse en un espacio con una alta afluencia de personas, como es el Parque Fundidora, permite que tengan un mayor impacto visual al cruzarse con cientos de miradas. Un reporte, realizado por el periódico *Milenio*, indica que durante el 2018 la cifra estimada de visitantes en fin de semana de temporada baja fue de 8,000 personas (Cubrero); lo que se traduce en 2,666 asistentes por día. Incluso suponiendo que el performance se realizó entre semana, lo que indicaría una cantidad menor de visitas, la cifra se mantendrá alta. Por lo tanto, la pieza vuelve evidente la tensión entre la construcción del cuerpo público y del cuerpo privado a través del entrecruce de miradas de los transeúntes con las performers.

### VIII.

La segunda oleada de feminismos no se dio de la noche a la mañana, sino que tuvieron lugar una serie de eventos en efecto dominó que devinieron en un segundo movimiento masivo a principios de 1960, el cual tuvo implicaciones en la producción de arte hecha por mujeres. En 1949 Simone de Beauvoir publica su libro *El segundo sexo* en Francia, pero es hasta 1953 que este cruza el océano Atlántico tras su traducción al inglés para llegar al público estadounidense; esto sumado a la publicación de *La mística femenina*, por Betty Friedan, en 1963, y al movimiento por los derechos civiles de las personas afroamericanas, con publicaciones como *Double Jeopardy: To Be Black and Female*, de 1969 escrito por Frances M. Beal, dio como resultado el desarrollo de nuevas propuestas artísticas, que abordaron temáticas divergentes a la tradición occidental de producción de imágenes. El cambio no solo se dio a nivel conceptual, sino también formal, es aquí donde el perfor-

mance comienza a ser un medio de enunciación de los movimientos sociales de la época.

*Nadie me ayuda en esta pinche casa* dialoga con diversas obras que se pueden considerar parte de la segunda oleada feminista. Por ejemplo: *Semióticas de la cocina* (1975) de Martha Rosler, un videoperformance en el que la artista, con una actitud rígida y casi mecánica, presenta distintos utensilios de cocina en orden alfabético, sin embargo, en lugar de usarlos con su función cotidiana, los manipula de forma extraña, agresiva y absurda; *Delantal de cocina de ama de casa* (1974-2014) por Birgit Jürgenssen, que es una serie de fotoperformances en donde la artista viste un delantal con volumen, construido como si fuera una pequeña estufa adherida a su cuerpo; o *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) por Chantal Akerman, un filme que muestra, con planos largos y repetitivos, la rutina doméstica de una mujer viuda que vive con su hijo. Estas obras, a pesar de que su producto final sea fotografía o material audiovisual, comparten el uso del cuerpo más allá de la mera representación, es decir, este no cumple solamente el rol de soporte, sino que se convierte en objeto de su propia subjetividad. Hay una obra en particular con la que se genera un diálogo aún más estrecho: *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* (1973) por Mierle Laderman Ukeles, artista estadounidense cuya carrera se vio impactada tras el nacimiento de su hijo. Esta pieza también utiliza el cuerpo como medio de creación y como objeto de su propia subjetividad: en ella, Laderman realizó la acción de limpiar a mano los escalones de la entrada del Museo de Arte Wadsworth Atheneum, generando tensión entre la esfera pública, representada por la institución museística, con la esfera privada, representada por la limpieza. La artista propuso el término “Arte de mantenimiento” (WikiArt), a través de un manifiesto realizado en 1969, en donde concibe el cuidado de algo – o alguien – como una obra artística. El performance realizado por las tres creadoras regiomontanas, pese a la diferencia temporal y espacial con respecto a *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, podría considerarse como Arte de mantenimiento, ya que aborda el sistema de mantenimiento dentro del núcleo familiar, pero también de los espacios públicos, como lo es el Paseo de la Mujer Mexicana.

Para finalizar, quisiera puntualizar la valía que encuentro en *Nadie me ayuda en esta pinche casa*. Considero que no todas las obras de arte logran dialogar con tantas aristas al mismo tiempo, en este caso la acción sobre la que he venido reflexionando a lo largo del texto adquiere un valor múltiple que se despliega en distintas dimensiones. En primer lugar, posee un valor histórico, pues testimonia y se inscribe en un contexto específico que permite comprender las condiciones culturales y sociales de su tiempo. En segundo lugar, manifiesta un valor estético, ya que a través de sus formas, materiales y lenguajes construye una experiencia sensible que interpela a los transeúntes. A su vez, no puede desligarse de su valor político, pues enuncia tensiones, resistencias y posicionamientos frente a las estructuras de poder que atraviesan tanto la producción como la recepción de la pieza. Finalmente, la obra también conlleva un valor personal, en tanto que moviliza la memoria, la experiencia íntima y la subjetividad, sea de las performers como de quienes se relacionan con ella.

Esta pieza nos invita a reflexionar sobre las labores de cuidados, domésticas, o como propone Laderman: de mantenimiento. A pesar de que tal vez no nos encontremos en calidad de cuidadoras, nos permite comprender que aun así es un tema que nos concierne. Alguien tuvo que cuidarnos para haber podido llegar a este punto de nuestra vida, para estar leyendo – o en mi caso, escribiendo- este texto. Pienso en las mujeres que han cuidado de mí. Pienso en mis madres, en sus amigas y en mis amigas. Pienso en mí. Por ahora, lo único que puedo hacer para reconocernos es nombrarnos.

Me gusta fantasear sobre las posibilidades del futuro, y espero que, en uno no muy lejano, ninguna madre, o mujer en general, se sienta frustrada porque no se le reconozca el esfuerzo que implica cuidar de alguien más, mientras cuida de sí misma. Imagino hogares colaborativos, donde la limpieza no se asuma como una serie de tareas que corresponden únicamente a las mujeres. Ojalá llegue el día en que ninguna pronuncie más la frase: “nadie me ayuda en esta pinche casa”.

## Referencias

- Cano Díaz, Brianna. “Aproximaciones al cuerpo performativo: hacia una corpo-política de la presencia”. *La ventana. Revista de estudios de género* vol. 5. No.47 (2018): 7-38. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362018000100007&lng=es&tln-g=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000100007&lng=es&tln-g=es)
- “Conócenos”. *Paseo de la Mujer Mexicana*. 2024. Web. 18 de agosto de 2025 <<https://paseodelamujermexicana.org/>>
- Cubrero, C. Milenio. (28 de agosto de 2024). Sube afluencia de visitantes a los parques de Monterrey. Milenio. Recuperado el 18 de agosto de 2025, de <https://www.milenio.com/estados/sube-afluencia-de-visitantes-a-los-parques-de-monterrey>
- De la Cerda, Dahlia. (28 de agosto de 2024). Una crítica feminista a Claudia Sheinbaum. El País. Recuperado el 18 de agosto de 2025, de <https://elpais.com/opinion/2024-08-28/una-critica-feminista-a-claudia-sheinbaum.html>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. “CUENTA SATÉLITE DEL TRABAJO NO REMUNERADO DE LOS HOGARES DE MÉXICO (CSTNRHM) 2023”. INEGI. 25 de noviembre de 2024, <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/CSTNRHM/CSTNRHM2023.pdf>. Comunicado de prensa.
- Livas, Paola. Comunicación personal con la artista el 22. Nov. 2023.
- Portero, Alana. S. *La mala costumbre*. Seix Barral, 2024.
- WikiArt. (s.f.). Manifesto for maintenance art 1969. WikiArt. Recuperado el 18 de agosto de 2025, de <https://www.wikiart.org/es/mierle-laderman-ukeles/manifesto-for-maintenance-art-1969-1969>

# Miradas divergentes: un acercamiento a las discapacidades desde la mirada externa

Eduardo Barajas  
Universidad de Guadalajara  
diegobarajasmtz@gmail.com

## Resumen

Este trabajo analiza cómo *Elena sabe* (2007) y *Mis días con los Kopp* (2022) revelan la actitud negacionista de la sociedad frente a las discapacidades corporales y cognitivas. Con base en textos de Lennard J. Davis, Etna Verónica Ávalos Molina, Margaret Price, entre otros, se aborda la normatividad corporal y las implicaciones de la discapacidad en la literatura. El análisis se centra en la relación de los personajes discapacitados con su entorno físico y social, mostrando cómo se construyen personajes de manera honesta que reconocen la complejidad de las personas discapacitadas.

## Palabras clave

Discapacidad, denuncia, normatividad, corporal, cognitiva.

La integración de las discapacidades en el organismo social siempre se presenta como un reto. El dilema radica en la adaptación a estas personas a un entorno previamente construido, ya que el esquema utilizado implícitamente en estas cuestiones presupone ciertas capacidades o formas de vivir que son consideradas como normales. De la misma manera, existe también una idea preconcebida de un “cuerpo normal” que se integra a esas dinámicas sociales, y que, de no ser así, se señala como una desviación de la norma. Según Lennard Davis:

The new ideal of ranked order is powered by the imperative of the norm, and then is supplemented by the notion of progress, human perfectibility, and the elimination of deviance, to create a dominating, hegemonic vision of what the human body should be (3).

El cuerpo diferente, por lo tanto, es el que la sociedad busca adaptar al entorno. Se exige reparar, rehabilitar o corregir, puesto que se considera una desviación a la norma; el cuerpo debe ser. Esto se efectúa sin comprender las implicaciones de cada una de las manifestaciones de la discapacidad. Esta ignorancia da como resultado la invisibilidad de las personas discapacitadas y sus necesidades. A partir de esta noción de invisibilidad, se analizará cómo *Elena sabe* (2007) y *Mis días con los Kopp* (2022) denuncian la falta de visibilidad de las discapacidades en la sociedad: la primera, a través de las descripciones de espacios públicos, y la segunda, con la descripción de la convivencia social.

*Elena sabe* es una novela escrita por Claudia Piñeiro y publicada por Alfaguara en 2007, en donde se narra la travesía de una anciana con párkinson, Elena, en búsqueda de respuestas ante el supuesto suicidio de su hija Rita. En la novela el párkinson juega un papel esencial ya que, en su labor detectivesca, la protagonista necesita de alguien que le preste su cuerpo, puesto que el suyo no responde. Las dificultades de Elena son enmarcadas desde un principio por un narrador equisiente el cual deja claro su posicionamiento respecto a Elena, fungiendo como un acompañante y observador parcial de su perspectiva:

“Ella [Elena] piensa, y aunque su cerebro ordena movimiento, el pie derecho no se mueve.

No se eleva. No avanza en el aire. No vuelve a bajar. No se mueve, no se eleva, no avanza en el aire, no vuelve a bajar. Eso apenas. Pero no lo hace” (Piñeiro 8).

La movilidad y las complicaciones de Elena se ilustran a través de la narración directa de estas, pero también a partir de la sintaxis. La narración se compone por frases breves, directas y repetitivas que detienen la lectura al marcar un ritmo cortado y lento. De esta manera el narrador desglosa el relato en dos niveles: lo que se dice y cómo se dice. Mientras que el contenido del texto describe explícitamente las dificultades de Elena o, bien, el entorno escarpado y excluyente, la forma del texto hace partícipe al lector de la lentitud y la torpeza de los movimientos. La lectura debe ser lenta y tediosa, porque el camino de Elena será, físicamente, lento y tedioso; sin embargo, lo que no es lento es su pensamiento, que se acelera cada vez que debe tomar una decisión respecto a sí misma:

Tiene que tomar el tren que sale para la Capital a las diez de la mañana; el siguiente, el de las once, ya no le sirve porque la pastilla la tomó a las nueve, entonces piensa, y sabe, que tiene que tomar el de las diez (7).

Ella piensa en las implicaciones de su lentitud y del tiempo de acción de su medicamento para el párkinson. El narrador acelera el ritmo y afirma la posición de Elena respecto a su entorno. Esta mirada en tercera persona establece una relación con Elena que, conforme la novela se desarrolla, pareciera simular lo que la protagonista quiere que piensen de ella y cómo quiere ser vista, con sus dificultades y necesidades. Así pues, la mirada del narrador se vuelve una compañía constante para una Elena solitaria tras la pérdida de su hija:

Los pies de Elena tiemblan y ella se pregunta si es el piso el que provoca el temblor o Ella, y aunque no tiene la respuesta se agarra al borde del banco [...] porque bien sabe que no puede pasar nada malo, que ese andén, ese banco, esas paredes están cansados de temblar a cada rato sin que nada suceda, sin que nadie siquiera lo note como lo nota Elena (24).

En este sentido, si la voz narrativa simula lo que Elena desea que piensen de ella, la constante repetición de la marca textual “sabe” es entonces lo que el personaje también desea en cuanto a sus conclusiones: tener razón. Una reafirmación tan reiterada, no solo en relación con la muerte de Rita, sino en cualquier otra circunstancia de su vida, pone a Elena en una posición *a priori* incuestionable, pues ella “sabe” sin espacio para dudas. Esta repetición sugiere, aunado al constante desprecio hacia su cuerpo y sus dificultades, una suerte de compensación de sus carencias físicas en sus capacidades intelectuales.

Elena enfrenta al mundo desde un cuerpo “defectuoso” y las dificultades que trae con sí, lo que propicia la reconfiguración de la percepción que tiene sobre sí misma y sobre el mundo que habita, porque, como menciona Cassandra Hartblay:

Disability expertise might also be understood as a type of “situated knowledge” [...] draw on this canon, asserting that disabled people are uniquely situated to gain skills as tinkers and bricoleurs, encountering a persistent mismatch between themselves and the designed world (4).

Elena desarrolla una manera particular de conocimiento del mundo desde su experiencia discapacitada, desencadenando el razonamiento implícito de: si mi cuerpo no es confiable, mi mente debe serlo. Por lo que la investigación que lleva a cabo para desvelar el misterio de la muerte de su hija está atravesada por el sesgo de Elena, y así como ella, el narrador lo da por hecho.

Volviendo a la descripción de los entornos, el narrador se centra en las aceras, los cruces y distancias largas que denuncian la poca integración de los espacios públicos y comunes hacia personas con discapacidad, la mayoría del tiempo no de manera directa, sino a través de la simple compañía de Elena por las inmediateces de Argentina: “Sólo podría evitar el frente del banco dando una vuelta a la manzana que su Parkinson no le perdonaría” (Piñeiro 8). La voluntad de Elena se ve supeditada a las carencias de su cuerpo y a las dificultades del entorno que, si bien no busca complicarle la vida, tampoco la toma en cuenta. La ciudad en *Elena sabe* se presenta más como un entorno hostil que como un

ambiente inclusivo con facilidades para navegarlo. A medida que Elena avanza en su travesía aparecen más y más obstáculos propios de la ciudad que remarcen cómo los espacios públicos son concebidos desde el cuerpo normativo y no desde la pluralidad:

Elena se decide por un taxi; atraviesa el hall central de Plaza Constitución adivinando obstáculos. Como una nadadora obligada a mirar el fondo de una pileta, trata de respetar el andarivel que ella misma se traza, y avanza. Pero los demás no entienden de andariveles y se le cruzan, desde cualquier dirección, hacia cualquier dirección. Los atentos la esquivan, los que no lo son, la empujan (48).

No solo el entorno se presenta con hostilidad, también las personas parecen no ver a Elena, lo que enfatiza aún más la necesidad de un cuerpo que la ayude, un cuerpo externo del cual disponer: “Un cuerpo al que ella, Elena, pueda mandar y le obedezca. No el suyo. El de alguien que sienta la necesidad de pagar una deuda. El cuerpo de Isabel” (36). Pero a la vez un cuerpo que la vea y entienda sus necesidades corporales, puesto que las personas discapacitadas siguen considerándose incapaces de la toma de decisiones o faltos de una identidad moldeable al autodeterminarse, se continúan considerando identidades fijas sin agencia en sus propias decisiones (Ávalos 42-43). Elena necesita confirmar que, a pesar de lo difícil que es, ella es importante y es capaz, si no en cuestión de cuerpo, sí de mente. Y es por medio del narrador que se comunica el deseo de Elena, su frustración y su anhelo por ser vista.

Si en *Elena sabe* la invisibilización ocurre a través del espacio público y la relación cuerpo-ciudad, en *Mis días con los Kopp* esta se desplaza al ámbito familiar y social, mostrando que la negación de la discapacidad también opera desde lo afectivo. *Mis días con los Kopp* es una novela escrita por Xita Rubert (1996) y publicada por Anagrama en 2022, en ella se narra el viaje de una adolescente llamada Virginia con su padre y sus amigos, los Kopp. A través del encuentro con el hijo mayor, Bertrand, el cual tiene una discapacidad cognitiva no determinada en la novela, Virginia desvela desde una mirada externa la negación de los Kopp ante la discapacidad de su hijo.

De nuevo nos encontramos con la focalización como herramienta principal para ilustrar la discapacidad, ya que la narrativa se centra en la mirada de una adolescente y permite un acercamiento directo que resulta insensible dada la edad de la protagonista:

Pensé en lo que Andrew [el padre] había dicho: Es artista. Los artistas hacen las cosas de otro modo, incluso del revés, de acuerdo. Pero tales maniobras tienen un sentido interno: hay un propósito desconocido que las ordena. A mí me parecía, [...] que estaba frente a un disminuido más que un artista. Sus múltiples rarezas —su manera de observar, su ropa, el modo en que estaba sentado y petrificado— eran arbitrarias; carecía de interioridad, de propósito desconocido (Rubert 43).

Si bien la descripción y las palabras que utiliza la voz narrativa son de índole despectiva, son observaciones hechas desde una mirada desvestida de cualquier tipo de condescendencia. Independientemente de lo duro de la descripción, Virginia logra reconocer la condición particular de Bertrand. Lo sitúa como alguien que necesita atención especializada dadas sus evidentes dificultades cognitivas, y le da un espacio en el mundo al no dejarlas en el campo de lo no dicho. Esta visión directa y sin filtro de Virginia se contrasta con el nulo reconocimiento de la condición de Bertrand por parte de sus padres, los Kopp, quienes prefieren hablar de su hijo como una persona extravagante y dejar de lado sus posibles necesidades.

La negación de la discapacidad puede atribuirse a dos factores principales, por un lado, puede asociarse a que la condición de Bertrand no tiene un rasgo discapacitante visible (dígase falta de una extremidad, uso de prótesis, etc.), colocándolo en una posición ambigua donde la discapacidad cognitiva no es visible, puesto que se vincula con elementos estéticos. La visibilidad depende entonces de la presencia de algún elemento impactante que resuene en aquellos que no son personas discapacitadas (Ávalos 173). La discapacidad de Bertrand y todas en general dependen, en cuestión de reconocimiento, de un valor estético que las legitime. Esta necesidad estética de la sociedad por tener marcas explícitas que la empujen a actuar relega a un gran sector de este

colectivo a la marginalidad más pura, así como a la ambigüedad en relación con su propia condición. Por otro lado, esa negación se ve impulsada por la preocupación de evitar el estigma que produciría en Bertrand ser identificado como un discapacitado mental, así como menciona Margaret Price: “In the view of the c/s/x movement, when psychiatry assigns a diagnosis of “mental illness” to a person, that person is marked as permanently damaged, and as one whose rights may be taken away” (Price 301). La intención de los padres en este aspecto falla, ya que la discapacidad de Bertrand no es del todo invisible, por lo tanto, lo colocan en una posición imprecisa donde no es discapacitado, ni tampoco alguien “normal”.

Esta ambigüedad no responde únicamente a la invisibilidad de la discapacidad, sino también a los procesos de nombramiento, diagnóstico y control del cuerpo. Por ende, cabría preguntarse si la discapacidad realmente responde a un razonamiento binario, en tanto que cada individuo presenta síntomas particulares en situaciones particulares. ¿Dónde comienza la discapacidad? ¿Qué implica la discapacidad en cada individuo? Respecto a estas cuestiones conviene revisar la definición mencionada en el texto del Dr. Robert L. Schalock “las limitaciones de una persona se convierten en discapacidad sólo como consecuencia de la interacción de la persona con un ambiente que no le proporciona el adecuado apoyo para reducir sus limitaciones funcionales” (3). Entonces, como habíamos visto, la discapacidad es producto de la falta de integración con el entorno, esto sitúa el concepto como algo variable, dado que una persona discapacitada puede estar más o menos integrada a su entorno. De nuevo volvemos al problema inicial en torno a la normalidad del cuerpo, dado que tenemos un medio ignorante de las disidencias y construido para el paradigma de una hegemonía corporal.

Bertrand, bajo este razonamiento, aún se encuentra en un limbo extraño, pues aunque él parece, en principio, cómodo con cómo se le trata, son los demás quienes padecen la falta de control respecto a la condición de Bertrand: “Si uno observaba la situación con cuidado, veía que los Kopp lo hacían sufrir a él y a quienes lo rodeaban, a quienes debíamos lidiar con un ser que no sabíamos exactamente cómo tratar” (Rubert 80). En

esta cita se observa cómo la protagonista nota malestar incluso en Bertrand, quien no es capaz de encajar en un ambiente que es disonante con sus necesidades.

La falta de reconocimiento de la discapacidad por parte de los padres responde, por lo tanto, a la intención de cuidarlo del ambiente social y del estigma, aunque sin tomar en cuenta las consecuencias de pasar por alto las necesidades particulares de su hijo a las que la mirada de Virginia sí atiende, y con lo que evidencia la negligencia de los Kopp:

¿Por qué preferían hacer aquello, los Kopp, a cuidar de su hijo con las medidas habituales, convencionales? Cooperación familiar, mediación, acuerdos y compromisos: lo que fuese necesario para ayudar a Bertrand a vivir, para incluirlo en la vida del modo en que su cuerpo y su mente lo permitiesen (80).

La cuestión principal de la novela de Rubert es de naturaleza nominal y se evidencia cuando Virginia sentencia: “Solo cuando hacemos explícitas las diferencias es posible tratarnos como iguales; hasta entonces, todo lo secuestra la ambivalencia” (80), una frase que resuena en toda la novela, pues la integración fallida de Bertrand en el entorno social es producto de la falta de nombre de su condición. La propia novela juega con esta cuestión, puesto que nunca confirma si, efectivamente, el hijo de los Kopp tiene alguna condición particular. La falta de nombre también propicia los adjetivos ofensivos como “disminuido” o “retrasado” que son mencionados refiriéndose a Bertrand. En suma, el nombre de la familia también sugiere un vínculo entre el apellido y la condición del hijo, ya que “Kopp” es proveniente del alemán, que tiene por significado “cabeza”. Este conjunto de elementos construye alrededor de lo nominal y enfatiza la posición de Bertrand, a merced de una condición a la que le falta lenguaje para referirla. El personaje se encuentra atrapado en la ambivalencia.

Ambas novelas desarrollan una voz narrativa que problematiza alrededor de un personaje discapacitado y se preguntan qué es lo normal y dónde nace el concepto de discapacidad. Si bien ambas historias tienen como fin narrativo otros objetivos, logran cuestionar eficazmente un entorno que se acomoda en la ignorancia y encuen-

tra comodidad en mirar hacia otro lado. El mayor logro de las dos novelas aquí presentes es el de la cuestión de la discapacidad a través de las herramientas de focalización: el uso de las voces narrativas logra hacer evidente la discapacidad y pone en crisis el papel de las miradas externas hacia ellas. La autodeterminación de la identidad discapacitada convive y se conjuga con el reconocimiento de la otredad con todo y sus necesidades.

Este trabajo propone un acercamiento inicial al campo de los *disability studies* desde una perspectiva hispanoamericana. Los estudios sobre discapacidad con relación al entorno hispanoamericano son aún escasos, lo que abre un campo muy fértil para las investigaciones en este rubro. El contexto de Hispanoamérica en estos ámbitos es completamente diferente y resulta pertinente cuestionar qué papel pueden jugar las representaciones de la discapacidad para una nueva organización social, nuevos acercamientos y nuevas historias para contar. A raíz de este análisis se abren varias áreas posibles de investigación. Resulta relevante profundizar en la relación cuerpo y entorno en los ambientes latinoamericanos, así como el estudio de la sobre medicalización de la discapacidad en las instituciones de América Latina. Estas líneas abrirían un diálogo desde el cual profundizar en el cuestionamiento de la normatividad corporal en un ambiente latinoamericano.

## Referencias

- Ávalos, Etna Verónica. “Representaciones Literarias De La Discapacidad En El Contexto Latinoamericano Del Siglo XXI”. *Bibliotecas UNC*, junio de 2023, <https://doi.org/10.17615/q45h-h413>.
- Davis, Lennard. “Introduction: Normality, Power, and Culture”. *The Disability Studies Reader*, editado por Lennard J. Davis, Routledge, 2013, pp. 1-14.
- Hartblay, Cassandra. “Disability expertise: claiming disability anthropology.” *Current Anthropology* 61.S21 (2020): S26-S36.
- Price, Margaret. “Defining Mental Disability”, *The Disability Studies Reader*, editado por Lennard J. Davis, Routledge, 2013, pp. 298-307.
- Piñeiro, Claudia. *Elena sabe*. Alfaguara, 2007.
- Rubert, Xita. *Mis días con los Kopp*. Anagrama, 2022.
- Schalock, Robert L. “Hacia una nueva concepción de la discapacidad.” *Siglo cero* 30.1 (1999): 5-20.

# El ojo del huracán: masculinidad hegemónica y violencia en *Temporada de huracanes*

Luisa Margarita Hernández Cabrera  
Universidad de Guanajuato  
luisa21hc@gmail.com

## Resumen

El presente estudio analiza *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor, teniendo como eje central la relación entre violencia, masculinidad hegemónica y marginalidad. A partir de los conceptos de capitalismo gore y sujetos endriagos de Sayak Valencia, se indaga en el uso de la violencia como medio para reafirmar el poder y la masculinidad, principalmente por hombres marginalizados. La novela evidencia cómo la desigualdad estructural, la pobreza y el machismo perpetúan la opresión y el necropoder que sostienen este sistema, subrayando la urgencia de repensar las masculinidades y su relación inherente con la violencia en la sociedad mexicana contemporánea.

## Palabras clave

Masculinidad hegemónica, violencia, capitalismo gore, sujetos endriagos, necropoder.

Durante los últimos años, la violencia ha sido una de las preocupaciones más insistentes en distintos ámbitos por su constante presencia en nuestra cotidianidad. En la reciente producción literaria mexicana y latinoamericana, se observa un claro interés respecto a este tema, principalmente en las violencias que suelen situarse comúnmente en estos territorios, como lo son la violencia asociada al narcotráfico, la de género y la de clase.

Tal es el caso de *Temporada de huracanes*, la segunda novela de la escritora veracruzana Fernanda Melchor publicada en 2017 por la editorial Penguin Random House. La obra fue un éxito comercial que llevó a consolidar a Melchor como una de las escritoras mexicanas actuales más sobresalientes. La novela fue traducida a diferentes lenguas, entre ellas el inglés y el alemán; siendo esta última la que la hizo acreedora al Premio Internacional de Literatura en 2019. A raíz del éxito, en 2023 se estrenó su adaptación cinematográfica bajo la dirección de Elisa Miller.

Esta novela y su reciente adaptación al cine han captado la atención del público por la manera en que la mirada periodística de Melchor, a través de su prosa, invita a ver de una forma peculiarmente cruda la realidad mexicana que vivimos día con día, la realidad inspirada en aquella nota roja de la cual parte la escritora para adentrarnos en un pueblo donde la violencia es el aire que se respira en cada rincón.

Para hablar de la violencia presente en *Temporada de huracanes*, tenemos que situarnos en el lugar donde ocurre la historia: La Matosa, un pueblo ficticio inspirado en el lugar de origen de la autora. Gracias a la polifonía de voces es posible identificar que se trata de un pueblo dominado por la violencia, o con mayor precisión, las violencias derivadas de un sistema capitalista y heteropatriarcal que operan en conjunto para configurar el escenario de terror con el que abre la novela: el cuerpo de la Bruja flotando en el río.

En el presente estudio, me centraré en este suceso y en el cuerpo de la Bruja con el fin de analizar de qué manera este acontecimiento es determinante para entender el origen de la violencia que opera en La Matosa. Partimos, entonces, de la identificación de dos tipos principales de violencia que dan lugar a este hecho:

la violencia de clase y la violencia de género. Ambos tipos de violencia tienen una estrecha relación y funcionan de manera conjunta para que ocurra el asesinato de la Bruja y el señalamiento de los sospechosos.

Dentro de este marco, resulta fundamental preguntarse cuál es el origen del asesinato de la Bruja, más allá del hecho mismo. Para comprender esta cuestión, es necesario situar la violencia en un contexto de un sistema capitalista y patriarcal que no solo reproduce relaciones de dominación, sino que también genera las condiciones estructurales necesarias para que hechos de esta naturaleza ocurran.

### La marginación social como producto del capitalismo gore y la necropolítica

Una de las problemáticas centrales que afecta al pueblo es la pobreza y la marginación social derivada de ella, provocada, principalmente, por tratarse de un pueblo periférico y por la explotación de los recursos naturales de su territorio. Los habitantes de La Matosa se encuentran en una situación económica desfavorecida, condicionada por el contexto en el que se desarrolla la historia.

De acuerdo con el término propuesto por la teórica mexicana Sayak Valencia, entendemos el capitalismo gore como el:

[...] derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento* (15).

Tomando en cuenta el contexto y la alta violencia que permea toda la historia, podemos hablar, entonces, de un capitalismo gore presente en la novela. La vida del pueblo se ve afectada por el capitalismo voraz que llega con la industria petrolera, o incluso el narco, transformando las relaciones de poder y las vidas de los habitantes de La Matosa.

Desde el inicio, la historia da cuenta de la violencia presente en el pueblo con la imagen del cadáver de la Bruja en el río. No se trata solo de una muerte, sino del resultado del necropoder ejercido por los asesinos de la Bruja. Este concepto, derivado de la necropolítica, ha sido desarrollado por el historiador Achille Mbembe, quien lo define como una forma de soberanía política o poder que “[...] reside, en gran medida, en el poder y la capacidad de dictar quién merece vivir y quién debe morir. Por consiguiente, matar o permitir la vida constituyen los límites de la soberanía como sus principales atributos” (Valencia 142).

Así mismo, en el contexto de los países latinoamericanos, donde existe una notable desigualdad en un “mundo de muerte”, se desarrolla una suerte de lucha por la supervivencia del más fuerte, donde subjetividades precarizadas y marginalizadas deben resistir a través de la violencia. En este escenario, el poder de decidir quién debe morir y qué cuerpos no importan se convierte en un mecanismo de control que sostiene las estructuras de dominación. Para comprender mejor esta lógica, resulta necesario introducir el concepto de *sujetos endriagos*.

### Sujetos endriagos: las armas de la necropolítica

Desde la lectura de necropolítica que nos propone Sayak Valencia, existe un elemento clave dentro del entramado del capitalismo gore: los denominados sujetos endriagos. Estos surgen de la relación entre pobreza y violencia, ya que, en palabras de Valencia:

[...] todos aquellos sujetos marginados, y no marginados, que se ven afectados por las demandas del hiperconsumo tienen la posibilidad de devenir endriagos, ya que para los endriagos su representatividad se basa en el poder adquisitivo y en la reconfiguración del concepto de resistencia por medio de acciones distópicas; así el endriago busca perfilarse desde una tangente que históricamente había sido confinada a lo vedado: el crimen (88-89).

Se entiende, por tanto, que se trata de sujetos que debido a las condiciones geopolíticas, sociales y económicas en las que se desenvuelven, tienen una alta

probabilidad de recurrir al crimen y a la violencia en búsqueda de poder adquisitivo. Asimismo, Valencia identifica una relación entre masculinidad y violencia, la cual motiva a dichos sujetos endriagos al uso de ella como medio de obtención de poder.

En la novela, se puede identificar como sujetos endriagos, sobre todo, a Luismi y Brando, individuos marginalizados que juegan bajo las reglas de este sistema para sobrevivir en La Matosa. Ambos personajes se desenvuelven en un contexto precario sin oportunidades, lo que los lleva a incurrir en la delincuencia con tal de obtener capital económico que les permita comprar droga, buscando sobrellevar su realidad, o bien, para satisfacer la necesidad de consumo, propio del capitalismo gore, que reafirme su identidad:

Por un lado, los jóvenes de los barrios periféricos de las grandes ciudades asimilan masivamente las normas y los valores consumistas. Por el otro, la vida precaria y la pobreza les impiden participar plenamente en las actividades de consumo y en las diversiones comerciales. De esta contradicción surge con fuerza un chorro de sentimientos de frustración y de exclusión, al mismo tiempo que comportamientos de tipo delictivo (Lipovetsky citado en Valencia 92).

En este sentido, es posible comprender cómo se movían los personajes para conseguir dinero y, así, satisfacer su necesidad de consumo, incluso si estos medios eran ilícitos. Por un lado, Luismi sobrevivía gracias al sustento de su madre y el dinero que le daba la Bruja; por otro, Brando recurría al robo, incluso a su propio amigo, tal como lo hace por su deseo de tener unos tenis *adidas* y no “zapatos de pobre” (Melchor 159). De esta manera, el valor de ese objeto, aunque efímero, representa para él una transformación simbólica de su identidad, otorgándole cierta posición y, por ende, poder. Tal lógica responde al capitalismo gore descrito por Sayak Valencia, en el cual, el consumo se convierte en un mecanismo de legitimación social, ya que, tal como se observa en el ejemplo anterior, poseer ciertos bienes implica un estatus, haciendo posible la supervivencia dentro de este entorno marcado por la precariedad y la exclusión.

En el caso de Brando, el robo no sería la única actividad delictiva que haría por obtener dinero, ya que la búsqueda de poder económico es lo que finalmente lo lleva a asesinar a la Bruja. El plan inicial consistía en buscar aquel tesoro que tanto se rumoraba en el pueblo y poder huir a Cancún con Luismi para comenzar una vida nueva. La esperanza alentadora de dejar su realidad precaria hacía que no le importara el medio por el cual tuviera que conseguir el dinero, incluso si para ello debía matar a la Bruja: “noche y día pensaba en cómo matarían a la Bruja, en cómo huirían con el dinero, en lo que harían para poder cambiar aquellas monedas de oro sin levantar sospechas” (198).

De esta manera, Brando era plenamente consciente de que, para obtener el dinero, tenía que recurrir a la violencia que él podía ejercer; acceder a ese poder que, a pesar de su condición desfavorecida, mantenía por el hecho de ser hombre. En este punto, Valencia señala que para los sujetos endriagos la violencia se percibe “como una herramienta de autoafirmación personal, al mismo tiempo que como un modo de subsistencia” (91). Así, la violencia resulta la única posibilidad de revertir, aunque sea parcialmente, las opresiones que atraviesan a estos sujetos. En consecuencia, se convierten simultáneamente en víctimas y victimarios, pues el sistema los utiliza para ejecutar los preceptos de la necropolítica, de tal forma que, al buscar culpables, no se identifique al sistema o al Estado como responsables, sino a lo que Sayak Valencia denomina como la clase criminal.

### Cuerpo femenino/feminizado disidente como inferior

Habiendo reconocido, entonces, a los sujetos endriagos como aquellos que recurren a la violencia para reafirmar su poder en un contexto en el que únicamente el ejercicio de esta y la masculinidad los hacen acreedores al necropoder, son estos sujetos “más fuertes” quienes pueden decidir quién debe morir. Los cuerpos considerados desechables se reducen a mercancía o a un medio para obtener remuneración económica, sea por medio del secuestro, de la tortura o del asesinato; dichos cuerpos son precisamente inferiores debido a una cuestión de género.

En este punto, es pertinente recurrir a reflexiones de los feminismos que permitan comprender cómo la violencia tiene una profunda raíz en lo que Valencia nombra *masculinidad marginalizada*, característica de los hombres de clase social baja. Según Valencia, dicha masculinidad “se basa en la obediencia a la masculinidad hegemónica, capitalista y heteropatriarcal, con la cual pretende legitimarse y alcanzar el peldaño de lo hegemonal y entienden la disidencia de manera distópica y violenta” (173). De esta manera, todos los cuerpos que estén fuera del orden heteropatriarcal, es decir, los cuerpos femeninos/feminizados o disidentes, son los que se convierten en víctimas de la violencia. Basta identificar quienes son las víctimas más frecuentes de crímenes como los feminicidios, transfeminicidios, secuestros, violaciones sexuales, entre otros.

Si bien es posible reconocer en *Temporada de huracanes* a sujetos como Luismi y Brando como víctimas de violencia debido a su marginalidad, las formas más extremas de violencia, ejercidas principalmente por hombres, las padecen las mujeres o cuerpos feminizados. Se pueden observar algunos ejemplos de esta violencia en los siguientes casos: en el origen de la Bruja, producto de la violación de la Bruja grande; en la violación de Norma y la criminalización de su aborto; o en el mismo asesinato de la Bruja chica.

De acuerdo con la antropóloga Rita Segato, “toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad” (56). De esta manera, distintos sujetos masculinos de La Matosa ejercen violencia sobre mujeres y cuerpos feminizados como el de la Bruja, con objeto de reafirmar su poder.

### Masculinidad hegemónica y violencia

Como se ha podido observar, parece que existe una necesidad constante de reafirmar su poder mediante la violencia y con ello la identidad masculina, pues a lo largo de la historia se ha socializado a los hombres como agentes de violencia, superiores a cuerpos femeninos. Esta problemática entre la relación violencia-masculinidad también se hace presente en la novela, tanto en los actos violentos que cometen contra mujeres y disidencias, como en el conflicto

que experimentan estos dos personajes masculinos con su sexualidad.

Es preciso recordar que, además de las violencias que atraviesan a estos sujetos, se les nombra constantemente con insultos como “mayates” o “maricones” debido a la forma en la que viven su sexualidad. Es sabido por el pueblo que ambos asisten a las fiestas de la Bruja, un espacio que, a veces, se conoce como un lugar de perversión al que acuden principalmente chicos homosexuales o distintas disidencias de género. Pertenecer a esta disidencia sexual incumple la masculinidad hegemónica, lo que sitúa a Brando y Luismi en un estado de vulnerabilidad, amenazados con la pérdida del poder que implícitamente poseen por haber nacido hombres. Así, expuestos a la violencia ejercida por otros sujetos masculinos hegemónicos, la única manera de resistir y recuperar su posición es mediante la violencia.

De esta manera, tanto Luismi como Brando, que tienen sexo con otros hombres, nunca se asumen como homosexuales. Tal es el caso de Luismi, que tiene una relación con Norma, y el caso de Brando, que pese a haber mantenido relaciones sexuales con Luismi parece estar enojado al punto de querer matarlo para que nadie se entere de ello, y se refiere a él y a otros homosexuales del pueblo con odio:

que si de algo sentía remordimientos era de no haber tenido los huevos para matarlos a todos, al pendejo de Luismi y de paso al cojo de mierda hocicón del Munra y largarse a la chingada de ese pueblo apestoso, lleno de chotos; deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo (Melchor 158).

### Masculinidad como perpetradora de violencia

Finalmente, tras haber explorado las distintas violencias y categorías de opresión que vuelven víctimas y victimarios a estos personajes de la novela, es posible reconocer la evidente búsqueda de poder que se manifiesta a través del asesinato o violación de cuerpos que, bajo la lógica patriarcal y capitalista, son inferior-

res y sirven para seguir alimentando el sistema mediante el terror y la afirmación de posiciones de poder.

Es posible identificar que el origen de la violencia que envuelve a La Matosa, la cual conduce al asesinato de la Bruja, radica en la desigualdad y en la marginalización del pueblo, factores que acercan a estos sujetos al crimen. Aunado a esto, dicha violencia tiene raíz en el género, en la necesidad de afirmación constante de la masculinidad y del poder por parte de hombres que no encajan plenamente en la masculinidad hegemónica. Como consecuencia, a fin de no convertirse en víctimas, tratan de recuperar su posición volviéndose violentadores de otros cuerpos.

Valencia destaca la importancia de buscar una masculinidad que se sitúe fuera de la lógica heteropatriarcal y, a su vez, de la violencia: “Encontramos sumamente importante, como estrategia, el hecho de que los hombres al deconstruirse y reinventarse busquen espacios para sí fuera de los límites fijados por lo heteropatriarcal y la violencia como herramienta de autoafirmación viril” (185). Resulta evidente que no es posible una verdadera resistencia que implique continuar por el camino de la violencia y la obediencia a esa masculinidad hegemónica. Este ciclo solo puede interrumpirse con la búsqueda de nuevas formas de existir y resistir para cada una de las subjetividades.

En la novela, Fernanda Melchor deja ver la forma en que operan estas dinámicas, y cómo afectan a los individuos, sus relaciones y al pueblo mismo. Recupera la importancia del cuerpo no como una cifra más de la nota roja, sino como una representación de la cúspide de la violencia que se construye a través de este sistema, destacando la necesidad de cuestionar las masculinidades y su papel en la violencia como la conocemos hoy en día.

### Referencias

- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2022.
- Segato, Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México: Tinta limón, 2013.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. España: Medusina, 2010.

# Samanta Schweblin y el problema de tomar la voz de la autora como clave para la interpretación de los relatos

Josué Díaz Julián  
Universidad Autónoma Metropolitana  
juliandiaz122.1@gmail.com

## Resumen

Samanta Schweblin es una de las autoras más reconocidas en la escena literaria contemporánea, sin embargo, la obra crítica que se ha construido en torno a su obra apenas se encuentra en desarrollo. Por ello, se ha recurrido con bastante frecuencia a sus entrevistas y testimonios para buscar las posibles claves para la interpretación de sus relatos, lo que deriva en otros problemas, como la manera en la que los testimonios de la autora condicionan y determinan la lectura, lo que lleva al cuestionamiento de si los textos pueden definirse incluso antes de que el lector se enfrente a ellos.

## Palabras clave

Samanta Schweblin, recepción, lector, autor, interpretación.

Samanta Schweblin es una de las autoras con más presencia en la escena literaria hispanoamericana actual, prueba de ello son los premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria, como el Premio Konex en 2024 y el National Book Award en 2022 por *Siete casas vacías* (2015). El gran recibimiento que ha tenido su obra ha ocasionado también un auge de estudios críticos, dentro de los cuales se ha señalado con insistencia el carácter ambiguo y fantástico de sus narraciones, así como la extrañeza de su obra. Por otro lado, hay otra línea ya bien definida dentro del corpus crítico que se relaciona estrechamente con los problemas sociales contemporáneos, me refiero a aquellos trabajos que estudian los relatos como una alegoría de un problema social: la maternidad, la violencia, el derecho al aborto o la ecocrítica.

Entonces, si se intenta responder cuál es el hilo conductor de toda la obra de Samanta Schweblin, se podrían postular varias respuestas: el carácter fantástico de las narraciones, el cuerpo como un elemento protagonista, la relación con problemas sociales contemporáneos y la predominancia de narradoras mujeres en los relatos. Otro lector podrá aproximar también que se trata de los espacios privados e íntimos y su relación con los personajes; *Siete casas vacías* puede ser un excelente ejemplo de esto último.

El problema al que se llega de inmediato y sin mucho esfuerzo, es notar que todas estas respuestas son parciales, que ninguna es lo suficientemente capaz de abarcar la totalidad de la obra de la autora, y así, entonces, se postula una respuesta más: el eje rector de los cuentos de Samanta Schweblin es la misma Samanta Schweblin, lo que despliega una serie de problemas que desarrollaré a continuación: la necesidad de señalar las causas por las cuales los trabajos críticos han adoptado con tanto entusiasmo la voz de la autora, apuntar algunas consecuencias de este procedimiento y aproximar nuevas líneas de estudio que se pueden empezar a explorar con motivo de *El buen mal*, su publicación más reciente hasta este momento. Me parece pertinente plantear esta cuestión porque es una preocupación latente en la mayoría de tesis universitarias y trabajos críticos que se han realizado en torno a la obra de la autora argentina, los cuales no han tenido una respuesta certera pese

a que el listado de trabajos crece poco a poco sin encontrar dicho hilo conductor que valide y justifique el carácter literario de las narraciones.

Los primeros trabajos tuvieron que defender la calidad literaria y argumentar por qué había que apostar por los cuentos de Schweblin como una literatura que valía la pena estudiar, por lo que se buscó establecer similitudes con autores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, o bien, con otras autoras contemporáneas como Mariana Enriquez, Valeria Luiselli, Mónica Ojeda, y aproximar el surgimiento de un “Nuevo boom latinoamericano”. Sobre este punto se puede cuestionar si no corresponde más bien a un fenómeno editorial, ya que parece que igual de difícil de encontrar el eje rector en toda la obra de Schweblin, es encontrar la serie de características propias de estas autoras como grupo literario, lo que se podría estudiar con mayor atención en otro momento.

En México, podemos consultar la tesis *El fantástico literario en «Pájaros en la boca»* (2019) de Sergio Javier Luis Alcázar como una investigación que se adscribe dentro de la primera línea, y la tesis *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin* (2019) de Karina Mashelin Reséndiz Perales como una investigación ejemplar de la segunda línea, aquella que se ocupa de estudiar la obra y su relación con la sociedad.

Ahora, la lista de obras publicadas por la autora ha incrementado, siendo *Kentukis* (2019) y *El buen mal* (2025) sus últimas obras y las que menos han sido estudiadas. Si ya la búsqueda de unidad de la obra completa era difícil, estos dos libros complejizan aún más el asunto. *Kentukis*, por ejemplo, comparte una estructura similar a la de *Distancia de rescate* (2014) en cuanto a la extensión de la obra, pero en contenido son escasos los puntos de convergencia. Con *El buen mal* se presenta de nuevo una colección de cuentos a modo de *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías*, pero los temas y el tipo de personajes no corresponden con el de los libros anteriores; la muerte adquiere un papel protagónico en la mayoría de los cuentos del último libro, lo que no sucede con frecuencia en sus publicaciones anteriores.

Entonces, sumando el carácter heterogéneo de las obras con los pocos estudios que se han hecho, muchos de los trabajos han encontrado una puerta de salida en entrevistas y testimonios que ha dado la autora a lo largo de su carrera, en la cual se encuentran pautas para una posible interpretación, por lo que la tarea no es tanto brindar una interpretación de los cuentos a partir de los rasgos intrínsecos de la obra, se trata más bien de reconstruir una interpretación dada, es decir, aproximarse lo más que se pueda a las intenciones de la autora.

El hecho de buscar la voz de Schweblin como persona real en sus cuentos evolucionó a una búsqueda de las condiciones del mundo actual en su obra, de los problemas que aquejan a la sociedad en las primeras décadas del siglo XXI, y así, se entiende la aparición de fragmentos como el siguiente, en el cual se ejemplifica de buena manera todo lo que hasta aquí he descrito, cabe mencionar que el pasaje hace referencia a la novela *Distancia de rescate*, pero fragmentos similares se pueden encontrar en torno a casi cualquier otra obra:

En este sentido, resulta imposible quedarse en la enmarcación de la novela dentro de los límites de lo fantástico, ya que sus personajes, a pesar de estar rodeados de determinados elementos mágicos propios de ese tipo de literatura, nos acercan inevitablemente a la realidad más cruda. Como ha afirmado la autora en numerosas ocasiones, su literatura está estrechamente ligada a la realidad y a las problemáticas sociales que le preocupan (Oreja, 248).

Se pueden distinguir varios aspectos: primero, la necesidad de categorizar su obra, lo que es bastante comprensible según lo que comentaba en torno a la categorización como herramienta para relacionarla con otros autores y estudiar los cambios y transformaciones del género, sin embargo, más adelante no se especifica por qué habría que hablar de *Distancia de rescate* como una obra neo-fantástica y no fantástica; segundo, que los elementos reales se superponen a las características de la obra en sí, lo que también justificaría por qué no se ahonda en la categoriza-

ción, puesto que de cualquier forma lo importante era señalar la superioridad e importancia de lo real frente a lo que la autora del artículo llama “mágico”; y tercero, la voz de la autora de los relatos como argumento infalible en defensa de cierto tipo de interpretación, que apela directamente “a la realidad y a las problemáticas sociales que le preocupan” (248).

Si bien es cierto que muchos cuentos abordan problemas de interés político y social, también es importante no reducirlos a ese único aspecto. Relatos como “Conservas” son un claro ejemplo de este tipo de textos que abordan expresamente temas como el aborto, y en este sentido, cabe preguntarse si Schweblin ha entrado al canon literario por el carácter crítico, social y moralizante, como parte de un fenómeno editorial creciente a partir del llamado “Nuevo boom latinoamericano”, o porque en su obra, a pesar de todos los elementos extrínsecos, se encuentran características literarias propias que ayudan a definir su literatura frente a la de otras autoras contemporáneas.

Con todo lo mencionado, surgen de nuevo preguntas que se había planteado la teoría de la recepción, por ejemplo, si el texto tiene o no intenciones propias, pues si adoptamos el concepto de “horizonte de expectativas” en el cual ahonda Hans Robert Jauss (57), nos encontramos ahora frente a una tendencia por no romper con esos horizontes, de ver en la literatura un medio de confirmación y representación de nuestra época, lo que ha generado un gran número de trabajos que utilizan *Distancia de rescate* para ratificar los problemas agrícolas en el campo y la importancia que se le da al contexto antes de hablar de la obra literaria. Gracias a lo anterior, es posible encontrar varias tesis de licenciatura donde la obra es concebida sólo en relación con el contexto histórico-social o con la biografía del autor:

El trabajo se dividirá en cuatro capítulos. En el primero se realizará una panorámica de América Latina desde los años 2000 hasta 2015 con el fin de caracterizar los contextos históricos, sociales y culturales en los que se produjo *Distancia de rescate* (2014). Se presentará, además, la biografía y producción literaria de la autora,

los estudios críticos alrededor de la novela, la estructura externa de esta y el marco teórico. Por último, se hará un recorrido de los principales fundamentos de la hermenéutica y el círculo hermenéutico (Otavalo Asmal 13).

Ante este fenómeno, conviene recordar muy bien lo que mencionaba Wolfgang Iser en torno a la realidad y su relación con los textos literarios:

una de las casi inexterminables simplicidades del estudio de la literatura es pensar que los textos reflejan la realidad. La realidad de los textos en siempre tan solo lo constituido por ellos y con ellos, es una reacción a la realidad (102).

En el caso de Schweblin, no sólo parece que se ha determinado que sus cuentos reflejan exactamente nuestra realidad inmediata, sino que, además, esto sucede porque así lo quiere la autora; en ese caso, ¿dónde queda el lector?, ¿es posible alejarse y buscar otras interpretaciones que no se fundamenten según las palabras de la autora?, ¿hay división válida entre narrador y autor? Todas estas son interrogantes que se desprenden del cuestionamiento por la relevancia y el poder que se le ha conferido a Schweblin como figura autoral.

La cita de Wolfgang Iser no es gratuita, frente a la figura del autor habría que enfrentar la figura del lector como uno de los fundadores de la teoría de la recepción, habría que recordar qué problemas tenía en mente al escribir “La estructura apelativa de los textos”, es decir, sus preocupaciones en torno a la indeterminación de los textos y cómo esto afectaba la relación texto-lector:

Si los textos en realidad sólo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo los podría aceptar o rechazar. Pero entre el texto y el lector se realiza mucho más que el requerimiento de una decisión por *sí o no* (99).

Frente al problema presente también resuenan textos como “La muerte del autor” de Roland Barthes,

donde se discuten cuestiones que se podrían relacionar fácilmente con el caso de Schweblin, pues la figura del autor tampoco es una categoría estable y esclarecedora, nos recuerda Barthes:

Darle a un texto un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra... (224).

En el texto de Barthes se discute la idea de “representación”, “registro” y “constatación” de la obra literaria, y menciona también que:

Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo (222).

Por lo que se refiere a Schweblin, su figura como autora-persona sí está muy fuertemente arraigada a su obra, en gran parte por el papel que se le ha conferido desde las primeras investigaciones. Tal vez por eso no sea tan factible pronunciarse en favor de la muerte del autor, tal como lo hace Barthes, pero sí abordar con cuidado aquellas categorías totalizadoras, aquellas que se presentan como la única clave de interpretación, porque si bien es cierto que el autor es una de estas categorías, no es la única: “La palabra ‘obra’ y la unidad que designa el escritor son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor” (Foucault 231). Si todo esto era, al inicio, responsabilidad de los primeros trabajos críticos y del intento de construir un corpus que permitiera el estudio de los cuentos, ahora, con la publicación de *El buen mal* parece ser que Schweblin ha aceptado el papel que la crítica le ha insistido en tomar, pues hacia el final del libro se incluye un apartado titulado “Sobre los cuentos” en el cual describe brevemente en qué están inspiradas las historias incluidas en el

libro y cuál es el grado de autobiografismo que se puede encontrar en cada una, por ejemplo, afirma que “William en la ventana sí sucedió”. Quizá es el cuento más autobiográfico que he escrito, y quizá también, por eso, es mejor no decir nada más” (185). Si bien es cierto que en primera instancia parece un apartado sin mayor relevancia, confirma la tendencia reconocible en otros trabajos y que considera su palabra como la correcta sin cuestionar su estatus como sujeto, como autora y como narradora. El apartado “Sobre los cuentos” no funciona más que como un paratexto, esto puede ser excusa suficiente para futuros trabajos que partan de este apartado y las claves que proporciona la autora como únicas formas de interpretar los relatos, con lo que se da por hecho que los cuentos sólo admitirían una interpretación, y que esa interpretación es correcta debido a que antecede al acto de lectura, porque el lector tiene, al mismo tiempo que los cuentos, la clave para interpretarlos.

El carácter autobiográfico se postula también como un eje rector de esta nueva colección de relatos; junto con la muerte como tema central, la mayoría de las veces se presenta un narrador que recuerda algún suceso de la infancia, regresando a los lugares donde estuvo durante su niñez, que van de los recuerdos cálidos de un nacimiento hasta el episodio final de una vida, como en el caso de “El ojo en la garganta”. El carácter autobiográfico adquiere la fuerza que en libros anteriores recaía en ambiente y el contexto cultural y social, ahora se presentan más bien lugares privados, la habitación de un hotel en “William en la ventana”, o el interior de una casa en “Bienvenida a la comunidad”, “La mujer de Atlántida” y “El superior hace una visita”. El carácter privado e íntimo de las narraciones tal vez sea un punto de partida para alejarse de los estudios excéntricos de su obra, sin embargo, su figura como autora retoma fuerza con ese apartado final, que, si bien parece poco, no tan desarrollado y mínimo, sigue dando para discutir su poder como autora y la relación entre el narrador como persona real o como función.

Por otro lado, la relación entre la mirada infantil y adulta de los personajes había sido tratada en relatos como “Un hombre sin suerte”, pero la discusión

en torno a los cuentos no oscilaba entre lo real-fantástico o posible-imposible, sino entre lo moral-inmoral, lo correcto-incorreto, por ejemplo, si eran moralmente aceptables las actitudes del hombre mayor junto a una niña en una tienda de ropa interior. El carácter fantástico de *El buen mal* permite que los segundos parámetros se vean opacados por los primeros, es decir, vuelve al centro del relato la discusión sobre la naturaleza de los eventos narrados.

Con la llegada de esta colección de cuentos, el debate en torno a la especificidad de la obra narrativa de Samanta Schweblin adquiere nuevos horizontes, refuerza la discusión sobre la evolución del género fantástico, al mismo tiempo que parece intercambiar el contexto histórico social por un refuerzo de su figura como autora, con lo que sin duda se tendrá que lidiar en el futuro, y lo que, aproximado, inclinará la balanza a favor de la reconstrucción de las intenciones de la autora en lugar de la reconstrucción de un contexto histórico social, aunque esto no impida que el lector pueda encontrar referencias y enfocarse en ciertos aspectos que aquejan al mundo contemporáneo, como las enfermedades mentales.

Aun así, a pesar de esto, la inclusión del apartado “Sobre los cuentos” plantea la pregunta de quién habla en el apartado, si es la misma voz que escribe los agradecimientos como la misma figura autoral de los relatos, en ese caso, sería igual de factible considerar los relatos como reales o los agradecimientos y “Sobre los cuentos” como ficticios. Además, si el lector se conforma con la búsqueda de una sola interpretación el texto pierde su capacidad para producir nuevos significados con cada lectura. Es posible que las lecturas que se hacen de sus relatos estén estrechamente relacionadas con las situaciones que nos competen, pero ¿qué pasará en unos años cuando las situaciones sociales y culturales cambien? ¿acaso dejará de considerarse valiosa la literatura escrita por Samanta Schweblin? Quizá, aunque el contexto cambie, el valor estético de la obra no lo haga, y de ahí la necesidad de ver más allá de la relación entre su obra y la realidad extratextual, ante todo, no podemos perder de vista que se trata de una escritora aún activa, por lo que es un hecho que su obra sufrirá cambios o rectificará aspectos que ha abordado

anteriormente, así como hemos señalado el retorno de temas como la muerte y el protagonismo del carácter autobiográfico en *El buen mal*.

Tal vez habría que reconocer que su obra, de hecho, ya se ha transformado, que los cuentos de *El núcleo del disturbio* (2002) no son los mismos que los de *El buen mal*, por lo mismo, el papel de los estudios críticos posiblemente debería cambiar su enfoque, ya que no haría más falta justificar por qué se estudian sus relatos, sino defender ahora que los relatos pueden llegar a ser más de lo que determine la autora.

No se trata, como dije anteriormente, de apostar por una muerte de su figura de autora, sino de replantear en qué medida puede ser incluida, o no, en los estudios críticos, sin que termine por ser una categoría inalterable y totalizadora. Adicionalmente, la labor necesaria no es la de un historiador que debe reconstruir el contexto determinado en que la obra fue recibida, tampoco de investigar los códigos culturales de la época y ver en qué medida encaja o no la obra literaria. No es, pues, una labor de reconstrucción, sino de reconocimiento y toma de consciencia de lo que nos rodea, se trata de ver por qué en este momento los libros de la autora argentina se han introducido con gran éxito dentro del canon literario, qué valoramos como literatura y en qué medida afectarán la manera en la que se hace crítica literaria.

## Referencias

- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 219-224.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 225-248.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 99-120.
- Jauss, Hans-Robert. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, editado por Dietrich Rall, traducción de Sandra Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 55-59.
- Luis Alcázar, Sergio Javier. *El fantástico literario en «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Oreja, Nerea. «Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz». *Orillas*, vol. 7, 2008, pp. 245-256.
- Otavallo Asmal, Francisco Fernando. *Sociedad de riesgo, madre tierra y maternidad: claves de lectura en «Distancia de rescate»* (2014) de Samanta Schweblin. Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, 2021.
- Reséndiz Perales, Karina Mashelin. *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- Schweblin, Samanta. *El buen mal*. Penguin Random House, 2025.

# Del aforismo al enunciado aforístico en algunas calas de escritores mexicanos de principios del siglo XX a la luz del ethos autorial y el análisis del discurso

Yobany De José García Medina  
Universidad Nacional Autónoma de México  
yobany.jmgl@gmail.com

## Resumen

Este artículo desarrolla una propuesta conceptual para estudiar el aforismo contemporáneo, dividido en tres secciones: 1) Sistema aforístico, donde se establece la relación del aforismo con los géneros discursivos; 2) Enunciado aforístico, propuesta de nomenclatura y unidad de análisis, toda vez que el aforismo contemporáneo parodia e ironiza con su tradición está dialogando con ella y, simultáneamente, reactualiza su funcionamiento discursivo; 3) Inteligencia aforística, entendida como el comportamiento interpretativo que el enunciado aforístico demanda al lector. Dichos conceptos permiten comprender que los cambios en la intención comunicativa del aforismo se deben a que se le incorporan elementos del sistema literario.

## Palabras clave

Inteligencia aforística, sistema aforístico, parodia, ironía, genericidad literaria.

## Introducción

El aforismo es un género discursivo que bien puede rastrearse desde la Grecia antigua, siendo Hipócrates el exponente más conocido; se ha empleado para expresar, de manera sintética, un conocimiento ecuménico, un comportamiento humano o una verdad universal. Si bien estas formas breves nacieron de la medicina, también otro tipo de disciplinas lo han adoptado y adaptado a sus discursos: la política, la filosofía y, en última instancia, la literatura. Esta última añadió elementos estructurales, genéricos y transtextuales que diversificaron sus formas: pasaron de ser preceptos médicos, máximas filosóficas, sentencias políticas y proverbios religiosos a fórmulas que parodian, ironizan o satirizan sus principios morales o de verdad universal.

La producción aforística mexicana en el siglo XXI se ha hecho más notoria debido a las gentilezas de los medios electrónicos, esto evidencia una tradición bastante sólida que data de finales del siglo XIX hasta nuestros días, con autores tan representativos como Ignacio Manuel Altamirano, Alfonso Reyes y Julio Torri, pasando por Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Esther Seligson, hasta Luigi Amara, Ana Kullick Lacker, Carmen Leñero o Federico Fabregat.

En ese tenor, el objetivo general del presente artículo es analizar algunas reformulaciones estructurales y discursivas del aforismo de principios del siglo XX en México, específicamente una pequeña muestra representada por tres autores pertenecientes a la esfera intelectual: Amado Nervo, Carlos Barrera y Carlos Díaz Dufoo hijo. Sus coincidencias se podrían resumir en la relación directa o indirecta con un grupo muy importante de intelectuales en el campo de las letras mexicanas, El Ateneo de la Juventud. La selección de estos reside en la reformulaciones retóricas que muestran sus “aforismos”, género que emplearon con fines distintos a los de la tradición grecorromana, de donde surgió, o al tratamiento filosófico que le dieron los pensadores occidentales modernos como Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer. Así pues, en el México de principios del siglo XX los escritores que utilizaron este género añadieron recursos propios del discurso literario, hecho que

reactualizó sus características retóricas y, por ende, modificó su situación comunicativa: quién, qué, para quién y bajo qué contexto se dijo. Así, lejos de presentar un conocimiento universalista o una verdad inapelable, el aforismo estuvo más cercano a los intereses de una élite intelectual en el campo de la literatura mexicana.

Todo ello permite desarrollar una propuesta conceptual dividida en tres apartados: en el primero se formula un *sistema aforístico*, a partir de establecer la relación del aforismo con los géneros discursivos para así englobar todas las variantes semejantes a este, con el fin de no reincidir en la cuestión terminológica; más adelante, se plantea el término *enunciado aforístico* como unidad de análisis debido a que el aforismo contemporáneo parodia e ironiza estas estructuras, por un lado, el enunciado establece su cualidad dialógica y desde ahí puede estudiarse su transformación discursiva, por otro lado, el adjetivo “aforístico” señala su pertenencia a un sistema que es antiquísimo, aunque sus reformulaciones retóricas en el siglo XX nos hablan de un género con funcionamiento comunicativo distinto, es decir, un aforismo no es lo mismo que un enunciado aforístico; por último, se presenta la *inteligencia aforística*, el comportamiento interpretativo que el *enunciado aforístico* demanda del lector tras los cambios que el discurso literario integró a su intención comunicativa, pues ya no pretende aleccionar, sino que simula una enseñanza desde lo irónico y paródico, a partir de la autoridad intelectual que supone el escrito.

Al respecto, para el análisis se pretende aplicar el concepto de *ethos autoral*, propio de la retórica contemporánea, que, sumado al *ethos discursivo*, el cual supone la presencia de un sujeto creador fuera del texto y otro dentro del texto, permite determinar cómo la obra y lo que gira en torno a ella (lector, críticos y publicaciones) legitiman la autoridad intelectual, como establece Dominique Maingueneau (2014), planteamiento esencial para entender el funcionamiento retórico del aforismo y el enunciado aforístico. Por lo tanto, el análisis no será por entero estructural o discursivo, sino una hermenéutica del dialogismo que se entabla entre los sujetos discursivos (autor-obra-lector), a efectos de entender los

mecanismos retóricos que legitiman el enunciado aforístico mexicano de principios del siglo XX.

## 1. Sistema aforístico: el aforismo y los géneros discursivos

Definir al aforismo en todas sus dimensiones, a sabiendas de su amplia tradición, resulta un esfuerzo mayúsculo y, a la vez, estimulante para su estudio. Un enfoque podría ser el rastreo histórico desde las primeras manifestaciones aforísticas hasta nuestros días, esto demanda una travesía geográfica y cultural, pues las variantes emparentadas con el aforismo presentan diferencias tanto en su nomenclatura como en sus intenciones discursivas (Barrios 21). De aquí se desprende un conflicto terminológico: apotegma, sentencia, máxima, proverbio, silogismo, greguería, entre otros (Beristáin 34). Toda vez que los géneros discursivos son un conjunto de enunciados más o menos estables que reflejan las condiciones específicas de cada una de las esferas de la comunicación humana (Bajtín 339), los aforismos, junto a todas sus variantes, se determinan por la regularidad de ciertas unidades del discurso (enunciados) en una situación comunicativa específica, donde intervienen los elementos que la configuran: emisor-texto-receptor. La paremiología (rama de la lingüística que se encarga de estudiar estas formas breves, así como clasificarlas), por ejemplo, ha englobado a todas estas formas semejantes al aforismo “en unidades cerradas, breves, de mensaje sentencioso, citadas en el discurso oral o escrito cual joyas lingüísticas” (Sevilla Muñoz 107). Es curioso observar el calificativo “joyas lingüísticas” para referirse a ellas como estructuras del lenguaje, de manera general, sin encasillarlas dentro de un género discursivo o literario. Al respecto, mucho se ha debatido sobre si el aforismo es un género discursivo o uno literario (dentro de los estudiosos del aforismo se hallan dos posturas: por un lado, los que lo consideran un género discursivo: Irma Munguía Zatarain y Gilda Rocha, por ejemplo, en *El humor y la risa en el discurso aforístico*; por otro, los que optan por determinar que es un género literario: Demetrio Fernández en *La lógica del fósforo: claves de la aforística española*. La postura que se adoptará congenia con ambas, pues en tanto género discursivo sus modificaciones se presentan en las interacciones

e intenciones comunicativas de determinada esfera social, en este caso, la literatura como sistema signifiicante incorporó rasgos discursivos al aforismo); no obstante, lo que interesa a esta investigación es exponer que su diálogo con diversas disciplinas, entre ellas la literatura, ha modificado sus mecanismos de construcción.

En tal sentido, existen propuestas que han considerado el empleo de un hiperónimo para encapsular a todas estas manifestaciones discursivas, como la minificción. Lauro Zavala (*La minificción bajo el microscopio*), cuya obra es referente obligado para el estudio de la minificción como género breve de la contemporaneidad, emplea el término con múltiples sentidos, entre ellos, para distinguir una manera de construir historias de una época estética que denomina “minificción como literatura posmoderna”, en complementariedad con las estructuras clásicas y modernas de dicho sistema literario. Asimismo, Zavala (*Seis problemas para minificción*) lo considera un género donde se engloban comportamientos como la hibridez, la fractalidad, la fragmentariedad, la inmediatez y la brevedad de estructuras literarias, lo que comprende casi todos los géneros breves contemporáneos. Aunado a ello, también lo emplea como mecanismo de configuración de las estructuras literarias breves y su diálogo con el sistema literario, así como los procesos de lectura, modificados por la fragmentación de su trama: “minificción como intertexto” y “minificción como marco de lectura” (Zavala, *Minificción contemporánea*), respectivamente. Se puede observar, entonces, que el término se adecua para explicar distintos fenómenos de la literatura breve, mas no se enfoca con determinismo a utilizar esta etiqueta genérica como receptáculo donde se encuentran todas las formas breves de la literatura; cuestión que sí ocurre, por poner un caso, en las convocatorias de revistas, antologías, o en la misma producción de libros de minificción, donde se incorpora todo “lo breve” sin distinguir su naturaleza discursiva ni retórica. Es decir, en un libro de minificciones se hallan aforismos, microrrelatos, greguerías, haikús, poemas en prosa, poemas breves, etc.

Pese a que, en un primer nivel, es una categoría genérica funcional, dice muy poco del funcionamiento estructu-

ral, semántico o retórico del aforismo. Además, el término minificción, de reciente origen, disuelve el ejercicio crítico de profundizar en las discrepancias formales de otras variantes lacónicas, como el microrrelato o el poema en prosa, y deja en evidencia que sus parientes architextuales están desprovistos, como el aforismo, de autonomía estructural y discursiva. La minificción suele abordar al aforismo con bastante prejuicio, tal es el caso que el mismo Zavala lo considera un género “arcaico o desaparecido” (*La minificción bajo el microscopio*, 49). Por el contrario, Paulo Gatica expresa que “el estatuto genérico del aforismo, al igual que ocurre con la práctica de las manifestaciones artísticas desde la modernidad, está ligado a su discusión crítica: evoluciona con sus reformulaciones, sus negaciones o sus afirmaciones” (23).

En suma, cada problema expresado exige una atención específica, cada género un detenimiento crítico y teórico. En ese orden de ideas, estudiar el aforismo demanda la misma vía, sobre todo porque su vasta tradición implica transformaciones en la manera de definirlo. A la vez que su intención comunicativa y los elementos discursivos que emplea para configurarse también han ido mutando con el paso del tiempo. Según Manuel Neila:

Por su etimología y sus múltiples y variadas definiciones, se colige que el término “aforismo”, aunque usado primeramente en la lengua de los médicos, encierra los justos términos de una verdad, sentencia o proposición cualquiera. De hecho, el primero de los aforismos de Hipócrates ya sobrepasa el ámbito de la medicina para internarse en el ámbito de la sabiduría general de la vida humana: “La vida es corta y el arte largo; la ocasión, fugaz; la experiencia peligrosa; el juicio, difícil”. De ahí que no sea fácil deslindar diferencias que existen entre aforismo y otras voces sinónimas o cuasi sinónimas: adagio, sentencia, máxima, proverbio, refrán, axioma y apotegma; pues todas ellas, en *totum revolutum*, encierran el significado de proposiciones o forma breve y sentenciosa (43).

Si se acude al problema terminológico, se manifiesta uno de corte genérico: ¿qué función tiene distinguir un aforismo de un precepto médico, de una máxima

filosófica, de una sentencia política o de un proverbio religioso? Cumple la función de establecer una tradición que está siendo transgredida en la aforística contemporánea. “Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. [...] En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida” (Todorov *El origen de los géneros* 33). En ese entendido, diferenciar a cada una de las variantes que se asemejan al aforismo excede el puro ejercicio clasificatorio, que además sería exhaustivo y ya hecho por la paremiología; antes bien, demanda un reconocimiento de formas discursivas, es decir, añadir el enfoque pragmático al problema de los géneros discursivos o literarios. De acuerdo con Marie-Lauren Ryan:

Cada cultura concreta hace su propia tipología de textos y decide qué combinaciones de rasgos serán apartadas del resto, recibirán un nombre, serán tema de conversación, y serán producidos y consumidos en serie. No existe ningún método mecánico de detección que permita al análisis identificar los géneros que tienen una realidad psicológica en una cultura dada. La única manera de elaborar un inventario de géneros es reconstruir el paradigma de los términos en los cuales la gente responde a la pregunta: ¿qué es este texto (258).

Umberto Eco afirma que lo único que emparenta a estas formas es la brevedad, pues todas son frases compactas que manifiestan una idea universal, un comportamiento humano o una verdad ecuménica; se distinguen, en todo caso, por el género discursivo al que se adecuaron o fueron adecuadas. Entonces, ¿su única diferencia es el nombre que cada disciplina les otorgó para sus fines discursivos? ¿Aforismo es un hiperónimo que incluye a estas formas breves? Si la respuesta a la primera cuestión es afirmativa, no disminuyen los problemas para definirlo, pero coadyuvan a establecer distinciones entre cada una de esas variantes breves, y, en consecuencia, a profundizar en los aspectos discursivos que cada disciplina le provee a su intención comunicativa.

En ese caso, se consolida la idea de que el funcionamiento de un género discursivo supone una co-

herencia nominal en relación con los principios operativos que lo regulan, hecho que incide en la manera en la que es recibido el texto. Por ejemplo, un proverbio religioso opera en función de una tradición cultural e ideológica que es reconocida por el receptor, de ahí que su peso moral o teológico no sea cuestionado, sino aceptado. El concepto de *auctoritas* ayuda a entender la jerarquía o posición desde la cual el proverbio opera en el destinatario, en tanto que “trasciende al ciudadano u hombre común, siendo un factor de ordenación social incontestable y previa, que está por encima de las lides humanas y de las vicisitudes, que se vincula a la religión” (Royo Arpón en Morales Fabero 3).

Pongamos por caso el siguiente proverbio: “El principio de la sabiduría es el temor a Jehová; los insensatos desprecian la sabiduría y la enseñanza” (Biblia Reina Valera 898). El caso expuesto revela la esencia de todos los aforismos, según lo expresado por Manuel Neila: una sentencia breve (*Formas breves*). El discurso teológico del que surge, por otro lado, enfatiza la finalidad o, mejor dicho, la intención retórica. El proverbio no requiere de una argumentación para sustentar su grado de veracidad, antes bien, encierra en sí un acuerdo implícito entre los sujetos discursivos y el enunciado.

El grado de veracidad que encierra el proverbio atañe sólo a un grupo, los creyentes. Los que difieren de esas creencias no lo asumen como una falsedad, sino que lo comprenden sin aceptar, mediante un marco cognitivo, cultural e histórico, que da cuenta del contexto del enunciado; de otro modo, sería inoperante, cuestionado e incluso vilipendiado. Lo que debe comprenderse es que este tipo de textos establecieron una serie de rasgos estructurales, semánticos y retóricos que bien puede identificar un lector contemporáneo. “Los distintos géneros de una cultura tienen la misma relación mutua que los distintos dialectos sociales y geográficos de una lengua: cada uno está constituido por un conjunto único de reglas, pero pueden compartir reglas distintivas con otros géneros” (Ryan 260).

Ahora bien, si el término aforismo engloba a todas las formas breves, cuyo parentesco se halla en las carac-

terísticas que comparten: la brevedad, la concisión, la universalidad de pensamiento o de proposición sentenciosa, dependientes de la disciplina a la que aluden (filosofía, política, medicina, economía, etc.), se podrían extraer principios operativos inherentes a la retórica de cada variante: una máxima filosófica se adecua a un uso retórico específico, donde se construye una situación comunicativa particular, determinada por la disciplina a la que pertenece. (Es preciso aclarar que la definición clásica de la retórica no sólo se determina como “el arte del bien hablar”, además como una técnica discursiva para persuadir, mediante los siguientes medios: enseñar, complacer y conmover, donde intervienen los elementos de la enunciación. Si hacemos extensos estos preceptos clásicos de la retórica, dichos elementos están incluidos en el aforismo, pues esta unidad del discurso contiene la situación enunciativa, es decir, quién lo emite, para quién, cuándo y dónde. Benveniste define enunciación como acto individual de apropiación de la lengua. Sistema lingüístico y proceso comunicativo son inseparables, pues ciertos elementos de la lengua adquieren significación sólo cuando son actualizados por el hablante en el momento de la enunciación). Erika Martínez refiere lo siguiente en relación con las máximas:

La máxima conservó aquella aspiración: trascender al individuo y a la historia a través de una afirmación veraz, verosímil o probable que comparte una comunidad. Estos rasgos, propios de la máxima, siguen atribuyéndose a veces al aforismo, ignorando su desarrollo a lo largo de los siglos. [...] En su relación con la verdad, el aforismo contemporáneo podría definirse como una forma de transgresión de la máxima, pero lo cierto es que ambos poseen demasiado en común para ser considerados géneros independientes (762-763).

Con el fin de ilustrar lo antes dicho, se exponen las siguientes máximas: “El hombre es bueno por naturaleza”, de Jean-Jaques Rousseau o su contraparte “El hombre es malo por naturaleza” de Thomas Hobbes. Ambos ejemplos establecen, primero, dos posturas frente a la naturaleza de la humanidad, lo que caracteriza el ethos auctorial de los enunciadore, cuyo principio de autoridad se fundamenta en el discurso filosófico

que se asume como dominante en una época. Segundo, se determina el enunciatario al que va dirigida la máxima, un círculo compacto de élite interesada en debatir la posición del Hombre (asumido por ambos pensadores como sujeto universal, medida de la Humanidad entera) frente a la sociedad y cómo esta beneficia o perjudica sus comportamientos. Ambas frases son breves y sentenciosas, universales y moralistas; no obstante, el hecho de que se enuncie dentro del marco de referencia de la reflexión filosófica las dota de controversia, en tanto que son ideas debatibles, en constante diálogo con los interlocutores de un sistema específico. Cabe señalar que estas máximas se convirtieron, con el paso de las décadas y de acuerdo con el relato hegemónico de la Ilustración de la Europa central, en la síntesis de una época. En resumen, lo que emparenta al proverbio con la máxima es su esencia genérica, se distinguen por las intenciones discursivas que cada disciplina vierte en su construcción y, por ende, en su recepción.

Por lo tanto, reorientar el problema histórico del aforismo a uno de corte teórico concede, por una parte, reenfocar la taxonomía de aforismos clásicos, es decir, los que, mayormente, poseen una intención sapiencial, normativa, moralista e incluso prescriptiva; y los modernos, fórmulas de corte paródico, irónico e intertextual que subvierten las intenciones de los primeros al manifestar un carácter de verdad subjetiva, incluso poético, de ruptura con la tradición de la que provienen. En otros términos, englobar dentro de un sistema aforístico las distintas nomenclaturas de este género, así como su manifestación en múltiples periodos o disciplinas epistemológicas de la cultura humana, permite rebasar el exhaustivo ejercicio clasificatorio de sus variantes architextuales (según la terminología de Gérard Genette planteada en *Palimpsestos*, se hace alusión, en alguna de las partículas del texto, al género literario o discursivo al que pertenece o con el que se podría emparentar).

## 2. Enunciado aforístico

Ahora bien, las distinciones específicas del aforismo en relación con sus múltiples parientes genéricos parecen evanescentes, pues las fronteras que los separan entre sí se diluyen en las sólidas semejanzas que los unifican inflexiblemente. Si no podemos dis-

tinguir con precisión un aforismo de la máxima, del proverbio, de la sentencia, del apotegma, del silogismo, de la greguería, entre otros, no significa que no haya que atender tal problemática, sino reorientar el ejercicio clasificatorio a uno de corte teórico.

Al respecto, algunos teóricos señalan dos tipos de aforismos, los clásicos, “más próximos a fórmulas sapienciales de transmisión de un conocimiento ‘universal’, y los aforismos ‘modernos’, cuyo origen podría situarse al inicio de las manifestaciones románticas” (Gatica 27). Estos últimos, según María Llorente “tienden a la expresión de verdades particulares o individuales y su validez resulta efímera y temporal” (7). Si bien esta clasificación es operativa, resulta insuficiente, ya que los aforismos clásicos no delimitan sus fronteras con otras formas breves emparentadas, como los proverbios, refranes, adagios o máximas. José Ramón González expresa lo siguiente:

La aparente inasibilidad conceptual del aforismo, su resistencia a dejarse atrapar en la malla de una taxonomía precisa e inequívoca, es sin duda consecuencia de su posición liminar (intersticial) en el territorio de las formas breves y a su proximidad a modalidades de discurso claramente reconocibles y ampliamente prestigiadas en nuestra tradición –el discurso poético, el religioso, el moral o el ético (discursos autorizantes, como los denomina Dominique Maingueneau) a las que se asimila parcialmente, pero sin llegar a reconocerse tampoco plenamente en ellas (1).

Así pues, la categoría “aforismo” no debe ser entendida como un hiperónimo, mejor aún, se puede extender su funcionamiento a un sistema que condensa, de forma invariable, sus coincidencias estructurales pero distinguibles en su retórica, no sólo como mecanismo organizacional, sino también como engrane dialógico entre el autor y el lector. Este diálogo implica un acuerdo ideológico previo entre los sujetos discursivos; por tanto, se manifiesta un contexto, una situación comunicativa, una cultura y una tradición discursiva específica en cada una de estas formas breves.

Si sus semejanzas (brevedad, concisión, pensamiento universal e idea sentenciosa) se suman a las particularidades discursivas de cada variante de la situación comunicativa (emisor, enunciado, receptor) (Block 27-28) según la disciplina a la que remiten (filosofía, literatura, política, religión, etc.), dan como resultado un sistema aforístico; en tanto sistema, el conjunto de principios operativos que los relacionan constituye la tradición de los aforismos clásicos, que condensan refranes, adagios, proverbios y máximas, mientras que en el papel del enunciatario, desarrolla una *inteligencia aforística*. Con base en el término *inteligencia narrativa* de Paul Ricoeur, propongo este para los aforismos como sistema, en un intento de explicar los procedimientos por los cuales se genera una apropiación del género a partir de la recepción de estos textos a lo largo de su historia como género discursivo.

En contraste, y con la finalidad de exponer ciertas características de los aforismos modernos, se presenta el siguiente ejemplo de Carlos Barrera: “¡Bienaventurada la mentira porque ella es creadora!”, (Barrios 82) aforismo que data de principios del siglo XX, considerado moderno por Llorente y Gatica. No obstante, se puede observar el mismo problema que presentan los aforismos clásicos: la indistinción entre sus parientes architextuales. ¿El ejemplo elegido es un proverbio?, ¿se acerca más a las bienaventuranzas bíblicas?, o, mejor aún, ¿es un aforismo por el simple hecho de que históricamente se localiza en un tiempo y espacio? De ser así, es preciso explicar por qué, pues el criterio histórico no parece suficiente para expresar su funcionamiento como género discursivo. A saber, el adjetivo “bienaventurada” con el que comienza el texto, parece próximo al campo semántico del discurso religioso: la bienaventuranza. En él se elogian, ensalzan o felicitan las cualidades de un sujeto o colectivo, por mantener un comportamiento recto u honorable (“Bienaventurado el que viene en nombre del Señor”). Después, dicho adjetivo con una carga architextual modifica el sentido de “mentira”, que no representa a un sujeto determinado, sino a un concepto abstracto convenido por el sistema de la lengua como contrario a lo “verdadero”, y en el marco de la cultura judeocristiana occidental esa oposición contiene un peso ideológico.

Ahora bien, el hecho de que se elogie un concepto y no a un sujeto denota la actualización de la finalidad discursiva de las bienaventuranzas: un concepto se realiza, se comprende, a diferencia de los sustantivos, que nombran objetos tangibles. Por otra parte, el aforismo presente simula el carácter universalista de sus manifestaciones clásicas al suprimir la subjetividad, lo importante no es el sujeto que miente, sino la mentira en sí.

Erika Martínez señala que “si la norma del aforismo grecolatino debía poseer validez universal, podríamos decir que su estatuto aleiteico era de carácter general” (762). No obstante, dicha característica de aspirar a la verdad en los aforismos contemporáneos se desplaza a una simulación, y el término “simular” es idóneo porque el escritor reactualiza su intención retórica: parodiar o ironizar la norma, conservando una validez que su figura de autoridad concede; por ello, Erika Martínez concluye: “diríamos, por tanto, que al contrario del aforismo clásico, el aforismo contemporáneo tiene un estatuto aleiteico de precariedad: su verdad es siempre parcial y provisoria, depende de las circunstancias de su formulación” (763). Tras lo cual, se enfatiza la cualidad de la mentira en tanto creadora: no sólo un antivalor es celebrado, tiene, además, el potencial de ser puesto en práctica socialmente por los beneficios poéticos que posee. En síntesis, hay una oposición entre las intenciones discursivas del aforismo moderno y el clásico. Aquel no persigue el consenso, ni la auctoritas, incluso alaba a su antónimo. Ni enseñanza moral, ni sentencia condenatoria ante un comportamiento humano. Como señala Barrios (*Lapidario*):

A diferencia del refrán, del dicho o del proverbio, el aforismo no busca aleccionar, ni manifiesta pretensiones educativas, por lo menos no en el sentido tradicional. La enseñanza del aforismo es subversiva, disidente, algunas veces linda con la irreverencia o el absurdo. Erige una visión particular que critica, precisamente, los valores, conductas y costumbres que la sociedad considera virtuosos y que se propagan de boca en boca a manera de consejos vitales (32).

Por otro lado, destaca la hibridación, entendida como el diálogo que se establece entre los múltiples

géneros discursivos dentro de un texto, es decir, la combinación de mecanismos semánticos, sintácticos o temáticos en una obra específica, en cuya estructura se contienen rasgos identificables que aluden a una taxonomía genérica. Además, no son opuestos entre sí, sino complementarios a nivel interpretativo. Según Paulo Gatica:

La hibridez no es una invención exclusiva de la modernidad, sino que, como explica Roger, “La hibridez siempre ha coexistido con los géneros establecidos [...] Por lo tanto, siempre ha habido híbridos, ya sea en la literatura clásica, moderna o posmoderna” [...] Por tanto, es posible entender la hibridez como reacción contra las formas dominantes dentro de un contexto de “luchas simbólicas”. Siguiendo a Soriano, la hibridez genérica no reside en la mera trasgresión de la norma poética, “...antes bien, en las múltiples estrategias para cuestionar las jerarquías genéricas y las divisiones legítimas que estas jerarquías organizan” (29).

De manera que se complica el rastreo de la genética discursiva del aforismo, en otras palabras, incluso el aforismo moderno, aunque modifica sus intenciones comunicativas, no se desprende de las estructuras breves cercanas a este. En el sentido original del término griego “*aletheia* es el esclarecimiento de la verdad” (Audi 482), mas no la verdad en sí misma, por consiguiente, el hecho de que el aforismo moderno se considere precariamente aleiteico alude tanto a su caducidad u operatividad en determinado contexto, como a la forma en la que ese esclarecimiento se presenta al receptor. De tal modo que la propuesta de la inteligencia aforística no sirve para clasificar históricamente a esta variante discursiva, sino para comprender que el contacto del lector con este género, en cada una de sus manifestaciones (según la tradición, la época y la disciplina de la que provienen) propició un conocimiento sobre sus coincidencias estructurales, proposicionales o formales (breves y sentenciosas), al tiempo que modificó la manera de leer estas “verdades” en contexto. Este conglomerado architextual, que bien puede nominarse sistema aforístico, permite observar las particularidades retóricas en el aforismo contemporáneo, cuya función

es parodiar, ironizar o satirizar este sistema, conservando sí una esencia estructural, pero transformando sus intenciones comunicativas.

Por ende, se traslada el problema de la definición histórica de los géneros a uno que remite estrictamente a las modificaciones de sus mecanismos retóricos. En ese supuesto, se reconoce que estos textos han transformado la idea que teníamos del sistema aforístico, por lo tanto, se puede considerar que nos enfrentamos a un género renovado, evitando llevarlo a la condición de nuevo y, por consiguiente, negando su larga tradición (Todorov *Introducción a la literatura fantástica*). El cambio, cabe enfatizar, no reside en el nivel sintáctico, pues los aforismos siguen siendo frases concisas y sentenciosas, sino en el nivel retórico.

En resumen, proponer el enunciado aforístico como unidad analizable tiene el propósito de no encasillar o establecer una función discursiva dominante en cualquiera de sus parientes genéricos (es más una máxima, es más un refrán, es más un proverbio...); al contrario, el término “enunciado” alude al comportamiento dialógico que entabla con su tradición, mientras el vocablo “aforístico” refiere al sistema al que se asocia y, por ende, a las características discursivas que comparten sus variantes. En tanto unidad pragmática, las instancias autor-texto-lector permiten identificar las modificaciones estructurales de este género, así como las del receptor; por consiguiente, el enunciado aforístico da nombre a un nuevo fenómeno discursivo.

### 3. Inteligencia aforística

Ahora es preciso aclarar a qué se refiere esa dimensión retórica. Entre 1964 y 1965 se transcribieron los seminarios que Roland Barthes dedicó al arte de la persuasión, obra titulada *La antigua retórica*. En estas cavilaciones, impartidas en *l'École Pratique des Hautes Études*, afirma que “el mundo está lleno de antigua retórica” (7), no en el sentido dicotómico de lo nuevo contra lo moderno (clasificación inoperante a ojos del filósofo francés), sino referida a su carácter teórico, de comprensión de los fenómenos persuasivos de ese entonces, en la antigua Grecia, y actualmente. En

cuestión de retórica, Mauro Jiménez menciona que, al decir que la retórica es

la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer (Retórica, 1355b25-27), el Estagirita le está dando la facultad de ciencia, una ciencia que reflexiona sobre cuáles deben ser los modos que debe seguir en el discurso para llegar a persuadir mediante la palabra (323).

Como parteaguas, y con el afán de agrupar las posturas retóricas en la Antigüedad, dos son las escuelas en las que se puede distinguir esta disciplina: una de orden práctico (Isócrates), otra de corte teórico (Aristóteles). La primera dota de herramientas para que los oradores produzcan el discurso persuasivo, la segunda observa lo que puede ser persuasivo en relación con cada discurso.

Si bien se trata de una disciplina antigua, las categorías de análisis que provee siguen vigentes en cuanto a su función en el discurso. Conceptos como *ethos*, *logos* y *pathos* son esenciales para comprender los medios de persuasión en las prácticas discursivas. Esto no quiere decir que las nuevas teorías de la argumentación o del discurso de Aron Kibedi Varga, Lisa Block de Behar, Dominique Maingueneau, Ruth Amossy y José-Luis Díaz, entre otros, se abstengan de adaptar dichos conceptos en función de las nuevas realidades discursivas o modifiquen su definición clásica por las múltiples reinterpretaciones de las antiguas retóricas. Mejor aún, aplicar dichos conceptos a discursos como el aforismo concede observar los medios de persuasión que emplea este género a principios del siglo XX en México, ironía, sátira, parodia e intertextualidad, al igual que los que conserva por tradición, la brevedad y la universalidad del pensamiento o de proposición sentenciosa, aunque estos se manifiestan de forma simulada.

En resumen, se propone un sistema aforístico donde se concentran todas las formas que colindan con el aforismo, pues se observa que como géneros discursivos son más o menos estables en su estructura y su intención comunicativa, dependiendo de la disciplina de la que emanan. Este sistema no surge de manera espontánea, se configura mediante la in-

teligencia aforística de los receptores, muchas veces inconsciente, pero contenida en las características retóricas del aforismo contemporáneo. Si bien ya se ha planteado una “lectura aforística” por Gary Saul Morson, la cual apela a una programación de lectura: “a veces convertimos cualquier afirmación en un aforismo considerándola como tal, aunque haya sido proferida con una intención muy diferente” (Morson 3). Sin embargo, la interpretación que va del lector al texto desencadenaría que todas las frases, autónomas o fragmentadas, anónimas o bajo la firma de un autor consagrado, adquieran el título de aforismo. Lo que implicaría una indefinición aún más grande, incluso una desvalorización crítica todavía más severa. Por ejemplo, toda frase publicada en cualquier red social, bajo esta óptica tiene el potencial de leerse como un aforismo, tan sólo por ser breve o concisa, sin considerar sus mecanismos discursivos. En cambio, la propuesta de una inteligencia aforística reside en señalar que el lector reconoce estructuras en el aforismo moderno que lo remiten a variantes que ya conoce por el contacto con estos géneros discursivos heredados por la cultura.

A ese respecto, en vez de llamar aforismo a las producciones modernas, es decir, aquellas que entremezclan su genética textual con otras, convendría conceptualizarlo como enunciado aforístico, en primera instancia porque el término “enunciado” alude a una partícula del discurso que exige una respuesta por parte de un receptor, no efectiva, sino interpretativa, que apela a la enciclopedia literaria sobre este género y sus parientes architextuales. Según Bajtín:

el enunciado no es una unidad convencional sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos y que termina con el hecho de ceder la palabra al otro, es una especie de *dixi* silencioso que se percibe por los oyentes (como señal) de que el hablante haya concluido (341-342).

Cuando determinamos utilizar el concepto enunciado aforístico, entonces, se asume que los aforismos contemporáneos entablan un diálogo con la tradición del sistema aforístico. De ahí que, si el enun-

ciado se delimita por un cambio de sujetos discursivos, el texto (enunciado aforístico) se convierte en una reacción “verbal” (textual), una respuesta a esa tradición, determinada por el contexto en el que se produce el enunciado aforístico. Por tanto, lo “aforístico” no determina el género discursivo concreto, más bien determina el sistema al que pertenece, en cuyas regularidades estructurales se emparentan todas las formas breves sentenciosas ya mencionadas.

En segunda instancia, porque las producciones contemporáneas de este género dialogan con la tradición a la que pertenecen, sin importar su grado de pureza genérica, lo que evita el ejercicio improductivo de categorizarlos dentro de una etiqueta o la búsqueda exhaustiva por definir si es más un apotegma, o se inclina hacia la máxima o el proverbio, o quizá se parece más a un refrán, y así sucesivamente. En tercera instancia, permite concentrarse en el funcionamiento discursivo y los mecanismos retóricos que lo han ido incorporando al sistema literario, para pasar de un género discursivo a uno de corte ficcional, estético y poético.

En ese orden de ideas, cuando se habla del sistema literario este puede parecer una fantasía teórica, más cercano a una organización abstracta que no clarifica los componentes, las funciones o los sujetos que intervienen en su configuración. Asimismo, remite de inmediato a una idea cuya materialización se disgrega, las más de las veces, ya a un cúmulo de obras de ciertas épocas, ya a los criterios editoriales de determinado género, ya a los comentarios impresionistas de los expertos en autores consagrados, ya a las escuelas, movimientos estéticos, teorías afines que manufacturaron el curso histórico de la literatura, entre otros. Todo ello es parte de este sistema literario, por supuesto, pero como todo sistema, es preciso aislar sus componentes esenciales, o los principios que regulan su funcionamiento, para comprender la comunicación entre sí. A saber, son tres dimensiones cardinales: autor-obra-lector. Cada una de estas ha permitido el desarrollo de una corriente crítica: la clásica (vida del autor) (Barthes), la formalista y estructuralista (inmanentismo de la obra), y la de la teoría de la recepción (el lector como cocreador de la obra). Las adecuaciones de dicho sistema, sea por país

(México), por género (literatura fantástica), por época (literatura renacentista), por generación (la literatura de la onda) o por tema (narcoliteratura), no prescinden de los sujetos que intervienen en su comunicación: autor-obra-receptor.

De manera que la retórica no sólo funciona como una herramienta teórica que estudia el mensaje y los mecanismos discursivos que emplea para persuadir, deleitar y convencer; del mismo modo, observa quién dispone de esos mecanismos en el mensaje y qué producen esos dispositivos retóricos al ser recibidos. La brevedad del aforismo permite identificar, mediante el análisis retórico, la predisposición de un acto comunicativo en el cual existe un acuerdo tácito (ideológico) entre el emisor y el receptor. Este convenio no pretende replicar lo normativo del aforismo tradicional, antes bien, reformula sus intenciones persuasivas en el enunciado aforístico. Dichas intenciones se manifiestan mediante la tensión semántica entre discursos, sin predominancia de alguno, puesto que su múltiple naturaleza discursiva convive para enunciar una verdad en contexto (ficción), cuya pretensión no es un conocimiento universal y humano, en su lugar aparenta serlo con el uso de estrategias discursivas como la ironía, la parodia y la intertextualidad.

El enunciado aforístico es subversivo, paródico, subjetivo, a diferencia del clásico, de formas breves que sintetizan una norma de validez universal. “Su carácter inicial de precepto se verá impregnado muy pronto de un fuerte componente gnómico, que añadió al elemento doctrinal y moral de la sentencia una voluntad de conocimiento y formulación de la verdad” (Martínez 761-762) y que no trata de imponer o expresar una verdad “relacionada con la tradición a la que pertenece” (Ángel 13) sino a lo verosímil de su enunciación; esto es una verdad en contexto, no así el carácter de una verdad filosófica, alcanzada por métodos sistematizados, propios de esta disciplina.

Obsérvese el siguiente ejemplo de Carlos Díaz Dufoo hijo: “La incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar. Naturalmente, pueden practicarla los espíritus que saben saltar” (35). El ejemplo permite ahondar en dos dimensiones de análisis: tex-

tual y contextual, es decir, la semántica del enunciado aforístico se empalma con el contexto de producción y el sujeto, su ethos auctorial. El nivel textual bien se puede analizar comenzando por la premisa mayor, la cual contiene códigos que aluden a una práctica humana común que posteriormente se elevará al discurso filosófico a partir de determinados conceptos: la “incoherencia”, a saber, es la contradicción de una idea al manifestarse en un acto o viceversa, en otros términos, la ausencia de lógica entre la idea y la acción; a este, más adelante, se le asigna un atributo, “es un defecto”, que es la imperfección de una cualidad o el opuesto a una virtud del sujeto, por lo tanto, es un comportamiento humano debido a que estas prácticas no se le pueden adjudicar con certeza al mundo animal o al de los fenómenos naturales; enseguida, todo ello se matiza con el adverbio “sólo”.

Ambos códigos invitan a la excepción: “sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar”. Es aquí cuando la proposición, que contiene un código hermenéutico, nos dirige a otro tipo de discurso, uno de carácter filosófico. El concepto “espíritu”, entendido como pensamiento (Audi 319), una manera de reflexionar sobre las ideas o las acciones cometidas por el ser humano, desplaza el sentido común para conducirlo a una idea de lo filosófico, un procedimiento humano del ejercicio de pensar, más que académico y sistematizado. (Cabe puntualizar que se trata de una filosofía “no académica”, o bien, de un ejercicio del “filosofar” como lo entiende Horacio Cerutti Guldberg (*Filosofar desde nuestra América*): un “filosofar” sería un pensar críticamente, pero alejado de los sistemas totalizadores del conocimiento, característicos de la filosofía académica. La filosofía en su sentido académico demanda sistema, método. Un pensador como José Gaos decía no considerarse “filósofo” porque nunca presentó sus pensamientos a través de un sistema (por eso eligió el aforismo). La falta de sistema le impedía llamarse a sí mismo “filósofo”). Se reflexiona sobre la cualidad de un sujeto en un ámbito intelectual, pues ya el mismo género nos remite al carácter sapiencial de su contenido, por ende, tiene que ver más con un proceso del pensamiento humano, que con alguna otra acepción que pueda contener el vocablo “espíritu”, ya sean cuestiones sobrenaturales o religiosas.

Así pues, en el enunciado aforístico en cuestión: “La incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar. Naturalmente, pueden practicarla los espíritus que saben saltar”, la subordinación adjetiva “que no saben saltar” califica a los “espíritus”, en otras palabras, a los intelectuales. Es una metáfora que indica la capacidad de movimiento que tiene el pensador en cuanto a sus ideas; pero no es un movimiento gradual, sino abrupto. En la sintaxis del aforismo, en ese salto abrupto, de la premisa mayor a la conclusión, se elude la premisa menor: es innecesaria, en este caso, para aparentar la sapiencia de ciertos individuos. Curiosamente la característica principal de la premisa menor es expresar el hecho concreto; que no se externe refuerza la apariencia lógica del aforismo. Forma y contenido están en aras de construir las pruebas o *éntechnoi*, es decir, el orador predispone al oyente a partir de su capacidad persuasiva para aparentar la universalidad de la proposición. Señala Yépez (*Epigramas*):

A Díaz Dufoo hijo hay que leerlo sabiendo que es un micrósofo, que él gesta escombros. Y es que aún no se ha advertido que hay una tradición de la literatura rara encabezada por filósofos iberoamericanos [...] Esta tra(ns)dicción secreta muestra no tanto que la filosofía cambiará a la literatura en América, sino que en América la filosofía no perdura científica, académica o discursiva pues deviene larva hacia otras estructuras. Filosofar es hacer la composta. La filosofía de Díaz Dufoo se volvió método cómico, análisis sucinto del efecto ridículo que un hombre tiene sobre sí mismo (17).

Al respecto de su carácter filosófico, este texto aparece en el prólogo del libro *Epigramas*, publicado en 1927 en París y editado por Alfonso Reyes, figura emblemática del Ateneo de la Juventud, grupo de intelectuales que, entre sus muchas funciones dentro de la literatura mexicana, revolucionaron la cultura de esos tiempos

al emprender una campaña antipositivista como rechazo al modelo educativo del porfiriato. Ellos se reunían para leer libros de filosofía y de literatura clásica, entre ellos los clásicos griegos, así como lo más actual del

pensamiento filosófico alemán, y discutían sobre las letras francesas y la música europea de ese entonces (CONACULTA-INBAL).

Por ende, no es extraño que el autor no congenie del todo con los ideales del grupo, además, es evidente que el enunciado aforístico dialoga con la filosofía, no en estricto sentido académico, sino desde otra latitud menos ortodoxa y más vivencial. De ahí que el sustantivo “espíritus” en el caso citado, sin duda, se asocie con el quehacer intelectual, con el grupo de sujetos pensantes al que pertenece, aunque sea de forma minúscula. Fernández MacGregor, en una entrevista que le realizó Emmanuel Carballo declara que Díaz Dufoo hijo “en vida suya (murió muy joven) sólo sus amigos sabíamos de su existencia como escritor, ahora se le conoce aún menos” (Espejo 3).

Aunado a ello, recordemos que Heriberto Yépez, en el prólogo que escribe en la edición de 2008 de esta obra, declaró a Dufoo hijo como un “micrósofo”. Primero porque vivió a la sombra de su padre, Carlos Díaz Dufoo, en el ámbito intelectual mexicano: fundó la *Revista Azul* en 1884 junto a Manuel Gutiérrez Nájera; asimismo, junto a Rafael Reyes Spíndola colaboró en *El Imparcial*, diario español importantísimo de corte liberal; más tarde fundaría en 1927 *El Excelsior*, donde colaboró hasta su muerte en 1942. Se puede observar que la obra de su padre se magnificó en el periodismo, género directo para manifestar una postura política, un ideal o una revolución. Segundo, Carlos Díaz Dufoo hijo se consagró en el aforismo, género que no figuraba como canónico para las letras nacionales, incluso estaba desprovisto de un mercado editorial. Tan es así que su obra más conocida se titula *Epigramas*, pariente architextual del aforismo, más cercano a la tradición clásica y explotado en los Siglos de Oro españoles por autores como Baltasar Gracián. El epigrama es una composición poética, de corte satírico que figura ya como un género literario. Ese guiño que hace a su génesis alerta sobre su cualidad de artificio, más que referirse a sentencias universalistas, prescriptivas de una verdad inmutable.

Aunado a ello y siguiendo con el análisis del enunciado aforístico del autor, se pasa de la reflexión a la práctica, de la idea a su manifestación. Comienza con

un adverbio, “naturalmente”, que indica un modo de proceder, modo que no requiere esfuerzo alguno, pues se asume como una cualidad inherente; al mismo tiempo, funge como puente entre el pensamiento y su puesta en acción: “pueden practicarla los espíritus que saben saltar”. Lo “natural” de la contradicción se concibe como virtud si, y sólo si, el sujeto cuestiona sus (las) ideas; por ende, es un constante cambiar de parecer. La licencia interpretativa que permite dicha construcción es la ironía, entendida como antífrasis (Hutcheon) es un mecanismo interpretativo por el cual la intención irónica del enunciado requiere un desciframiento por parte de su receptor, un convenio, un acuerdo ideológico en el que no se propicia una contrargumentación, antes bien, se acepta el entimema (en otros términos, a diferencia del silogismo lógico, el entimema puede carecer de alguno de sus enunciados, de ahí que Aristóteles lo denomine una “especie”, es decir, una variante silogística que en apariencia sigue la estructura del silogismo dialéctico o “por lo regular”. Por ello, el silogismo retórico (entimema) expresa los principios de la retórica aristotélica, que no trata propiamente de lo verdadero, sino de lo verosímil de los medios persuasivos), pese a su estado incompleto, como una verdad irrefutable. El enunciado no aspira a dialogar necesariamente con lector-pueblo: el campesino o el obrero, el político o el burócrata; sino con un número limitado de intelectuales que pueden acceder a la filosofía y a estos géneros de élite. Al respecto, Yépez (2008) menciona que Dufoo hijo es un “falso filósofo”:

Dufoo sabía que toda escritura para un hombre como él (mexicano, hijo de escritor, separado de cada cosa por un abismo) era apócrifa. No había personaje que pudiese ser congruente o verosímil. No había género que le pareciera ejecutable. [...] Por eso la pereza de Dufoo: le fatigaba lo preestablecido. En él, la crítica de toda preestructura se quedó en lo literario: quiso burlarse de la esencia misma, de la aristotelitis, de la fijeza que le procura el individuo. Dufoo escribía para mostrar que todos tenemos que revelar que somos inconsútiles (24-25).

Así pues, la apariencia de lo enunciado reside en su cualidad para interpretarse, no como un cúmulo in-

agotable de sentidos, sino como la manifestación de una apariencia de verdad (*aleteia*) que exige una aprobación interpretativa por parte del lector, uno muy específico. Erika Martínez recupera algunos de los hallazgos de Umberto Eco y menciona lo siguiente:

el aforismo como la sentencia y el proverbio son portadores de una opinión aceptada o aceptable, y [Eco] añade: “El aforismo nunca dice la verdad sino lo probable, en ciertas circunstancias y desde cierto punto de vista”. [...] Un aforismo, podríamos añadir, exige su propia refutación. Y lo hace mediante una interpelación crítica, paradójica y latente que adopta una formulación taxativa mientras repudia las verdades absolutas” (764).

El receptor no sabe si maravillarse con la verdad revelada o con la manera en la que se revela. Incluso, se exacerba la intención de profundidad intelectual en la manera en la que el vocabulario presente tiene reminiscencia al pensamiento filosófico. De forma que el ser de lo enunciado se tense con la apariencia de la interpretación. El aforismo literario no aspira a una verdad filosófica, sino poética, aparenta ser profundo, por lo menos en este caso, para mofarse del círculo intelectual al que pertenece.

El aforismo permite descubrir lo que está encubierto por la herencia cultural; se trata de verdades que tienen valor no porque sean verificables mediante procedimientos lógicos, sino que su valor radica en que dicen algo nuevo e inesperado, obligan al lector a reflexionar sobre otra dimensión de la realidad, provocan significaciones novedosas, aún no conocidas, y por ello parecen en ocasiones grandes absurdos o grandes verdades (Munguía y Rocha, *Hacia una concepción del aforismo* 233).

Otro caso que fortifica las mutaciones discursivas que adquirió el aforismo se puede hallar en el siguiente ejemplo de Amado Nervo: “Platón desterró a los poetas de su *República*. Hizo bien” (206). El enunciado se puede dividir en dos proposiciones, la primera es una afirmación que contiene dos códigos: “Platón”, que remite a uno de los pensadores más im-

portantes de la filosofía clásica y contemporánea, y *La República*, una de sus obras más trascendentes en el ámbito político, donde propone un proyecto utópico de gobierno. Cabe destacar que la expulsión de dichos personajes en la utopía del filósofo se relaciona directamente con el engaño que producían sus falsas narraciones mitológicas en la formación de las almas de los niños. La segunda proposición es la reafirmación de dicha idea: “Hizo bien”. Lo destacable del presente aforismo es el empleo del *éndoxon*, una opinión que fue transmitida sin mayor contexto por Amado Nervo, cuyo peso de la figura autoral no es cuestionado y la argumentación que gira en torno a ese hecho es incidental. Es decir, tanto la idea de Platón como la afirmación de Nervo suspenden el proceso argumentativo:

Eso que podría vincularse con el *éndoxon*, lugar común o idea aceptada por la comunidad. Para Eco, en tanto entimema, el aforismo sería un silogismo basado en una premisa que se apoya en la experiencia aceptada. Al ser solo probable, el aforismo es contestable, por muy persuasivo que sea (Martínez 764).

Es notorio que existe un diálogo irónico entre lo que propuso Platón y la confirmación de Amado Nervo. Este último, al reafirmar la proposición del autor de *La República* se está burlando de su misma condición de “poeta”. El mismo Borges declara que

al pensar en Amado Nervo pensamos en el poeta. Del poeta como un tipo especial de individuo, que más allá de sus virtudes o no virtudes personales, es un miembro de la sociedad y un arquetipo aceptado por la sociedad (Jiménez Aguirre 30).

El caso expuesto genera, entonces, una crítica a sí mismo y por supuesto a sus contemporáneos, claro visto desde la dimensión intelectual y en la grandilocuencia del poeta “culto”, quien poco se interesa en las masas. Al respecto, Lucio Mendieta y Elena de Anda expresan lo siguiente.

Amado Nervo se hizo querer muy pronto de los grandes poetas y literatos de aquel tiempo,

ingresó en sus cenáculos, pudo trabajar en algunos diarios, llegó inclusive a ser uno de los directores de la *Revista Moderna* y aunque sus comienzos en la carrera literaria fueron duros, la suerte le deparó un mecenas: don Enrique C. Creel, a quien dedicó su libro *Los Jardines Interiores* y logró que *El Imparcial* lo enviara nada menos que a la feria internacional de París, el año de 1900. Allí vivió inolvidables años de juventud al lado de Rubén Darío, compañero de habitación y de bohemia, en el número 29 del Faubourg, de Montmartre, grato a los artistas de todos los países y de todos los tiempos (16).

En ese sentido, el aforismo se distancia de ser una verdad universal y se convierte en un discurso irónico que se actualiza en pos de dirigirse a un receptor específico, el cual se determina por el ethos autoral de Amado Nervo. Su pertenencia a un grupo de intelectuales y creadores no exige el juicio de un receptor común, sino con cierto grado de cultura. Gustavo Jiménez Aguirre abona lo que sigue:

Al inicio de la década del veinte, el aura canónica de las *Obras completas* de Amado Nervo, que Alfonso Reyes editó en Madrid, acabó de apuntalar en México la imagen culta del poeta y prosista como un predicador en la tribuna o en el púlpito. El propio Nervo no fue ajeno a ese estereotipo, pues en repetidas ocasiones dejó caer a sus lectores y oyentes la “dáviva espiritual” de los poemas de sus dos últimos libros y de las prosas de *Plenitud* (1918) (28).

Por otra parte, el uso del éndoxon en el aforismo moderno es un mecanismo de persuasión que no propiamente alude a la opinión de una mayoría, antes bien, faculta al “orador” de autoridad intelectual o cultural al recurrir a ideas preexistentes que le conceden las facilidades para convencer a su receptor por medio de una aparente sabiduría que es incuestionable. “El plano de referencia de las opiniones no es ya un plano real (de cosas), sino un plano lingüístico: el significado de la definición se produce en el orden de *lo que se dice*” (Racionero 34-35). Es así que tanto la forma como el contenido lingüístico

son parodiados, para muestra un ejemplo de Nervo: “Que tu plegaria sea: ¡Líbrame de mí mismo!” (207).

Lo que denominamos “opinión” en el aforismo es equivalente a una relación intertextual, donde las obras preexistentes funcionan como base para la actualización de una sabiduría ya reconocida, y aceptada por una comunidad. Esto significa que el enunciado aforístico a la vez que dialoga con una tradición reformula la participación del lector, pues no sólo debe conocer el referente, sino interpretar la parodia contenida. Asimismo, emplear dicho referente del conocimiento popular acerca al enunciadador con el enunciatario. Amado Nervo entiende el alcance de la religión en el pueblo mexicano de esa época y acerca su literatura desde la brevedad:

Desde la óptica de la sociología literaria, Amado Nervo es el primer poeta escritor del siglo XX mexicano. Lo es si pensamos [...] que Nervo supo entender, construir y relacionarse con una porción enorme de lectores de su época. Fue un escritor forjado en el periodismo que supo permanecer, hasta el final de sus días, en diversas publicaciones periódicas hispanoamericanas gracias a su oficio y a la intuición de los intereses culturales de sus lectores (Jiménez Aguirre 28-30).

Como se puede observar en el ejemplo citado, el texto de fondo es parte de una estructura mayor: “El Padre Nuestro”, que pertenece a un género discursivo asociado con lo religioso, la oración. En este caso, se toma una parte icónica de la plegaria para revertir su sentido. El hipotexto manifiesta su autoridad discursiva en el enunciado aforístico, conservando implícitamente su peso “espiritual-religioso” en el mecanismo intertextual.

Esta vez no recae en una figura autoral reconocible, pero sí en un comportamiento religioso que se utiliza para que una comunidad “dialogue” con la divinidad. Diálogo que se trastoca a efectos de generar una crítica antropocentrista: la liberación del “mal” se asume como inherente al ser humano y no como un agente externo. En esa reconfiguración, primero de forma, porque fragmenta un texto completo, y

luego de fondo, porque revierte el sentido del “mal” para construir una nueva concepción de la maldad que emplee un concepto ulterior cuyo principio es la posibilidad de contradicción, provoca que su naturaleza textual de plegaria se reconfigure para dar paso a un nuevo tipo de aforismo.

En síntesis, las reformulaciones estructurales y discursivas hechas a este género a principios del siglo XX en México, específicamente en la esfera intelectual, modificaron las intenciones discursivas del aforismo perteneciente a la tradición grecorromana o al tratamiento filosófico que los pensadores occidentales modernos le dieron al género, como Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, por ejemplo. Los escritores mexicanos aquí aludidos, que lo practicaron, añadieron recursos intertextuales, paródicos, satíricos e irónicos que condujeron el aforismo a adoptar otras características discursivas, alejándolo de presentar un conocimiento universalista o una verdad inapelable, reflejando la ideología de una época y el comportamiento de sus lectores frente a este fenómeno discursivo. Pasaron de ser sentencias breves, que evidencian un comportamiento humano o una verdad universal, a ficciones que actualizan tanto la intención discursiva, como la situación enunciativa, es decir, quién lo emite, para quién, cuándo y dónde. Esa aparente universalidad estaba encaminada a persuadir al lector sobre una verdad más retórica que fáctica, al tiempo que estableció un comportamiento discursivo en la estética de la modernidad en México. A través del sistema aforístico el entramado estructural de este revela los temas, intereses y cuestionamientos de una élite de pensamiento que empleó el enunciado aforístico como la síntesis de una postura estética frente al sistema cultural precedente. Esta transformación, vale mencionar, no es privativa de la tradición mexicana, antes bien, es consecuencia de las vanguardias europeas o un eco tardío que los intelectuales nacionales de esta época manifestaron en la producción aforística.

De ahí que el concepto de inteligencia aforística refiera, también, a dos comportamientos del lector: 1) el reconocimiento de formas breves semejantes entre sí por la convivencia consciente o inconsciente con el sistema aforístico; 2) el extrañamiento (des-

familiarización) de hallar en el enunciado aforístico rasgos discursivos que se reconocen y, al mismo tiempo, se subvierten con la reconfiguración de su intención retórica.

## Conclusiones

El aforismo es un género complejo de definir, tanto por sus múltiples variantes, empleadas por distintas disciplinas humanas, como por sus características más relevantes: lo sentencioso, lo conciso y lo aleccionador. Estos rasgos, estudiados desde una perspectiva exclusivamente estructural, se replican en la mayoría de estos textos; por consiguiente, se puede incurrir en la imprecisión de considerar como aforismo cualquier brevedad que cumpla con estas características. Este hecho demanda herramientas de análisis que se sumen a la dimensión estructural y, al mismo tiempo, permitan proponer una perspectiva distinta para estudiar este fenómeno discursivo.

Así pues, se espera que la propuesta de sistema aforístico, que figura en el primer apartado de este artículo, sirva para subsanar el problema de corte histórico y taxonómico de este género discursivo, toda vez que estas formas breves se pueden agrupar teóricamente según los sujetos que intervienen en la comunicación discursiva. En concreto, se suman las particularidades discursivas de cada variante (situación comunicativa: emisor, enunciado, receptor) con la disciplina a la que remiten (filosofía, literatura, política, religión, etc.), en vez de categorizar puntualmente cada una de estas variantes breves en determinada etiqueta genérica (máxima, silogismo, greguería, proverbio, etc., ya hecho por la paremiología; o bien, un periodo: aforismos clásicos o modernos).

Cabe destacar que esta última clasificación resulta, en suma, imprecisa, sobre todo por las correspondencias retóricas que se pueden encontrar entre aforismos modernos y la tradición aforística de Occidente, la cual sigue una estética grecorromana pese a escribirse muchos siglos después, su enunciación conserva las cualidades morales y aleccionadoras de lo clásico. También sucede el caso contrario con los aforismos “clásicos” (sirvan de ejemplo *Las meditaciones* de Marco Aurelio), que por la constan-

te práctica de este género llegan a un punto de experimentación, en el que bien se pueden leer como formas breves pertenecientes a lo moderno. Aunado a que, en el aforismo, poco han variado los recursos retóricos o maneras de enunciación, lo mismo que las temáticas: la vida, la muerte, la crítica social, los vicios humanos, etc. Baste pensar en el auge del pensamiento estoico en pleno siglo XXI, condensado esencialmente en aforismos, que inunda las redes sociales y cobra vigencia por la “universalidad” de su comprensión del mundo, lo que hace pensar que poco han cambiado las inquietudes humanas.

En ese sentido, la retórica resulta una herramienta útil de análisis, pues se encarga de estudiar la producción del discurso y, por ende, su situación comunicativa. Entonces, en esta pesquisa no interesa decir a qué clasificación genérica pertenecen, sino que el comportamiento discursivo del aforismo apela a una situación comunicativa específica, donde el sujeto emisor (autor) posee autoridad intelectual con la que impregna su mensaje (texto) para llegar a un receptor que concuerde o no con lo dicho, pero que, indudablemente, genera una reacción interpretativa.

Así pues, dicho sistema aforístico demanda, al mismo tiempo, una categoría de análisis que describa el fenómeno contemporáneo del aforismo, sin retornar al mismo problema de la nomenclatura o la indefinición histórica (aforismos clásicos o modernos). Por tanto, el enunciado aforístico es una propuesta de categoría analítica que se enfrenta a este género discursivo en lo contemporáneo, pues el auge del aforismo en el siglo XX no es, a lo sumo, un resurgimiento de estas formas breves, sino una reactualización, un fenómeno nuevo que se explota con fines políticos y estéticos en el panorama de la cultura literaria, a fin de establecer los cánones artísticos de esferas intelectuales. Por consiguiente, es impreciso seguir nominándolos “aforismos”, pues siguiendo la lógica del mismo sistema aforístico al que pertenece, si se modifica la situación comunicativa (autor-texto-lector), también la manera en la que se nombra el fenómeno discursivo. De tal manera, mecanismos como la parodia, la ironía, la intertextualidad y la autorreferencia modifican la finalidad aleccionadora o moralizante de estas formas breves y pasan, entonces, de un

género discursivo simple, en términos bajtinianos, a uno que se complejiza por las esferas sociales en las que se desarrolla el autor, lo que modifica las exigencias interpretativas del lector: demanda de este una inteligencia aforística que le permita identificar los cambios en las intenciones discursivas del enunciado aforístico.

Cabe decir que en este periodo y con los autores estudiados, además de otros tantos, el enunciado aforístico vaticina una suerte de “voz aforística” que, como una construcción artificiosa, organiza lo enunciado en el aforismo para darle coherencia textual. No obstante, del mismo modo que ocurre con la voz poética, la línea entre el autor (real) y el sujeto que enuncia dentro del constructo lingüístico es tenue y casi imperceptible. De ahí que lo dicho en el enunciado aforístico contiene en sí un peso de la figura autorial que desvanece el desdoblamiento del aforista, como ocurre al diferenciar el narrador y el autor de un cuento o novela.

Esto conduce a dos situaciones: primeramente, aunque nos encontramos ante el establecimiento de un género discursivo en el sistema literario donde se crea un espacio en el mundo de las editoriales (premios, congresos o colecciones), así como en el mundo académico (tesis y artículos de investigación), también el escritor que lo practica ya no se consagra en otros géneros literarios para luego adentrarse al quehacer aforístico, es uno que se dedica exclusivamente a este género. Entonces, su ethos discursivo/ethos autorial se debilita, pues la autoridad intelectual que cimentaron los escritores de principios del siglo XX en México estaba en función de su prestigio, tanto en sus comportamientos discursivos, como en las prácticas sociales dentro del campo de las letras nacionales.

En segundo lugar, como consecuencia de la anterior, requiere de constante experimentación para contrarrestar el debilitamiento de la autoridad intelectual, forzando así al enunciado aforístico a colindar con el lenguaje poético, lo que ha empezado a denominarse como “aforismo poético”, por lo cual pierde sus características sentenciosas, moralizantes, filosóficas, prosaicas, incluso las paródicas, intertextuales e irónicas, trasmutando a lo lírico, con una ten-

dencia clara a la rima y acercándose cada vez más a una variante del haikú en su forma castellanizada, donde predomina la contemplación de la voz poética y la proposición de una imagen. Este desenlace no obstaculiza la producción, lectura y publicación del enunciado aforístico, antes bien, vaticina el agotamiento de un género discursivo en el sistema literario y pronostica el surgimiento de una variante de las formas breves.

## Referencias

- Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen del autor”. *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Arjona, D. (04 de abril de 2018) Fuegos de palabras: los mejores aforismos de la literatura española. *El confidencial*, recuperado de [https://www.elconfidencial.com/cultura/2028-04-04/fuegos-de-palabras-carmen-camacho-literatura-poesia-espanola\\_1544099/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2028-04-04/fuegos-de-palabras-carmen-camacho-literatura-poesia-espanola_1544099/)
- Audi, Robert (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*. Trad. Humberto Marraud y Enrique Alonso, Cambridge University Press. Akal ediciones, 2004.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- Barrera, Carlos. 1931. *Calendario de las más antiguas ideas*, México, Editorial Herrero, 1932.
- Barrios, Hiram (comp.). *Lapidario: antología del aforismo mexicano* (1869-2014). Primera edición, Fondo Editorial Estado de México, 2014, [https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/Lapidario\\_Web\\_0%281%29.pdf](https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/Lapidario_Web_0%281%29.pdf)
- . “La tradición aforística”. *Disparos al aire: antología del aforismo en Hispanoamérica*. Gijón: Ediciones Trea, 2022.
- Barthes, Roland. *La antigua retórica*. Traducido por Beatriz Dorriots. Primera edición, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I y II*. Siglo XXI Editores, 1977.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Biblia Reina Valera*, “Proverbios 1.7”. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI Editores, 1994.
- Borges, José Luis. “Palabras sobre Amado Nervo”. *Proceso*. No. 1190 (1999): 65-66.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Primera edición, Ediciones del Ermitaño y la Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Cerutti Guldberg, Horacio. *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*. Primera edición, Grupo Editorial Miguel Ángel Porría, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM y Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos UNAM, 2000.
- CONACULTA-INBAL. “Ateneo de la Juventud: una revolución intelectual en las calles del Centro Histórico”. Boletín No. 1442, 2015. Recuperado de [https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/1052/1052-bol.\\_1442\\_ateneo\\_de\\_la\\_juventud\\_una\\_revolucion\\_intelectual\\_en\\_las\\_calles\\_del\\_centro\\_historico.pdf](https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/1052/1052-bol._1442_ateneo_de_la_juventud_una_revolucion_intelectual_en_las_calles_del_centro_historico.pdf)
- Díaz Dufoo hijo, Carlos. *Epigramas. Prólogo de Heriberto Yépez, epílogo de Christopher Domínguez*. Tumbona Ediciones, 2008.
- Eco, Umberto. “Wilde, paradoja y aforismo”. *Sobre literatura*. Debolsillo, 2002.
- Espejo, Beatriz. *Material de lectura: Carlos Díaz Dufoo hijo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Gatica, Paulo. “La hibridez por norma: Algunas calas en la aforística española contemporánea”. *Anales de la literatura española contemporánea* Vol. 41. No. 1 (2016): 27-44.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- González, José Ramón. “El aforismo: algunas precisiones y una hipótesis tal vez improbable”. Encuentro en Verines. Encuentro XXX: *El auge de las formas breves en la literatura actual*, 2014, [https://www.cultura.gob.es/lectura/pdf/v14\\_jramon\\_gonzalez.pdf](https://www.cultura.gob.es/lectura/pdf/v14_jramon_gonzalez.pdf)
- González-Acosta, Alejandro. “José María Heredia: del Niágara al Xinantécatl”. *La Colmena*. No. 92

- (2016): 1-20. <https://www.redalyc.org/journal/4463/446347893004/446347893004.pdf>
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática de la ironía". *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios Hispano-americanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. *El libro que la vida no me dejó escribir: Una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Jiménez, Mauro. "La retórica en la teoría literaria como postestructuralista". *Castilla. Estudios de Literatura*, No. 1, 2010.
- Kibedi Varga, Aron. "Retórica y producción del texto". *Teoría literaria*. Marc Angenot (comp.). México. Siglo XXI editores, 1993.
- Llorente, María. "Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura". *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*. No. 8, 2017.
- Maingueneau, Dominique. "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Madrid: Gredos, 1997.
- Martínez, Erika. "Decir verdad, hacer ficción: para una revisión del aforismo". *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica* vol. 76. No. 290, (2020): 761-775. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i290.y2020.018>.
- Martínez, José Luis. "El momento literario de los Contemporáneos". *Letras libres*, marzo, (2000): 60-62. [https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf\\_art\\_6242\\_5865.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_6242_5865.pdf)
- Mendieta y Núñez, Lucio y María Elena de Anda (eds.). *Amado Nervo – Homenaje. Décimo Quinto Congreso Nacional de Sociología, Tépica, Nayarit*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1964.
- Morales Fabero, José. "Los conceptos de auctoritas y potestas durante la época moderna". *Bajo Palabra*. No. 24 (2020): 338-357.
- Morson, Gary Saul. "The Aphorism: Fragments from the Breakdown of Reason". *New Literary History*. No. 34 (2003): 409-429.
- Munguía Zatarain y Rocha Romero, Irma y Gilda. "Hacia una concepción del aforismo como un nuevo discurso crítico". *Poligrafías*. No. IV (2003): 231-241.
- . *El humor y la risa en el discurso aforístico*. México: Ediciones Sin Nombre, Universidad de Sonora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2011.
- Neila, Manuel. "Formas breves: aforismo, máxima y fragmentos". Encuentros en Verines. *Encuentro XXX: El auge de las formas breves de la literatura actual*, 2014.
- Nervo, Amado. "Pensando". *Mis filosofías. Obras completas de Amado Nervo, volumen X*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1920.
- Platón. *La República*. Traducido por Antonio Gómez Robledo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- Racionero, Quintín. "Introducción". *Retórica de Aristóteles*. Traducido por Quintín Racionero. España: Gredos, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores, 2004.
- Ryan, Marie Lauren. "Hacia una teoría de la competencia genérica". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Garrido Gallardo. España: Arco libros, 1988.
- Sevilla Muñoz, Julia. "Las paremias y su clasificación". *Paremias*. No. 22 (2013): 105-114.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Garrido. España: Arco libros, 1988.
- . *Introducción a la literatura*. México: Premia, 1981.
- Zavala, Lauro. "Seis problemas para minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad". *El cuento en red* vol. 1 (2000): 50-60.
- . *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . *Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna (notas de curso)*. México: Universidad Autónoma de Guanajuato, 2011.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA