

# La metáfora en contexto

Perspectivas interdisciplinarias



Coords. Óscar Luna, German Becerra e Ignacio Eulogio

# ***La metáfora en contexto***

Perspectivas interdisciplinarias

Coords. Óscar Luna, German Becerra e Ignacio  
Eulogio



**Catálogo de la publicación UAGro.**

**Biblioteca Litorales literarios Nombre.** Aguilar Martínez José Luis, Editor

**Título:** *La metáfora en contexto*

**Subtítulo:** Perspectivas interdisciplinarias

**Coordinadores**

Óscar Luna, German Becerra e Ignacio Eulogio

**Descripción:** Primera edición, México, Litorales Literarios, 2025

**Autores:** Luna Tolentino, Jose Óscar; Becerra Romero, Germán Abraham; Eulogio Claudio, Ignacio; Solís Téllez, Judith; Serna-Nêbura, Maria; García Ibañez, Santiago; Díaz Juárez, Karen Florence; Arbelo Plasencia, Kirenia; Cabrera López, Patricia; Silvina Manzano Añorve, María de los Ángeles; Aguilar Martínez, José Luis, Patricia Cabrera López

**Temas:** 1. Introducción; 2. Peualistli 3. Tres leyendas de Guerrero: cultura indígena, toponimia, metáforas; 4. Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano, “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de Dayana Zapata; 5. El papel de las metáforas conceptuales en la traducción del náhuatl al español; 6. Ella. La muerte como metáfora: Testimonio de una actriz; 7. La metáfora en el espacio íntimo de la poesía de Kyra Galván y 8. Metáforas de la energía de agresión y 8. Reseña: “*De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios de la guerrilla: desmemoria e identidad del Pacífico mexicano (Atoyac y la Costa Grande de Guerrero)*”

**ISBN** 978-607-26796-2-7

URL <https://isbnmexico.indautor.cerlalc.org/catalogo.php?mode=detalle&nt=447399>

**Clasificación:** CBX - Lenguaje: historia y obras generales- Bibliotecas universitarias THEMA L- H- OG SC-300

Colección: LT-01 Literatura

Nombre de la serie: Obras en General

Diseño de portada: Posgrado en educación Universidad Oparin



Licencia:

Litorales literarios



El presente texto se dictaminó con árbitros doble ciego en la plataforma Open Monograph Press en el link <https://litoralesliterarios.org/index.php/litoral/index>

# Índice

## Introducción

Coordinadores

## Peualistli

Karen Floricel Díaz Juárez y Santiago García Ibáñez

Capítulo 1. Tres leyendas de Guerrero: cultura indígena, toponimia, metáforas.  
José Oscar Luna Tolentino y Lizbeth Feliciano Olivarez.....7

Capítulo 2. Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del  
Pacífico Colombiano, “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de  
Dayana Zapata  
Maria Serna-Nêbura y Judith Solís Téllez.....29

Capítulo 3. El papel de las metáforas conceptuales en la traducción del náhuatl  
al español.  
Germán Abraham Becerra Romero, Karen Floricel Díaz Juárez y Santiago García Ibáñez.....61

Capítulo 4. Ella. La muerte como metáfora: Testimonio de una actriz.  
Kirenia Arbelo Plasencia.....87

Capítulo 5. La metáfora en el espacio íntimo de la poesía de Kyra Galván.  
Ma de los Ángeles Silvina Manzano Añorve.....104

Capítulo 6. Metáforas de la energía de agresión.  
José Luis Aguilar Martínez e Ignacio Eulogio Claudio.....127

Capítulo 7. Reseña: “*De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios  
de la guerrilla: desmemoria e identidad del Pacífico mexicano (Atoyac  
y la Costa Grande de Guerrero)*”  
Patricia Cabrera López.....156



## Introducción

El regreso a la metáfora lo encontramos con Borges, quien sugiere que cada palabra es una metáfora, a este respecto recomienda que la labor del poeta es crear metáforas para encontrar nuevas formas para expresar lo mentado; con Simone Weil el reino de lo sagrado y lo profano se entiende por medio de una metáfora, siguiendo este procedimiento Calasso lo eleva a literatura absoluta mientras que Blumenber innova las metaforologías de los tránsitos y Sloterdijk, sin saberlo, en sus *Esferas* vuelve a conectar las teorías de las “primitividades de Bachelard y Blumenber para significar las cavidades del útero, la concha, la ostra y la alcoba” (Aguilar y Luna, 2024, pág. 127).

La ciencia, por su parte, ha preferido a la analogía para explicar las relaciones de correspondencia. Maxwell propuso dos tipos de analogías: sustantivas y formales. La primera, se refieren a sistemas con elementos que poseen propiedades conocidas y relacionadas mediante leyes del sistema. La segunda, se refieren a correspondencias entre las relaciones internas que se establecen en cada uno de los sistemas o problemas alfa y beta.

En la actualidad hay varias teorías para formar analogías: la de Hofstadter, señala que “el sujeto percibe algunos aspectos de las estructuras en dos situaciones, y la esencia de ambas situaciones son idénticas en algún sentido” (Godoy, 2012), es decir que hay interacción entre lo que percibimos y lo que conceptualizamos en la construcción de una analogía. La teoría de Gentner considera la hipótesis central que los conceptos psicológicos tienen una estructura propia: estas estructuras son las representaciones psicológicas de las relaciones entre objetos perceptuales y conceptuales. Entonces, una analogía es el producto del mapeado de estructuras asociadas a los dos conceptos alfa y beta entre los que se establece la relación.

Por último, dice Calasso que la analogía proviene del reino de las cualidades que operan entre lo percibido y las imágenes de la mente que borran lo percibido sustituyéndolo, con esta operación nace el mundo de la intercambiabilidad y con ello la sociedad de la sustitución, del cambio, en específico del valor de cambio en cuanto capital que se ha establecido como canon, revestido de poderes del orden que ha destronado.

Desde un enfoque transdisciplinario, la presente obra, ofrece una pluralidad de abordajes para dar cuenta de la construcción de metáforas y analogías.

Desde la literatura, la leyenda aporta construcciones de metáforas de identidad, aparecen las metáforas formuladas en leyendas narradas por los pueblos y las lenguas originarias; en estudios históricos-antropológicos se rescatan las metáforas de las memorias o “sin tumba” que implica el olvido. Sabemos que las tumbas contribuyen, por lo menos durante un buen tiempo, a no olvidar a alguien, a conservar su memoria y, por ende, a evitar la desmemoria; pero algunas y algunos guerrerenses carecen de tumba porque desaparecieron a causa del terrorismo de Estado.

En lingüística aplicada se innovan metodologías de análisis de metáforas en lengua náhuatl, mientras que los discursos territoriales se enfocan a dar cuenta de los giros y expresiones que constituyen a las metáforas. Para los estudios lingüísticos las metáforas son esos rudimentos significativos que perviven en las transferencias de una lengua a otra distinta.

El teatro, por su parte, se apoya en las metáforas de la cotidianeidad y de la vida póstuma para caracterizar los papeles histriónicos de los personajes. En esta diversidad de enfoques no faltan las metáforas de la intimidad con las que la poesía refiere el orden del mundo, lo mismo que las metáforas de la energía de agresión con las que se sirven las ciencias sociales para caracterizar. Por último, se describe la importancia de la analogía en estudios historiográficos.

La obra en su conjunto no solo se destaca por un pluralismo de enfoques, sino que intenta dar cuenta de la importancia para diversas disciplinas humanistas y sociales.

Coords. Óscar Luna, German Becerra e Ignacio Eulogio

#### Fuentes

Martínez, J. L. A., & Tolentino, J. O. L. (2023). De las imágenes literarias de la voluntad de habitar a las metaforologías de los tránsitos: Enfoque fenomenológico de los flujos humanos. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, (27), 85-98.

Godoy, L. A. (2002). Sobre la estructura de las analogías en ciencias. *Interciencia*, 27(8), 422-429.

## Peualis

Tla tikuitlapanjuia in tlajtolnesiyotl tinextia ipan itlamachilisyo Borges, ika in tlamachilistli techijlia nochimej akin xochitlajkuiloua matekitikan ika tlajtolnesiyotl pampa ma nesi tlenon yejuamej kijtosneki iuan Simone Weil nochi kuajli uan xkuajli tikasojkamatis ika tlajtolnesiyotl, ki tojtoka Calasso niman kintlejkoltia nochi ika kuajli xochitlajtojli, Blumenber ki yankuilia ken kuchijchiua, iua Sloterdijk, maske xkimatiya, ipan i *Yeualyo* oksejpa kisaloua itlamachilisuejkauitl tlen uajlaya kuak opejke Bachelard niman Blumenber ken kitlalia tlen kijtosneki ki tokayotia i metstitlan de sesiualt.

Yejon tlamachilismej kitlalia okse tlamantink ika itlajtol, Maxwell kitlalia ome tokayotl ika kinsetilijli: uan setilonka iuan uan nochiuani. Se kitokayotia tlen ke nejki tlachijchiutin on tlamantli. Okse ki tlalia de kenjki chantij.

Hofstadter kijtousa ika “maseual ueli kita ome tlamantli, niman yejuin nesi no ijkon”, ueli tikijtoske ika yejon se tlen tikmati niman yejon okse tlen tikita uan tlen tiktlalia ketla kinsetilijli.

Tlen kitlalia Calasso, kinsetilijli uajleua kampa onka okseki tlamantli ika nokektlalia de tlen tikitaj iuan uan tikmati niman yejon kipojpoloua tlen yotikitaka ijkon kipatlatiue, ijkon nemi taltijpak tlapatijli niman kenejki nopatla tlen tiktlalia .

Ipan yejuin amochtli tikitaska kenejki no kui tlajtolnesiyotl. Ipan xochitlajtojli nesi tlajtolnesiyotl ika tlajtoltin uan yeuejkau onoke ipan nomachtiltlajtojli kinyankuilia ojtalachalis uan tlajtolnesiyotl ika nauatlajtojli, oknochiuani tlajtolnesiyotl ipan uetskayotl ika kinsasaloltia nemilis iuan okse yankuik nemilis, pampa tiktlajtousa on mikatljajtolnesiyotl.

Ipan tlamachtiluejkauitl iuan tlamachtiltlakamej, ki nextia tlajtolnesiyotl tlen yonoilkajka. Tijmatiya ika kuak notoka se tlajtojli, tijmati kanon onka niman xtikilkaua, kuak se xoktoka, pojpoliui. Nesi noiikki kenejki no kui tlajtolnesiyotl ipan in tonakayo

ipan ijtitolistli iuan totonijli, uan nopeua tlajtoua kan yotlasojtlamachilistli iuan maseualtlamachilismej kipia tlen nejnemiske san sekan niman chantiske amantsin niman nochipa.

Traducción al Náhuatl

Karen Floricel Díaz Juárez y Santiago García Ibáñez

**Tres leyendas de Guerrero: cultura indígena, toponimia y metáforas**

**Three legends of Guerrero: indigenous culture, toponymy and metaphors**

**Três lendas de Guerrero: cultura indígena, toponímia e metáforas**

\*José Oscar Luna Tolentino. ID. 0000-0003-1524-2611

\*\* Lizbeth Feliciano Olivarez. ID. 0009-0004-6402-4076

\*Universidad Autónoma de Guerrero, Maestría en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, email: 18522@uagro.mx

\*\*Universidad Autónoma de Guerrero, Maestría en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Maestrante, email: 24600662@uagro.mx

**Resumen.**

Las leyendas son narrativas muy atractivas por su brevedad, por los aspectos sociales, históricos y culturales que contienen, por los mensajes intrínsecos que suelen conllevar con respecto a la pertenencia o identidad de las comunidades. En el presente trabajo, enfocaremos y desarrollaremos tres leyendas del estado de Guerrero: “Una cita con el diablo”, del municipio de Tepechicotlán, del libro *Leyendas, cuentos y tradiciones de Guerrero* (2023), “El viejo ranero”, del municipio de Tixtla, de la obra *Leyendas, cuentos, relatos de Mochitlán y Tixtla* (2019) y “Madre”, de la región de La Montaña, del libro *Nahuales. Historias de la Montaña de Guerrero (español-náhuatl)* (2023). El marco teórico se basará en el análisis hermenéutico propuesto por Mauricio Beuchot, del *Tratado de hermenéutica analógica* (2000), y consistirá en la interpretación de los contenidos de estos textos, de las temáticas, los espacios y personajes, y la intención de cada relato. El aparato metodológico consistirá en discernir las partes de composición: 1) la toponimia de los pueblos, el significado en la lengua indígena; 2) la trama de las historias con respecto a la cultura de esta lengua originaria dentro de esta región central del estado de Guerrero, y 3) descifrar los símbolos presentes en cada obra. El propósito principal consistirá en ahondar en estos aspectos lingüísticos y literarios, para contrapuntar con los significados de estos pueblos con respecto a su historia, cultura y pertenencia. Esto se logrará mediante el desglose narrativo y el discernimiento de las partes constitutivas de los textos, lo que propicie el gusto en los aprendientes en la interpretación de las leyendas, e incluya los procesos de enseñanza y aprendizaje sean

no sólo atractivos para ellos, sino que se cultive el aprecio, el orgullo y el amor por la identidad guerrerense.

**Palabras clave:** leyendas, Guerrero, lengua indígena, topónimos, metáforas

### **Abstract.**

Legends are very attractive narratives due to their brevity, the social, historical and cultural aspects they contain, and the intrinsic messages they usually carry with respect to the belonging or identity of communities. In this work, we will focus on and develop three legends from the state of Guerrero: “Una cita con el diablo”, from the municipality of Tepechicotlán, from the book *Leyendas, cuentos y tradiciones de Guerrero* (2023), “El viejo ranero”, from the municipality of Tixtla, from the work *Leyendas, cuentos, relatos de Mochitlán y Tixtla* (2019) and “Madre”, from the region of La Montaña, from the book *Nahuales. Historias de la Montaña de Guerrero* (Spanish-Nahuatl) (2023). The theoretical framework will be based on the hermeneutic analysis proposed by Mauricio Beuchot, from the Treatise on Analogical Hermeneutics (2000), and will consist of the interpretation of the content of these texts, the themes, the spaces and characters, and the intention of each story. The methodological apparatus will consist of discerning the parts of the composition: 1) the toponymy of the peoples, the meaning in the indigenous language; 2) the plot of the stories with respect to the culture of this native language within this central region of the state of Guerrero, and 3) deciphering the symbols present in each work. In this regard, for example, one of the narratives corresponds to the sacred tree, to the cave; on the other hand, it is the lagoon, the water as a vital liquid in the life of the people and, in the third, the nahual, the mythical connection between the human and natural world. This will be achieved through the narrative breakdown and discernment of the constitutive parts of the texts, which will foster the learners' pleasure in interpreting the legends, and instill the teaching and learning processes that are not only attractive to them, but that also cultivate appreciation, pride and love for the Guerrero identity.

**Keywords:** legends, Guerrero, indigenous language, place names, metaphors

### **Resumo.**

As lendas são narrativas muito atraentes devido à sua brevidade, aos aspectos sociais, históricos e culturais que contêm e às mensagens intrínsecas que muitas vezes transmitem sobre pertencimento ou identidade comunitária. Neste trabalho, nos concentraremos e desenvolveremos três lendas do estado de Guerrero: “Um encontro com o diabo”, do município de Tepechicotlán, do livro *Lendas, contos e tradições de Guerrero* (2023), “O velho homem sapo”, do município de Tixtla, da obra *Lendas, contos, histórias de Mochitlán e Tixtla* (2019) e “Mãe”, da região de La Montaña, do livro *Nahuales. Histórias das Montanhas Guerrero* (Espanhol-Nahuatl) (2023). O referencial teórico será baseado na análise hermenêutica proposta por Mauricio Beuchot, a partir do Tratado de Hermenêutica Análoga (2000), e consistirá na interpretação dos conteúdos desses textos, dos temas, espaços e personagens, e da intenção de cada história. O aparato metodológico consistirá em discernir as partes da composição: 1) a toponímia dos povos, o significado na língua indígena; 2) o enredo das histórias sobre a cultura desta língua nativa nesta

região central do estado de Guerrero, e 3) decifrar os símbolos presentes em cada obra. O objetivo principal será aprofundar esses aspectos linguísticos e literários, contrapondo-os aos significados desses povos em relação à sua história, cultura e pertencimento. Isso será alcançado por meio da análise narrativa e do discernimento das partes constituintes dos textos, o que promoverá uma apreciação pela interpretação das lendas entre os alunos e inculcará neles os processos de ensino e aprendizagem que não são apenas atraentes para eles, mas também cultivam a apreciação, o orgulho e o amor pela identidade Guerrero.

**Palavras-chave:** Lendas, Guerrero, língua indígena, topônimos, metáforas

Enviado: 06/02/2025

Revisado: 08/03/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita Luna, O y Feliciano, L (2025). “Tres leyendas de Guerrero: cultura indígena, toponimia, metáforas” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp.7-28. Doi. 10.5281/zenodo.15243350

## Introducción

Que otros perfeccionen lo que hemos bosquejado.  
Nuestro deseo ahora es despertar el amor por el estudio  
de los detalles, que muchas veces hacen más luz  
sobre una época, dan más ideas sobre los hechos y  
personas, que serias síntesis siempre superficiales  
de periodos que comprenden muchos siglos.  
GONZÁLEZ OBREGÓN: *MÉXICO VIEJO*.

Hace miles de años, seguramente, por la noche, alrededor de una fogata o en los momentos libres en que se reunían las personas, se aprovechaba el rato para que los de mayor experiencia contaran historias, relatos de diversa índole y cautivaran a sus escuchas. Y de esta manera oral se transmitieron narraciones que, con el paso del tiempo, se fueron convirtiendo en mitos, en leyendas, en fábulas, etcétera. Estas composiciones muchas veces no muy extensas, eran fáciles de memorizar y, por tanto, propicias de volver a ser recreadas. Este es el caso de las leyendas que son abundantes en todos los rincones del orbe, y que en nuestro país, en cada estado, en cada pueblo, son algunas historias que se conservan en la oralidad, transmitiéndose de boca en boca; otras ya se encuentran resguardadas en escritos que se han publicado, ya sean en revistas o en libros:

Relato transmitido inicialmente por tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos, se basa en acontecimientos históricos y, en otros, es fruto de la fabulación popular) y en el que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico. Puede tener como protagonista a un personaje, un espacio misterioso («El monte de las ánimas», de Bécquer) o un acontecimiento (Estébanez Calderón, 1999, p. 614).

El estado de Guerrero es prolijo al respecto, derivado de su riqueza cultural que se configura por sus ocho regiones muy particulares cada una de ellas (región Centro, región Montaña, Costa grande, Costa chica, Acapulco, región Norte, Tierra caliente y región Sierra). La zona céntrica corresponde a Chilpancingo y a todos los municipios de sus alrededores, por ejemplo, Tixtla y Tepechicotlán, lugares en donde se ubican las dos primeras leyendas. La región Montaña, de donde es la tercera leyenda, está compuesta por diecinueve municipios y la mayoría de sus habitantes son indígenas.

Esta ingente tradición narrativa, como acertadamente ha mencionado el maestro Juan Sánchez Andraca, es característica de esta demarcación rica y diversa en arte y cultura: “El estado de Guerrero ha sido pródigo en narraciones fantásticas. [...] acurrucados ante una fogata o apretujados en la sala o corredor, los hijos escuchaban de sus padres los relatos y cuentos que ellos mismos habían escuchado de sus mayores. Ojos agrandados, boquitas abiertas formaban el escenario en el que se desgranaban las narraciones. (Sánchez Andraca, 2023, p. 6).

Los escenarios en que se desarrollan las tramas son los ya referidos; el municipio de Tixtla y el pueblo de Tepechicotlán, éste último perteneciente a la capital del estado. Pueblos que, además de la gran tradición oral, también conservan danzas muy características de la región, como son los tlacololeros y la danza de los Manueles, tal como lo refiere la catedrática María de los Ángeles: “Además pone de manifiesto la fe de sus habitantes y el sabor a pueblo donde todavía es posible escuchar a los viejos narrar historias y a los niños repetirlas, aprenderlas y en algunos casos a escribirlas”. (Manzano Añorve, 2019, p. 13).

Y de esa gran tradición oral provienen estas leyendas, muy importantes, aunque, hay que señalarlo, desafortunadamente, durante algún tiempo no fue así, ya que todo lo que no fuera escrito, era considerado del vulgo y fue menospreciado por mucho tiempo: “Se extendió la impresión de que, aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas escritas), las formas artísticas orales eran fundamentalmente desmañadas e indignas de examen serio” (Ong, 1994, p. 19). Afortunadamente, en el siglo XX, la oralidad, como enfáticamente ha señalado Walter Ong, y las narrativas orales fueron revaloradas y rescatadas. Este trabajo se encausa en esa tesitura, la de reivindicar este tipo de obras literarias, que se han considerado como paraliterarias e incluso han sido desdeñadas por ser del pueblo bajo y no pertenecientes a la alta cultura, según ciertas élites clasistas.

Como veremos, las leyendas suelen conllevar riquezas intrínsecas con respecto a aspectos históricos, a los sistemas de creencias y, obviamente, a toda una impronta de tesituras sociales y culturales. Las leyendas por toda esa carga de oralidad, corresponde a las voces de nuestros abuelos que a su vez también recibieron toda esa sabiduría de sus antepasados, generando una cadena de generaciones que se convierte en un eslabón milenario, de raíz tan profunda que suele costar mucho trabajo el desentrañar. Y ese es el tesoro: los sustratos en que se cimentan estos relatos. México es un territorio con una inmensa vastedad de cultura y de leyendas por todos los pueblos originarios, y en sus lenguas maternas se ha resguardado toda esta riqueza; baste referir a algunas lenguas de

las diversas regiones de nuestro país: los rarámuris de Chihuahua, los comca'ac de Sonora, los mayas peninsulares o los chiapanecos con sus variantes lingüísticas, etcétera, etcétera. En Guerrero son cuatro las lenguas originarias: *tu'un savi* (mixteco), *ñomndaa* (amuzgo), *me'phaa* (tlapaneco) y el náhuatl.

La leyenda como género literario, ya referido grosso modo, líneas arriba, se basa en la oralidad, en hechos reales o históricos, que suelen desarrollarse en escenarios misteriosos o inusuales, y por lo regular, con la participación de un personaje protagonista o el principal en que se centra la trama. Actualmente, en nuestro país actualmente existe una inmensa variedad de leyendas, aunque no siempre ha sido así. Como ya se ha mencionado, durante la época colonial y gran parte del siglo XIX, no se cultivó este tipo de relatos a gran escala, por considerarlos menores y no relevantes, lo poco que existía casi se perdió: “Las ediciones de antiguos folios y de inefables mamotretos que hablan de cosas indias y de remotas tradiciones y extrañas leyendas de las razas aborígenes, están casi agotadas o salieron del país para ricas bibliotecas extranjeras, y es imposible ahora darse el gusto de leer algunas joyas literarias tan buscadas como “La leyenda de los volcanes” (Sesto, 1963, p. 5).

En México, los orígenes de este género se pueden rastrear desde los cronistas de indias occidentales, en el siglo XVI, que en sus obras registraron este tipo de narraciones. Por ejemplo, fray Bernardino de Sahagún (1499-1590), que en su monumental obra, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, entre otras narraciones recogió, “Nacimiento de Huitzilopochtli”; por su parte, fray Diego Durán (1537-1588), en su gran obra *Historia de la Indias de la Nueva España E islas de Tierra*, también compiló relatos que oscilan entre el mito y la leyenda, como, “Peregrinación de Aztlán” y así muchos cronistas más, entre ellos Motolinía o Ixtlilxóchitl que, buscando el origen de estas culturas mesoamericanas, se preocuparon por reunir relatos de sus informantes de lenguas maternas. Y así podemos revisar, en el siglo XVII, XVIII, las diferentes misiones que realizaron los religiosos en el luengo proceso de implementar la doctrina cristiana, a lo largo y ancho del otrora territorio de la Nueva España, por ejemplo los jesuitas que realizaron el Camino de tierra adentro, en el norte del país. En esta tesitura, otra personalidad relevante de esta congregación fue Francisco Javier Clavijero (1731-1787), que en su ingente *Historia antigua de México*, recabó historias como, “Suceso memorable de una princesa mexicana”. Empero, será el gran historiador, Luis González Obregón (1865-1938), quien a finales del siglo XIX, con base en las referencias anteriores de la época colonial, conjuntó diversas composiciones que le han dado ese aire legendario a

nuestro país, en su medular libro *México viejo* (1891). Todo se fraguó en un lento proceso bastante complejo, en el que, a modo de leyendas, González Obregón reescribió episodios relevantes de nuestra historia mexicana con ese rasgo de oralidad, resaltando así la pertenencia y la identidad:

Aun cuando algunos cronistas e historiadores de la época colonial recogieron tradiciones de esta índole, no fue porque las consideraran leyendas, sino porque ellos mismos las creyeron señales de la Providencia, cuando contribuían a reforzar la fe católica, o manifestaciones persistentes del demonio, cuando prolongaban las creencias indígenas. Fue el espíritu libre del romanticismo decimonónico el que favoreció el rescate de los temas del pasado, al margen de toda moraleja o mensaje, simplemente porque cuadraban a la perfección con la preferencia por lo insólito o fantástico, con el gusto por lo misterioso y con todo aquello que despertara admiración, pasión, devoción o espanto. (Álvarez, 2001, p. 13).

Y es hasta el siglo XX que en todo el país se comienzan a resguardar las fábulas de cada estado. En diversas publicaciones, tanto de instituciones oficiales o de editoriales de prestigio, como en ediciones furtivas y/o precarias, pero ansiosas de reivindicar este tipo de narraciones para atesorarlas y resguardarlas, se escriben estos tesoros de nuestra nación. Un gran ejemplo de este auge y gran impulso por dar a conocer las infinitas leyendas se puede leer en los cuatro tomos editados por José Rogelio Álvarez, en León, España, en 2001. La tetralogía reúne historias de todas las demarcaciones, y relatos de cada estado del país recabados a través de especialistas o cronistas oficiales, y que la vuelve una joya literaria imprescindible: “Lo mismo acontece con otras historias, leyendas vernáculas y tradiciones nativas que andan dispersas y que sólo pueden ser oídas casualmente en los viajes, de las pocas personas de edad que las recuerdan. Todo se desvanece, todo se va olvidando...” (Sesto, 1963, p. 6). Como apostilla, personalmente, a últimos años, en los viajes que realizo a través de nuestra nación, he procurado adquirir libros de leyendas de todas la ciudades que he visitado, logrando así una colección significativa que procuraré seguir ampliando, ya que estas obras que provienen de la tradición oral, si no se cultivan, volverán a correr el riesgo de ser menospreciadas y olvidadas. Engalanan mi colección, libros de leyendas de Campeche, Coahuila, Chihuahua, Ciudad de México, Estado de México, Durango, Jalisco, Morelos, Michoacán, Nayarit, Nuevo León, Puebla, San Luis Potosí, Tlaxcala, Tamaulipas, Yucatán y Veracruz. A continuación, veremos con qué parámetros académicos podemos analizar este par de leyendas ya referidas, para poder comprenderlas en su justa dimensión

como obras artísticas de alto valor cultural y que pueden resultar muy atractivas para los aprendientes, por todos los aspectos ya mencionados.

## **Teoría y metodología**

El abordaje teórico será con base en la propuesta de Mauricio Beuchot, en su *Tratado hermenéutica analógica* (2000). Como sabemos, siguiendo estos conceptos, el lector es un intérprete de la obra, que mediante el análisis desentraña y discierne las partes de la composición para comprenderla y explicarla: “La hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son, por ello, textos hiperfrásticos, es decir mayores que la frase. Además, la hermenéutica interviene donde no hay un solo sentido, es decir, donde hay polisemia” (Beuchot, 2000, p. 15).

Esta teoría buscar superar la univocidad, evitar la equivocidad, para elucidar mediante la analogía los textos a analizar e interpretar con agudeza. Al respecto, la *sutileza* es muy importante, ya que permite superar las apariencias de la superficialidad e ir en busca de lo profundo, de lo complejo y encontrar los múltiples sentidos que poseen las obras artísticas. El proceso consiste en enfocar un texto y, desentrañarlo para decodificarlo y descontextualizarlo; para que, mediante el análisis y la interpretación y/o explicación, las narrativas sean recontextualizadas. Para las leyendas a trabajar, se empleará el segundo nivel de esta teoría hermenéutica: “(ii) la interpretación transitiva, o reproductiva o representativa o traductiva, como en el drama y la música, cuya finalidad es hacer entender” (Beuchot, 2000, p. 19).

Como se ha abordado en este trabajo, tanto la parte introductoria y los antecedentes han sido ancilares en el abordaje diacrónico y paradigmático al contextualizar y mostrar la tradición literaria en que se insertan las leyendas que más adelante desentrañaremos. Por otra parte, en el análisis de estas composiciones, la incisión será sincrónica y sintagmática al ahondar en los elementos constituyentes de las obras como en el caso específico de los topónimos de los lugares, que están en lengua náhuatl y que traduciré a su significado literal; asimismo, analizaré la trama y los personajes presentados en cada relato y, por último, enfocaré e intentaré desentrañar los signos y símbolos presentes en el mensaje intrínseco de ambas leyendas, esto es:

Así, el método de la hermenéutica es la *subtilitas*, la sutileza, en sus tres dimensiones semióticas de implicación o sintaxis, explicación o semántica y aplicación o pragmática. La aplicación misma se puede entender como traducir o trasladar a uno mismo lo que pudo ser la intención del autor, captar su intencionalidad a través de la de uno mismo, y después de la labor sintáctica o de implicación dada por las reglas de formación y transformación o gramaticales, y tras la explicación-comprensión que da la búsqueda del mundo que puede corresponder al texto. Con la aplicación pragmática se llega a esa objetividad del texto que es la intención del autor (la *intention auctoris*). (Beuchot, 2000, p. 25).

Además del abordaje hermenéutico, me apoyaré en los aspectos lingüísticos, semióticos y literarios; en este último aspecto, será ancilar Jonathan Culler y su teoría literaria de tenor filológico. Con respecto a los tipos de personajes de ficción, recurro al gran maestro brasileño Antonio Candido.

La perspectiva metodológica por implementar en el presente trabajo consistirá, como ya se ha referido, en una triada de momentos, de abordajes que permitirán desentrañar ambas leyendas. El abordaje será a modo de secuencia didáctica, como se presentan y desarrollan los siguientes aspectos, en el siguiente método de abordaje:

PRIMERO, desde aspectos lingüísticos, desglosaré la toponimia de ambos pueblos, su significado en la lengua náhuatl y los rasgos etimológicos de cada vocablo, para desentrañar el significado de estos espacios, de estos pueblos, entendiendo que esta lengua materna es aglutinante y los significantes suelen ser complejos. Estos lugares conservan esa parte de su raíz milenaria, que en la suma de vocablos generan conceptos complejos, por lo que será importante comprender en la lengua española qué significan estos lugares. El topónimo como bien sabemos y se registra en el *Diccionario* de la Real Académica de la Lengua Española, tiene una sola acepción y significa: “Nombre propio de lugar”.

SEGUNDO, analizar e interpretar la trama de ambas historias con respecto a los personajes principales (un chamán, un curandero en una de ellas; en el otro relato, un señor ambicioso), correlacionando las historias con la cultura de cada pueblo, con el basamento de que ambas son de lengua originaria: náhuatl de la región central del estado de Guerrero. El sistema de creencias será medular en este sentido (obviamente, los espacios referidos se relacionan estrechamente a los personajes, a la trama y a la intriga desarrollada en estas leyendas).

TERCERO, los símbolos presentes en cada obra; por ejemplo, una de las narraciones corresponde al árbol sagrado, a la cueva como escenario en que se realiza el pacto por riqueza; por otra parte, el espacio sagrado de la laguna, el agua como vital líquido en la

vida de las personas es medular en el relato tixtleco. Realizaré un explicación semiológica de estos signos, símbolos con respecto a la cultura de estos pueblos y su correspondencia con la triple mimesis; el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. A través de estos tres momentos de análisis, lograré alcanzar los resultados elucubrados y llegar a las conclusiones previstas en el presente trabajo.

## **Análisis de la toponimia**

La leyenda de “El viejo ranero”, es originaria de Tixtla, Guerrero. Este pueblo es famoso por ser tierra natal de dos significativos personajes de nuestro país, el insurgente Vicente Ramón Guerrero Saldaña (1782-1831) y del maestro Ignacio Manuel Altamirano Basilio (1834-1893). Tixtla fue capital del estado, pro derivado de una epidemia, se mudó la sede a Chilpancingo. Este pueblo ha sido también escenario de diversos hechos históricos importantes para nuestra nación, por ejemplo, como se puede leer en el portal oficial del municipio:

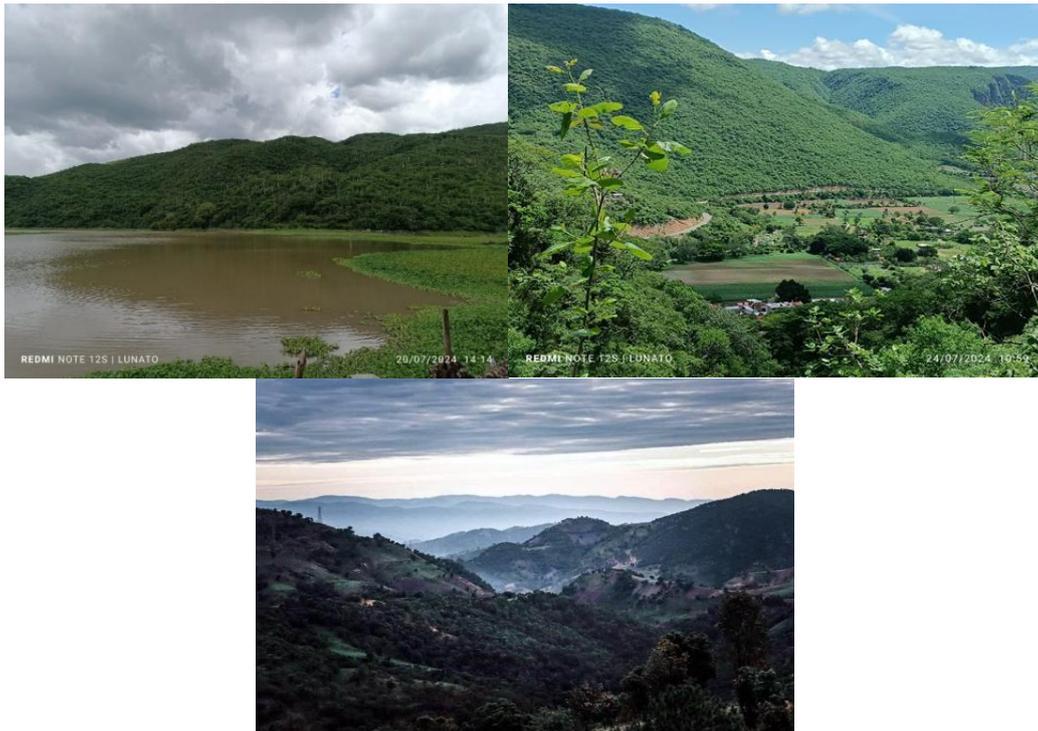
En febrero de 1914 Julián Blanco participa en la toma de Tixtla al lado de los zapatistas; después llega Emiliano Zapata con dos mil refuerzos y establece su cuartel transitorio. En abril, Zapata lanza desde Tixtla un manifiesto al pueblo de México, contra la dictadura huertista. En 1920, en el mes de abril, el Congreso local desconoció a Venustiano Carranza como presidente de la República y manifiesta su adhesión al general Obregón, quien es recibido en Tixtla ese mismo mes. (Portal municipal).

Es un lugar sagrado desde tiempos precolombinos, ya que es una laguna que, desafortunadamente, han desecado parcialmente, aunque en tiempos de lluvia, el lago crece y reclama su espacio. Estos humedales propician cosechas abundantes y la comida es endémica del lugar, una delicia. En la toponimia, Tixtla significa maíz o masa: originalmente se llamaba *Teoixtlan*, que se interpretaría como: *valle divino*. Empero, apoyémonos en el *Diccionario del náhuatl, en el español de México*, para comprender mejor el vocablo: “Donde está el rostro de Dios. *Teo-ixtlan*. De *téotl*, dios, *ixtli*, rostro, cara, *-tlan*, en función locativa. En su condición actual el nombre se ha asimilado a *textli*, maza de maíz. De la maza martajada o payanada, al ser remolida en metate, se obtiene un rollo de masa fina que en la región le llaman *tixtla*. Gro.” (Montemayor, 2007, p. 241). No olvidemos que en la cosmogonía mesoamericana somos hijos del maíz, recuérdese al premio nobel de literatura guatemalteco, Miguel Ángel Asturias (1899-1974), con su

emblemática obra: *Los hombres del maíz* (1949). Como sabemos, el ciclo de cultivo de esta semilla es muy importante en nuestra nación, y la tortilla es parte de la canasta básica. Son múltiples los rituales de petición de lluvia, y el proceso de siembra y cosecha también implica ciertos rituales para pedir a las fuerzas de la naturaleza coadyuven y no suceda lo contrario, que se frustre el ciclo (al sembrar las semillas de maíz, se suele acompañar de semillas de calabazas, frijoles y chiles).

Por su parte, Tepechicotlán, escenario en que se desarrolla la leyenda de “Una cita con el diablo”. Su toponimia, se conforma de *Tepec* que significa cerro, *Xico* (chico) que puede traducirse como ombligo (en el sentido de Sagrado, vínculo con la Madre Tierra) y *Tlan* que corresponde a tierra o un locativo. Una probable traducción sería: “El cerro del vínculo con la Tierra” (dadora de vida por ser este cerro de donde emana el agua que riega a todo el valle). Este pueblo es considerado sagrado por ese cerro, por una barranca en que crecen los amates, que en temporada de lluvias es la cimiento acuática de todo el territorio. Baste de ejemplo, la información que se contiene en el portal PueblosAmérica.com, las referencias de los cerros que se encuentran en los alrededores: “Cerro Plan de las Yeguas (1501 metros): A 1.8 km andando (33 minutos), en dirección Sur, Cerro San Agustín (1443 metros): A 1.9 km andando (30 minutos), en dirección Oeste, Cerro Chamilpa (1444 metros): A 2.4 km andando (35 minutos), en dirección Oeste, Cerro Tecomacas (1556 metros): A 2.9 km andando (54 minutos), en dirección Noroeste”. Tepechicotlán pertenece al municipio de Chilpancingo de los Bravo, capital del estado de Guerrero y se encuentra muy próximo, camino a otro municipio muy importante: Mochitlán, que significa: “Tierra de abundancia”.

Finalmente, la región de La Montaña, de donde es perteneciente la tercera leyenda: “Madre”, cuenta con diecinueve municipios. de cada localidad. Es notable cómo los nombres nos dicen que las comunidades se establecieron en lugares llenos de naturaleza y agua, el líquido preciado dador de vida. Como lo muestra la figura 1.



**Figura 1.** De izquierda, a) Panorámica Laguna de Tixtla , b) Panorámica Tepechicotlán y c) “Foto de La Montaña” Junio del 2025

No es de extrañar, entonces, que un ser como el nahual pueda ocultarse y vivir en este mítico y sagrado lugar.

Como hemos apreciado en este apartado, la carga de los apelativos con respecto a estas toponimias es significativo porque son lenguaje figurado del lugar, como bien ha enfatizado Jonathan Culler con respecto a esa “literariedad” evidente: “La literatura es un lenguaje que trae «a primer plano» el propio lenguaje; lo rarifica, nos lo lanza a la cara diciendo «¡Mírame! ¡Soy lenguaje!», para que no olvidemos que estamos frente a un lenguaje conformado de forma extraña”. (Culler, 2000, p. 40).

## **Análisis de las tramas**

La primer leyenda a trabajar será la del pueblo de Tepechicotlán: “Cita con el Diablo”, donde como se enuncia y se indica en el título, la trama consiste en el clásico pacto con el maligno, a cambio de riqueza y poder: “Ya aclaraba el día anunciado, el 6 de agosto de

1770, cuando se le vino a la cabeza una idea brillantísima. Entregaría su alma al diablo si éste por espacio de diez años le otorgaba riquezas y placeres. Pero... ¿en dónde encontraría a este personaje?” (López Romero, 2023, p. 7). Y al indagar y atreverse a cambiar su suerte, este señor después de sufrir incontables reveces, ya con cierta edad avanzada, sentía que la vida se le iba y lograba sus propósitos. Acorralado por la desesperación se atreve a ir al lugar en donde se manifestaba el “Amigo”, en esos apartados remotos y distantes: “Salomón había escuchado que Satanás habitaba en los parajes más solitarios y oscuros. Así una lóbrega noche llena de lluvia con rayos y truenos que provocaban temores, se encamino con rumbo a la cañada de Tepechicotlán, entonces un solitario camino de herradura” (p. 7). Como es de suponerse, se da el contacto y el personaje vende su alma, a cambio de poder y riquezas, al cabo de diez años, tendría que regresar al mismo lugar a pagar su deuda. Así pues, en el siglo XVIII, este personaje, gracias al pacto, se convierte en el hacendado más rico de la zona y es tanta su holgura que vive los lujos de la época, comprando todo en el extranjero a altos precios: “en el piso había alfombras persas, tapetes de Cachemira y gobelinos de Nubia. En las vajillas relucía la plata de Taxco y Guanajuato. En las relucientes vitrinas llamaban la atención hermosas figuras de porcelana china y Lladró” (López Romero, 2023, p. 8). Obviamente, después de disfrutar todos estos caprichos y lujos al transcurrir los dos lustros, se cumple la fecha en que debe dar su vida, entregar su alma al Diablo y se resiste, aunque debe cumplir con su palabra. La carga moral al respecto es bastante evidente. Lo interesante es que hasta la actualidad en varios poblados guerrerenses se sigue creyendo en el “Amigo”, así se le denomina en este estado y se presupone que se sigue apareciendo en estos lugares, ya sea en un árbol de amate, en cuevas o en lugares remotos y apartados. Como ocurre en Tierra caliente, en que los personajes que realizan estos pactos, no sólo por riqueza, en algunas ocasiones para ser músicos famosos o tener todas las mujeres que quieran a su disposición (incluso las tres cosas a la vez), se les conoce como empautados: “Se contaba que había diferentes tipos de empautamientos: para no cansarse en el trabajo; para hacer dinero o para volverse invisibles. Igualmente se podía hacer ese compromiso maligno para sobresalir en el juego de barajas, conquistar mujeres o tocar en forma inigualable, instrumentos musicales” (Gaspar Avellaneda, 2006, p. 22).

En todo el país y en casi todos los poblados rústicos abundan leyendas de este enigmático charro negro, de este personaje misterioso que suele presentarse a partir de medianoche a personas solitarias: “[...] un gallardo hombre, vestido con camisa, chaleco,

pantalón, cinturón, botas y sombrero grande, todo de color negro, una carrillera con balas y canana de plata llena de monedas de oro” (Jiménez Campos, 2022, p. 82).

En la segunda leyenda que se enmarca en el pueblo de Tixtla: “El ranero”, la trama es un tanto sencilla en el sentido de que corresponde a un ser inusual, una especie de ermitaño que vive a la orilla del lago y que se alimenta de ranas (incluso se le refería para asustar a los niños). Por otra parte, es descrito como un curandero que ayudaba a las personas y que era sumamente longevo: “Lo curioso y sorprendente era que los pobladores comentaban que generaciones nacían y morían y el anciano seguía igual, como si el tiempo no pasara por él. Se caracterizaba por tener un corazón bondadoso y altruista; aplicaba los conocimientos que tenía acerca de plantas y árboles medicinales para curar a la gente enferma.” (Jiménez Campos, 2019, p. 55). En el Palacio de gobierno de este municipio se encuentra un mural muy atractivo e importante que ilustra los orígenes, la historia, la cultura y los personajes destacados de este lugar, y en uno de esos paneles se encuentra el “Ranero”, como un chaman. Y esa es la otra leyenda que se cuenta hasta la actualidad, que era un originario que hablaba náhuatl y que curaba a los que hablaban la lengua, con el paso del tiempo al irse perdiendo e imponiéndose el español, este personaje fue relegándose y fue ganando una carga negativa, al grado de espantar a los niños al evocarlo. También se dice que como chaman era el guardián del lago, que realizaba rituales para mantener la armonía y no se desataran inundaciones o calamidades a la localidad. Hasta que en algún momento desapareció y nunca más se volvió a saber de él. Empero, regresemos al relato escrito, y es que, con el paso del tiempo, todas estas personas que ayudaba dejaron de existir y los jóvenes ya no se acercaban a él por miedo y la curiosidad terminó provocando una ruptura por saber sus secretos: “En cierta ocasión que el día apagaba y empezaba a oscurecer, no faltó el curioso que fue a espiar al viejo Ranero a la cueva que habitaba” (p. 55). El misterio era una luz azul que emanaba de su cueva, en aquella época no había luz eléctrica, así que fueron a buscar cuando no se encontraba y dejaban un desorden. Este personaje soportó esta situación y los destrozos causados algún tiempo, hasta que un día no aguantó más y decidió retirarse para no volver nunca más (es tal su misterio que algunos jóvenes tixtlecos están investigando y documentando acerca de este emblemático ser). Como hemos percibido, el gran atractivo de estos escenarios y personajes es que se desprenden de la “realidad” y son recreados en las leyendas con esa base fáctica, así como ha referido Antonio Candido, con respecto a los personajes de ficción, dentro de las siete categorías que ha propuesto, estos serían del

segundo tipo: “Cópia fiel de pessoas reais, que não constituem propriamente criações, mas reproduções. Ocorrem estas nos romancistas retratistas”. (Candido, 1970, p. 64).<sup>1</sup>

En Tixtla la leyenda más famosa es la de unas mujeres que se aparecen en el lago y seducen a los hombres solitarios para llevárselos con ellas y quitarles la vida: “La Cihuatatayota es un personaje de leyenda propio del entorno tixtleco. [...] Dícese que es una mujer elegantemente ataviada con seda y encajes, alta y de porte altivo, viandante nocturna asidua a los enamoramientos, visitantes de guajes, enigmática y solitaria” (Jiménez Campos, 2022, p.113). La también conocida como cihuatayota es muy parecida a la Xtabay de tierras yucatecas que seduce y arrebató la vida a los incautos hombres que caen en el hechizo de su belleza. Son seres terroríficos que nadie quiere encontrarse.

La leyenda de la región de La Montaña, “Madre”, tiene como eje central a uno de los seres más populares y enigmáticos de la mitología y cosmovisión mesoamericana, el nahual. La historia empieza desde dos extremos de la vida, por un lado, el conocimiento ancestral de los mayores y la inocencia de un nuevo miembro de la familia. La matriarca, la abuela, ha decidido recibir en su casa a su nieta que está próxima a dar a luz. La bebé nace en la fecha prevista sin ningún pormenor. Sin embargo, la infante “tenía una particularidad, la niña había nacido con una pequeña manchita roja en su mejilla derecha del tamaño de una lenteja” (Morales, 2023, p. 35). La abuela sabía que era su responsabilidad contarle a los padres lo que esto podría significar.

Contrario a lo que uno podría esperar, la mujer empieza su narración diciendo que la bebé ha nacido con un don, lo cual no es una mala noticia, al contrario, la ve como una elegida del Gran Dios. Estas palabras son importantes porque la figura del nahual, todavía en la actualidad, se le suele pensar como maligno o hasta diabólico (tal vez por la influencia de las creencias cristianas). Pero en esta leyenda, como en otras más, se nos da a entender que el nahual es “un espíritu protector y guía espiritual que acompaña a la persona desde su nacimiento hasta su muerte coexistiendo mutuamente” (Morales, 2023, p. 2).

En la leyenda “Madre” el problema no es que la recién nacida tenga un nahual, la angustia radica en que existe una mujer que busca hacerle daño a la familia de la abuela. La matriarca cuenta que su abuela, que era sanadora y partera, atendió a una “mujer del mal”, empero, por más que la ayudó, su bebé había muerto. Esta mujer maldijo a la descendencia de quien la había socorrido en el parto. La maldición se hizo presente

---

<sup>1</sup> “Copia fiel de personas reales, que no constituyen propiamente creaciones, sino reproducciones. Ocurren estos en los novelistas retratistas”. [Traducción propia].

cuando nació el hermano de la narradora; en la pierna del pequeño había unas puntadas que al descoserlas mostraron que el bebé, en vez de órganos, tenía ramas y cabellos negros muy largos. Ante tan espeluznante visión, entendieron lo que había pasado. El nahual de la mujer del mal había encontrado al nahual del pequeño (ya que no necesariamente nacen al mismo tiempo los animalitos y los bebés) y se lo había entregado a ésta. Los jóvenes padres, sin dudar de las palabras de la mujer, tomaron sus consejos para mantener a salvo a la recién nacida y al nahual de la pequeña, como lo sugiere la figura 2..



**Figura 2.** De izquierda a derecha, a) Ranero, mural, b) Máscara de Diablo y c) Bebé y su nahual<sup>2</sup>

## Análisis de los símbolos

Si dejamos de lado el sistema de creencias en la leyenda de Tepechicotlán y recordamos el significado del topónimo de este pueblo, podremos develar varios símbolos de gran

---

<sup>2</sup> Ilustración de César Ixcaret Camacho Salinas en *Nahuales Historias de la Montaña de Guerrero (español – náhuatl)*, p. 46

importancia. En primer lugar el árbol de amate, que como sabemos los árboles son sagrados en múltiples culturas y Mircea Eliade ha clasificado siete atributos básicos; “Eje del mundo”, “Árbol de la vida”, “Árbol ancestro”, “Árbol y los dioses”, “Árbol polial y social”, “Una evolución continua” y “Árbol invertido”, por lo tanto, en sus polisemias podemos abreviar la siguiente: “El árbol no es sólo de este mundo, ya que poza en el más acá y sube hasta el más allá. Va de los infiernos a los cielos, como una vía de comunicación viva. Lo que queda igualmente bien explicado con el árbol, el poste chamánico” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 119). El amate es un árbol en estrecha correlación con el agua, al igual que otros muchos árboles, como las ceibas o los sauces. Con respecto a las cavernas, también quitándoles la carga negativa, en realidad son espacios sagrados que suelen representar muchas cosas, por ejemplo, los rituales de Eleusis: “cavidad sombría, región subterránea de límites invisibles, abismo temible, que habitan y de donde surgen los monstruos, es un símbolo de lo inconsciente y de sus peligros, a menudo inesperados” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 264). Entonces si sumamos la cueva más el árbol y su vínculo con el vital líquido, Tepechicotlán como su nombre en náhuatl lo indica, es una tierra sagrada por su abundancia de agua. El pueblo se encuentra en las faldas de este cerro, en esta parte alta del gran valle, lugar del que emana el vital líquido que es la cimiento de estas tierras, obviamente éstas son muy fértiles y propicias para el cultivo de diversas plantas, árboles y pastura de animales. En temporada de lluvias la comarca reverdece y la exuberancia de Mamá naturaleza se vuelve cautivante.

En la leyenda de Tixtla es aún más fuerte la carga semántica de este pueblo que si recordamos su significado es tierra de deidades y que la tortilla representa la cara de ese ser sagrado. El primer símbolo medular corresponde a la Laguna que como sabemos históricamente son lugares que corresponden a la abundancia: Tixtla sería en tiempos precolombinos, un valle sagrado como el de Anáhuac, aunque más pequeño en sus dimensiones, igual de rico por la exuberancia del vital líquido: “Simboliza el ojo de la tierra por el cual los habitantes del mundo subterráneo pueden mirar a los hombres, los animales, las plantas, etc. [...] de donde surgen hadas, brujas, ninfas y sirenas, pero que atraen también a los humanos hacia la muerte. [...] Simbolizan las creaciones de la imaginación exaltada”(Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 624). Al igual como ocurrió con la otrora gran Tenochtitlán, al trascurrir de los siglos, este importante lago también se ha ido desecando poco a poco, para construir viviendas y/o ganar hectáreas para el cultivo. En este sentido, el “Ranero” nos recuerda que debe de estar alguien al pendiente de ese

equilibrio, para que no se rompa. En este sentido, la ausencia es por demás evidente, ya que los daños y el desequilibrio, que se está provocando por el abuso de ciertas personas, a largo plazo, serán irreversibles, para este pueblo aún hermoso, el cual tiene la riqueza particular de que sus platillos gastronómicos son casi completamente endémicos. Lo importante a subrayar es que en este pueblo guerrerense, como ocurre en la capital del país, en temporadas de lluvias, cuando las precipitaciones son muy fuertes, como por el paso de huracanes; el lago vuelve a reclamar su espacio, provocando destrucción y pesares a los habitantes.

En la leyenda de La Montaña, como se demostró con los topónimos de los municipios que la integran, estamos en contacto directo con la naturaleza. En este contexto, la conexión entre el mundo humano y el natural es esencial; por eso que un ser que pueda ser el puente entre estas dos realidades es completamente lógico. Sin embargo, no hay que perder de vista que la naturaleza en sí misma no es buena o mala, por lo que no se le puede dar una connotación completamente maniquea a los nahuales. Así como pueden ser personas que se transforman en un animal para hacer el mal a su comunidad, o utilizan su disfraz para sacar beneficio de ello; también existen leyendas, como “Madre”, que nos dicen que tener un nahual es por un don divino del cual hay que aprender.

No obstante, un símbolo que es fácil perder de vista es el de la mujer. Desde el título se nos informa de la importancia de su presencia en toda la leyenda. Por un lado, se nos presenta la figura femenina maligna con “la mujer del mal”, y esta vez, al implicar recién nacidos, recuerda a otra clase de leyendas mexicanas, como la conocida Llorona, quien también ha perdido a sus hijos y los busca en ríos y lagos, o como La Bruja de la Huasteca<sup>3</sup>, que en la noche, después de un ritual, se quita partes humanas (como piernas y ojos), se animaliza, y sale en busca de recién nacidos para chuparles la sangre. Estos personajes

“representan la energía de los dioses Tezcatlipoca —dios del inframundo— y Quetzalcoatl —creador del mundo— [...]. Con la llegada del cristianismo las historias de est[os seres] se mezclaron con los elementos de la religión y el misticismo europeo, que también contaban con sus propios relatos de magia y brujas. Rivera Rodríguez cree que uno de estos elementos es el diablo, en tanto amo y figura de culto, a quien las Mometzcopinqui servían llevándole las almas de niños inocentes” (Ortega *et al*, 2022, p. 3).

---

<sup>3</sup> Huapango que narra la leyenda de la bruja. De Los Cantores del Alba, “La Bruja de la Huasteca”, *Los angelitos*, 2019.

Este recurso de poner una figura negativa, reitera que no se debe olvidar que hay seres (des)conocidos, como las deidades ocultas, con sus propios métodos para darnos una lección que nos pueden hacer daño si entramos a su territorio sin cuidado y faltos de respeto. Por el otro, se nos presenta su contra parte, una mujer curandera, aquella que al servirle a su comunidad está conectada con lo divino. Este personaje sanador también es recurrente en las leyendas mexicanas, y están las que ejercen “como receptáculos; otras, desempeñan el papel de mensajeras; algunas se manifiestan como compañeras y como servidoras. Todas ellas se enfocan en la sanación de las personas por diferentes medios: son yerberas, hueseras [...] y parteras [...] (Ortega *et al.*, 2022, p. 3). Y, finalmente, la narradora, que desde el inicio se nos anuncia como la matriarca de su familia. No es gratuito que este conocimiento generacional sea transmitido por la persona más anciana, pero que sea una mujer nos reitera que la sabiduría de la tradición oral no es excluyente, y que lo más importante es que la memoria familiar esté resguardada y pueda ser compartida con la comunidad, tal y como nos dice el final de la leyenda: “aunque aquella familia no había vuelto a pasar lo mismo, dentro del pueblo no fue el único caso” (Morales, 2023, p. 40).

Estas leyendas nos invitan a no olvidar la majestuosidad natural de estos espacios sagrados dadores de vida y que son al final de cuenta nuestro Nicho ecológico. No cuidar y proteger a la Naturaleza, sino todo lo contrario explotar y contaminar, significaría nuestra propia autodestrucción, el colapso total de la Humanidad.

## Conclusiones

Consideramos que las leyendas son significativas con respecto a la cultura, la sociedad o la parte histórica, para dimensionarlas mediante el análisis y la interpretación de estos textos, como lo hemos propuesto en este trabajo. Desafortunadamente, por posturas elitistas, este tipo de obras se consideran menores y de escaso valor literario; empero, si se da el giro decolonial, podemos vislumbrar toda la riqueza que pueden poseer en múltiples sentidos, como hemos constatado en estas obras, en los aspectos lingüísticos-

toponímicos; en las tramas, escenarios-personajes que se presentan; en los símbolos que se pueden desentrañar y explicar en su complejidad, contextualizado culturalmente y evitando visiones prejuiciosas de estos hechos ficcionales. Como hemos comprobado a través de los tres abordajes: 1) A partir de la toponimia, recalando en los caracteres lingüísticos, Tixtla, en esta lengua materna posee una carga semántica muy fuerte e importante: originalmente se llamaba *Teoixtlan*, que se interpretaría como, *valle divino*, “Donde está el rostro de Dios”. *Teo-ixtlan*. Asimismo, Tepechicotlán, que podría traducirse como: “El cerro del vínculo con la Tierra” (dadora de vida por ser este cerro de donde emana el agua que riega a todo el valle) y La Montaña con sus diecinueve municipios, todos ligados con la naturaleza de la región, y donde predomina la presencia de los ríos, del agua y la vida que la consume. Desentrañar, interpretar y explicar estos significados a los aprendientes es muy importante. 2) Con respecto a las historias y los personajes que generan toda la intriga de las tramas, como hemos enfocado, son relatos; por una parte, el pacto con el “amigo” es una narrativa constante y reiterativa en diversos poblados de nuestra nación y la caracterización de ese charro negro y los pactos por obtener poder, riqueza o fama, se desarrolla de diversas maneras según la región; por otra parte, el Ranero y todo el enigma de su historia, invita a realizar más pesquisas al respecto, para intentar comprender toda la complejidad de este tipo de personajes, porque incluso en nuestra actualidad, debido a posturas prejuiciosas, se continua denostando a sabios de nuestras raíces originarias, en este caso de la lengua náhuatl. Y el nahual, ese ser que se puede transformar en un animal o que su espíritu está conectado con uno, nos recuerda que somos parte de la naturaleza, o al menos que debemos estar en equilibrio con ella, pues al cazar un animal estamos atentando contra nosotros mismos o algún familiar; conocimiento real y que cada vez se hace más manifiesto, ya que ahora que han disminuido las reservas naturales, el mundo en general ha entrado en una crisis ambiental. 3) Al decodificar las polisemias del árbol, la cueva, el lago y la mujer se ha intentado explicar la vastedad y complejidad de los significados que poseen estos símbolos, los cuales deben contextualizarse cultural e históricamente para sondear los posibles sustratos cosmogónicos que poseen. Analizar estas leyendas desde estos aspectos históricos y culturales nos permiten comprender el sentido de pertenencia que conllevan en sus mensajes al lector.

De manera personal, consideramos un reto significativo seguir adquiriendo y leyendo este tipo de narrativas, para ampliar las lecturas y referencias y así poder dimensionar la complejidad, buscar los vasos comunicantes, las hipotéticas

correspondencias que se puedan encontrar en estas obras tan sui generis de nuestro México. El país se puede dividir en cinco zonas, la Península yucateca que posee toda la riqueza de la cultura maya: Campeche, Quintana Roo, Yucatán; el sureste con Chiapas, Oaxaca y Guerrero; el centro con la Ciudad de México, el Estado de México, Puebla, Veracruz, Michoacán, Tlaxcala, Morelos, Querétaro; el Bajío con Guadalajara, Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Zacatecas; y todo el inmenso norte: Coahuila, Tamaulipas, Nuevo León, Chihuahua, Sonora, Sinaloa, las Californias (una limitante es la escasez de librerías, salvo las capitales de los estados y algunas de las ciudades más grandes, son exiguos estos recintos tan importantes. Debemos fomentar la cultura del libro, trabajar en varios sentidos y aspectos, para mejorar, tanto de manera personal, como en sociedad). Tenemos un rico y complejo país que puede estudiarse desde las leyendas y hay que intentar rescatar toda esa cultura popular, resguardada en la oralidad y en los rasgos de identidad y pertenencia.

## Referencias

- Álvarez, José Rogelio (2001). *Leyendas mexicanas I*. España: Ediciones Everest.
- Antonio, Candido (1970). “O Personagem do Romance”, en *A Personagem do Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Beuchot, Mauricio (2000). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM / ITACA.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2007). *Diccionario de símbolos*. España: Herder.
- Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*,  
<https://dle.rae.es/top%C3%B3nimo>
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gaspar Avellaneda, Viliulfo (2006). *Relatos y leyendas de Tierra Caliente*. México: Garabato Editorial.
- Gobierno Municipal de Tixtla, portal oficial: <https://gobiernodetixtla.gob.mx/tixtla-de-guerrero-2/>
- González Obregón, Luis (1979). *México viejo*. México: Promociones Editoriales Mexicanas.

- Jiménez Campos, Marcos (2019). *Leyendas, cuentos, relatos de Mochitlán y Tixtla*. México: PACMYC.
- Jiménez Campos, Marcos (2022). *Leyendas, cuentos y relatos del estado de Guerrero*. México: Editorial Temachtiani.
- López Romero, Félix J. (2023). *Leyendas, cuentos y tradiciones de Guerrero*. México: Altres Costa-Amic Editores.
- Manzano Añorve, María de los Ángeles Silvina (2019). “Prólogo”, en *Leyendas, cuentos, relatos de Mochitlán y Tixtla*. México: PACMYC.
- Montemayor, Carlos (2007). *Diccionario del náhuatl. En el español de México*. México: UNAM / Gobierno de la Ciudad de México.
- Morales Rodríguez, Marisol Gabriela (2023) *Nahuales. Historias de la Montaña de Guerrero (español – náhuatl)*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.
- Ong, Walter (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Santa fe de Bogotá: FCE.
- Ortega Díaz, Jessica, *et al*, “Misticismo mexicano: la feminidad como búsqueda”, *El Ornitorrinco Tachado*, No. 14, noviembre 2021 – abril 2022, <file:///C:/Users/magal/Downloads/Dialnet-MisticismoMexicano-8118432.pdf>
- Pueblos América, portal: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/tepechicotlan/>
- Sánchez Andraca, Juan (2023). “Prólogo”, en *Leyendas, cuentos y tradiciones de Guerrero*. México: Altres Costa-Amic Editores.
- Sesto, Augusto (1963). *Mitos y leyendas mexicanas*. México: El Libro Español.

**Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano, “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de Dayana Zapata.**

**Musical and erotic metaphorization in two stories by authors from the Colombian Pacific, "Estebana Rumié" by Amalia Posso and "Cununo" by Dayana Zapata**

**Metáfora musical e erótica em dois contos de autoras do Pacífico colombiano, "Estebana Rumié" de Amalia Posso e "Cununo" de Dayana Zapata**

Maria Serna-Nêbura\*. ID. 0000-0002-0296-794X

Judith Solís Téllez\*\*. ID. 0009-0003-8092-2637

\*Universidad Autónoma de Guerrero, Centro de Investigación y Posgrado en Estudios Socio Territoriales, Chilpancingo, Guerrero, México, email: msernax@gmail.com

\*\* Universidad Autónoma de Guerrero, Posgrado en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email: solistellez2020@gmail.com

**Resumen.**

En este escrito se presentan algunos de los resultados de una investigación de tipo cualitativa aplicada a los cuentos “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de Dayana Zapata, ambas autoras del Pacífico Colombiano. El objetivo es identificar la manera como se construye literariamente la imagen del personaje *mujernegra*.<sup>1</sup> para lo cual abordamos las diferentes formas de metaforización coincidentes en ambos cuentos como técnica complementaria a la metodología etnocrítica. Entre los resultados

---

<sup>1</sup> Betty Ruth Lozano basada en el feminismo negro decolonial, afirma que, para hablar de las mujeres afrocolombianas es imposible separar las experiencias de vida del ser mujer del ser negra, en tanto propone el concepto *mujernegra* (Lozano Lerma, 2016).

encontramos que la metaforización efectuada por estas autoras constituye personajes poseedores de un gran poder basado en la vivencia de la musicalidad y de su erotismo, por último, hallamos que ambos cuentos utilizan la fragmentación de manera contraria a la generalizada por las autorías masculinas al usarla para resignificar de manera humana al personaje.

**Palabras clave:** literatura afrocolombiana, autoras afrodescendientes, metaforización.

#### **Abstract.**

This article presents some of the results of a qualitative research study applied to the stories "Estebana Rumié" by Amalia Posso and "Cununo" by Dayana Zapata, both authors from the Colombian Pacific. The objective is to identify how the image of the Black woman character is constructed in literature. To this end, we address the different forms of metaphorization found in both stories as a complementary technique to ethnocritical methodology. Among the results, we find that the metaphorization carried out by these authors depicts characters possessing great power based on the experience of musicality and their eroticism. Finally, we find that both stories use fragmentation in a way that contradicts the general approach used by male authors, using it to redefine the character in a human way.

**Keywords:** Afro-Colombian literature, Afro-descendant women authors, metaphorization.

#### **Resumo.**

Este artigo apresenta alguns resultados de um projeto de pesquisa qualitativa aplicado aos contos "Estebana Rumié", de Amalia Posso, e "Cununo", de Dayana Zapata, ambas autoras do Pacífico colombiano. O objetivo é identificar o modo como a imagem da personagem negra é construída na literatura. Para tanto, abordamos as diferentes formas de metaforização que coincidem em ambas as histórias como técnica complementar à metodologia etnocrítica. Entre os resultados, encontramos que a metaforização realizada por esses autores constitui personagens dotadas de grande potência a partir da vivência da musicalidade e de seu erotismo. Por fim, descobrimos que ambas as histórias usam a fragmentação de uma forma contrária àquela geralmente usada por autores homens, usando-a para redefinir o personagem de uma forma humana.

**Palavras-chave:** literatura afro-colombiana, autores afrodescendentes, metaforização.

Enviado: 18/02/2025

Revisado: 23/03/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Serna, M y Téllez, J (2025). “Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano, “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de Dayana Zapata” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp. 29-60. Doi. 10.5281/zenodo.15284496

## Introducción

En la literatura colombiana, sin duda, el autor más famoso es Gabriel García Márquez, quien tuvo el talento de capturar en su escritura la oralidad y los imaginarios en los que confluye la magia cotidiana de la realidad latinoamericana.

Menos conocida, y por ello vale mucho la pena el acercamiento a la escritura de autoras afrocolombianas en donde también convergen la música, la magia y elementos de la realidad mítica que no abrevan del realismo mágico sino de la identidad afrodescendiente; de la cercanía con la naturaleza, el erotismo, el baile, el ritmo sensorial del toque del tambor cununo y, desde luego, de la oralidad. Y al respecto vale la pena destacar la importancia de la puesta en escena, por medio de la voz, de la oraliteratura, por parte de Amalia Lú Posso Figueroa, autora de “Estebana Rumié” en cuanto a la representación de la mujer afrodescendiente.

En este escrito incluimos uno de los resultados referentes a la metaforización del personaje obtenidos durante la investigación *Cuerpo musical y erótico del personaje mujer “negra”: imagen étnica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano* llevada a cabo del 2019 al 2021<sup>2</sup>. Son dos los cuentos en los que se basó esta investigación: “Estebana Rumié” (2001) de Amalia Lú Posso Figueroa y “Cununo” (2019) de Dayana Zapata Flórez, ambas autoras del Pacífico Colombiano, concretamente del departamento del Chocó, mismas que a la vez que impregnan sus textos con la riqueza de la oralidad de su región, aportan a la transformación de la literatura.

A pesar del gran tiempo transcurrido entre la publicación de ambos cuentos los asiste un diálogo, en gran parte dado por el estilo de metaforización utilizada en ambos, mismo que está relacionado con la corporalidad, la música y el erotismo como elementos de poder que las *mujeresnegras* ejercen sobre sus propios cuerpos.

---

<sup>2</sup> Investigación de Maria Serna-Nebura publicada parcialmente, siendo este artículo el primero enfocado en la metaforización.

Para la construcción del personaje las escritoras utilizan múltiples recursos literarios. En este texto el objetivo es mostrar la diversidad de recursos metafóricos que utilizaron en tal construcción.

Para tal propósito nos servimos de la metodología etnocrítica propuesta por Jorge Ramírez Caro y Silvia Solano Rivera, en la cual se fundamenta la importancia del análisis de los textos literarios desde su relación con el mundo extradiegético, dicha revisión se sirve del análisis de las estrategias discursivas presentes en el texto, entre las cuales se ubica la metaforización, puesto que siendo elementos literarios pertenecientes netamente al texto, son referencias de la sociedad en que son construidos y con las cuales es posible reforzar las ideas sociales racistas o de equidad (Solano Rivera & Ramírez Caro, 2017).

Así nos fue posible encontrar la concomitancia de tres coincidencias metafóricas en los cuentos seleccionados, principalmente utilizadas para efectuar un intercambio de sentido entre la espalda y los elementos de su entorno:

(a) La mujer con la espalda. Siendo la espalda una sinécdoque del cuerpo femenino negro y a la vez, con la función de un “artefacto de la memoria colectiva” (Jelin, 2002), la parte del cuerpo en donde las personas afrodescendientes esclavizadas recibían los latigazos del amo o del capataz.

(b) La espalda como un instrumento musical. La piel humana comparada con la piel que cubre el tambor “cununo” y éste a su vez funcionando como “tropo o *metasemema* cuando la comparación se combina con la metáfora porque uno de sus términos es, o ambos son, una metáfora” (Beristáin, 1995 [1985]) y así la espalda es, también, una sinécdoque del instrumento musical.

(c) La espalda comparada con la naturaleza, sus peligros de serpiente venenosa y de río caudaloso.

Las conclusiones giran en torno al sentido musical y erótico de tales símiles, mismos elementos que son usados por los personajes de manera opuesta a la tradicional y racista hipersexualización histórica y literaria, para ser reconceptualizadas a partir de un erotismo que genera un espacio de poder sobre sus propias vidas.

## **La musicalidad en la población afrocolombiana**

El ritmo según el investigador Guerra, es un concepto multidimensional que se puede entender desde perspectivas tanto cósmicas como biológicas, así se le relaciona con la recurrencia y el retorno como con la inscripción de la identidad y la continuidad psíquica, asociándose a la canción de cuna y a la relación entre la madre y el bebé (Guerra, 2014). Esta visión del ritmo se alinea con la definición más técnica de la Real Academia Española que lo describe como un tipo de fluir manifestado en el orden de las cosas, con el que se generan sensaciones a través de las palabras y establecen proporciones en la música (RAE). Nos es posible entonces combinar ambas definiciones para entender que el ritmo como una forma de música que abarca la palabra, la expresión corporal y las emociones, constituyendo un elemento vital de la oralidad, que se vive en el lenguaje cotidiano y se desarrolla en diversas creaciones narrativas y poéticas, alcanzando incluso la literariedad.

### **El contexto del Chocó**

En el contexto social del Chocó, Ana María Arango establece un vínculo entre las formas musicales y el concepto sonoro-corporal relacionado con la cosmología y la pedagogía en el territorio, departamento donde la música se manifiesta como uno de los principales medios de comunicación aun desde la misma gestación, así que la música y el baile llegan a ser elementos esenciales en la construcción de su identidad étnica y estética (Arango Melo, 2014).

Además de la corporalidad es importante hablar de los instrumentos musicales, en este caso primordialmente del tambor cununo.

Meneses, Mena y Minotta destacan que para esta cultura es vital el uso de instrumentos musicales entre los cuales el tambor, la marimba y el clarinete juegan un papel preeminente, con los cuales la música es vivencia cotidiana que, tanto para la alegría como para la pena, puesto que a sus habitantes las palabras, las rimas y los ritmos fluyen igual que la gran cantidad de ríos, quebradas y esteros presentes en el territorio (Arango Melo, 2014).

Entre los tambores de gran relevancia, se encuentran los de mano, uno de ellos es el cununo (Birenbaum Quintero, 2006), como con la mayoría de los tambores de origen afrodescendiente, surge de la mixtura entre los recuerdos traídos por los africanos y las industrias musicales de los pueblos indígenas asentados en el lugar.

Para el músico tradicional Alirio Suárez está compuesto por un parche de cuero y madera fina, ocupa el segundo lugar en la organología del Pacífico colombiano, a su vez Ali Cuama menciona que hay dos variantes: una de tonalidad grave, conocida como macho y otra de tonalidad aguda llamada hembra y para finalizar Juan Valecilla anota que debido a la alegría que provoca el toque los músicos pueden intercambiar roles (Universidad del Pacífico, 2014, min. 3:40 - 8:20).

Entre los diversos elementos que constituyen a este departamento hay dos por los cuales es más ampliamente reconocido: el empobrecimiento del cual es víctima y su gran cantidad de población afrocolombiana. La primera característica en gran parte es herencia de la trata transatlántica, lo que genera condiciones de carencia social, política y económica, condición que las mujeres viven de manera muy atroz, pues aparecen en espacios de aún mayor vulneración que sus pares hombres, sufriendo con mayor rigor los efectos del Conflicto Armado Colombiano, entre otros tipos de conflictos.

A pesar de estas condiciones tan dolorosas, persisten en agremiarse y responder a través de diversas y constantes acciones políticas y culturales, llegan a ser protagonistas del espacio musical específicamente de la música clasificada como afrocolombiana. Sin embargo, sus esfuerzos no han obtenido los resultados suficientes en las demás artes ni áreas del conocimiento, no se les ha permitido el desarrollo de sus habilidades, lo que resulta en el desconocimiento nacional de la construcción de su propia identidad y de su visión de mundo.

Cruz, Calderón y Gómez encuentran que las propias víctimas del conflicto armado colombiano emplean los cantos tradicionales conocidos como alabaos para reivindicar su dignidad y sanar a través de las filosofías ancestrales comunitarias (Cruz Castillo, Calderón Martínez, Gómez Castellanos & Flórez Bello, 2020), de esta manera es posible afirmar que las *mujeresnegras* colombianas además de utilizar la música como un medio de resistencia frente a la violencia, también lo usan como una manera de generar vida.

## **Hipersexualidad frente al erotismo en la mujer afrodescendiente**

La asociación con la música es uno de los más comunes con los cuales se representa a la mujer afrocolombiana, lo que podría ser visto de manera provechosa, pero en realidad suele llevarse a la estereotipación racial, en parte porque la música afrodescendiente está relacionada con el cuerpo sexualizado en ausencia de intelectualidad. Así lo confirma Birenbaum (2006) cuando señala que en este país la concepción de lo que significa ser una persona “Negra” ha estado forzosamente influenciada por percepciones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad, conexión vista como falta de racionalidad y retrata a la comunidad como únicamente ocupadas en actividades ociosas y sexuales que no contribuyen al desarrollo económico.

Para ampliar esa percepción, Serna explora la imagen elaborada sobre Saara Baartman, también conocida como Saartjie la que halló como un claro ejemplo de la manera en que las mujeres africanas fueron obligadas a participar en el capitalismo a través de esclavización: destinadas a ser mano de obra, máquinas reproductoras de bienes económicos (esclavizados) y objetos sexuales para sus amos, funciones asignadas en la idea europea de la hipersexualidad de estas mujeres, idea que se implementó en la sociedad a través del cientificismo con enormes repercusiones aún actuales para sus descendientes (Serna, 2014).

Entonces, si a la *mujernegra* se le asignó la hipersexualidad como el motivo para validar su animalización y esclavización, por lógica se le negó la posibilidad a ser eróticas. Como en los demás ámbitos de la creación de conocimiento Occidental, son los varones blancos los asignados para la generación de conceptos, misma comunidad que se encargó de crear la representación de la *mujernegra* como hipersexualizada, en ese sentido, suelen construir un erotismo, como afirma Claudia Sánchez, que opera desde el falocentrismo, el falogocentrismo, el androcentrismo y el heterocentrismo (Sánchez Reche 2020).

Es por tanto que encontramos necesario ubicarnos desde otra epistemología de lo que es el erotismo, uno acorde al que estas mismas mujeres han venido construyendo desde diferentes frentes para ejercer su musicalidad y erotismo por fuera de las estereotipaciones que tanto daño causaron (y causan) a sus comunidades.

Uno de esos frentes es el *blues*, Davis destaca en la interpretación que de éste hacen las mujeres afroamericanas, una de las maneras en que ellas se oponían a la

hipersexualización, trastocándola en una forma de reivindicación de la sexualidad libre y alejada del ideal del amor romántico vinculado al matrimonio como modelo impuesto por la sociedad blanca (Davis A. Y., 2012).

Por otra parte, Lozano Lerma identifica en la poesía de las mujeres "Negras" del Pacífico Colombiano una emergencia epistémica erótica, a la que denomina agencia erótica afectiva, a través de la cual las escritoras desafían activamente la ideología patriarcal de lo que es el erotismo al incorporar elementos en los que se muestran como activas en la construcción y vivencia del placer sexual a la vez que no limitan el erotismo a lo sexual sino también a otras actividades y sentires corporales asociados al placer y el afecto (Lozano Lerma, 2019). Es posible interpretar que la investigadora se nutre de la concepción que de éste formuló Audre Lorde y que es la base principal para afirmar que las metáforas de los cuentos en este trabajo abordados poseen características eróticas en lugar de sexualizadas o mucho menos hipersexualizadas.

Lorde reconocida como una gran teórica afroamericana, explora el erotismo como la personificación de la fuerza vital de las mujeres, del que emana su creatividad, una forma de poder; el cual ha sido distorsionado desde las conceptualizaciones del varón y así poderlo usar como una más de las herramientas para la opresión sobre las mujeres, distorsión que es necesaria eliminar para que así el erotismo sea fuente valiosa de poder y conocimiento en las vidas de las mujeres (Lorde, 1984).

A nuestro parecer esta perspectiva sobre el erotismo se alinea con la que emergió a mediados del siglo pasado en el contexto del feminismo anglosajón, la cual según Sánchez se caracterizó como una expresión política que buscó recuperar el control sobre el propio cuerpo, el cual habría sido arrebatado por la religión y la moral patriarcal para el servicio a los varones (Sánchez Reche, 2020).

## **Representación de *mujeresnegras* en el canon**

Para los varones la integración al canon es mucho más fácil que para las mujeres, puesto que, como menciona Noni Benegas en relación con los poetas y que consideramos aplicable a los demás géneros literarios, su género posee una tradición que los legitima

como pertenecientes a éste, heredan el capital simbólico acumulado por los siglos en que los hombres han sido los integrantes de lo que se entiende como campo literario (Benegas, 2017).

En tanto se naturaliza su pertenencia allí a la vez que se enrarece la aparición de mujeres, los casos han sido hartos evidenciados, uno de ellos es el de Agudelo Ochoa, quien al analizar el desarrollo del canon cuentístico colombiano entre 1900 y 2000 constató la circulación de más de mil títulos de libros en los que se repiten consistentemente los mismos autores varones (Agudelo Ochoa, 2015).

Sólo en las últimas décadas la amplia ausencia de escritoras en el canon de la literatura universal empezó a verse como una problemática tanto literaria como social, ausencia que es mucho mayor e ignorada en el caso de autoras racializadas en subalternidad como lo han sido las afrodescendientes, invisibilización que empeora si a esa suma de intersecciones le sumamos la de ser una mujer proveniente de un departamento tan empobrecido como lo es el Chocó colombiano.

La privación de escritoras afrodescendientes no implica la invisibilidad de personajes con las cuales se las representa, por el contrario, como las imágenes sociales son incorporadas, de manera consciente o no, en la obra literaria, es posible encontrar en el canon personajes afrodescendientes reducidos a la exageración de sus atributos corporales, la hipersexualización, la música de percusión y la falta de racionalidad, entre esas obras están *La historia del ojo* de Bataille y *Sinuhe el egipcio* de Mika Waltari, entre otros ya clásicos.

A pesar de esta historia, en la actualidad es cada vez más común la irrupción de la autorrepresentación humanizada de la *mujer negra* en diversos campos del conocimiento, ejemplos notables son las obras de Toni Morrison, Yolanda Arroyo, Mayra Santos-Febres y Chimamanda Ngozi Adichie, quienes en sus personajes reivindican el derecho a autorrepresentar a estas mujeres alejadas del estereotipo e incluyen una autoconcepción de lo erótico.

### **“Estebana Rumié” de Amalia Lú Posso**

Amalia Lú Posso Figueroa es chocoana, autora de los cuentos publicados en *Vean vé, mis nanas negras* (2001) en el que a partir de los elementos culturales de su región representa a veintiséis mujeres afrodescendientes a las que identifica como sus “nanas negras”, todas ellas poseedoras de un ritmo corporal de carácter sobrenatural y preponderantemente de poder erótico alrededor del cual giran sus vidas.

En el cuento aquí abordado, Estebana es una mujer joven que salió de su población natal en la ruralidad, para ir a trabajar como empleada doméstica a la ciudad de Quibdó capital del Chocó, donde es empleada como nana para la personaje-narradora de la historia. El ritmo de Estebana está ubicado en su espalda, por lo que su goce de vida se centra en su exhibición indiscriminada en negación de su toque, sin importar si se trata de la naturaleza o de los humanos. Así lo vive hasta que un recién llegado a la ciudad decide no respetar la negación, un acto que lleva a cabo en público para vanagloriarse frente a sus amigos. Esta violencia hace que ella se recluya y que él se enferme de gravedad y sólo pueda salvarse si es perdonado por la espalda de la nana.

### **“Cununo” de Dayana Zapata Flórez**

Dayana Zapata Flórez es una escritora joven chocoana que retoma elementos de la oralidad, la música y la literatura afrocolombiana para construir textos de enorme calidad artística. Su cuento “Cununo” es publicado en el libro colectivo *Cuerpos Veinte formas de habitar el mundo* (2019) en la editorial Seix Barral. El nombre de su cuento “Cununo” es de un tambor del Litoral Pacífico Colombiano, en el que la autora juega de manera admirable con el lenguaje y su cualidad metafórica, a la vez que el contenido profundiza en concepciones filosóficas afrocolombianas y su vivencia en la cotidianidad. Como lectores asistimos a las imágenes que crea el *monólogo interior* de una mujer que mientras asiste a un concierto de música del Pacífico nos lleva por una multitud de imágenes poéticas, antiguas y eróticas del ser *mujernegra* como la pesca, la cocina, el baile, los manglares.

## **Metodología: la metaforización para relacionar al personaje con su entorno**

Este modelo de análisis es propuesto desde América Latina por Jorge Ramírez Caro y Silvia Solano Rivera, quienes a partir de una gran variedad de teorías literarias clásicas conectan las estrategias de análisis propuestas desde otras latitudes para comprender de una manera compleja y contextualizada las obras que se generan en este continente. Estos investigadores promueven la etnocrítica al personaje con el fin de identificar la manera en que éste es construido dentro del texto, pero a partir de su conexión con lo social, por tanto, trascienden la observación de los tradicionales valores estéticos literarios para procurar explicar las maneras en que los personajes ficticios están relacionados con el espacio cultural extradiegético (Solano Rivera y Ramírez Caro, 2017).

Uno de los grandes aportes de la etnocrítica es su particularidad de cuestionar dentro del texto la construcción del personaje étnico para con ello observar la posibilidad de racismo y de allí relacionarlo con el mundo real, no como un acto de señalamiento individualizado a la autoría, sino en su relación con el mundo que ésta habita (Solano Rivera y Ramírez Caro, 2017).

Dada su propuesta de considerar el papel de los recursos discursivos en su capacidad para discriminar al individuo étnico representado, en los cuentos tratados nos hemos enfocado en aquellos recursos discursivos que convergen en dar un sentido metafórico al personaje. En tal sentido hemos tomado de manera técnica el análisis hermenéutico de las diferentes formas de metáfora dadas en los textos para reflexionar sobre la construcción étnica del personaje.

### **La metáfora**

Elena Beristáin define la metáfora como un fenómeno complejo que abarca múltiples términos como *translatio*, prosopopeya, personificación, metagoge, metalepsis, sinécdoque, metonimia, metáfora mitológica, epíteto metafórico, metáfora continuada y metáfora hilada, así como conceptos relacionados con el extrañamiento, la desautomatización y la singularización (Beristáin, 1995 [1985]).

La misma autora sostiene que en la perspectiva de Richards, implica una transferencia de significado que va más allá de las palabras y que se extiende a los pensamientos que la sustentan, mientras que para Jakobson son discursos metonímicos que se basan en la similitud y en la organización sémica interna de los sememas (Beristáin, 1995 [1985]).

Somos conscientes de retomar sólo tres perspectivas básicas sobre el concepto, sin embargo, al tener en cuenta que, aunque parecen sencillas son en realidad complejas, la diversidad de significaciones que se le dan a la metáfora en los estudios literarios y la aplicabilidad que estas perspectivas otorgan a los cuentos aquí trabajados, consideramos pertinente no generar confusiones incorporando más significaciones.

Aquí también es importante mencionar que Mercedes Bengoechea afirma que la crítica literaria feminista se ha pronunciado frente a la representación fragmentada de la mujer en el modernismo masculino, la cual tiene por su función perpetuar la dominación simbólica, retratadas como objetos (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Una clara muestra de tal función son la obra "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" de Neruda, donde la mujer es descrita a partir de una serie de características abstractas que la despojan de su humanidad y el movimiento poético del negrismo en Cuba durante el siglo XX, que además de ser dominado por hombres recurrentemente dedicados a elaborar personajes mujeres afrodescendientes fragmentadas, solían además hacerlo desde su enfoque erótico (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Al seguir estas premisas es posible entender la metaforización como una forma de partición del personaje para la vinculación de sus partes con otros elementos de la narración, para lo cual las autoras se sirven de manera indiscriminada de los diversos recursos retóricos (la sinécdoque, la metonimia, la comparación y el símil), es así como nos desentendemos de la discusión teórica del concepto para enfocarnos en nuestro objetivo de explorar la relación del personaje con los elementos de la narración.

## **Los hallazgos: La metaforización del personaje**

De la gran cantidad de aspectos que la metodología etnocrítica propone, incorporamos aquellos que se refieren a las diferentes formas de metaforización del personaje repetidos en ambos cuentos:

- a. Mujer-espalda.
- b. Espalda-instrumento.
- c. Espalda-naturaleza.

A continuación, desglosamos el listado de elementos metafóricos de los personajes, por tanto, al inicio de cada apartado y alineada a la derecha anexamos la frase de cada cuento al cual aplicamos la herramienta de análisis, iniciando con “Estebana Rumié” y de manera posterior “Cununo”.

### **a. Mujer-espalda**

“naides podía afirmar cuándo era nuca, hombros, cintura o nalga. Era sencillamente eso: espalda.” (Posso Figueroa, 2011, p. 128).

Son varias las frases con las cuales la voz narrativa da cuenta del cuerpo de Estebana: cabello, nalga, nuca, pelo, costillas, columna vertebral, cintura, hombros, talón, rabillo del ojo y dedos del pie. No obstante es en la espalda donde se enraíza tanto la descripción del personaje como el sentido mismo de la historia, este enraizamiento queda evidenciado desde la primera línea del cuento, donde aparece la espalda como fragmentación corporal gracias a la cual existe la historia misma, lugar donde se asienta el fenómeno musical, imagen repetida a lo largo del cuento que se convierte en marca de identificación del personaje, posicionado de manera quizás más vital que su nombramiento civil y de oficio.

Se trata de una espalda definida por su naturaleza rítmica. Su cuerpo-espalda está imbricado con una naturaleza permisiva y la animalización que constituye en una de las serpientes más temidas simbólica y efectivamente en el contexto extradiegético del Pacífico Colombiano.

“Expandirse, hundirse, elevarse y caer sobre la espalda tocando un cununo. El cununo, la extensión de mi espalda.” (Zapata Flórez, 2019, p. 170).

Respecto a su propio cuerpo menciona brevemente sus piernas, pero es en su espalda donde recae la mayoría de las metaforizaciones en las cuales se funda el cuento mismo: la espalda en vez del cuerpo, la mujer se ve delimitada a su espalda por la cual es representada casi en su totalidad. Por ello la notable suma de imágenes donde la espalda aparece metaforizada en criaturas marinas, barco, manglar y por supuesto el cununo.

## **b. Espalda instrumento**

“Cuando iba a bailar, no permitía que los hombres le taparan la espalda con las manos” (Posso Figueroa, 2011, p. 129).

El cuerpo se metaforiza en una espalda que tiene por naturaleza el ritmo, uno que para ser activado requiere de la mirada. Los tambores y las tamboras, como instrumentos musicales están al alcance de la mirada y del oído de quienes se encuentren en su radio de acción. Estos son presentados y tocados por el público a través de la mirada y la escucha, pero es el tamborero y la tamborera las únicas personas que pueden tocarlos. Como público todos podemos asistir a la mirada, tal como en el cuento los personajes asisten a la visión de la espalda, les es posible tocar a través de la mirada, pero es Estebana quien decide esa manera del toque y quien niega otras maneras de éste.

Prestar atención a esta transferencia de sentidos, implica que la espalda es metamorfoseada en un instrumento musical que se activa con las manos, que para el contexto del Chocó como ya vimos existen los tambores de mano llamados cununos.

“En este momento sólo puedo oler y palpar sus manos en la distancia e imaginarlas tocando mi espalda como tocan ese cununo” (Zapata Flórez, 2019, p. 165).

Esa misma idea de la espalda como espacio donde ocurre la historia, se da gracias a la acción de las manos del cununero sobre el cuero del tambor, lo que genera un diálogo entre el cuero tocado con las acciones que se llevan a cabo de manera imaginaria sobre la piel de la espalda, es decir que la acción de toque del tamborero sobre el cuero, a través de la vista la narradora la traslada su propia espalda, con lo que hace de su espalda analogía del tambor.

Es de tener en mente que el instrumento en tanto objeto es uno con gran poder, así lo muestra cuando menciona que, además de haber sido creado por los mismos dioses africanos está en consonancia con las mujeres del Pacífico en sus “Voces como flechas que atraviesan la carne. Igual que un estallido [...] El cununo levanta las baldosas, las parte también estallan” (Zapata Flórez, 2019, p. 164) transforman el lugar, le arrebatan su materialidad. Al igual la narradora cuando desea “desplazar de la mente todo lo humano y material que haya para sentirse y sentir” (Zapata Flórez, 2019, p. 166) ocupa la misma función del cununo para arrebatar la materialidad a su entorno y así sentirse a sí misma.

### **c. Espalda naturaleza**

“sinuosas curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas” (Posso Figueroa, 2011, p. 127).

La segunda línea del cuento asienta la relación del personaje con la naturaleza: “Había nacido en el cabezón del río de un pueblo situado abajito de una ruidosa cascada que obligaba a todos sus habitantes a hablar siempre a gritos para poder ganarle al estruendo” (Posso Figueroa, 2011, p. 127). Esta exageración en el volumen de la voz del personaje atribuida al lugar de su procedencia convierte esa cascada, aun sin informar el nombre del pueblo, en la primera marca de asociación del personaje con la naturaleza.

El *personaje* tenía "curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas y permisivamente planas" (Posso Figueroa, 2011, p. 127). Esta comparación de la naturaleza con el cuerpo de la nana crea la visión de asimilación entre el cuerpo y la naturaleza que la rodea, figura que se repite hasta construir su imagen como

parte integral de la naturaleza no tocada por la civilización, virginal, armónica y salvaje, una mujer no solamente habita el entorno natural, su cuerpo es una de las tantas partes que componen la naturaleza.

Esta comparación ha sido usada en la literatura creada por varones para relacionar la mujer con la fertilidad, como espacio de exploración y conquista por parte del hombre quien allí siembre la semilla. En esta historia concreta se va más allá, se vuelve a su vez el mundo que habita y que la habita.

La vitalidad de la espalda nace en la naturaleza, tiene su forma, su sentido y es a la vez la receptora de la exhibición, Estebana es en sí misma parte de esa naturaleza exuberante que se complace en sí misma, seduce de manera literaria a quien lee, tanto como la naturaleza que ella misma representa seduce a las empresas nacionales y multinacionales capitalistas en su afán de ejecutar megaproyectos de explotación de tierras y de la construcción de un canal interoceánico que cruce y la atraviese. Empresas que convierten este espacio en zona de guerra entre los actores armados oficiales y los ilegales, que en la actualidad mantienen al río Atrato, el río principal de la zona, convertido en gigantesco cementerio (Ríos de agua y muerte). Las condiciones reales de ese mismo río en el que se baña el *personaje* producen que la metaforización de la mujer con la naturaleza, cobre relevancia de tipo de crítica ecológica y social.

“Lo imagino extraviarse en los manglares, para sentirlo extraviarse en mi espalda. Lo miro e imagino sus manos recorriendo mi espalda como recorrería cada mangle, buscando el mangle perfecto, buscando un mangle para que su alma habite, así quiero yo que él habite en mi espalda.” (Zapata Flórez, 2019, p. 167-68).

La metaforización transforma esa mujer-espalda en espalda-naturaleza, convertida en manglar y otros sitios hídricos, esto con el fin de volver la espalda un espacio de la naturaleza navegable. Esa relación con el agua con lo cual la población del Pacífico está bastante familiarizada. Recordemos que la región conocida como Pacífico Colombiano comprende toda la zona que da sobre el Océano Pacífico, departamento del Chocó y las costas de los departamentos Valle del Cauca, Cauca y Nariño, zonas de gran abundancia de fuentes hídricas, de selva húmeda y gran pluviosidad donde la relación con el agua, especialmente en la forma de río, se da de manera vigorosa.

En el trabajo fotográfico etnográfico “Gente de agua: comunidades Negras en el bajo Atrato” es posible acercarse a esa comunión entre la población y el agua, del río como espacio de las mujeres lavanderas, como espacios de viviendas, de transporte, de

juegos, convirtiéndolos en “la principal arteria de comunicación y fuente de su economía pesquera. Es también un espacio lúdico, lugar de juego” (Ruiz Serna, 2008).

La imagen de la espalda-manglar recuerda la vital importancia como zona forestal de enorme valor ecológico de confluencia entre la selva y el mar, que los constituye en proveedores de alimento con un gran impacto simbólico en la cultura de sus pobladores que muchas veces se ve reflejado en las construcciones artísticas musicales y literarias.

Sin embargo, estos espacios han sido fuertemente afectados por las dinámicas económicas asociadas al desarrollo, que entre otras formas, ha sido efectuado como extracción maderera que inició a mitad del siglo XX y hoy se ha constituido en una de las mayores formas de extractivismo de la región, como lo muestra Sierra-Paz, quien encuentra que éstos son gravemente afectados por la reciente explotación maderera comercial que ha perjudicado la dinámica del ecosistema, ocasionando disminución en la fauna, efecto que recomienda observar a través de los conocimientos de los pobladores, puesto que éstos son conocedores de los cambios históricos y las afectaciones actuales que además de intervenir la fauna, afectan la relación cultural con el manglar (Sierra-Paz, 2018).

En el Chocó casi la totalidad de sus treinta municipios han sido nombrados en honor a sus ríos, el Atrato que como lugar de vida menciona Ruiz Serna (2008), es convertido por la violencia en anfiteatro público, pasó de ser las vías de transporte de personas y mercancías a transporte hacia la desaparición de cadáveres.

## **La metaforización erótica y musical**

Los ejes metafóricos hallados ya presentados, permiten elaborar un análisis hermenéutico de la manera en que los diferentes tipos de metaforización fragmentan al personaje, lo retratan por medio de sus espaldas, pero en lugar de volverlas objeto, las hacen humanizadas y erotizadas por la musicalidad. A continuación, incorporamos la reflexión sobre cómo los tres ejes convergen de manera individual en cada personaje para constituir las espaldas musicales y eróticas.

## **Espalda musical y erótica de Estebana**

Para Estebana hay una vivencia del erotismo en términos de Lorde, puesto que lo usa para a través del sentido de la música, abrir su cuerpo y responder con todos sus ritmos como una experiencia satisfactoria que atraviesa todas las actividades creativas de su vida (Lorde, 1984).

En la expresión de este autor la ropa sirve para resaltar ese aspecto de su naturaleza, fácilmente el ojo del público alcanza a desentrañar la Estebana real que expone a través del escote “empezaron a llamarla “la desnuda”, porque el escote que bordeaba la espalda ejercía sobre ellos una atracción de imán.” (Posso Figueroa, 2011, p. 128). El vestido es su necesidad de acoger las reglas de la ciudad, el escote su decisión de conservar su poder de vida a pesar del cambio en la expresión de su ritmo.

El vestido es señal de la pugna entre su naturaleza erótica antes expresada en libertad, con las imposiciones sociales que conlleva la vida en la civilización, funciona como espacio de conciliación entre lo primitivo y lo civilizatorio, con todo el peso evolucionista con que ha sido usada esta imagen en la antropología clásica. Éste intenta ser la herramienta para atender a las imposiciones de la nueva vida que afectan su ritmo y erotismo.

Ya no está la cascada ni las mininicas y esa pérdida afecta la potencia del ritmo de su espalda, puesto que, aunque sea ésta la fuente de su poder es gracias a su relación con la naturaleza como espejo que funciona, al ya no tener el mismo acceso a su reflejo, la mirada de otros humanos deslindados de esa naturaleza no logra reemplazar al agua y los peces, por lo que requiere encontrar otro espacio para potenciar el efecto y es el sitio de baile donde lo encuentra.

Sin embargo, ese espacio se dibuja controlado por los hombres, pues no se mencionan a otras mujeres y el varón puede expresar, libre de restricciones, su desinterés en aceptar las reglas que sobre su propio cuerpo pone una mujer. La decisión de Estebana es tomada como una banalidad y transgredirla se justifica en el deseo que la música y la

mujer efectúa en ellos, sumado a que están ebrios y excitados por la belleza de Estebana, lo que en lugar de perpetradores los convierte en víctimas.

"Al principio los hombres entraron en el jueguito, pero la chirimía, el calor, el rastrillo y la belleza de Estebana los iba encendiendo hasta que necesitaban aprisionarla por la espalda" (Posso Figueroa, 2011, p.129). Dado que sus intentos de transgresión habían sido efectivamente evitados por la palabra y el gesto negativo de Estebana, éstos planean aumentar la fuerza de su agresión y así alcanzar la satisfacción de lo que veían como una necesidad, entonces "varios hombres, disgustado por sus exigencias al bailar, estaban planeando hacerle una encerrona a Estebana" (Posso Figueroa, 2011, p.129), tácticas y exigencias que dan cuenta del poder de los varones en el espacio de baile.

La vivencia de su sexualidad en un contexto de poder del varón genera un ambiente de hostilidad en su contra, del que se entera por la información que trae el hombre de la casa, su patrón, quien hace llegar la advertencia de sus congéneres de la calle a la casa y la enuncia de manera abierta como algo de lo que debe cuidarse Estebana y no como algo que deba ser castigado en esos hombres. La solución que se presenta al *personaje* viene en la forma de prohibición por parte de la señora de la casa, la contravención a salir a ejercer su deseo, es decir: que cambie la forma en que vive su propio ritmo erótico en una aceptación total de la violencia del hombre del cual sólo puede protegerse la mujer encondiéndose en el espacio doméstico.

Aquí es importante prestar atención a que esa asociación de la espalda con la música es además del medio a partir del cual se cuenta la historia, también es el medio que la autora usa para situar al *personaje* dentro de lo erótico, definido así por la manera en que el ritmo genera una relación de placer Estebana y su espalda, y entre la espalda y los demás personajes del cuento.

Lo erótico está imbricado con las diferentes metáforas del cuento: nace en el reflejo que la naturaleza emite de la espalda rítmica y se refuerza a partir de la metaforización de la espalda con otras formas materiales de la naturaleza: "curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas y permisivamente planas" (Posso Figueroa, 2011, p.127) con la exuberancia de la naturaleza, de la humedad y la lubricación, del deslizamiento, de un fluir armónico, de la animalización y que llega a su forma completa en la musicalización.

Un erotismo que no es una necesidad de hombre "Más a Estebana le daba igual despertar esa admiración en las sardinitas [...] en la gente de la calle, o en los hombres de Tambodó: le importaba sólo que la miraran" (Posso Figueroa, 2011, p.128), ni tampoco

se muestra como un signo de debilidad, pues no entrega la soberanía de su cuerpo a cambio del goce de ser mirada. Por eso en cuanto alguna pareja de baile intenta sobrepasar los límites que ella ha establecido en su ritual erótico, no duda en usar su lenguaje verbal-corporal para detenerlo, es decir que en la búsqueda de la satisfacción de su deseo tiene el poder de manejar sus propias emociones.

Es un deseo poderoso, por lo que no renuncia a él tras la advertencia en los intentos fallidos de transgresión ni la ya directa que recibe de boca de su patrón. Es un poder libre, en consecuencia, son su ética, no incorpora los señalamientos que se hacen sobre éste y su vivencia desde el exterior “nana Ru sonrió, dio la espalda y alzó los hombros” (Posso Figueroa, 2011, p. 129), no acepta la supresión que viene desde afuera, desde la amenaza lanzada por hombres de su propia etnia, ni la advertencia por parte del hombre presuntamente blanco y la prohibición de la también presunta ama blanca.

Estebana no interioriza el mensaje, no ha sido su decisión ocultarse y dejar de gozar con el ritmo de su espalda, por lo que decide, en cuanto tiene la oportunidad, transgredir la prohibición del ama “Hasta que pudo más la necesidad del halago a su espalda y una noche decidió irse a bailar aprovechando que mi papá y mi mamá estaban en una fiesta en la Gobernación” (Posso Figueroa, 2011, p. 129). La mujer transgrede y esa infracción desde la voz perteneciente al grupo étnico y social de sus empleadores, es leída como una expresión de su sexualidad incontrolable que recuerda que esta misma en su calidad de animal, como lo refiere Ida B. Wells, es la base sobre la cual fueron esclavizadas las africanas, con todas las consecuencias que esa idea les conllevó (Wells, 2014).

La advertencia encamina a ver el cuerpo erotizado como un territorio, que, a pesar de la autonomía de la mujer y su poder para ejercer su sexualidad, es factible de ser violentado: “se le atravesó a Estebana, la apretujó ciñendo su espalda [...] irrespetando a Estebana con su bailao de serrucho, ante la mirada de complacida de los otros hombres que lo reconocieron como el vencedor (Posso Figueroa, 2011, p. 130). Fue el recién llegado, quien tuvo menos conocimiento del *personaje*, quien se atrevió a llevar a cabo el acto que los demás hasta el momento sólo planeaban.

Aquí cobra eficacia la animalización del personaje, al ser trasgredida la advertencia verbalizada, es la mana animal que brota “en una palabra, quedó desguayangado después de tocar esa espalda” (Posso Figueroa, 2011, p. 128) al traspasar el espacio de la vista al toque, la espalda lo envenena.

Dos elementos del entorno debo mencionar, Mena Lozano refiere que desguayangado se puede interpretar como “desguañañado” o desguañañada, posición en que queda una persona que ha perdido la “guañaña”, o sea la fuerza, la energía, la vitalidad, también que se tiene la creencia que las serpientes nunca atacan por malvadas, siempre lo hacen cuando ven amenazado su territorio, es decir que es una forma de defensa, no de ataque (Mena Lozano, 2021).

Es gracias a la violencia sufrida por el toque, sumado a la negativa de Estebana por curarlo, que Basilio reflexiona sobre sus actos y termina por aceptar la decisión de Estebana sobre su propio cuerpo.

Si el punto de inflexión de su traspaso de la naturaleza a la ciudad lo marca el vestido, sucede igual en su paso de negación al toque de su espalda a la aceptación, el vestido colorado que usaba en público, que usó cuando fue violentada, ahora al aceptar dar la oportunidad de sanación al envenenado pasa a ser blanco, sanación que se hace efectiva cuando ella misma se reúne y recibe aprobación de las mininicas, como parte integral de ella misma, le dan su aprobación de sanación, que ella en consonancia con esa naturaleza se desviste permitiendo el toque, que acompañado de su canto, soltó en ella la risa y el temblor para curar “para quedarse siempre en su corazón y en el ritmo de su espalda” (Posso Figueroa, 2011, p. 134).

## **Espalda de una mujer “Negra” deseante en “Cununo”**

“Él ante mis ojos. Estar ante unos ojos es dejar de ser uno mismo. [...] Todo debería ser sobre mi espalda, caer encima de ella y morir en ella.” (Zapata Flórez, 2001, p. 166).

La protagonista es una fragmentación fundada en su espalda y ojos, en la primera se ejecutan las acciones que los ojos han deseado, es a través de ellos que se crea la imagen en la espalda. Desde la primera frase hay un entrelazamiento de las acciones con la metaforización del goce erótico y con la visualización de la música: “Ningún amante

nunca hizo sobre mi espalda lo que unas manos y un cununo hacen ahora. Encenderla” (Zapata Flórez, 2001, p. 171). Lo importante es lo que se observa, no lo que se escucha.

Desde el primer instante de la historia, el deseo es desencadenado por el acto de observación al movimiento musical “Allí está él. Él sin nombre. Él ante mis ojos. Él ante mis deseos. Él” (Zapata Flórez, 2001, p. 161), un deseo expresado sin rodeos y desde la propia voz del personaje, uno que emerge de la observación a un hombre, constituyendo al ojo como la parte del cuerpo que conecta música y deseo.

La historia versa sobre el deseo que el personaje pone en el sujeto observado, no por el sujeto en sí mismo, sino por la acción que éste acomete, el toque del tambor: “Un él contemplado entero. Contemplado en cada una de sus imprecisiones, de sus movimientos repetidos, de sus cambios leves.” (Zapata Flórez, 2001, p. 161). Es la observación del movimiento que crea el sonido lo que la atrae, la voz se empeña en no dejar dudas que no es el hombre mirado en sí mismo lo que activa su erotismo, es su cualidad de hacer música e inicia la metáfora cuerpo – cununo donde hay una renuncia a la palabra y una decisión por el tacto.

Toma la decisión desde el poder que le da manejar libremente su sexualidad, no es la música que la obliga, sino que ella se ha posicionado como la observadora que posee el poder para determinar qué sucede con ese apetito, el músico viene a ser metáfora del pintor, no es a él a quien compete la decisión de mover la historia.

Es relevante conocer qué es lo que hay en ese sujeto observado que despierta el deseo en el personaje, eso que no está basado en su persona como tal, pues el elemento primario que es el nombre no importa. Lo que interesa que toca el cununo y al hacerlo despierta el deseo: “Se convierte en mis deseos. Estar ante los deseos de alguien es entrar en una zona de riesgo” (Zapata Flórez, 2001, p. 163), porque éste aun sin violencia mata, quien está ante el deseo “muere para revivir en otra carne, para estremecerla, para ocuparla, para invadirla y habitarla” (Zapata Flórez, 2001, p. 163), tal como el cuero del animal que murió para revivir en el cuero de ese tambor, el sujeto por la fuerza del deseo de la mujer muere para revivir en la carne de ella, una muerte que en el sentido que ya no es un hombre con nombre e identidad, es la muerte de ese hombre para revivir en la forma de música en la carne de la mujer que ha sido tomada por el deseo fruto de la observación del sonido de la onomatopeya de tambor.

Pero la figura de la muerte del hombre observado permite su transformación en ser mítico masculino, de brazos y voz tan fuertes que son quienes dan existencia a la misma naturaleza y penetran en lo más profundo de quien escucha “se adentra hasta

descubrir secretos guardados y los pecados... esa no es una voz de este mundo, es la voz de un dios” (Zapata Flórez, 2001, p. 163).

Mientras la voz penetra el cuerpo y el alma, el sonido del cununo destruye el espacio físico donde suena, esta destrucción es sinónimo de transformación por medio del reconocimiento de los componentes espirituales guardados en la materialidad: “se mezcla con los ladrillos de las paredes, los recorre uno a uno palpando [...] alcanza a tocar las manos y sentir el olor de los hombres que los hicieron, roza las ideas que había en sus mentes mientras mezclaban la arena” (Zapata Flórez, 2001, p. 164); así la intención no es la eliminación en sí misma, sino que busca la liberación anterior a la transformación del mundo, posiblemente se refiera a la alteración de las mujeres antes de salir del Pacífico hacia la ciudad o incluso a la salida de África de las personas ya transformadas en esclavas.

Esa liberación que el cununo ejerce en el auditorio es la misma que ejerce en la mujer, mas no para que baile, sino para que despliegue mentalmente su goce erótico. Aquí, a pesar de que no es ella quien baila, la observación de las manos que sí lo hacen, la llevan a ese espacio que Fanon encontró como una de las funciones del baile entre los *Condenados de la tierra*: “En ciertas regiones utilizan este último recurso: el trance. Lo que antes era el hecho religioso en su simplicidad, cierta comunicación del fiel con lo sagrado, lo convierten en un arma contra la desesperanza y la humillación.” (Fanon, 1994, p. viii).

Ella traslada el cuadro que observa al interior de sí misma, que inicia con el toque del cununo a su propia espalda, que la libera al espacio mítico donde el pecado que previamente había mencionado alcanzado por la voz, no existe, ahora está en el terreno del cununo que la hace parte de él, recurre nuevamente a los verbos de la agresión: dominar, agarrar, invadir, penetrar, adueñarse, desintegrar, derretir, derrumbar, azotar, de una agresión que no elimina la existencia, que no daña, a la cual se entrega sumergida por el deseo: “Los truenos y los relámpagos la parten y la encienden, pero no la asustan, ella no se asusta, ella quiere ser partida y encenderse” (Zapata Flórez, 2001, p. 169), profusión de verbos que se enfoca en la reducción del cuerpo que goza, a la espalda.

En ese espacio mítico, la reducción que es la espalda en el mundo exterior donde la materialidad corresponde con lo que solemos llamar “mundo real”, gracias a que es el espacio del goce, se la convierte en la inmensidad del océano en el que el observado se pierde, mientras ella se hace agua, animal, mangle, un lugar acuático donde él pueda depositar su alma y profundizar en ella, expandirse, matarla incluso mientras a la vez le

devuelve la vida, hace de su espalda un ser aparte de la mujer y a la vez es la mujer que desea que quien la toque como el cununero al cununo, se quede a habitar por siempre “caer sobre mi espalda es matarme. Hay muchas formas de morir [...] Quien cree tocar una espalda no sabe que se queda para siempre a habitar en ella, y eso quiero de él [...] Que la devuelva a la vida” (Zapata Flórez, 2001, p. 170).

Así como fue la vista de la música lo que desató el erotismo, es la terminación auditiva la que la devuelve al principio de la historia, la devuelve al plano material después de reconstruirse todo lo que fue liberado a través de la destrucción, finaliza su ejercicio erótico “Para la música. Se detiene. Yo me detengo en ella hasta el último eco” (Zapata Flórez, 2001, p. 171). Es abordada por el cununero, en realidad sí se dio cuenta que era observado y la historia termina con “Me levanto y, sin darle la mano ni responderle palabra alguna, le doy la espalda. Yo ya lo he imaginado todo” (Zapata Flórez, 2001, p. 172).

## **Análisis de las coincidencias de metaforización en ambos personajes**

El retrato de Estebana se enraíza en su espalda como fragmentación corporal donde se asienta un fenómeno, convirtiéndose en imagen repetida a lo largo del cuento que identifica al personaje al mismo nivel que sus nombramientos. La fragmentación es un recurso literario hartamente concurrido en la literatura de visión patriarcal, habitualmente medio para la objetivación y erotización de la mujer, reducida a los órganos que generen placer sexual en el varón (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Ambos cuentos están asentados en la espalda de las protagonistas como metaforización de su cuerpo, de tal manera que trasciende la función estilística y se asienta en el significado mismo de lo que expresan ambos cuentos, la convierte en la base del eje significativo de la historia. Siendo tan importante esta metáfora, consideremos entonces observar que la naturaleza de ésta es la fragmentación herramienta que en la representación artística de la mujer ha sido una manera para arrebatarse su humanidad.

Válido mirar que esta misma herramienta desde la visión masculina ha servido para deshumanizar a sus musas, principalmente con una función de sexualización como se puede evidenciar en la poesía negrista cubana, aquí no son las nalgas, los labios o el busto, ninguno de aquellos elementos que la mirada varonil encuentra deseo sexual. Ambas autoras han optado por fragmentar a la mujer que representan a través de su espalda, un lugar más cercano a la idea de trabajo, de la carga y de castigo por parte del amo blanco esclavizador.

Encontramos que de esta manera Posso Figueroa y Zapata Flórez utilizan la fragmentación de manera contraria a la generalizada por las autorías masculinas, transgreden el hábito de desvalorización, para resignificar el *personaje*. Efectúan un giro semejante a la *catacrexis* en Gayatri Spivak, quien la define como una acción decolonial que toma categorías metodológicas de origen hegemónico para convertirlo a la causa propia dándole nuevos significados (Spivak, 1999). Así mismo vemos que las dos autoras de esta investigación, han usado la metaforización como una fragmentación para explicar el poder que sí bien es erótico, no es pornográfico.

Para el caso de Estebana se trata de un largo retrato corporal constituido principalmente por la descripción y el uso de figuras retóricas de tipo metafórico, que tienen la intención de representar a una mujer negra asociada con un ritmo corporal. Por su parte el personaje en “Cununo” no es fácilmente identificable puesto que no utiliza la descripción corporal para presentarse, se habla a sí misma por lo que quien lee no existe, siendo sólo posible conocerla a través de la narración de las acciones que se llevan a cabo en su pensamiento.

El cuerpo aparece a través de la metonimia de la espalda, esta parte que para el esclavizador era el lugar donde se ejercía el castigo mayor; los azotes. Es una estampa que trascendió lo extradiegético para incursionar en la literatura con el mismo sentido. Caso contrario se aplica en Estebana, da un giro fuera de la imagen histórica al definir al personaje por el orgullo amoroso que siente hacia su propia espalda, vuelca la mirada colonialista y erige una imagen poderosa en la cual ni siquiera hay un recuerdo de la extradiegética espalda perteneciente al amo como territorio de tortura<sup>3</sup>. En el personaje emerge en forma de territorio vivo, amado y merecedor de respeto, un espacio que no

---

<sup>3</sup> En *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres hay una relación histórica con el castigo a la esclavizada en la espalda relacionado con su sexualidad. También en la madre de Beloved en la novela del mismo nombre, de Toni Morrison, donde a pesar de estar la espalda marcada por los azotes del amo, el hombre “Negro” restituye su belleza y sentido erótico al besar las cicatrices.

puede ser tocado sin la autorización expresa de su dueña, un lugar de poder que da vida a la sujeta, un lugar propio y que posee poder en su capacidad de expresar un tipo de musicalidad.

En “Cununo” la voz se presenta a sí misma, sabemos que es una mujer “Negra” quien habla por la frase en que menciona el color de su propia espalda y la referencia al mito de creación del cununo como objeto divino creado por los dioses africanos para una pareja “Negra” en la que se muestra acogida con sus acciones. No usa la descripción de su cuerpo, pero constantemente hace referencia a fragmentos de su cuerpo para posicionarlo en escenografía de la historia, la espalda protagoniza esa fragmentación, gracias a su capacidad de mutabilidad es en ella donde tiene existencia el cuento mismo.

Cuerpo que para este cuento se delimita a la espalda, que a la vez es expandida gracias a la música, específicamente la del tambor mismo que es sacralizado en varias religiosidades afrodescendientes aparece en esta narración para conducir a la protagonista al mundo espiritual, confirma que para la narrativa afrodescendiente “Lo fantástico o sobrenatural funciona como estrategia narrativa de transgresión o subversión” (Vega González, 2000), el movimiento de manos del cununero activa el tambor, que con su sonido abre las puertas a ese otro mundo,

Sonido que es mana, por eso su toque tiene tabú, no cualquier persona puede tocarlo, sólo esa pareja elegida por la divinidad para quienes fue creado el tambor. Es en la correspondencia con el mito que da el poder al cununo de ser el utensilio que otorga al cuerpo el poder de trasgredir las leyes de la física que le permitan salir del cuadro epistemológico occidental con sus leyes materiales para la carne, la conexión con la ancestralidad es la que convierte el objeto en instrumento de viaje a otros mundos, así “lo fantástico adquiere necesariamente una función subversiva al deshacer las ecuaciones visible-real y vista-comprensión/conocimiento” (Vega González, 2000, p. 42), no es imaginación como acto ficticio ni como realismo mágico, es real que a través de los ojos la observadora traslada ese toque en el tambor a la propia carne de la protagonista, una mirada que crea y se re-crea a sí misma.

Esta espalda como metáfora del cuerpo, lo es también del cuerpo como naturaleza, situada en la mente de la protagonista evade las leyes de la física, se transmuta en la naturaleza misma, viaja en el tiempo, el espacio, entre mundos epistémicos. Los espacios centrales de esa naturaleza están relacionados con el agua: el manglar, el río, la lluvia... elementos presentes en la geografía del Pacífico colombiano y que se asocia al simbolismo de la población chocona, por lo que es de común mención en las canciones,

rimas, poemas y anécdotas de sus pobladores, tanto en su función romántica, como en la violencia que han sufrido estos espacios que para la mentalidad de la población son lugares conectados con su propio cuerpo.

Esta mujer, aunque se muestre como la única que elabora el viaje espiritual, no está separada de las demás, en ella también habita la geografía física y cultural del Pacífico. Ese poder corporal cambia la manera de expresión de lo privado y en lo público, en lo exterior canta, baila, está el nosotros, está la sociedad con sus normas y valores, la forma del cuerpo que atiende a las reglas de la física. Está lo privado que es donde la espalda se expande, lo mítico es real y desde donde la protagonista extrae su poderío, no hay separación entre la espalda de su monólogo interior y la que ahora da cuando se acerca el cununero.

De esta manera casi la totalidad de la caracterización de ambos *personajes* es corporal, lo que dentro de la episteme Occidental viene a ser una personalización banal que atiende al pensamiento de opuestos jerarquizados, opone mente a cuerpo como representación de lo sublime para el primero y de lo banal para el segundo. En este sistema binario, las mujeres son divididas entre las caracterizadas por lo mental – espiritual y las que hacen uso de su cuerpo de manera sexual.

Entre los entramados históricos más relevantes hay que recordar a La Virgen María, quien es en esencia espíritu, pues concibió “por obra y gracia del Espíritu Santo”, dicho de otra manera, a pesar de ser madre no fue tocada por hombre, su cuerpo no fue sexualizado, mito sobre el cual se instituyó la dualidad de la mujer: pura o puta, siendo la primera digna de admiración y la segunda de castigo.

En ese binomio la mujer “Negra” no podía alcanzar la santidad que apenas era remotamente posible para la blanca, porque desde el momento de la esclavización fue reducida a cuerpo máquina de trabajo y animal sexual. En esa visión las mujeres blancas, aunque también discriminadas por la religión, aún tenían la posibilidad de la santidad, en ellas era posible trascender el cuerpo, puesto que eran más que carne, condición que fue negada a la mujer “Negra”, convirtiéndose ambas en caras de la misma moneda: la Blanca jamás tendría el alcance sexual y reproductivo de la “Negra”, mientras la otra jamás tendría la santidad de la primera.

## Conclusiones

A través del diálogo entre los cuentos de Amalia Lú Posso Figueroa y Dayana Zapata Flórez, autoras afrocolombianas de distintas generaciones se revelan los imaginarios que prevalecen sobre dicha identidad. En el relato de “Estebana Rumié” se presenta la perspectiva de una mujer mestiza de la región, de una clase social que tiene nanas afromestizas, siendo una de ellas la protagonista.

De Dayana Zapata Flórez Es “Cununo” en donde tanto la voz narrativa, como la perspectiva nos dan la autorrepresentación de un personaje afrodescendiente que se sumerge en la música del cununo y en el poder hipnótico de quien lo toca, las manos del cununero.

A través del análisis teórico y metodológico de la etnocrítica, propuesta por Ramírez Caro y Solano Rivera se analizan tanto las narraciones, como el contexto socio-histórico del Pacífico colombiano.

Para ambos personajes la espalda es eje de su existencia en la historia, al igual que el centro de su energía vital, entendida ésta como erótica que a su vez es activada por la música, misma que convierte esta zona del cuerpo en la fusión de ritmo y erotismo en un sentir que otorga poder a las protagonistas, puesto que lo viven de manera poderosa, son agentes de su propia historia gracias al poder que el reconocimiento a su propia corporalidad enfocada en la espalda como sinécdoque es activada en presencia de la música.

En Cununo es fácilmente identificable con el instrumento musical, en Estebana es necesario ahondar la interpretación para llegar a ésta, pero lo que es coincidente es que en ambos casos este instrumento está mediado por el ritual para que se puede ejercer su toque, recuerda al candomblé donde algunos tambores son sagrados en sí mismos y no pueden ser tocados sin un ritual previo y que para nuestro contexto se puede explicar así: “El cununero antes de dar el primer pam en su tambor, primero lo mira, lo acaricia, es todo un ritual del hombre con el instrumento” (Universidad del Pacífico, 2014, min. 8:40-8:53).

En ambos cuentos la mirada y el tacto abren la puerta del deseo, pero como corresponde a elementos de poder; no es posible tocarlos sin un ritual de por medio, mismo que se efectúa a partir de la mirada. En el primer caso es la mujer– instrumento la que es mirada y quien exige la mediación de la palabra, para aceptar el ritual que incluye el vestido blanco, el regreso al agua y las mininicas. Lo contrario sucede con la segunda, es ella quien mira el instrumento y además elige la negación activa de la palabra, pero, en síntesis, para ambas es vital el consentimiento libre.

Ambos personajes son construidos a partir de una concepción del erotismo como poder, posible de asociar con la fundamentación de Lorde como un poder que conecta con la capacidad para el disfrute de todos los espacios de la vida (Lorde, 1984) poder erótico que ellas manejan desde la sapiencia de todo su cuerpo, no uno que las domina, sino que alimenta en ellas el manejo de sí mismas y su mundo, desde donde proponen formas armónicas consigo mismas, su entorno social y la naturaleza.

En la revisión de la metaforización se encuentran, principalmente, tres en los que coinciden los cuentos de Posso Figueroa y de Zapata Flórez: (1) la mujer con la espalda, (2) la espalda con el instrumento y (3) la espalda con la naturaleza.

Con respecto a “Cununo” encuentra multiplicidad de metáforas, pero hay coincidencias entre ambas autoras con respecto a la espalda y a la caracterización de sus protagonistas dueñas de sí mismas y dispuestas a hacer valer su voluntad con respecto a sus cuerpos y a sus deseos. Y una cuarta, en la que se transmuta en el mismo cununero:

De esa manera en la metáfora de la espalda se rememora el pasado de la esclavitud, el sitio del castigo del amo esclavizador y los latigazos, el traslado de mercancías y de cuerpos, aludiendo a la violencia sistémica del capitalismo, de la violencia estatal, paramilitar de las guerrillas y del crimen organizado; pero, también, la comparación de la piel de la espalda con la que cubre el tambor de mano llamado Cununo.

Así, pues, esa analogía entre los cuentos también implica a las autoras y el contexto geográfico e histórico del Pacífico colombiano, dado que la metaforización convierte esa mujer-espalda en espalda-naturaleza, transformándola en manglares y otros lugares del agua, con el objetivo de convertir la espalda en un espacio navegable, conexión con el agua que es cotidiana en la población del Pacífico.

Dentro de las conclusiones del capítulo podemos notar esa otra perspectiva sobre la animalización diferente al racismo deshumanizador. que se encontraba en el vocabulario de los conquistadores, por ejemplo, la palabra “mulato”, que proviene de

mula y que de esa manera se denominaba a los descendientes con mezcla española y negra.

La animalización en estas narraciones tiene que ver con la naturaleza mítica con el poder de la naturaleza que no está en la separación entre naturaleza y cultura a la que alude, por ejemplo, Lévi-Strauss sino ambos como parte de la creación en donde hay un respeto hacia la grandiosidad de la naturaleza.

Para finalizar, también es importante mencionar que estas dos apuestas literarias abonan a la decolonialidad y de manera concreta al feminismo decolonial negro al representar a las *mujeresnegras* desde el propio poder, desde la exaltación de su región, de la cultura en la que habitan y que inscriben en la literatura una manera de metaforización desde la propia afrodescendencia, acto poco recurrente en la literatura general.

## **Bibliografía**

- Agudelo Ochoa, A. M. (2015). Hacia una historia del cuento colombiano. Fuentes para la historia del cuento hispanoamericano siglo XX. *INTI* (81-82), 147-169. Obtenido de [https://www.jstor.org/stable/26309937?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac6170e86bc998188496e5ee23712e694&seq=18#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/26309937?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac6170e86bc998188496e5ee23712e694&seq=18#metadata_info_tab_contents)
- Arango Melo, A. M. (2014). *Velo que bonito. Prácticas y saberes de la primera infancia en la población chocoana*. Ministerio de Cultura.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra: Las mujeres y la escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bengoeche Bartolomé, M. (2007). Rompo tus miembros uno a uno (Pablo Neruda): de la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer. *Circunstancia* (12), 25-39.
- Beristáin, H. (1995 [1985]). *Diccionario de retórica y poética* (7 ed.). México: Editorial Porrúa, S.A.
- Birenbaum Quintero, M. (diciembre de 2006). “La música pacífica” al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. *Trans. Revista Transcultural de Música* (10).
- Cruz Castillo, A. L., Calderón Martínez, A., Gómez Castellanos, D. I., & Flórez Bello, S. A. (2020). Estrategias para la transformación del dolor desde la experiencia de mujeres afrocolombianas víctimas sobrevivientes. *Revista Cambios y Permanencias*, 11(1), 810–827.
- Davis, A. Y. (2012). I used to be your sweet mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En M. Jabardo Velasco (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 135- 186). Traficantes de sueños.
- Guerra, V. (2014). Ritmo, mirada, palabra y juego: hilos que danzan en el proceso de simbolización. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 119, 74-97.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: S. XXI.
- Lorde, A. (1984). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Berkeley: Lesbianas independientes feministas socialistas.

- Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras-afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala.
- Mena Lozano, Á. E. (13 de mayo de 2021). Desguayangar, entrevista personal. (M. Serna-Nebura, Entrevistador)
- Posso Figueroa, A. L. (2011). *vean vé, mis nanas negras* (8a ed.). Bogotá: Ediciones Brevedad.
- Ruiz Serna, D. (2008). Gente de agua: comunidades negras en el bajo Atrato. *Maguaré* (22), 339-359.
- Sánchez Reche, C. (marzo - agosto de 2020). Ese oscuro sujeto deseante: reflexiones en torno al concepto de erotismo falocentrismo, colonialismos y feminismos. *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, VII (12), 237-254. <https://www.redalyc.org/journal/5258/525866128024/>
- Serna, L. (2014). *Negra soy: la palabra de la mujer negra como construcción de su identidad erótica*. Tesis para optar al título de antropóloga, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Sierra-Paz, S. (2018). Influencia de los impactos antrópicos en la estructura del manglar en la ensenada de Virudó, Bajo Baudó, Chocó, Colombia (parte I). *Revista Científica Sabia*, 4(1), 59-93.
- Solano Rivera, S., & Ramírez Caro, J. (2017). *Racismo y antirracismo en literatura: Lectura etnocrítica*. Costa Rica: Arlekín.
- Spivak, G. *A critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press.
- Universidad del Pacífico. (2014). *Los cununos "golpes de resistencia"*. Recuperado el 2020, de Unidelpacifico - YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qY4XUES2Asc&t=1s>
- Vega González, S. (2000). *Mundos mágicos. La otra realidad en la narrativa de autoras afroamericanas*. España: Universidad de Oviedo.
- Wells, I. B. (2014). Horrores sureños: La ley Lynch en todas sus fases. En M. Jabardo Velasco (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 71-96). Traficantes de sueño.
- Zapata Flórez, D. (2019). Cununo. En A. Ochoa, Á. Osorno, Restrepo, Omaña, Vélez, Mejía, . . . P. Ochoa, *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* (pp. 161-172). Bogotá: Seix Barral.

## **El papel de las metáforas conceptuales en la traducción del náhuatl al español**

**The role of conceptual metaphors in translation from Nahuatl to Spanish**

**O papel das metáforas conceituais na tradução do náuatle para o espanhol**

Germán Abraham Becerra Romero\*: ID. 0000-0003-0839-7228.

Karen Floricel Díaz Juárez\*\*: ID.0009-0008-4655-9471.

Santiago García Ibáñez\*\*\*. ID.0009-0005-0132-6955.

\*Universidad Autónoma de Guerrero, Maestría en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email: 18674@uagro.mx

\*\* Universidad Autónoma de Guerrero, Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email: karenjua2018@gmail.com

\*\*\* Universidad Autónoma de Guerrero, Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email: santiagogibanez05@gmail.com

### **Resumen.**

Este trabajo de investigación lingüístico-semántico, ha sido una iniciativa de estudiantes nahuas de la licenciatura en literatura hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Guerrero en el que se pretende hacer algunas apreciaciones sobre el papel de las metáforas en la traducción del náhuatl al español, centrándose en la metáfora conceptual (Lakoff & Johnson, 1980; Johnson, 1986) como herramienta para comprender la estructuración del pensamiento y la cosmovisión de algunas expresiones en náhuatl, particularmente las relacionadas con *Tonal* (Sol), que destacaron por su recurrencia en conversaciones o porque al traducirse de manera literal no logran ser comprendidas en español del todo, sino que deben adaptarse mediante estrategias que preserven su significado semántico y cultural, evitando la pérdida de matices conceptuales y contextuales (Slobin, 1996; Ibarretxe-Antuñano, 2013). La metodología sigue

un enfoque etnográfico-lingüístico, combinando observación participante y entrevistas semiestructuradas, así como un análisis de corpus lingüístico (Hanks, 1990; León-Portilla, 2002). Se analizaron morfemas, unidades léxicas y estructuras discursivas dentro del marco de la cosmovisión náhuatl para dar lugar a las metáforas en la interpretación al español. Finalmente, se concluyó que las metáforas en la traducción al español conforman un puente cognitivo, que al desarrollarse, suele ser interpretado como una característica de belleza estética en español, aunque en realidad, puede ser solo una consecuencia transcultural del proceso de traducción que en ocasiones son relevantes para los hablantes de náhuatl y en otras, se han transformado en metáforas muertas sin relevancia en la vida cotidiana.

**Palabras clave:** *metáfora conceptual, náhuatl, traducción, interculturalidad, lenguas indígenas.*

#### **Abstract.**

This linguistic-semantic research project is an initiative of Nahua students from the Bachelor's degree in Hispanic American Literature at the Autonomous University of Guerrero. It aims to make some observations about the role of metaphors in the translation from Nahuatl to Spanish, focusing on conceptual metaphor (Lakoff & Johnson, 1980; Johnson, 1986) as a tool to understand the structuring of thought and worldview in certain Nahuatl expressions, particularly those related to *Tonal* (Sun), which stood out due to their recurrence in conversations or because, when translated literally, they fail to be fully understood in Spanish. Instead, they must be adapted through strategies that preserve their semantic and cultural meaning, avoiding the loss of conceptual and contextual nuances (Slobin, 1996; Ibarretxe-Antuñano, 2013). The methodology follows an ethnographic-linguistic approach, combining participant observation and semi-structured interviews, as well as a linguistic corpus analysis (Hanks, 1990; León-Portilla, 2002). Morphemes, lexical units, and discursive structures were analyzed within the framework of the Nahuatl worldview to identify the metaphors used in Spanish interpretations. Finally, it was concluded that metaphors in Spanish translations form a cognitive bridge that, when developed, is often perceived as an aesthetic feature in Spanish. However, in reality, this may be just a transcultural consequence of the translation process, where sometimes they hold significance for Nahuatl speakers and, in other cases, have turned into dead metaphors with no relevance in everyday life.

**Keywords:** Conceptual metaphor, Nahuatl, Translation, Interculturality, Indigenous languages.

**Resumo.**

Este projeto de pesquisa linguístico-semântica é uma iniciativa de estudantes Nahuas da licenciatura em Literatura Hispano-americana da Universidade Autônoma de Guerrero. O objetivo é fazer algumas considerações sobre o papel das metáforas na tradução do Nahuatl para o espanhol, concentrando-se na metáfora conceitual (Lakoff & Johnson, 1980; Johnson, 1986) como uma ferramenta para compreender a estruturação do pensamento e a cosmovisão em certas expressões Nahuatl, particularmente aquelas relacionadas a *Tonal* (Sol), que se destacaram devido à sua recorrência nas conversas ou porque, quando traduzidas literalmente, não são completamente compreendidas em espanhol. Em vez disso, devem ser adaptadas por meio de estratégias que preservem seu significado semântico e cultural, evitando a perda de nuances conceituais e contextuais (Slobin, 1996; Ibarretxe-Antuñano, 2013). A metodologia segue uma abordagem etnográfico-linguística, combinando observação participante e entrevistas semiestruturadas, bem como a análise de um corpus linguístico (Hanks, 1990; León-Portilla, 2002). Foram analisados morfemas, unidades lexicais e estruturas discursivas no contexto da cosmovisão Nahuatl para identificar as metáforas na interpretação para o espanhol. Por fim, concluiu-se que as metáforas na tradução para o espanhol formam uma ponte cognitiva que, quando desenvolvida, é frequentemente interpretada como uma característica estética no espanhol. No entanto, na realidade, pode ser apenas uma consequência transcultural do processo de tradução, onde, às vezes, são relevantes para os falantes de Nahuatl e, em outros casos, se transformaram em metáforas mortas sem relevância na vida cotidiana.

**Palavras-chave:** Metáfora conceitual, Nahuatl, Tradução, Interculturalidade, Línguas indígenas.

Enviado: 06/03/2025

Revisado: 08/04/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Becerra, G, Díaz, K y García, S (2025). “El papel de las metáforas conceptuales en la traducción del náhuatl al español” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp. 61-86. Doi. 10.5281/zenodo.15292579

## 1. Introducción

Uno de los intereses actuales en torno a la reivindicación y revitalización de las lenguas originarias de México es que estas puedan convivir a través de procesos interculturales en los lugares donde se hablan y convergen con el español u otras lenguas de origen indígena.

En el contexto universitario, particularmente en la Universidad Autónoma de Guerrero, existe una preocupación por compartir conocimientos sobre la lengua por parte de estudiantes indígenas con otros estudiantes, sean indígenas o no, que incluso no hablan una lengua originaria. Por ello, una de las incógnitas formuladas fue cómo transmitir este conocimiento de una manera que no se limite únicamente a la explicación de las reglas gramaticales del náhuatl clásico o de alguna de sus variantes más representativas.

Dada esta situación, algunos estudiantes de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana han encontrado, en sus grupos de discusión, que la metáfora es una herramienta lúdica, convencional, agradable y, sobre todo, efectiva para facilitar el acceso a la comprensión de vocablos en la lengua náhuatl. Por esta razón, en la coautoría de esta investigación participamos dos estudiantes de la licenciatura y un profesor especializado en lingüística, con el objetivo de compartir nuestras experiencias.

Las metáforas estructuran el pensamiento y la manera en que los hablantes conceptualizan su realidad (Lakoff y Johnson, 1980; Kövecses, 2010); además de ello, también nos permiten acercarnos a otras formas de percibir el mundo, particularmente formas dadas por la gramática de cada lengua. De acuerdo con Slobin (1996), el lenguaje influye en la manera en que estructuramos nuestro pensamiento durante el acto de hablar; es decir, sugiere que cuando formulamos enunciados en una lengua específica, seleccionamos y organizamos la información de acuerdo con las estructuras gramaticales y las categorías semánticas que ese idioma privilegia, lo que implica que, aunque el pensamiento no está totalmente determinado por la lengua, sí es moldeado por ella en el proceso de producción del discurso. Esto último es importante porque se desmarca de la postura del *relativismo lingüístico* fuerte de Sapir-Whorf (1956) (ya obsoleta), aunque admite que si bien las diferencias lingüísticas afectan el pensamiento solo al momento de hablar, no lo hacen de manera absoluta en todos los aspectos cognitivos del ser humano.

Lo anterior es relevante porque al tener cuenta que el pensamiento es moldeado por las reglas de la gramática de una lengua, se abre la posibilidad de que en el proceso de traducción o interpretación de una lengua a otra, la metáfora tenga un papel no periférico explicativo, sino trascendental. La lingüística cognitiva nos ha permitido entender mejor el papel de la metáfora como un mecanismo fundamental en el procesamiento del lenguaje y la conceptualización del mundo (Fauconnier & Turner, 2002). En la traducción de estas metáforas, el español debe recurrir a estrategias que incluyan metáforas estructurales y ontológicas (Lakoff & Johnson, 1980) para preservar la conceptualización original. Un ejemplo de esto es el término *teskal* ('brasa'), que en náhuatl se compone de los elementos *tetl* ('piedra') y el sufijo *-skal* ('relativo a calor o fuego'), reflejando la cualidad de un objeto duro y tangible que está muy caliente o incandescente, probablemente también devenido de la costumbre de calentar piedras para rituales como el del Temazcal. En español, esta relación no es evidente, por lo que en el proceso de traducción parece ser muy conveniente reconstruir la metáfora utilizando términos accesibles en el marco conceptual de los hablantes hispanohablantes (Hanks, 1990).

Ante nuestro cuestionamiento principal sobre cómo es que las metáforas nos permiten mejorar la comprensión de construcciones léxicas en náhuatl, consideramos que la traducción del náhuatl al español exige un proceso de interpretación conceptual, donde la metáfora puede jugar un papel central, al no existir equivalencias directas para muchas expresiones (como en muchas otras lenguas incluso pertenecientes a la misma familia del español): La metáfora en español se convierte en una estrategia clave para transmitir el significado más cercano al original sin perder su carga semántica y cultural (Ibarretxe-Antuñano, 2013; León-Portilla, 2002).

## **1.1 Acerca del náhuatl y los datos recolectados**

El náhuatl tiene características lingüísticas que se diferencian bastante del español. Se trata de una lengua aglutinante perteneciente a la familia uto-azteca, que se caracteriza por el uso extendido de afijos para expresar relaciones gramaticales como posesión, número y tiempo verbal (Launey, 2011); fonológicamente, presenta rasgos distintivos, como el fonema /tl/, así

como saltillos o aspiraciones (Karttunen, 1983); sintácticamente, el orden de palabras es flexible, la estructura en su variante clásica era Verbo-Sujeto-Objeto (VSO), aunque en variantes actuales puede ser SVO por influencia del español o dependiendo del énfasis discursivo (Hill & Hill, 1986; Launey, M., 2011). Una característica muy notable es la incorporación nominal, que permite integrar sustantivos dentro del verbo para expresar significados más complejos, una estrategia común en lenguas aglutinantes (Canger, 1980). Además de esto, el morfema posesivo del náhuatl es obligatorio en ciertos sustantivos, lo que significa que no pueden aparecer sin un prefijo posesivo (ejemplo: *na-kal/Prefijo primera persona posesivo-sustantivo casa*, ‘mi casa’) (Sullivan, 1988), también usa morfemas locativos y direccionales, que indican ubicación y dirección del movimiento en el espacio (Tuggy, 1979). Todo este compendio de distinciones, puede ser un motivante para el empleo de metáforas como estrategia de traducción.

Es importante aclarar que el náhuatl actual es una lengua con una variación dialectal muy amplia en el territorio mexicano, y en este trabajo nos enfocamos en las variantes del náhuatl que se hablan en dos municipios de Guerrero: Hueycantenango, municipio de José Joaquín de Herrera, y la comunidad de El Epazote, municipio de Chilapa de Álvarez, ambos son municipios contiguos. Aunque las comunidades mencionadas tienen una distancia importante una de la otra (10 km aproximadamente), tienen la suficiente convivencia entre muchas de las familias en esa zona, por lo que se presume entendimiento entre sus hablantes, prueba de ello es la inteligibilidad que hay entre dos de los coautores que participamos en este trabajo y hablamos náhuatl (Díaz y García), aunque se perciben pequeñas diferencias de carácter fonológico; por ejemplo, en el debilitamiento de algunos contextos del fonema /k/, realizándose en /x/, sin que esto implique dificultad de comprensión, en contraste con lo que pasa con el náhuatl de la Montaña Alta de Guerrero, donde ya se aprecian dificultades de inteligibilidad por el vocabulario. Sirva esto además para indicar en una discusión especializada que las características del náhuatl mencionadas más arriba, pueden variar y que la evolución de la lengua en estos lugares no ha sido ampliamente estudiada o registrada.

Para obtener instancias de la lengua apropiadas para esta investigación en cada una de estas comunidades, se realizaron varios ejercicios de observación participante y entrevistas con hablantes nativos, las cuales se examinaron morfológicamente. Posteriormente se hicieron ejercicios de traducción, en los que la metáfora emergió como una herramienta discursiva para facilitar el proceso de comprensión/traducción, lo que se verá más adelante con mayor detalle.

## **2. Metáfora conceptual, cosmovisión y traducción**

No es extraño que se recurra al pensamiento figurado en la vida cotidiana para hacer interpretaciones, es por ello que la metáfora no solo es definida como una figura retórica en el ámbito de la estética de la creación literaria sino que, desde la perspectiva de Lakoff y Johnson (1980) "nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente metafórico [...] la metáfora impregna nuestra vida cotidiana, no solo en el lenguaje sino también en el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual está fundamentalmente metafórico en naturaleza" (p. 3). Esta teoría sostiene que las metáforas no son simples adornos del lenguaje, sino estructuras cognitivas que modelan la manera en que los seres humanos conceptualizan el mundo, pues estas permiten la construcción de conocimiento abstracto a partir de estructuras de nivel básico (experiencia inmediata), motivo por el que no resulta extraño que la metáfora sea una herramienta intuitiva que permita hacer inferencias sobre el significado, estructura y relaciones semánticas en el proceso de traducción porque

La metáfora no es solo un recurso estilístico, sino un principio cognitivo que afecta nuestra percepción del mundo y, por lo tanto, su traducción implica más que una equivalencia de términos; requiere una reestructuración del significado en función del contexto cultural del idioma meta (Arduini, 2002, p. 45).

De manera que se transforma en un recurso que permite el acceso a una parte de cosmovisión que ha influido en los componentes de la lengua origen, desde la interpretación con elementos culturales de la lengua meta:

La metáfora, que es una de las figuras más intrínsecas del lenguaje, es traducible tanto en texto poético como filosófico. En el caso de la metáfora poética, es una tarea de la primera importancia descubrir las raíces culturales del origen de la metáfora y entender los mecanismos lingüísticos de su formación. Así, entendiendo la estructura y la función de la metáfora concreta, podemos buscar su equivalente en la lengua y

cultura meta. En el caso de la metáfora filosófica, la equivalencia lingüística puede ser sustituida por la coherencia cultural. (Luarsabishvili, 2016, p. 310).

Fajardo (2006) amplía este panorama al argumentar que "la metáfora se nos presenta como un mecanismo que permite la conceptualización y reconceptualización del mundo, la organización de éste y la articulación de las concepciones que de él se tengan" (parr. 2). Es decir, el uso de metáforas no solo permite expresar ideas de manera figurada, sino que también moldea la forma en que los hablantes interpretan y organizan su realidad, generando aprendizaje, en muchas ocasiones sin darse cuenta porque

Debido a su alto grado de convencionalidad, [la] metáfora resulta prácticamente "invisible" para el hablante medio, en el sentido de que se trata de un esquema que está tan integrado en nuestro sistema conceptual que no reparamos en su existencia de forma consciente. (Cuenca, 1990, p. 99)

Lakoff (1993) plantea que las metáforas no debe entenderse únicamente como un fenómeno lingüístico, sino como un componente inherente a la estructura de nuestro pensamiento y cognición, por lo que requieren de atención en particular al momento de enfocarnos en su función. Las metáforas "se pueden clasificar de acuerdo a su función y eje de abstracción: *expresiones metafóricas, metáforas de imagen y metáforas conceptuales*" (Cuenca, 98, p.109), las metáforas conceptuales nos interesa por su nivel de abstracción, así como por utilidad que consideramos puede tener en el proceso de comprensión e interpretación.

## **2.1. Metáfora conceptual en lingüística cognitiva**

La lingüística cognitiva es una corriente que se opone a la concepción del lenguaje como un sistema de símbolos abstractos y autónomos, desligado de la experiencia humana. Esta perspectiva entiende al lenguaje como una manifestación de la *experiencia corpórea*, es decir, como un fenómeno anclado en la interacción del ser humano con su entorno y en los procesos cognitivos que estructuran el significado. La idea está basada en el llamado *experientialismo*, que postula que el conocimiento y el lenguaje surgen de la percepción y la acción en el mundo físico (Johnson, 1987).

Uno de los conceptos clave dentro de esta corriente es la metáfora conceptual, entendida como un mecanismo cognitivo que permite estructurar y organizar el pensamiento mediante la *proyección* de un *dominio*<sup>1</sup> origen de experiencia en otro *dominio destino* (Cuenca, 2006). Esta proyección ocurre a través de *esquemas de imagen*, que son patrones recurrentes en la cognición humana y que permiten conceptualizar experiencias abstractas a partir de estructuras perceptuales y motoras más concretas (Johnson, 1987). De esta manera, el lenguaje no solo refleja el pensamiento, sino que también contribuye a darle forma, basándose en estructuras cognitivas profundamente arraigadas en la experiencia sensoriomotora.

La *metáfora conceptual* es una proyección de ciertas similitudes de un *dominio cognitivo origen* a un *dominio destino*, por ejemplo, ‘esa persona es una araña panteonera’, proyecta ciertas características de un dominio origen ‘araña panteonera’ que tienen relación con la experiencia perceptual de lo que es ser sigiloso o peligroso, y se proyectan sobre el dominio destino que es ‘una persona’ con ciertas estructuradas incorporadas, que en imaginario colectivo se asocian con personas sigilosas, audaces y peligrosas, sin que esto signifique literalmente que la persona sea como tal, una araña; es decir, mediante estas expresiones podemos comprender y experimentar un dominio conceptual en términos de otro, de manera que la metáfora conceptual subyacente podría ser: *una persona sigilosa y malvada es como un animal sigiloso y peligroso*. En este sentido, Lakoff y Johnson (1986) explican que "la metáfora impregna la vida cotidiana, no solo el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual, que guía lo que pensamos y hacemos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica" (p. 5), De ahí la importancia de reconocer en

---

<sup>1</sup> Entendemos por *dominio* una red coherente de conceptos que utilizamos para entender o estructurar una experiencia en un área específica de la realidad. Para que pueda haber una metáfora se requiere una *proyección* la cual entendemos como el proceso mediante el que ciertas estructuras de un *dominio origen* se trasladan al *dominio destino* para darle sentido al segundo. Por ejemplo, “La vida es un viaje”, donde el viaje sirve como un modelo para entender la vida.

nuestras expresiones, incluso las más ordinarias, la metáfora como forma de generar conocimiento y actitudes para encaminarnos a la acción.

Como un subtipo de las metáforas conceptuales, los autores introducen el concepto de *metáforas ontológicas*, las cuales nos permiten conceptualizar experiencias abstractas, como emociones o actividades, tratándolas como entidades o sustancias concretas. Esto facilita que podamos referirnos a ellas, cuantificarlas o incluso agruparlas, otorgándoles una presencia más tangible en nuestro pensamiento y lenguaje cotidiano; es decir, la manera de percibir las, por ejemplo: *estoy perdiendo el control*, donde la emoción es la abrumadora sensación de estrés y se le otorga tangibilidad, como si fuera algo que se dirige o conduce y se fuera a perder el control de ello. Otro ejemplo, como se verá en nuestras instancias más adelante en náhuatl es *Yonikasik*, que significa ‘ya lo he agarrado/ ya lo agarré’ y se traduce como ‘ya entendí’. Esta metáfora para la mayor parte de la población mexicana es coincidente con su uso en español, ya que de manera cotidiana se emplea una metáfora muy similar para la misma idea: ‘ya le agarré (la onda)’, en donde las ideas se vuelvan tangibles como un objeto que se puede atrapar o agarrar (con fuerza).

En concreto, Cuenca (1999, p. 101) menciona que la *metáfora conceptual* se define como "la proyección de unos conceptos desde un dominio conceptual (el dominio origen) hacia otro dominio conceptual (el dominio destino)"; es decir, conforma un mecanismo cognitivo que permite comprender conceptos abstractos en términos de otros más concretos y así se facilita la organización y comprensión de nuestra experiencia, ya sea que hablemos, expresemos o expliquemos algo, es decir, que seamos los emisores, o bien los receptores.

## **2.2. Metáforas y cosmovisión en lenguas indígenas**

Las lenguas indígenas presentan una fuerte interconexión entre lenguaje, cultura y pensamiento. Palmer (1996) afirma que "las categorías conceptuales y lingüísticas están profundamente arraigadas en las prácticas culturales de una comunidad" (p. 112), lo que

significa que el uso de metáforas en estas lenguas no solo comunica, sino que también preserva la cosmovisión de sus hablantes.

En estudios comparativos, Hill & Hill (1986) analizaron lenguas indígenas mesoamericanas y concluyeron que "la metáfora es un vehículo fundamental para la transmisión del conocimiento tradicional y la estructura social" (p. 67). En este sentido, el náhuatl, con su propia abundancia de términos relacionados con los saberes, valores y vínculos con la naturaleza, así como la incorporación de conceptos más recientes en su historia, son transmitidos sobre todo oralmente de generación en generación. Sus expresiones léxicas y morfológicas en muchas ocasiones contienen tanto metáforas vivas como muertas<sup>2</sup> y ello refleja la evolución de la lengua así como la relación de una comunidad con su entorno.

### **2.3. Traducción y metáfora**

La traducción de metáforas de lenguas originarias a lenguas como el español presenta múltiples desafíos debido a las diferencias estructurales y conceptuales. Rojo & Ibarretxe-Antuñano (2019) destacan que "la traducción de metáforas implica no solo la transferencia de términos, sino también la reconstrucción de marcos conceptuales" (p. 21), lo que obliga a los intérpretes a buscar dominios cognitivos en la lengua meta, lo que también se hace con metáforas.

En este contexto, Hermans (2020) distingue tres tipos de traducción: literal, morfológica y metafórica. La traducción literal, aunque útil en algunos casos, puede resultar problemática cuando la metáfora en la lengua de origen tiene un significado cultural profundo que no se puede traducir directamente. La traducción morfológica se enfoca en el análisis de los componentes lingüísticos del léxico para encontrar equivalencias, sin embargo, los morfemas tampoco escapan de un análisis metafórico; por ejemplo, en náhuatl *Xolopijtli* es una

---

<sup>2</sup> "Metáfora muerta" hace referencia a metáforas que están tan interiorizadas y fosilizadas que el hablante nativo ya no es capaz de reconocer que en cierta parte de su discurso las hay, por ejemplo, cuando alguien dice "apaga la luz" difícilmente hallará una metáfora en esta expresión. *Apagar* es un concepto asociado con extinguir fuego.

expresión que se utiliza para referirse a lo que en español podría ser un diablo o un demonio, donde el morfema *xolo-* significa monstruo y *pijtli* significa hijo<sup>3</sup>, de manera que mientras que la traducción literal nos implica traducir como *hijo de monstruo*, la metáfora nos permite inferir a través de una metáfora conceptual que *un ser maligno puede ser hijo de un monstruo* y a su vez, en el proceso de traducción, la metáfora subyacente podría ser *el hijo de un monstruo es un ser sobrenatural maligno* (basados en la tradición judeocristiana de lo que es un “demonio”), implica la creación de nuevas metáforas en la lengua meta que conserven la esencia del significado original.

Así que encontraremos metáforas no solo a nivel léxico-sintáctico sino a nivel morfológico, si bien esto no es una novedad, es de conocimiento general que los componentes de una lengua evolucionan por flexión, derivación o composición y pueden ir cambiando sus categorías gramaticales o sus funciones intraléxicas, es conveniente recordarlo porque ha resultado bastante útil recurrir a ello para explicar la morfología. En concordancia con lo anterior, Nida (1964) enfatiza la importancia de considerar el contexto cultural en la traducción, argumentando que "una traducción efectiva no solo transmite significado, sino que también preserva la intención comunicativa del texto original" (p. 125). Aplicado al proceso de traducción del náhuatl, esto significaría que la traducción de sus metáforas debe tomar en cuenta la cosmovisión de las culturas náhuatl para evitar la pérdida de sentido y de igual manera al hacer la interpretación hacia el español, en este caso, de México, que es la constelación multicultural.

### 3. Metodología

#### 3.1. Identificación de los participantes y observación

---

<sup>3</sup> En náhuatl, el sufijo -tl y -tli (entre otras variantes morfológicas) tienen la función de indicar sustantividad, al ser una lengua aglutinante, cuando se une con otra palabra en el proceso de composición, únicamente el lexema final conserva este afijo, por ello *xolotl* pierde -tl en esta palabra.

Existen problemas asociados con la obtención de datos lingüísticos, ya sea a través de grabaciones elicidadas<sup>4</sup> o del habla espontánea, en muchos casos debido a la actitud de los hablantes hacia los investigadores, a quienes no perciben de manera muy positiva y esto tiene su razón de ser en que los pueblos originarios han sido históricamente objeto de abusos, engaños y políticas que no han generado condiciones de equidad ni de igualdad. Por esta razón, es de esperarse que muchas comunidades no accedan fácilmente a estudios que les resulten extraños o que no perciban un beneficio práctico en sus vidas cotidianas, así como una mejora en su calidad de vida o de su comunidad. A esto se suma el desgarrador estado de violencia criminal en que se ve sometida la población y que ocasiona más desconfianza aún, así como condiciones de inseguridad para investigadores que son percibidos como desconocidos y potencialmente peligrosos en algunos casos.

Ante esta situación, una de las metodologías para acceder a la interacción con hablantes de una lengua originaria hemos recurrido a la propuesta de Lesley Milroy (1980), quien resalta en su trabajo *Lenguaje y redes sociales* la importancia de dichas redes<sup>5</sup> para la selección de informantes idóneos, destacando que la integración de un individuo en su comunidad influye significativamente en su comportamiento lingüístico. Esta integración se evalúa en función de criterios que permiten identificar a individuos cuya habla refleja fielmente las características lingüísticas de su comunidad debido a su fuerte integración social:

- Pertenencia a un grupo territorial denso.
- Vínculos de parentesco significativos en el vecindario.
- Trabajo en el mismo lugar que al menos otros dos miembros de la misma área.
- Asociación voluntaria con compañeros de trabajo en horas de ocio.

Respecto al número de personas a considerar al buscar informantes, Milroy no establece un número fijo o aproximado, aunque enfatiza la importancia de seleccionar individuos con altos niveles de integración en redes sociales densas, ya que su habla puede ser más

---

<sup>4</sup> En lingüística, la elicitación “es el proceso de guiar al hablante hacia producciones específicas de lenguaje de interés, tratando de mantener tanto como sea posible las condiciones naturales del uso lingüístico, para asegurar que los datos sean representativos y útiles para el análisis” Chelliah, S. L., & de Reuse, W. J. (2011). *Handbook of descriptive linguistic fieldwork*. Springer. ( p. 212).

<sup>5</sup> Milroy define una *red social* como la estructura de relaciones personales que un individuo mantiene en su vida cotidiana, abarcando conexiones familiares, laborales, de amistad y de vecindad; es decir, se centra en cómo las interacciones sociales específicas influyen en el comportamiento lingüístico de las personas.

representativa de las normas lingüísticas comunitarias. Más que establecer un número de hablantes, la propuesta es identificar patrones recurrentes.

En nuestro caso, contamos con la ventaja de ser un grupo de investigación en el que dos integrantes somos originarios de comunidades indígenas nahua-hablantes. Al elegir a nuestros informantes, decidimos iniciar con nuestras familias, ya que estas cumplen con los cuatro criterios mencionados y, en cierto grado, nosotros también al ser miembros de estas familias que guardan fuertes conexiones comunitarias. En conversaciones cotidianas, hicimos preguntas reflexivas sobre el concepto de metáforas y el uso que hacemos de ellas, preguntamos sobre expresiones que escuchamos en la vida cotidiana, porque de algunas de ellas, nosotros no éramos del todo conscientes de su significado morfológico. Esto nos permitió iniciar un proceso de observación participativa en el marco de la actividad etnográfica, mediante la cual pudimos entablar diálogos, discusiones e interacciones que nos permitieron recopilar algunos datos que, como hablantes de la lengua, llamaron nuestra atención por su versatilidad o complejidad al intentar traducirlos al español.

Esta fue la primera fase de nuestra investigación. Es importante aclarar que solo pudimos realizar una o dos notas etnográficas, ya que nuestra presencia en la comunidad fue breve y la interacción nos impedía contar con un espacio adecuado para escribir nuestras notas porque por ningún motivo sería natural escribir sobre lo que hablamos mientras conversábamos, ello rompería el ambiente de confianza idóneo para el diálogo. No obstante, logramos conservar un pequeño acervo de vocablos que expondremos más adelante para su discusión.

### **3.2. Identificación de expresiones nahuas a analizar (corpus)**

Recordamos a nuestras y nuestros lectores que la principal motivación de este trabajo radica en comprender el papel de la metáfora en la traducción e interpretación de los vocablos del náhuatl al español. Nuestro objetivo no fue recolectar un numeroso corpus de ítems léxicos, sino encontrar patrones recurrentes que nos permitieran comprender, explicar y vincularnos

mejor con otros estudiantes y docentes, con el objeto, entre otros, de revitalizar nuestras lenguas en contextos hispanohablantes. En lo que sigue damos cuenta del proceso realizado:

1. *Observación e identificación de tipos de construcciones morfológicas.*

Se encontró que muchas expresiones o vocablos tienen una traducción relacionada con una equivalencia, por ejemplo, *pijtli* que significa "hijo" y se traduce de manera directa por dicha equivalencia a la lengua destino; en cambio, encontramos que las palabras compuestas por más de un morfema léxico eran más difíciles de traducir; es decir, aquellas que son construidas mediante un *proceso de composición* presentaban mayor dificultad para ser explicadas a otras personas y, para nosotros, resultaba complicado interpretar su significado. Esta dificultad aumentaba al intentar traducir la palabra problemática, debido a la dificultad de precisar un significado definido en una palabra o concepto específico.

2. *Identificación de patrones recurrentes.*

Posteriormente, *identificamos* algunas palabras que contenían lexemas repetidos en varias construcciones. Aunque sus significados mantenían cierta relación entre ellas, cada palabra poseía un significado distintivo respecto de la otra, como *tona-ji/Sol*, día y *Tonayan/Sol-lugar*.

3. *Identificación de expresiones con potencial metafórico.*

También encontramos palabras cuyos lexemas no eran tan productivos en el sentido de que su aparición fuese recurrente en varias expresiones; sin embargo, tienen un alto contenido de interpretación metafórica, como *mets-tona/luna-sol* 'brillo de luna'.

4. *Análisis morfológico y semántico.*

Analizamos los morfemas de cada expresión; se analizaron en detalle para obtener un panorama más amplio tanto del significado literal de los mismos, así como de su interpretación en la traducción al español, para permitir que el lector tenga una mejor comprensión de la construcción del ítem léxico.

El análisis morfológico de palabras compuestas en náhuatl nos permitió identificar cómo se estructuran sus metáforas internas y cómo pueden ser trasladadas al español. Ha aquí algunos ejemplos:

- *Tlanesi* ('amanecer'), traducido literalmente como "algo que se ve", lo que enfatiza la relación entre la luz y la visibilidad.
- *Teskatl* ('espejo'), compuesto por *tetl* ('piedra'), el interfijo -sk- de carácter fonológico sin significado, solo aporta estructura fonológica, y *atl* ('agua'), lo que remite a la capacidad reflectante en una especie de "agua endurecida" o de piedra.
- *Tonalmiktli* ('día de muertos'), que conecta la noción de *tonal* ('día' o 'destino') con la muerte como parte del ciclo vital.

Todas las expresiones se dividieron en morfemas, se utilizaron glosas para mostrar su significado interno, y se presenta su significado traducido.

En total se seleccionaron 31 instancias para ser analizadas, estas se dividieron en 5 grupos: 1) Composiciones regidas por *Tonal* (Sol) con 15 instancias. 2) Composiciones regidas por *Tetl* (Piedra) con 5 instancias. 3) Composiciones regidas por *San* (Sólo) con 3 instancias. 4) Composiciones varias, con 8 instancias. Para fines de este trabajo y por cuestiones de extensión, solo se presentan las composiciones correspondientes a *Tonal* para guiar la discusión.

##### 5. Interpretación de la metáfora conceptual.

Con la finalidad de brindar una explicación más clara sobre el vocablo, se realizaron interpretaciones a partir de la inferencia de la metáfora conceptual (como se mostrará en tablas más adelante) para mostrar ejemplos de la misma y cómo es que esta representa un apoyo crucial en el proceso de traducción.

### 3.3 Limitaciones del estudio

Es importante mencionar que esta investigación tiene una orientación descriptiva. Asimismo, queremos comunicar a quienes nos leen que la selección de palabras o expresiones en náhuatl posee una carga subjetiva, la cual reconocemos; sin embargo, también queremos enfatizar que, gracias a nuestra formación en lingüística y literatura, contamos con cierta

sensibilidad para atender aspectos relevantes en el análisis de las lenguas. En particular, poseemos una habilidad metalingüística que nos permite analizar los datos con mayor precisión. Además, dos de nosotros somos hablantes de náhuatl y contamos con el apoyo en este trabajo colaborativo de un lingüista para llevar a cabo la descripción e interpretación conforme a la lingüística estructuralista y la lingüística cognitiva (experiencialista).

## **4. Las metáforas conceptuales en el proceso de traducción-interpretación**

A continuación, presentamos cuatro tablas con sus respectivos análisis morfológicos, en ellas se pueden encontrar las glosas de cada morfema, el significado traducido de manera tradicional y la metáfora conceptual, explicada desde el español, pretende dar sentido al vocablo en náhuatl, a partir de ellas expondremos brevemente las relaciones que guardan entre sí y que reflejan en parte la cosmovisión náhuatl, así como la cosmovisión desde el español a partir del ejercicio analítico.

### **4. 1. Composiciones regidas por Tonal (Sol)**

Tonal es el ingrediente principal de este conjunto de vocablos. Ha llamado nuestra atención por aparecer en varias palabras, y muchas más, además de las que aquí se presentan. Para la gente especializada, no será extraño que también abunden palabras que contengan el morfema de tierra, fuego, agua, viento, etcétera, que al igual que Tonal, forman una familia de composiciones muy interesantes de observar. Por ahora centrémonos en la tabla 1.

**Tabla 1**

*Análisis gramatical y metáforas conceptuales en expresiones con -Tona-/-Tonal-*

No	Palabras o expresiones en náhuatl	Morfemas	Glosa	Traducción al español	Metáfora conceptual subyacente
1	Tonatiuh	{Tona-} { -tiuh }	Sol, Deidad	Dios del sol	El sol es una entidad divina que regula la vida
2	Tonajli / Tonalli	{Tona-} { -lli }	Sol, Día	Sol o día	El tiempo y la luz solar son una unidad inseparable
3	Ni tonalmiki	{Tonal-} { -miki }	Sol / Calor, Morir	Muero de calor / Estoy cansado	El sol es calor
4	Ni tonalhuilo	{Tonal-} { -huilo }	Sol, Perjudicar	Me está dando el sol	El sol es una agente que causa daño
5	Ni no tonalsehuis	{Ni-} {no-} {tonal-} { -sehuis }	Yo, Mí, Sol, Apagar / Descansar	Voy a descansar / a dormir	El soles calor
6	Tonalmijli	{Tonal-} { -mijli }	Sol / Día, Milpa	Tiempo de la siembra	El sol es un regulador del ciclo agrícola
7	Tonalpuajli	{Tonal-} { -puajli }	Sol / Día, Conteo	Calendario	El tiempo es el resultado de los días de sol
8	Tonalmeyotl	{Tonal-} { -meyotl }	Sol, Resplandor / Naciente	Amanecer	El sol es una entidad que nace y muere
9	Toneuistli	{Tonal-} { -euistli }	Sol, Ardor	Ardor del sol (quemadura)	El sol es calor, fuego
10	Metstona	{Mets-} {tona-}	Luna, Sol	Brillo de la luna	La luz lunar es parte del sol
11	Tonaltsintli	{Tonal-} { -tsintli }	Sol, Diminutivo	Sol (honorífico)/solecito	El sol es una entidad a la que se respeta / del que se habla con cariño
12	Tona	{Tona-}	Sol / Calor	Hace calor	El sol es el calor
13	Tonayan	{Tona-} { -yan }	Sol, Lugar	Donde sale el sol	El sol es un punto de partida del día o la vida
14	Tonalxochitl	{Tonal-} { -xochitl }	Sol, Flor	Flor de sol (girasol)	El girasol es una manifestación de la esencia solar
15	Tonalmiktli	{Tonal-} { -miktli }	Día, Muerte	Día de muertos	El sol es un día de culto

**Fuente:** propia

*Nota.* Es importante aclarar que en la tabla no se ha hecho la separación de los sufijos que indican sustantividad como {-tl}, {-tli} o {-li}, entre otros. El motivo es que su función añadir un rasgo semántico que para fines de este estudio no consideramos relevante y, por otra parte, hacemos así más sencilla la lectura de los datos en la tabla.

A partir de la siguiente tabla presentada, podemos identificar varios patrones en la estructura morfológica, así como en las metáforas conceptuales subyacentes a las expresiones

en náhuatl relacionadas con *Tonal* (o *Tona*). A continuación, presentamos el análisis un poco más detallado y la discusión en torno a las metáforas conceptuales asociadas a los vocablos.

## 4. 2. Patrones en la Morfología

Como se puede observar, la *base* morfológica de estas expresiones es {Tona-} o {Tonal-}, lo que indica una relación con el sol, el calor o la luz. Esta raíz léxica aparece con otras raíces léxicas y algunos sufijos de sustantividad. Los sufijos modifican el significado de la base, agregando aspectos semánticos específicos: {-miki}, relacionado con la muerte, el sufrimiento o el agotamiento extremo (Tonalmiki) o {-mijli} y {-puajli}, asociados con el calendario agrícola y la medición del tiempo solar.

## 4. 3. Patrones en las Metáforas Conceptuales vs traducción

Las metáforas conceptuales presentadas en la tabla pretenden apoyar una mejor traducción del náhuatl al español y permiten, desde nuestra perspectiva, una comprensión más global del significado de los vocablos por dos motivos: el primero es que la metáfora aporta señales de un contexto de la cosmovisión y, al mismo tiempo, se establece una correlación entre la cosmovisión y el significado, no solamente como una entrada de diccionario. Se analiza cada expresión en tres niveles: su traducción literal, la metáfora conceptual subyacente y la manera en que esta metáfora amplía la interpretación. Hemos agrupado las metáforas conceptuales en *patrones comunes*, destacando cómo amplían el acceso a la cosmovisión.

1. El sol como entidad reguladora de la vida y el tiempo

En náhuatl, el sol no solo se concibe como un astro, sino como un principio que *estructura el tiempo y los ciclos naturales*. No solo mide los días, sino que *es la base misma del concepto de temporalidad y dirección*, como sugiere la tabla 2.

**Tabla 2**  
*Metáforas asociadas a la regulación de la vida y el tiempo*

Expresión en náhuatl	Traducción literal	Metáfora conceptual
Tonatiuh ( <i>Dios del sol</i> )	"Dios del sol"	"El sol es una entidad divina que regula la vida"
Tonajli / Tonalli ( <i>Sol o día</i> )	"Sol o día"	"El tiempo y la luz solar son una unidad inseparable"
Tonalpuajli ( <i>Calendario</i> )	"Calendario"	"El tiempo es el resultado de los días de sol"
Tonayan ( <i>Donde sale el sol</i> )	"Donde sale el sol"	"El sol es un punto de partida del día o la vida"

**Fuente:** propia

Mientras que en español el tiempo y el día pueden existir sin referencia directa al sol, en náhuatl *son conceptos inseparables*. La metáfora conceptual ayuda a entender cómo el sol mantiene en orden la existencia y da lugar a la vida.

## 2. El sol como generador de calor, fuego y desgaste

El náhuatl enfatiza el *impacto físico del sol en el cuerpo y el entorno*, describiéndolo no solo como luz, fuego y calor, sino como *una presencia activa que afecta la vida diaria*, como lo sugiere la tabla 3.

**Tabla 3**  
*Metáforas asociadas con fuente de calor, fuego y desgaste*

Expresión en náhuatl	Traducción literal	Metáfora conceptual
Tona ( <i>Hace calor</i> )	"Hace calor"	"El sol es el calor"
Ni tonalmiki ( <i>Muero de calor</i> )	"Muero de calor"	"El sol es calor"
Ni tonalhuilo ( <i>Me está dando el sol</i> )	"Me está dando el sol"	"El sol es un agente que causa daño"
Ni no tonalsehuis ( <i>Voy a descansar / dormir</i> )	"Voy a descansar"	"El sol es calor"
Toneuistli ( <i>Ardor del sol / quemadura solar</i> )	"Ardor del sol"	"El sol es calor, fuego"

**Fuente:** propia

En español, el calor puede venir de distintas fuentes, mientras que en náhuatl, al menos lexicalizado en estas expresiones, *siempre es el sol quien lo genera*. Además, en español

"descansar" no implica escapar del sol, pero en náhuatl sí, resaltando su impacto constante en la vida diaria y probablemente por la actividad agrícola.

### 3. El sol como un ciclo de nacimiento, muerte y transformación

El sol en náhuatl no es estático, sino que *nace, muere y renace constantemente*, estableciendo paralelos con la vida humana y las tradiciones en los rituales. Ver tabla 4.

**Tabla 4**  
*Metáforas asociadas a los ciclos de nacimiento y muerte*

Expresión en náhuatl	Traducción literal	Metáfora conceptual
Tonalmeyotl ( <i>Amanecer</i> )	"Amanecer"	"El sol es una entidad que nace y muere"
Tonalmiktli ( <i>Día de muertos</i> )	"Día de muertos"	"El sol es un día de culto"

**Fuente:** propia

El amanecer en náhuatl *no es solo el inicio del día, sino el renacer del sol*. Asimismo, el Día de Muertos no es solo una conmemoración, sino un *momento de conexión con los ciclos del sol y la muerte*.

### 4. El sol como un vínculo con la naturaleza y los astros

En náhuatl, el sol no existe de forma aislada: *se interrelaciona con la luna, las flores y otros elementos naturales*. Ver tabla 5

**Tabla 5**  
*Metáforas asociadas a característica de otros cuerpos*

Expresión en náhuatl	Traducción literal	Metáfora conceptual
Metstona ( <i>Brillo de la luna</i> )	"Brillo de la luna"	"La luz lunar es parte del sol"
Tonalxochitl ( <i>Flor de sol / girasol</i> )	"Flor de sol (girasol)"	"El girasol es una manifestación de la esencia solar"

**Fuente:** propia

En español, la luna y el sol son astros independientes, mientras que en náhuatl *la luna es un reflejo del sol o posee una fuerza luminosa como la de él*. También, el girasol no es solo una flor que sigue al sol, sino *una manifestación directa de su energía*.

### 5. El sol como una presencia venerable

El sol no es solo una entidad física en la lengua náhuatl, sino también *un ser que se respeta y al que se puede hablar con cariño*, como a un padre o a una madre, como lo sugiere la tabla 6.

**Tabla 6**  
*Metáfora asociada a lo venerable*

Expresión en náhuatl	Traducción literal	Metáfora conceptual
Tonalsintli ( <i>Solecito / sol honorífico</i> )	"Solecito"	"El sol es una entidad a la que se respeta o del que se habla con cariño"

**Fuente:** propia

Mientras que en español el diminutivo "-ito" indica tamaño o afecto, en náhuatl *también es una expresión de respeto*, esta forma ha perdurado incluso hasta nuestros días y ha permeado en la sociedad mexicana. En este caso, *tonalsintli* no solo significa "sol pequeño", sino una forma *afectuosa y reverencial* de hablar sobre el sol o hablarle directamente al sol en la vida cotidiana.

#### **4.4. Expansión del significado transmitido**

La tesis de este trabajo es que metáfora conceptual en la traducción del náhuatl permite *preservar la cosmovisión nahua*, evita que el significado de las palabras se pierda en equivalencias superficiales en español. Sin esta aproximación, la traducción perdería profundidad y no reflejaría la visión del mundo implícita en la lengua náhuatl, como ocurre cuando se consultan glosarios o diccionarios, donde el lector no hablante se enfrenta a una total falta de competencia causada por la falta de contenido cultural.

Las metáforas conceptuales nos permiten interpretar y expandir los horizontes de posibilidades de interpretación de una forma más inmersiva, enriqueciendo los usos de diccionarios, análisis morfológicos, uso de reglas gramaticales y muy probablemente el aprendizaje.

## **6. Reflexiones finales**

### **5.1. El papel de la metáfora en la revitalización lingüística**

El reconocimiento y el uso consciente de las metáforas para comprender y explicar mejor expresiones en náhuatl contribuye a la revitalización de la lengua en dos sentidos; por un lado, permite que haya comunicación dirigida al aprendizaje de saberes culturales y lingüísticos, mientras que por otra parte, los estudiantes que hablan lenguas indígenas pueden encontrar un espacio para comunicar o desarrollar aspectos de su lengua en contextos donde el español prevalece como lengua de uso cotidiano, como es el caso de los recintos universitarios de Guerrero. Además, permite desarrollar competencias comunicativas al comprender y ejercitar el funcionamiento de generación de metáforas.

### **5.2 La metáfora como herramienta para la enseñanza del náhuatl**

Las metáforas pueden ser empleadas como una estrategia pedagógica para la enseñanza del náhuatl a hablantes no nativos, permitiendo una mejor comprensión de su estructura conceptual y, de profundizar más en los dominios cognitivos, la cosmovisión podría ser más interiorizada porque estos están relacionados con los saberes y los morfemas de la lengua. Esto ya ha sucedido en el aula, con muy buenos resultados, puesto que al emplear las metáforas se crean ambientes de curiosidad en donde los diálogos se transfieren fuera de las aulas para continuar con el desarrollo de aprendizaje comunitario.

La sistematización de métodos que se apoyen o auxilien de las metáforas no es algo nuevo. En algunos estudios de lingüística aplicada, se ha planteado la enseñanza de recursos culturales como refranes, unidades fraseológicas (Vargas Luna, 2025) que configuran proyecciones metafóricas, al igual que otros recursos retóricos. La inclusión de estrategias metafóricas en la enseñanza del náhuatl podría mejorar la comprensión de aquellos interesados

en aprender la lengua y contribuir a la revitalización entre hablantes tanto nativos como no nativos.

### **5.3 Dificultades en la traducción de metáforas náhuatl-español**

La falta de equivalencias exactas y las diferencias estructurales entre ambas lenguas dificultan en ocasiones la traducción. Fauconnier y Turner (2002) tienen la premisa de que "el pensamiento humano se basa en la combinación de múltiples espacios mentales para construir significado" (p. 45), lo que implica que las metáforas pueden ser reformuladas de acuerdo con el contexto cultural y, en este caso, a las necesidades de los hablantes para hacer proyecciones que permitan la comprensión de significados de superficie y subyacentes.

La traducción de expresiones, sobre todo compuestas, del náhuatl al español no pueden realizarse de manera literal, sino que deben considerar estrategias adaptativas para preservar su significado cultural y conceptual, atendiendo a la estructura interna de las palabras y de las narrativas que subyacen a ellas.

## Bibliografía

- Arduini, S. (2002). *Prolegómenos a una teoría de la traducción*. Cátedra.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1xx9j7>
- Comrie, B. (1989). *Language universals and linguistic typology: Syntax and morphology*. University of Chicago Press.
- Cuenca, M. J. (2007). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Ariel.  
<https://doi.org/10.2307/4168983>
- Fajardo Uribe, Luz Amparo. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y Función*, (19), 47-56. Recuperado de  
[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-338X2006000100003&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-338X2006000100003&lng=en&tlng=es)
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- Hanks, W. (1990). *Referential practice: Language and lived space among the Maya*. University of Chicago Press.
- Hill, J. H., & Hill, K. C. (1986). *Speaking Mexicano: Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico*. University of Arizona Press.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2013). *The relationship between conceptual metaphor and culture*. *Review of Cognitive Linguistics*, 11(1), 1-24.  
<https://doi.org/10.1075/rcl.11.1.02iba>
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press. Recuperado de  
<https://www.amazon.com/Body-Mind-Bodily-Meaning-Imagination/dp/0226403173>
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction*. Oxford University Press.
- Lakoff, G. (1993). *The contemporary theory of metaphor*. En A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (2ª ed., pp. 202-251). Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865.013>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Recuperado de [https://www.catedra.com/primer\\_capitulo/metaforas-de-la-vida-cotidiana.pdf](https://www.catedra.com/primer_capitulo/metaforas-de-la-vida-cotidiana.pdf)
- Launey, M. (2011). *An introduction to Classical Nahuatl*. Cambridge University Press.
- León-Portilla, M. (2002). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. UNAM.
- Luarsabishvili, V. (2016). *La traducción de la metáfora: apuntes teórico-prácticos*. *trans-kom*, 9(2), 305-314. Recuperado de [https://www.trans-kom.eu/bd09nr02/trans-kom\\_09\\_02\\_08\\_Luarsabishvili\\_Metafora.20161220.pdf](https://www.trans-kom.eu/bd09nr02/trans-kom_09_02_08_Luarsabishvili_Metafora.20161220.pdf)

- Milroy, L. (1980). *Language and social networks*. Basil Blackwell. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/240764614> Redes sociales y sociolingüística
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating*. Brill.
- Rojo, A., & Ibarretxe-Antuñano, I. (2013). *Cognitive linguistics and translation: Advances in some theoretical models and applications*. De Gruyter.
- Vargas Luna, M. B. (2025). *Relevancia de las unidades fraseológicas en la enseñanza del español como lengua extranjera: Aportes desde el análisis lingüístico* [Tesis doctoral, Universidad Veracruzana]. Universidad Veracruzana, Facultad de Idiomas.
- Vermeer, H. J. (1989). *Skopos and commission in translational action*. *TextconText*.

**Ella. La muerte como metáfora: Testimonio de una actriz**

**Ella. Death as a Metaphor: Testimony of an Actress**

**Ela. A morte como metáfora: depoimento de uma atriz**

Kirenia Arbelo Plasencia. ID: 0009-0007-0027-6081

Universidad Autónoma de Guerrero, Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email. 13301@uagro.mx

**Resumen.**

Este trabajo sienta sus bases en el análisis de la obra *Si vas a comer, espera por Virgilio* del dramaturgo Cubano José Milian, tomando como hilo conductor el personaje de *Ella*, quien encarna multiplicidad de metáforas. Siguiendo los planteamientos de Cuenca y Hilferty (1999) de las metáforas conceptuales *Ella* constituye un símbolo que facilita la comprensión de conceptos abstractos como la existencia y la finitud. Así mismo, desde la perspectiva de la hiperrealidad de Jean Baudrillard, (1981), *Ella* representa la distorsión de la realidad, construyendo una realidad simbólica que al igual que la hiperrealidad sustituye la realidad. Al igual que en la sociología del teatro de Erving Goffman (1956) donde las representaciones sociales son máscaras que revelan y ocultan la verdad; el personaje de *Ella* actúa como un espejo de las dinámicas colectivas; como señala Jean Duvignaud (1965) en su estudio sobre la sociología del teatro, los personajes teatrales se convierten en símbolos colectivos.

La metodología empleada se basa en un enfoque hermenéutico caracterizado por su dimensión interpretativa, que busca desentrañar los significados simbólicos y profundos. La interpretación hermenéutica es un dialogo continuo entre sujeto y texto, donde el análisis crítico revela los significados ocultos (Gadamer, 1975/2023)

En conclusión, este trabajo demuestra como este personaje, transita del texto a la escena, como eje narrativo de la metáfora conceptual, de la muerte. A la vez que la obra de Milian se convierte en un vehículo sociológico que refleja y cuestiona la condición humana a través de sus símbolos y metáforas.

**Palabras claves:** José Milián, Personaje femenino *Ella*, vida y muerte, Teatro cubano, metáforas conceptuales, Hermenéutica interpretativa.

## **Summary.**

This work is based on the analysis of the play *Si vas a comer, espera por Virgilio* by Cuban playwright José Milian, using the character of "Ella" as the central thread, who embodies a multiplicity of metaphors. Following the ideas of Cuenca and Hilferty (1999) on conceptual metaphors, "Ella" serves as a symbol that facilitates the understanding of abstract concepts such as existence and finitude. Similarly, from Jean Baudrillard's (1981) perspective of hyperreality, "Ella" represents the distortion of reality, constructing a symbolic reality that, like hyperreality, replaces actual reality. Likewise, in Erving Goffman's (1956) sociology of theater, where social representations are masks that both reveal and conceal the truth, the character of "Ella" acts as a mirror of collective dynamics; as Jean Duvignaud (1965) states in his study on the sociology of theater, theatrical characters become collective symbols.

The methodology employed is based on a hermeneutic approach characterized by its interpretative dimension, which seeks to uncover symbolic and profound meanings. Hermeneutic interpretation is a continuous dialogue between the subject and the text, where critical analysis reveals hidden meanings (Gadamer, 1975/2023)

In conclusion, this work demonstrates how this character transitions from the text to the stage, acting as the narrative axis of the conceptual metaphor of death. At the same time, Milian's work becomes a sociological vehicle that reflects and questions the human condition through its symbols and metaphors.

**Key words:** José Milián, female character "Ella", life and death, Cuban theater, conceptual metaphors, interpretative hermeneutics.

## **Resumo.**

Este trabalho se baseia na análise da peça *Se fores comer, espera Virgílio*, do dramaturgo cubano José Milian, tomando como fio condutor a personagem Ella, que encarna uma infinidade de metáforas. Seguindo as abordagens de Cuenca e Hilferty (1999) de metáforas conceituais, constitui um símbolo que facilita a compreensão de conceitos abstratos como existência e finitude. Da mesma forma, na perspectiva da hiper-realidade de Jean Baudrillard (1981), Ela representa a distorção da realidade, construindo uma realidade simbólica que, como a hiper-realidade, substitui a realidade. Como na sociologia do teatro de Erving Goffman, (1956) onde as representações sociais são máscaras que revelam e escondem a verdade; A personagem de Ella atua como um espelho da dinâmica coletiva; Como Jean Duvignaud (1965) aponta em seu estudo sobre a sociologia do teatro, os personagens teatrais tornam-se símbolos coletivos.

A metodologia utilizada baseia-se numa abordagem hermenêutica caracterizada pela sua dimensão interpretativa, que procura desvendar significados simbólicos e profundos. A interpretação hermenêutica é um diálogo contínuo entre sujeito e texto, onde a análise crítica revela significados ocultos (Gadamer, 1975/2023)

Concluindo, este trabalho demonstra como esta personagem transita do texto para o palco, como eixo narrativo da metáfora conceitual da morte. Ao mesmo tempo, a obra de Milian se torna um veículo sociológico que reflete e questiona a condição humana por meio de seus símbolos e metáforas.

Kirenia Arbelo

*Ella. La muerte como metáfora: Testimonio de una actriz*

**Palavras-chave:** José Milián, Personagem feminina Ella, vida e morte, teatro cubano, metáforas conceituais, hermenêutica interpretativa.

Enviado: 01/02/2025

Revisado: 03/03/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Arbelo, K (2025). “Ella. La muerte como metáfora: Testimonio de una actriz” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp.87-103, Doi. 10.5281/zenodo.15243573

## **Introducción**

“¡Ay, teatro! ¡No te pido la salvación, te pido la gloria!”

Para realizar una investigación, en todas las épocas, es necesario un alto grado de compromiso con el objeto de estudio. Ello implica al mismo tiempo el enamoramiento y la distancia, la consecuencia y la visión crítica del investigador. Las tendencias contemporáneas de la investigación cualitativa en el mundo avalan la posibilidad de un enfoque en primera persona. La investigación sobre las artes me permite también un abordaje íntimo, testimonial. Es por eso que en este trabajo he decidido ser objeto y sujeto a la vez. Partiendo de mi experiencia como actriz, pretendo realizar un estudio tomando como eje central la noción del personaje y sus concretizaciones dramáticas a nivel textual y escénico. Particularmente, me centro en el entorno del personaje femenino en José Milián .

Intento alejarme con esta investigación de una perspectiva historiográfica y acercarme a la figura de Milián desde mi aprendizaje como actriz formada bajo su sistema de trabajo destacando su impacto en la construcción de personajes ricos en simbolismos y en la exploración de temas universales. Sin embargo, es necesario un breve recuento de su trayectoria como autor y director que permita ubicar al creador en el panorama escénico cubano.

La labor de José Milián como autor y director se puede verificar en la historia de los grupos: Teatro Estudio (1958), Joven Teatro de Vanguardia (1963), Conjunto de Arte Teatral La Rueda (1966), Compañía Teatral Rita Montaner (1968), Teatro Musical de La Habana (1979) y Pequeño Teatro de La Habana. Este último fue fundado en 1989 y, en él, desde esa fecha hasta nuestros días, Milián hace teatro incansablemente. Formado en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional (1961-1964).

El 22 de enero de 2008 le fue otorgado el Premio Nacional de Teatro:

*Considerando su importante, extensa y sostenida entrega al teatro cubano (...) por su notable labor como director y autor de textos dramáticos cuya profunda filiación con la realidad y la historia cubanas le han valido un importante lugar dentro de la dramaturgia nacional (...). (CNAE, 2008)*

## **Ella. La muerte como metáfora**

En este texto me centrare en el análisis de los símbolos teatrales y metafóricos en la obra de José Milián, “Si vas a comer espera por Virgilio”, y en la figura del único personaje femenino de la obra, Ella, como vida y como muerte.

La muerte es un personaje que ronda gran parte de la producción dramática del autor, y la obra a presentar, no se salva, del deambular de la muerte, como un personaje que trastoca y distorsiona la realidad, metafórica, pero realidad al fin para los personajes en la ficción de su propia representación.

Ella es un personaje de los tres que conforman la icónica obra de José Milián “Si vas a comer, espera por Virgilio”, escrita en 1997 narra un fragmento de la vida de Pepe, joven dramaturgo que se reúne con Virgilio, escritor consagrado, para hacer tertulias de confrontación donde abordan temas como la lealtad, la trascendencia, los celos, el amor y la muerte. Ellos almuerzan juntos asiduamente y son asechados por una mujer llamada Ella, que los vigila, los amenaza y cuestiona cual símbolo de la sociedad, la vida y muerte resumidas en ella. La construcción del personaje de Ella, lo inicié sin antecedentes, a partir de una subjetividad expuesta por Milián y apreciación de las primeras lecturas. Ella no tenía rostro al principio, ni nunca llegó a tener rostro porque era el rostro de nadie en la voz de todos.

Para muchos críticos e investigadores es el mejor texto de Milián. Lo cierto es que cada reposición de la puesta ha provocado un sorprendente fenómeno de recepción. En todas las temporadas que participé confluieron en el público varias generaciones, jóvenes inexpertos en teatro y viejos teatristas que conocieron a Virgilio. Sobre la vuelta de Virgilio a los escenarios teatrales, José Milián declara en una entrevista:

Yo sí creo que más allá de modas, cuando se descubre o se comprende que tenemos un autor, un texto que tiene una calidad, una trascendencia, una importancia, es lógico que haya ese boom de hacer Virgilio. Yo lo digo en la obra y lo sigo pensando, Virgilio es el padre del teatro cubano y ¿de dónde vamos a beber si no de la fuente? (Milián, 2008)

Es posible también que la aceptación del texto de Milián en todas las épocas se deba a la amplitud de significados que supone cada uno de los elementos que lo integran. Analizaré el texto a partir de la situación dramática, teniendo en cuenta que, sobre ella y sobre los personajes, recae la mayor fuerza de la obra de Milián. La situación dramática que se nos presenta en toda la obra es que Pepe y Virgilio se reúnen para comer. Cuando comienza la obra, recibimos una información imprecisa del lugar: un espacio cerrado por columnas de luces. Una mesa al centro vestida con un mantel blanco y elegante. Pepe va y viene, dando vueltas alrededor de la mesa, piensa, planifica, estudia. Evidentemente, se prepara para recibir a Virgilio. Pero se infiere durante el monólogo de Pepe, que la acción se ubica en su casa. El autor nos desmiente cuando Virgilio desmiente a Pepe: “Nunca me invitaste a comer. Nunca estuve en tu casa. Nunca cocinaste para mí”. (Milián, 2000) Virgilio le recuerda a Pepe que comían en la cafetería del Capri y a partir de un momento que no se puede definir, la acción se traslada instantáneamente a la cafetería. Este juego entre los espacios y su ambigüedad puede analizarse desde la perspectiva de Jean Baudrillard (1981) y su noción de la hiperrealidad, donde la realidad es sustituida por representaciones simbólicas.

Durante el resto del texto hasta la salida de Virgilio seguido por Ella, el espacio será la cafetería. En la escena diez y última, Pepe prepara nuevamente la mesa para Virgilio como en la primera escena. En este último momento deducimos que la acción vuelve a transportarse a la casa de Pepe. Estas continuas variaciones apuntan a que el espacio definido por Milián pudiera ser el escenario, o sea: el espacio real de la representación. Que no solo refuerzan la idea del espacio como elemento transformador, sino que también, desde la perspectiva hermenéutica interpretativa de Gadamer (1975/2023), invitan a un diálogo continuo entre el espectador y el texto, donde el significado se construye a través de las transiciones y superposiciones espaciales.

El autor evadiendo la realidad y para hacer más hermoso su homenaje, desea ubicar a sus personajes en la casa de Pepe. Virgilio, que repele las formalidades y no

entiende de esa metáfora teatral, desbarata los planes espaciales de Milián y convierte la yuca con mojo que prepararía en su casa en el Puré San Germán de la cafetería del Capri. El personaje es quién determina el espacio, Pepe y Milián sucumben ante la potencia organizadora de Virgilio.

A pesar de ese cambio espacial, toda la obra transcurre alrededor de la mesa. Comer es una necesidad, como la necesidad de la poesía o la necesidad del teatro. El ser humano necesita el alimento para estar vivo. Los seres teatrales como Virgilio y Pepe necesitan el teatro para estar vivos. “No podemos separar lo teatral de la vida”, (Milián, 2000), afirma el autor de *Si vas a Comer...* y nos pone en equivalencia ambas necesidades: comer y crear. Desde este punto, los personajes se aferran a algo, a la comida, como símbolo de la vida, de la existencia. Virgilio le cuenta a Ella su rutina diaria.

Virgilio. Yo me levanto todos los días a las cinco de la mañana (...) escribo un poco, tenga o no tenga inspiración, escribo. Lo hago para ejercitar mi mente, o sea, para pulir el instrumento. Después de tomar café, vengo a este lugar a marcar en la cola para comer en la noche (...) (Milián, 2000).

Virgilio, en tanto personaje de ficción, tiene dos prioridades en la vida: escribir y comer, una depende de la otra. Marca en la cola, aunque no tenga hambre, lo importante es estar. “Lo que más anhelo en la vida es poder entrar a comer”. (Milián, 2000) Comer es estar presente, que te tengan en cuenta, en las buenas y en las malas. Pepe y Virgilio siempre llegan a su cita del Capri, aunque se acabe el queso amarillo, aunque el menú sea cada vez menos apetecible y los escolten unos enormes latones de basura. Ellos no quieren faltar a pesar de la decadencia que los rodea.

Ella aparece en la segunda escena de la obra con el objetivo de interponerse entre ellos y el alimento que, como ya vimos, es un símbolo de permanencia, de signo vital y creativo para Pepe y Virgilio.

Ella. (A Virgilio) ¡Un momento! ¿Usted ya está comiendo?

Virgilio. (Sin mirarla) Claro que estoy comiendo.

Ella. ¿Y el jovencito?

Virgilio. Tiene un ataque de arrepentimiento, pero ya comerá.

Ella. Pero ustedes no pueden estar comiendo. (Milián, 2000)

Así comienza un absurdo debate por el lugar de la cola. “Y después decimos que el teatro del absurdo es una moda europea, que nada tiene que ver con nosotros”, (Milián, 2000) afirma Virgilio con el ligero sarcasmo que ha puesto Milián en sus palabras. Esta afirmación no solo subraya las tensiones culturales, sino que también resuena con la idea de Jean Baudrillard (1981) sobre la hiperrealidad. En este sentido, la cola no es solo un simple lugar físico, sino una construcción simbólica que representa las aspiraciones y ansiedades humanas transformadas en un sistema de valores. Ella no sólo viene para impedirles la paz a la hora de la comida, sino también para romper los ritmos de la plática entre Pepe y Virgilio. Otra vez podemos advertir la estrategia dramática de la distorsión de la realidad. Esta irrupción evidencia nuevamente la estrategia dramática de la distorsión de la realidad, que podemos analizar desde la perspectiva de Gentner (1983) en cuanto al mapeo de estructuras: Ella cataliza la acción al establecer conexiones y tensiones entre lo cotidiano y lo simbólico, desafiando la percepción convencional de la escena. Y es Ella quien entra a jugar ese importante rol que cataliza la acción y fragmenta el diálogo para problematizar la situación conflictiva que va más allá de comer o no comer.

Virgilio. (...) Pero no quiero quedar atrás, y mucho menos, a un lado. ¡No quiero ser excluido por mi nariz!

Pepe. Eso no va a pasar.

Virgilio. ¡Qué sabes tú! (pausa) Un buen día comerás sin mí. (Milián, 2000)

Un día Virgilio no vendrá a comer y eso significará que ha dejado de existir, que ha dejado de escribir, que ya no le dará más lecciones a Pepe. Pero Virgilio se ha ocupado de marcar y esperar al que viene detrás, sólo así se desarrollará felizmente la cola. Los que marcarán detrás habrán recibido su impronta y como el joven Pepe, lo esperarán para comer. La lucha de los personajes por ocupar un buen lugar en la cola de la cafetería se asemeja a la lucha del artista por llegar a la cima añorada, a la lucha del ser humano por sobrevivir en un mundo hostil.

Cuando comienza la obra no tenemos indicios aún de este conflicto, es con la aparición de Ella que los personajes comienzan a cuestionarse los lugares, las posiciones,

la ausencia. Virgilio en uno de sus enfrentamientos con Ella, le recrimina: “¿Por qué tenemos que oír siempre sus quejas, su obsesión del lugar que ocupa entre los demás? ¡Los que van delante! ¡Los que van detrás!”. (Milián, 2000)

Aunque el personaje femenino, con su fuerza motriz, es quien siembra ese conflicto entre ellos, no es solo una obsesión para Ella, lo es también para Pepe y Virgilio. Ella solo se debate en conseguir un lugar en la cafetería. Pepe también quiere un lugar para comer, un buen puesto en la sociedad, en la vida, pero hay un lugar que le importa más y es el más difícil de conseguir: un espacio en la larga y extraordinaria cola de Pepes. Virgilio lucha ardientemente por permanecer en la vida y en el panorama artístico, tanto en su condición de personaje como referente real y su encarnación en la ficción. De ahí emerge el valor de la metáfora, la distorsión de la realidad y el valor de las palabras como articuladoras de las estrategias de acción.

Mientras Ella solo defiende su espacio en la mesa del Puré San Germán, Pepe, lucha por dos plazas, pero tiene la juventud para permanecer en la vida y para llegar a formar parte de la constelación de Pepes. Virgilio envidia la juventud de Pepe, porque sabe que lo más difícil es perdurar. Aunque el vocablo muerte no se reitera en la obra, el aliento fúnebre ronda toda la pieza.

Ella. (...) Es increíble que esta cafetería no esté cerrada por reparaciones. Aunque sea para encontrar un lugar donde poner los tanques de basura. Creo que va siendo hora de encontrar otro lugar para comer, antes que esto suceda. Tarde o temprano todo se repara. (Milián, 2000)

Virgilio no quiere ser reparado, pero tampoco quiere que lo consideren viejo, por eso se niega a la idea de E. Pérez, de estar sentado al lado de Pepe en el escenario. Se aterra de un país que se la pasa cambiando lo viejo por lo nuevo. El miedo a la muerte es el miedo a ser olvidado, un temor que el verdadero Milián, no el personaje, parece haber heredado de Virgilio.

Aquí estoy, amigos (...) muerto en vida. Aunque parezca increíble, estoy muerto. Una persona está escribiendo una historia, muy personal, sobre el Teatro en Cuba. No menciona ni mi nombre, ni mi grupo, ni siquiera una de mis obras. ¡No existo! ¡Estoy muerto! Como sé que tengo muchos amigos que me estiman seriamente, que me quieren de verdad, les ruego llevarme flores al Café Brecht, donde disfruto mi enterramiento montando el próximo estreno de Pequeño Teatro de La Habana (...) (Milián 2016).

Virgilio amenaza con no marcar en la cola, poniendo en riesgo su comida y la de Pepe: “¡Y se me olvidó decirte que mañana te quedarás sin comer! No pienso marcar en la cola de esta porquería de fonducha que ha hecho una apología del Puré San Germán”. (Milián, 2000) Durante la lucha por permanecer, puede que en algún momento decaigan los ánimos y ya no se quiera formar parte de un lugar que empeora su condición con el paso de los días. Aun así, Virgilio regresa a la cafetería, porque es allí a donde pertenece. Pepe puede volver a empezar, a Virgilio no le queda mucho tiempo. El crítico Omar Valiño se refiere a la constante necesidad de permanecer de los personajes de la obra.

Aquí la mediocridad existencial es ser sagrado porque es la ‘pérdida de toda rebeldía’. Por eso son conscientes del deber de la permanencia frente a los vaivenes de la política, funcionarios de turno, épocas mejores o peores (...) y frente a Ella, la realidad y la muerte, ante quien sólo vale alzarse con la Obra. (Valiño, 2001)

Esa dualidad, presente en el personaje de Ella, es una de las claves de la obra. La cafetería del Capri es un lugar de encuentro, de intercambio. Es, a la vez, un espacio para exponerse y un refugio. Pepe y Virgilio se enfrentan a la realidad al salir a la calle y confundirse con otras gentes no teatrales, como Ella. Pero Milián les construye a sus personajes un espacio reducido y mágico que los aparta del mundo ordinario: ese espacio pequeño en el cual Virgilio y Pepe pueden ser muy grandes y hablar muy alto sin temor a ser percibidos es la mesa. La mesa es para Virgilio y Pepe un refugio seguro, pero tan frágil como una pompa de jabón. Cuando Ella se acerca a la mesa, se rompe la pompa de jabón, entonces Virgilio y Pepe quedan mudos, pequeños.

Ella es una parte de esa realidad que los artistas evaden, y cuando se acerca mucho a los artistas, el espacio mágico se rompe. Esto resuena con la idea de Baudrillard (1981) sobre la hiperrealidad, en la que las representaciones simbólicas sustituyen a la realidad, transformándola en simulacros moldeados y controlados. Por eso cuando Ella desaparece, Virgilio dice con su usual ironía: “¿Terminó ese laberíntico choque con la realidad?”. (Milián, 2000) Virgilio y Pepe no admiten a extraños en su mesa, pueden ser peligrosos, pueden estar oyéndolo todo. La presencia de Ella resulta molesta hasta que deciden hacerla parte de la metáfora teatral que es comer. Una vez más los artistas asimilan la realidad sólo después de transformarla. Virgilio encuentra la solución a las intromisiones de Ella: “Parece un personaje tuyo, me recuerda La reina de Bachiche”. (Milián, 2000) Virgilio trata de incluir a Ella en el universo teatral, en su espacio mágico. Pepe y Virgilio

descubren tintes teatrales en Ella, por lo que ya no es la realidad a secas, puede ser un ente confiable si se moldea bien. Puede quizá formar parte de ellos.

Ella es ese ente misterioso que puede mutar en muerte, en realidad, en ficción. Milián en una de nuestras conversaciones me informa sobre sus motivaciones para el personaje:

No le puse nombre porque no quería particularizarla. Virgilio tuvo muchas mujeres en sus poemas y en sus obras y yo tengo mujeres en el teatro. Además, me basé en algo real, había una vieja que siempre venía a interrumpir y a meterse en todo, y se metía en la cola, un personaje típico de cualquier cola y de aquel momento, en que uno estaba desesperado buscando un lugar donde comer. Yo saco a Ella de esa realidad. ¿Y qué mejor que una mujer que sea un poco la muerte? Ella es un resumen de los personajes de nosotros dos como autores y al mismo tiempo simboliza la muerte. (Arbelo, 2019)

Bajo la mirada acosadora de Ella el tiempo se desvanece, no se puede advertir con seguridad cuántos días pasan, cuántas horas, cuánto tiempo poseen Virgilio y Pepe para comer. Solo es clara la sucesión de encuentros entre Virgilio y Pepe que aluden a la sucesión de los días. El espacio estático y el tiempo impreciso condicionan la síntesis del texto. El autor especifica el espacio concreto donde transcurre la acción y lo mantiene inmutable casi todo el tiempo. Como en un recuerdo no se precisan la fecha ni la hora exacta, lo más significativo es lo que pasó, no importa si no se recuerda cuanto tiempo duró.

Cuando Virgilio sale seguido por Ella, personaje que ha mutado en la Muerte, el lector sabe que el homenaje ha llegado a su fin, ya Virgilio no regresará. Y como los grandes homenajes, Milián no termina este y vuelve al punto de partida. En la última escena, Pepe prepara la mesa, supuestamente en su casa y camina nervioso, preocupado por la espera. No sabemos si Virgilio llegará, pero lo que sí es seguro es que Pepe lo espera para comer.

Después de muchos años de escrito el texto, aún la muerte como metáfora construida desde el personaje de Ella sigue siendo inspiración y motivo para José Milián.

Por eso nunca he podido creer que el final para los seres iluminados sea una simple losa con el nombre, en un lugar saturado de cuerpos. Opté por el difícil camino de hacerlo hablar, revivir, discutir, burlarse, gritar sus miedos y sus deseos en una obra. Virgilio no

está allí en esa tumba, está caminando, paseando por los escenarios, mientras esa obra se siga representando. En mi agradecimiento por su amistad. Por haberme tomado en cuenta, cuando me (o nos) ignoraban. (Arbelo, 2019)

El proceso de montaje de esta obra fue muy rico y cambiante, sin embargo, siempre se mantuvo el eje de la muerte como metáfora, algo que Milián tuvo muy claro desde la dramaturgia del texto. Ella es uno de los grandes personajes que me ha tocado interpretar, fue un desafío y un crecimiento personal y profesional enormes.

## **Construir a Ella en escena**

El 31 de octubre de 1998 Pequeño Teatro de La Habana estrena *Si vas a comer, espera por Virgilio*, con las actuaciones de Waldo Franco, Hugo Vargas, Arminda de Armas y Kirenia Arbelo.

En este montaje se partía de cero, solo Milián tenía la idea del montaje. En el grupo leímos la obra dos o tres veces, estábamos frente a un majestuoso texto. Había mucha información de la que empaparse, así que el entrenamiento fue, en primera instancia, totalmente intelectual. Para preparar el personaje y entender la obra leí los poemarios de Virgilio Piñera, textos teatrales y cuentos suyos. Además de todo el acervo que Milián desbordaba en nosotros, tomé nota de cada suceso, llevaba un cuaderno donde anotaba fechas, lugares, hechos importantes de la parametración. Este proceso estaba de fondo en esa obra y lo tenía que entender, desde mi juventud y la visión, quizás demasiado tajante y subjetiva, de Milián. Ello se ilustra en la siguiente cita:

Cuando yo hago la obra, Virgilio todavía no está despenalizado, Virgilio está prohibido en Cuba, no se hablaba de Virgilio, no se ponían obras de Virgilio, no se mencionaba a Virgilio en los periódicos. (Arbelo, 2019)

Quizás por eso nunca habló sobre la posibilidad de ese montaje, solo decía entre dientes: “estoy terminando de escribir una obra”. Se le veía muy entusiasmado por esos

días. Ante mi insistencia para saber de qué se trataba el nuevo texto Milián me gritó: “¡inicia así, no diré más y no vuelvas a preguntar!: (...) para Virgilio arroz blanco y frijoles negros, para Virgilio (...)”. Creo que él sabía que estaba creando una gran obra. Pero yo no capté que se trataría del gran Virgilio Piñera. Pero si capté que estaba apresurado por terminarla y montarla, aunque solo hablaba de ello entre dientes.

El trabajo de mesa fue más largo de lo acostumbrado, Milián nos atiborraba de fotografías y relatos de sucesos políticos, sociales y artísticos de los años 70.

Aquí Milián nos pedía el distanciamiento para poder reflexionar sobre esos años difíciles, para poder tomar partido como actores sin dejar a un lado el personaje. Era una tarea difícil, pero también era un imposible interpretar aquella obra desligados de la historia, de los sucesos que la originaron. Esos mismos sucesos que originaron el miedo de Virgilio y que hacían a Milián recordar con sonrisa áspera esos años.

Virgilio y Pepe hablaban siempre bajo, como para que no escucharan sus dilemas existenciales, esa era la intención, sin embargo, el actor debía proyectar la voz para que todo el público escuchara. Había que defender una doble pauta, algo que también tenía que ver con los rompimientos que tanto le gustaban a Milián. Ella estaba siempre alerta, la actitud que me pedía el director hacia los otros actores era de acecho constante.

Para lograr eso tuve que entender primero de qué se trataba mi personaje. Yo estaba otra vez interpretando una mujer que, como diría Milián, era una mezcla de todas sus mujeres teatrales y las de Virgilio juntas.

Los personajes de Virgilio son unas mujeres muy raras, Rosa la genuflexa, la que el zapato le quedaba grande, y los míos también, yo tengo incidencia en la cuestión de los personajes femeninos, la reina de Bachiche, la Coreana... le hemos dado siempre un tratamiento a las mujeres de una manera muy original, entonces las mujeres de nosotros trascienden la familia porque no son la madre que cocina para los hijos, la madre que atiende a la familia, son algo más que eso, representan como la sociedad, la vida, el destino. (Arbelo, 2019)

“Tiene que ser como las mujeres que nosotros soñamos o que nosotros fantaseamos en el teatro”, dice Milián, aún después de muchos años. Además de esas motivaciones de Milián, Ella representaba para mí toda la cotidianidad, lo intrusivo, una

vigilante con disfraz, una chusma vestida de alcurnia y, después de todo, la vida y la muerte. Todos los personajes en uno.

La rareza de Ella había que calzarla con todos los elementos. El distanciamiento se planteó también desde el vestuario. Mientras para los hombres el vestuario fue fiel a la caracterización de los dos personajes: Virgilio de blanco y Pepe de jean negro y pullover rojo, la anacrónica era Ella. Yo portaba un vestido blanco largo con corte de sirena, después en otras puestas uno rosado largo de piedras y lentejuelas, acompañado de mitones, sombreros con velo, boa, collares, pulseras, aretes extravagantes. En todas las temporadas estuve siempre muy sobrecargada.

El vestuario cumplía su función de distanciamiento, sin embargo, ese vestuario modificaba mi movimiento escénico, llevando al plano del desplazamiento ese rompimiento. En el teatro todos los elementos se complementan y eso es otra cosa que aprendí de Milián en la construcción del personaje. Vestuario y movimientos, historia y dicción, tonos de la voz, ondulaciones, niveles, contrastes, todo estaba muy bien engranado por Milián. Así, el rompimiento era entre Ella y su manera extravagante de proyectarse, caminar, hablar y los movimientos de Pepe y Virgilio, más naturales, más cercanos a lo cotidiano.

La escenografía consistía en una mesa redonda con mantel blanco, dos sillas, dos candelabros y un búcaro con unas florecitas al centro. Lo demás era utilería, el paraguas de Virgilio y un libro. Esta obra era solo para deleitarse con el texto y las actuaciones. Lo demás sobraba. Existía un cuarto personaje y era la música, toda la banda sonora era un diálogo constante: tenía su espacio, su momento. La música era un personaje más con el que yo debía interactuar.

Como propone el sociólogo Erving Goffman, (1956) donde las representaciones sociales son máscaras que revelan y ocultan la verdad; Ella irrumpía unas veces escandalosamente, otras escurridiza dando ese toque anacrónico y fantástico, hasta simpático, ocultando el deseo de exterminar y llevarse a Virgilio al más allá. Mientras la música era cadenciosa, armónica, mi objetivo era ser estridente, inoportuna, intrusiva. Merodeaba en la cotidianidad, ocultando mi verdadero rostro tras un velo. Hasta el final donde muestra la verdadera identidad de Ella: La Muerte. Y es aquí donde empieza a configurarse la construcción de Ella, como metáfora conceptual.

Ella puede ser La Muerte, pero también La Historia, porque es una obra que no sucede en la vida real, es una obra que sucede en el recuerdo y termina como empezó: “Para Virgilio...” y Virgilio no entra, o sea, que ya la obra empieza cuando Virgilio está muerto, todo lo que sucede en la obra es totalmente onírico, fantasía, irrealidad. (Arbelo, 2019)

Cada día Milián tenía una nueva complejidad para mi personaje, un nuevo motivo para distanciarme e interpretar a Ella desde muy diversos ángulos. Además de las pautas del director, yo siempre intentaba aportar, dar elementos para una buena interlocución, conexión con los demás. Fui creativa, le incorporé movimientos anacrónicos para acentuar la idea del escritor y director de muchas mujeres en una, de muchos significados en un solo rostro.

En Si vas a comer, espera por Virgilio, tuve el privilegio de mantenerme hasta los antepenúltimos elencos. Cumplí más de cinco años haciendo Ella y también fue un verdadero aprendizaje compartir con varios elencos de Pepes y Virgilibios.

## Conclusiones

Este trabajo, más allá de analizar el personaje femenino de *Ella* reconoce el legado de José Milián no solo explicando su poética, metafórica y onírica, sino también revalorizando su trabajo como maestro y formador de actores. Considero que una de las mayores virtudes del trabajo propuesto es que se logró esclarecer los aspectos simbólicos y metafóricos del personaje de "Ella", evidenciando que la riqueza de la dramaturgia fue el punto de partida imprescindible que posibilitó, encuadrar a *Ella* como metáfora conceptual de vida y muerte.

El testimonio como actriz y teatrológica mezcla la teoría y la práctica en una reflexión participante, que emerge del centro mismo del proceso de trabajo. Esta combinación de la experiencia actoral y la mirada desde la teatrología permite ofrecer una interpretación

hermenéutica más profunda y versátil; porque se construye desde tres perspectivas fundamentales: La perspectiva que ofrece el autor, la vivencia de la actriz, y el distanciamiento necesario para un análisis crítico desde la teatrología.

Este recorrido permitió vincular lo teatral con lo social y lo simbólico, dando sentido a la explicación de metáforas conceptuales de Cuenca y Hilferty (1999), *Ella* se caracteriza en la piel de lo colectivo, para transfigurarse en la individualidad omnipresente de la vida y la muerte, siendo el eje narrativo que cataliza las dinámicas de interpretación y desarrollo del texto en escena.

Desde el enfoque hermenéutico interpretativo la muerte, en la obra de Milian, puede ser percibida no solo como el fin de un viaje (metáfora clásica), sino como la vida, el "camino recorrido" que precede al último viaje, donde *Ella* es el agente dinamizador. Esta propuesta contribuye al entendimiento de las metáforas conceptuales entrelazadas, integrando significados dinámicos que invitan a reflexión desde el ámbito teatral.

La idea de explicar que las estructuras psicológicas subyacen y que estas son las representaciones psicológicas de las relaciones entre objetos perceptuales y conceptuales (como propone la teoría de Gentner, 1983) permiten mapear relaciones entre conceptos aparentemente dispares; en este caso, *Ella* actúa como una intermediaria entre lo finito y lo infinito, entre el mundo cotidiano y las metáforas universales.

El texto, ya sabemos, queda para siempre en el teatro. Lo efímero, lo cambiante es el espectáculo, por eso la puesta en escena es mi punto de llegada, la finalidad de este testimonio de actriz, porque mientras los textos quedan en los libros, los espectáculos quedan en los cuerpos.

Contar la historia del maestro José Milián a través de los libros, pero también desde el cuerpo y la práctica teatral, es un tributo a su obra y una invitación a seguir explorando su legado como uno de los mayores exponentes de un teatro cubano simbólico.

Desde esta perspectiva, la puesta en escena se convierte en el punto de llegada donde el arte efímero del teatro se inmortaliza en la memoria colectiva y corporal. Como señala Jean Duvignaud (1965) en su estudio sobre la sociología del teatro, que los personajes teatrales se convierten en símbolos colectivos. De esta manera queda "suspendida" una metáfora casi onírica para ser parte de las configuraciones colectivas.

## Referencias

- Arbelo, K. (2019). Convivencias con José Milián. (Entrevista inédita). La Habana.
- Baudrillard, J. (1981). Simulacros y simulación. Madrid: Editorial Kairós.
- CNAE. (2008). Fragmento del Acta del Jurado del Premio Nacional de Teatro. La Habana: MINCULT.
- Cuenca, J., & Hilferty, J. (1999). Introducción a la lingüística cognitiva. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Duvignaud, J. (1965). Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, H.-G. (2023). *Verdad y método* (10ª ed.). Ediciones Sígueme.
- Gentner, D. (1983). Structure-Mapping: A Theoretical Framework for Analogy. *Cognitive Science*, 7(2), 155–170.
- Goffman, E. (1956). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Edimburgo: University of Edinburgh.
- Milián, J. (2000). Si vas a comer, espera por Virgilio. Ediciones UNEAC.
- Milian, J (2016, julio 18). Aquí estoy, amigos... muerto en vida. Aunque parezca increíble, estoy muerto. Una persona está escribiendo una historia, muy personal, sobre el Teatro en Cuba. No menciona ni mi nombre, ni mi grupo, ni siquiera una de mis obras. ¡No existo! ¡Estoy muerto! Como sé que tengo muchos amigos que me estiman seriamente, que me quieren de verdad, les ruego llevarme flores al Café Brecht, donde disfruto mi enterramiento montando el próximo estreno de Pequeño Teatro de La Habana. Y los que me quieren de verdad, pero viven fuera de la Isla, pueden enviarme las condolencias por vía virtual. Este muerto en vida lo agradecerá desde el más allá... (Actualización Facebook). Recuperado de <http://facebook.com>Aquí estoy, amigos... muerto en vida. (Actualización Facebook). Recuperado de [<http://facebook.com>](<http://facebook.com>).
- Valiño, O. (2001). Bajo la piel de todos. *Tablas*, 1(01), 75-76.

## **La metáfora en el espacio íntimo de la poesía de Kyra Galván**

### **Metaphor in the intimate space of Kyra Galván's poetry**

### **Metáfora no espaço íntimo da poesia de Kyra Galván**

Ma de los Ángeles Silvina Manzano Añorve. ID. 0000-0002-6598-5483

Universidad Autónoma de Guerrero, Maestría en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email. 12181@uagro.mx

#### **Resumen.**

Kyra Galván, (CDMX 1956) siempre sorprende por su desbordada imaginación, su elocuencia, la originalidad de sus metáforas y la construcción de atmósferas sutiles e íntimas. En este ensayo abordaremos una de sus más recientes publicaciones: *La cuestión palpitante* (2021). La autora se inspira en la estructura del viejo armario para construir su propuesta lírica, el poemario está dividido en seis partes además del prólogo escrito por la propia autora. En este, nos advierte que la parte modular del poemario, es el encuentro con la poesía, la cuestión palpitante que explora buscando en lo oculto.

“Las críticas literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos” (Golubov, 2012, p. 20), en el entendido que la literatura más que reflejar una situación extraliteraria, la representa. Utilizaremos la estilística como metodología de análisis que permitirá examinar el manejo de las figuras retóricas como la metáfora. Según Golubov (2012) las teorías feministas comparten su atención al género femenino como escritoras, lectoras y objetos de representación (p. 22), la autora visibiliza espacios íntimos, domésticos devaluados por la sociedad pero que son importantes en las vidas de las mujeres. Retomamos también la propuesta de Bachelard sobre los dos espacios: el

espacio íntimo y el espacio exterior que vienen a estimularse en su crecimiento y que cuando se profundiza la gran soledad de los seres humanos, las dos inmensidades se tocan.

**Palabras clave:** poesía, metáforas, armario, mujeres, olvido y sueños.

**Abstract.**

Kyra Galván (CDMX 1956) always surprises with her boundless imagination, her eloquence, the originality of her metaphors, and the construction of subtle and intimate atmospheres. In this essay, we will address one of her most recent publications: *The Palpitant Question* (2021). The author draws inspiration from the structure of the old wardrobe to construct her lyrical proposal. The collection of poems is divided into six parts, in addition to the prologue written by the author herself. In it, she warns us that the modular part of the collection is the encounter with poetry, the palpitating question that she explores by searching within the hidden.

"Feminist literary criticism assumes that there is a complex relationship between the texts analyzed and the sociocultural and geographical environment in which they were written and read" (Golubov, 2012, p. 20), understanding that literature, rather than reflecting an extra-literary situation, represents it. We will use stylistics as an analytical methodology that will allow us to examine the use of rhetorical figures such as metaphor. According to Golubov (2012), feminist theories share a focus on women as writers, readers, and objects of representation (p. 22). The author makes visible intimate, domestic spaces devalued by society but important in women's lives. We also return to Bachelard's proposal about the two spaces: intimate space and exterior space, which stimulate each other's growth, and that when the great solitude of human beings deepens, the two immensities intersect.

**Keywords:** poetry, metaphors, closet, women

**Resumo.**

Kyra Galván (CDMX 1956) sempre surpreende pela sua imaginação transbordante, pela sua eloquência, pela originalidade das suas metáforas e pela construção de atmosferas subtis e íntimas. Neste ensaio abordaremos uma de suas publicações mais recentes: *The*

Burning Question (2021). A autora se inspira na estrutura de um velho guarda-roupa para construir sua proposta lírica. A coletânea de poemas é dividida em seis partes, além de um prólogo escrito pela própria autora. Nisso, ele nos alerta que a parte modular da coletânea de poemas é o encontro com a poesia, a questão latejante que ele explora buscando no oculto.

“A crítica literária feminista pressupõe que há uma relação complexa entre os textos analisados e o ambiente sociocultural e geográfico em que foram escritos e são lidos” (Golubov, 2012, p. 20), no entendimento de que a literatura, em vez de refletir uma situação extraliterária, a representa. Utilizaremos a estilística como metodologia analítica que nos permitirá examinar o uso de figuras retóricas, como a metáfora. Segundo Golubov (2012), as teorias feministas compartilham sua atenção às mulheres como escritoras, leitoras e objetos de representação (p. 22), a autora torna visíveis espaços íntimos, domésticos, desvalorizados pela sociedade, mas que são importantes na vida das mulheres. Retomamos também a proposta de Bachelard sobre os dois espaços: espaço íntimo e espaço exterior, que vêm estimular o crescimento um do outro, e quando a grande solidão do ser humano se aprofunda, as duas imensidões se tocam.

**Palavras-chave:** poesia, metáforas, armário, mulheres, esquecimento e sonhos.

Enviado: 01/02/2025

Revisado: 23/04/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Manzano, M (2025). “La metáfora en el espacio íntimo de la poesía de Kyra Galván” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp. 104-126, Doi. 10.5281/zenodo.15272647

## Introducción

Kyra Galván, (CDMX 1956) destaca por su imaginación desbordante, elocuencia y la originalidad de sus metáforas con las que crea atmósferas sutiles e íntimas, manteniendo una postura crítica ante la condición de las mujeres.

En este ensayo analizaremos *La cuestión palpitante* (2021), una de sus obras más recientes, se trata de un poemario de largo aliento cuyo título está inspirado en la obra de la escritora española Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851-Madrid, 1921).

Nattie Golubov (2012) considera que:

para el feminismo ha sido importante reconstruir una historia de las mujeres porque contribuye a la conformación de identidades colectivas valiosas para la organización política y fortalece el argumento de que el sistema sexo/género es un complejo entramado de prácticas culturales y materiales históricamente variables que ha estructurado y todavía estructura a muchas sociedades. (p. 10)

“Las críticas literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos” (p. 20), en el entendido que la literatura más que reflejar una situación extraliteraria, la representa.

Rechazan también el planteamiento de que cada texto será su propio marco de referencia, sino por el contrario, la teoría literaria feminista afirma que el “sentido de cada texto solo puede ser establecido en relación con sus contextos particularmente de la escritura y su recepción. Y finalmente debemos subrayar que las teorías feministas comparten su atención hacia las mujeres como escritoras, lectoras y objetos de representación” (p. 22).

En este sentido, la voz poética visibiliza espacios íntimos, domésticos devaluados por la sociedad pero que son importantes en la vida de las mujeres como la relación entre madres, hijas, nietas, hermanas, la amistad entre ellas, la maternidad, y las experiencias relacionadas con el cuerpo, como el amor y el deseo. Del mismo modo, nos permite revisar las estrategias de resistencia y transformación de tramas y estereotipos convencionales para revisar de qué forma incide el género en el género literario (p. 45). Para este análisis, adoptamos la estilística como metodología, lo que permitirá examinar el manejo de las figuras retóricas, en particular la metáfora.

Asimismo, retomamos también la noción de Bachelard sobre los dos espacios: el íntimo y el exterior, los cuales se potencian mutuamente y a medida que se ahonda en la gran soledad humana, ambas inmensidades convergen. La casa es un símbolo analizado por este autor a través de las imágenes y metáforas, quien nos propone la casa como instrumento de análisis del alma humana. Nuestra alma es una morada, continúa explicando Bachelard, y al acordarnos de las casas aprendemos a habitar en nosotros mismos. En el caso del poemario de Galván, observamos que el armario es la metáfora que representa los espacios íntimos de la voz poética.

Por su parte, Gutiérrez Escalante reflexiona sobre la metaforización que según nos explica, se refiere al uso de metáforas para entender y expresar nuestra experiencia de la realidad, como uno de los procesos mediante los cuales la realidad se crea y se transforma en la vida diaria. Y es precisamente lo que nuestra autora logra en este poemario cuando al retomar la metáfora del armario y sus cajones logra poetizar los secretos más íntimos y cotidianos.

El armario es un espacio íntimo que no siempre puede mostrarse ante cualquier persona, por lo general está ubicado en el rincón de nuestra habitación y en él podemos guardar, además de las camisetas, los mas íntimos secretos. Sin duda, *La cuestión palpitante* es un viaje que la autora escribió durante el aislamiento por la pandemia, el encierro permitió un estado de reflexión y de auto contemplación.

*La cuestión palpitante*, editado por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Bonilla Artigas Editores (2021), es un poemario de largo aliento que consta de 78 páginas. Está dividido en seis partes además del prólogo escrito por la propia autora. La primera parte “La ruptura, los quiebres, las cruzadas” contiene 13 poemas, “La luna del armario” es la segunda parte con 5 poemas, la tercera parte “Primer entrepaño” tiene 7 poemas, la cuarta parte “Último cajón” 3 poemas, la quinta parte “Segundo entrepaño” 6 poemas y la sexta y última parte “El cajón que nunca abrimos” 2 poemas.

En el prólogo, la escritora nos avisa que la parte modular del poemario es sin duda el encuentro con la poesía, la cuestión palpitante que el sujeto lírico explora con fervor y para encontrarla habrá que realizar un viaje hacia lo profundo de su propia alma, buscar en el fondo, en lo oculto, donde nos podemos ensuciar las manos de polvo, o descubrir ángeles extenuados, y finalmente, después de largas interrogantes encuentra la respuesta: “Debe ser la poesía que sobrevive, entre trapos viejos y pájaros moribundos. Entre virus maléfico y murciélagos planeadores, la poesía que se niega a morir...” (pp. 11-12).

Este poemario muestra la pulcritud y una fuerza expresiva en la palabra, en las imágenes y en las metáforas hilvanadas con pulcritud. Da cuenta también de las reflexiones profundas e inteligentes que la voz poética se formula sobre las preguntas primordiales: ¿en dónde yace el eje de la vida?, ¿dónde se encuentra el centro de la muerte?

Entre entrepaño y entrepaños observamos pasajes autobiográficos como sus largas estancias en Tokio y Londres, “lloro por las pequeñas cosas que duelen tanto” nos confiesa en “La perspectiva” el llanto por la ausencia de la madre lejana y triste.

Se decide ordenar el armario, en el viejo ropero se guarda las aspirinas y las camisetas, los miedos, el desamparo y el sufrimiento. Urgiendo en el guardarropa encuentra las piernas de la abuela y seguramente las piernas de todas las que han habitado los espacios domésticos en todos los tiempos, evoca el cuerpo de las mujeres. Cuerpo/casa/universo.

Se pregunta también sobre cómo ejercer el oficio de escritora en estos tiempos convulsos, rememora la infancia de una niña habitada por las normas y mandatos del patriarcado. Y como una llovizna tenue van apareciendo los temas que le han ocupado en otros momentos: convertirse en políglota, estudiosa de la historia de México y la conquista, pero, sobre todo, la presencia de las mujeres en esta gesta, la ausencia de los hijos, el amor/desamor, el dolor, el deseo, el asombro, la certeza de la fragilidad de la vida, la incertidumbre de la muerte, etc.

Podríamos compendiar los temas de su poética en esta última obra como son la memoria contra el olvido, reescribir cuerpo, el armario como el espacio íntimo de la poesía. *La cuestión palpitante* es un texto que nos da cuenta del oficio de la autora, de su trayectoria como narradora, traductora, periodista, feminista, poeta y tallerista en toda la extensión de la palabra. Sin lugar a duda, Galván es una de las voces representativas de las letras mexicanas contemporáneas.

## Desarrollo

En *Esferas II: Globos*, Peter Sloterdijk (2004) profundiza en el simbolismo de la forma esférica como elemento central en la construcción del pensamiento occidental. Según el autor, la forma redonda ha sido históricamente asociada con la totalidad, el orden y la perfección. Como afirma Sloterdijk: “Bajo el signo de la forma redonda, una forma geoméricamente perfecta, que llamamos hasta hoy con los griegos esfera y, más aún, con los romanos globus, comienza y acaba el negocio de la razón occidental con todo el mundo...” (p. 33). Esta afirmación sintetiza la tesis central del libro, en la que se plantea que las cosmovisiones occidentales han estado organizadas, consciente o inconscientemente, en torno a figuras esféricas, desde las concepciones cosmológicas hasta las políticas.

A lo largo de la obra, Sloterdijk analiza cómo esta forma ha sido utilizada a manera de modelo conceptual, abarcando desde los mundos cerrados de la antigüedad hasta los sistemas globales modernos. Su enfoque no solo es filosófico, sino también histórico y simbólico, revelando cómo las esferas han configurado el imaginario colectivo y la arquitectura del saber.

Por su parte, Bachelard aborda la importancia de la imaginación y las imágenes poéticas, son una forma de “intuición reveladora” que permite acceder a la esencia de las cosas y a la experiencia subjetiva del mundo. “Primero, como corresponde a una investigación sobre las imágenes de la intimidad, planteamos el problema de la poética de la casa” (p. 34), que se convierte en la topografía de nuestro ser íntimo. De allí que afirme que la casa es un instrumento de análisis del alma humana y finalmente, analiza las imágenes que se pueden considerar como “la casa de las cosas: cajones, baúles y armarios... una especie de estética de lo oculto” (p. 35).

Octavio Paz, poeta mexicano, dedicó un capítulo entero en *El arco y la lira* a estas cuestiones. Arbitrariamente se cree que todas las formas literarias o mecanismos retóricos son poesía. Hoy sabemos que se siguen escribiendo sonetos, pero solo si son “tocados” por lo poético estaremos ante algo de relevancia literaria. Aunque estas formas de estructurar un poema sigan usándose son una “extravagancia”. Sin embargo, hay otras maneras y características que siguen vigentes como la presencia de algunas figuras

retóricas, esto no debe impresionar puesto que la materia prima que sostiene a la poesía y en general a la literatura es el lenguaje, ese que conocemos como figurado o literario. Una de las figuras retóricas o tropo que sigue estando presente en la literatura y particularmente en la poesía es la metáfora. Lakoff y Johnson consideran que:

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo solo de lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en término del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. (p. 39)

La metáfora ha tenido una evolución desde su aparición en Grecia (485 a.C) pasando por la Edad media y llegando a la “metáfora de la vida cotidiana”.

“La metáfora se crea cuando el lenguaje referencial no logra abarcar la magnitud de lo que vivimos y sentimos, entonces nace esta figura y nos ayuda a comprendernos. La facultad más significativa de la metáfora es el poder de proyectarnos a lo que vive dentro y fuera de nosotros, de identificarnos y comprendernos”. (Evangelista, p. 165)

En esa tesitura la metáfora la entenderíamos desde el significado más rudimentario que encontramos en el *Diccionario de la Lengua Española*: “traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en *las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones*”. Si bien es cierto que puede acercarse al significado del tropo en la literatura, su uso en la vida cotidiana no está centrado en la alteración del significado, sino estaría más cerca a la paráfrasis. El valor estético que se puede encontrar en la metáfora escrita sobre todo en la poesía que es diferente a la de la oralidad. “La evidencia lingüística sugiere que la metáfora juega un papel fundamental en el cambio semántico y apunta a una naturaleza corporeizada del lenguaje” (Soriano, 2012, p. 106). La metáfora es entonces, más que una figura retórica o tropo estrictamente hablando. “Se suele clasificar la metáfora entre los tropos, figuras que conciernen a la variación de sentido en el uso de una palabra, definiéndola como la transposición de un nombre extraño. La metáfora es la extensión de sentido de palabras

aisladas” (Domingo, 2003, p. 9). Esto nos lleva a concebirla más allá de la idea de la paráfrasis o la comparación, para Helena Beristaín (1977) el tropo es una figura que afecta el nivel semántico alterando su significado y “la metáfora implica concepción de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual” (p. 311). Para Tomas Domingo:

el lenguaje poético destruye la referencia espontánea del lenguaje ordinario, y, en virtud de la distancia que toma con respecto a la realidad natural (mediante una suspensión de referencia o ‘epojé’, dicho en términos fenomenológicos), abre nuevas dimensiones de la realidad. Se anula una referencia descriptiva en beneficio de una referencia metafórica. (p. 14)

Es decir, la metáfora tiene un significado que trastoca el literal pero no solo con fines estéticos sino más bien de una construcción mayor de significado. Cuando encontramos varias metáforas que tienen un hilo conductor como es el caso de la obra de Kyra Galván, la cual es menester de este ensayo, podríamos tomar la voz de Eduardo de Bustos que conceptualiza: “una colección de metáforas son lo suficientemente similares como para agruparlas, entonces nos encontramos ante un tema metafórico, del cual los diferentes actos lingüísticos específicos o las expresiones concretas utilizadas constituirían variaciones” (p. 67). Este hilo conductor en las metáforas de *La cuestión palpitante* está sostenido por la “imagen” del “viejo armario”, en las próximas líneas veremos cómo esta metáfora construye al yo lírico y a su estado interno, cómo es que ordena la vida interior de este a partir de la repetición de dicha metáfora. Asimismo, la vida íntima del yo poético que está unida a la vida cotidiana de las mujeres. El poemario es encuentro con la poesía y una visión crítica feminista a través de la concepción de la metáfora, la cuestión palpitante que explora buscando en lo oculto a través de la lengua, porque:

desde luego, el lenguaje disfraza el pensamiento. Mejor todavía: el hablante recubre (o “re-viste” el pensamiento). No sólo recubre esto que se llama el acto de pensar en sentido recto y riguroso; disfraza también el sentimiento, la imaginación, el recuerdo, todo cuanto el hombre tiene en su interior. (Labastida, 2000, p. 17)

Gutiérrez Escalante lo expone de esta manera:

La metáfora es un tropo, es decir, una figura retórica, en la que el significado común de una expresión (una palabra, un pensamiento o una oración), se encuentra alterado, por motivos estilísticos o persuasivos (Beristaín, 1995). En

la metáfora, una entidad cualquiera es aludida utilizando una expresión lingüística distinta a aquella con la que habitualmente es referida: una discusión puede ser metaforizada como una batalla o un orgasmo como una explosión. Las metáforas nos permiten entender y vivir experiencias de maneras distintas: no se vive, por ejemplo, de la misma manera una discrepancia entre académicos si sus desacuerdos se entienden como guerras que si se entienden como danzas. (Gutiérrez Escalante, 2019, p. 3)

La escritora en cuestión se inspira en la estructura del viejo armario para construir su propuesta lírica, y como ya se mencionó, en el prólogo escrito por la propia autora se nos advierte que la parte modular del poemario, es el encuentro con la poesía, la cuestión palpitante que explora con fervor y para encontrarla viaja hasta lo profundo de su propia alma, buscando en lo oculto.

Como toda aspirante al delirio realiza un viaje interior al fondo oscuro del armario personal en donde mora el olvido, los ensueños, los más íntimos secretos, lo no dicho, lo no descubierto, lo urgente, lo palpitante. En el guardarropa encuentra las piernas de la abuela y de las que habitan los espacios domésticos. Evoca el cuerpo de las mujeres; cuerpo/casa/ universo.

Distingo pasajes autobiográficos y temas que le han ocupado como la historia de México, la ausencia de los hijos, el amor/desamor, el dolor, el deseo, el asombro, y la certeza de la fragilidad de la vida.

Para este análisis retomo la propuesta de Bachelard (2020) sobre los dos espacios: el espacio íntimo y el espacio exterior que vienen a estimularse en su crecimiento y que cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan. Más adelante el autor subraya que “para el conocimiento de la intimidad es más urgente la localización de los espacios de nuestra intimidad que la determinación de las fechas” (p. 46). Con la imagen de la casa según este mismo autor podemos hablar de la topografía de nuestro ser íntimo por lo que propone tomar la casa como instrumento de análisis del alma humana, de tal manera que “no solamente nuestros recuerdos sino también nuestros olvidos están alojados” (p. 35) y al acordarnos de las casas aprendemos a habitar en nosotros mismos.

Bachelard dedica dos capítulos para hablarnos de las imágenes de las casas en dos sentidos “están en nosotros como nosotros en ellas” (p. 35) y estudia una serie de imágenes como son: los cajones, los baúles y los armarios y nos habla de la estética de lo

oculto. ¿No encontramos en nuestras propias casas escondites y rincones donde nos gusta acurrucarnos? Del mismo modo, afirma que acurrucarse pertenece a la fenomenología del verbo habitar. “Solo habita con intensidad quien sabe acurrucarse” (p. 36). Sobre el cómo habitar estos rincones nuestra autora escribe lo siguiente en el poema “Los secretos del armario”:

Está guardado un universo entero

en los cajones del viejo armario.

De su interior

un perfume tenue

deja un rastro de historias

en las fosas nasales.

Se cuelan cruzadas hacia lo desconocido,

excursiones para localizar

el nacimiento del axis mundi,

para rastrear los departamentos habitados,

las lenguas habladas en tierras ajenas

los fracasos conservados en salmuera. (Galván, 2021, p.19)

Así pues, siguiendo el análisis de Bachelard cuando se refiere a la concha inicial, es decir la función primaria de habitar, debemos preguntarnos cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo decidimos arraigar diariamente nuestro rincón. La casa, continua, como nuestro rincón del mundo, pero también como nuestro primer universo. El autor subraya que todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Es el lugar donde nos sentimos resguardados, y nos permite vivir la casa en su realidad y su virtualidad, es decir por medio del pensamiento y los sueños. Veamos un fragmento del poema “Ordenar el armario”:

Guardé la impotencia del alma

en un sobre perfumado.

Bien doblada, junto con las pashminas,

las aspirinas y las camisetas.

Al miedo, lo enmarqué

y lo hice huésped distinguido de los cajones.

Caminé con piernas de metal,

rechinando

avanzando como si me arrepintiera. Lamentando el lugar que ocupaba

y lo que no podía cambiar.

Al desamparo le colgué una medallita.

Me escondí del sol y de la voz que me distinguía. (Galván, 2021, p. 30)

Para Bachelard, uno de los principales y mayores poderes de integración para los pensamientos, recuerdos y los sueños es precisamente esta integración donde se propicia el principio unificador de los ensueños. De tal manera que el hablar en pasado, presente o futuro le confieren a la casa dinamismos diferentes. Es en la casa donde los seres humanos pueden sentirse guarecidos de las contingencias, la casa les permite establecerse, sin ella, los seres humanos podrían convertirse en seres dispersos, la casa los protege de la intemperie, es el “primer mundo del ser humano”... y en nuestros sueños la casa es siempre nuestra cuna. Es en la casa donde muchos de nuestros recuerdos se refugian (p. 34). Así lo observamos en el poema “Mil años” donde el sujeto lírico rememora las vivencias de su larga estancia en Tokio, todas las dificultades enfrentadas debido al sentimiento de orfandad y el sentirse extranjera, la dificultad del idioma o el contraste cultural. Veamos un fragmento:

Mil años

Aún me cuesta trabajo  
dejar el departamento vacío

de Minami Magome, en Tokio.  
La acción se prolonga interminable en el vacío.

En el espacio de mi corazón  
hay una estancia sin muebles  
que solloza.

Un arreglo floral de bienvenida.  
La ilusión de mil años que se quedaron tirados sobre un piso polvoriento.  
Notas delicadas tocadas en un piano

que nunca existió,

Hoy, adentro de mi corazón,  
los cerezos florecen inmutables  
en un instante que es presente continuo  
y en mi memoria se construye un acuario de olores

que hace de mis ojos: peces  
que nadan en las aguas del tiempo:  
yo dejando una habitación vacía

que no conozco porque la viví en la memoria  
de un país en el que moraré  
mil años. (Galván, 2021, p. 22)

Este es un clavado hacia lo íntimo del alma humana, hasta lo recóndito de su propio espíritu enmarcado en tiempos de encierro e incertidumbre, en donde el miedo demanda ese viaje interior aplazado por la prisa cotidiana en períodos ordinarios. Indudablemente vivimos tiempos que apuntan cambios de paradigmas, cuando la

incertidumbre externa obliga a zambullirte hacia el mar interior, hacer recuentos, largas reflexiones que apacigüen el miedo por la enfermedad y la muerte.

En la primera parte del poema la voz poética cuestiona esta novedosa manera de relacionarnos mediante la pantalla. Veamos un fragmento de “Quiebre”:

La cámara es el nuevo espejo de mano.  
El renovado de plata pulida,  
el daguerrotipo re cargado,  
la versión electrónica del lago en calma.  
Nos reflejamos en un loop infinito de imágenes.  
Grabamos, reproducimos, tomamos instantáneas.  
La cuestión palpitante, sin embargo, es la poesía. Palpita en la pupila  
y  
en la cámara que nos espejea.  
La cámara nos adora  
o  
¿nosotros la adoramos a ella? (Galván, 2021, p.18)

Mientras en el segundo poema “Las rupturas” cuestiona también esta nueva forma de comunicación necesaria durante el encierro provocado por la pandemia de COVID- 19 y que rememora el aislamiento domestico atribuido históricamente a las mujeres:

El más fuerte de todos  
fue la ruptura de la lengua.  
El despojo de la palabra escrita  
y la palabra hablada.  
Fue la interrupción más tropezada  
que se guardó bajo un sello especial  
junto a los diarios  
de las mujeres que bordan  
historias  
con hilos plateados de locura. (Galván, 2021, p. 19)

Los poetas escriben de manera intuitiva los que los filósofos reflexionan: “las imágenes de intimidad que son solidarias con los cajones y los cofres, solidarios con todos los escondites donde el ser humano, gran soñador de cerraduras, encierra y disimula sus secretos” (Bachelard, 2020, p. 124). Y precisamente en este tema de los cajones, de los cofres y de los armarios es donde, según el mismo Bachelard, se contactará nuevamente con los ensueños de intimidad.

El interior del armario es símbolo de intimidad que no se abre ante cualquiera, como es el caso de los cajones que lo componen, la luna, el espejo, el entrepaño, el último cajón o el cajón que nunca se abrió. Es allí precisamente donde se crea un espacio para el orden, y no solamente hablamos del orden geométrico, dice Bachelard, sino que se alude al orden de la historia de la familia: “El armario está lleno del tumulto mudo de los recuerdos” (p. 131).

Efectivamente, en este caso, resonancias biográficas entrelazan los entrepaños. El yo poético nos cuenta que el mundo entero puede caber en un armario y en su “aroma a cedro unifica lo que es y lo que no” (Galván, 2021, p. 20).

Lo paradójico aparece cuando la poeta salta de sus reflexiones íntimas para mirar lo exterior y nos recuerda que todo suelo que pisamos “es el lugar sagrado”, y que las piedras pueden hacer notar su presencia milenaria cuando contemplamos el zen. Nos está remitiendo a la inmensidad interior que contempla el mundo externo. Lo exterior que llama a la contemplación. El alma que mira un objeto, que observa las piedras:

Las piedras hermosas contemplando el zen.

Palomas que se aposentaban sobre las piedras.

Un silencio poderoso se asentaba como una reina con crinolina  
en medio del barullo.

En ese silencio

las piedras parloteaban. (Galván, 2021, p. 23)

Bachelard también nos habla de la dialéctica de lo pequeño y de lo grande, bajo los signos de la miniatura y la inmensidad. Asimismo, nuestra autora parte de las piedras pequeñas y ordinarias, la reflexión se vuelca ante la búsqueda del “Axis mundi”, la unión del mundo terrenal con el celeste, eje cósmico, árbol de la vida, sus raíces que se hunden para elevar sus ramas más alto, en el que giramos como un eje del universo.

## Axis Mundi

¿Dónde yace el eje, el centro de la vida?

¿El centro de la muerte?

¿Sobre qué meridiano gira el mundo

guiñándole a la luna, adorando al sol?

¿Dónde está resguardada

la llave de la vanidad?

¿Dónde se encuentra la clave

para mantener a la ingenuidad, prístina y pulida

a pesar de los golpes

y los desencantos?

¿Dónde reposa el secreto

de la berenjena

y el suspiro del pimiento?

¿En qué giro de las posibilidades se encuentra el universo paralelo en donde soy una  
celebridad? (Galván, 2021, p. 26)

La voz poética sigue cuestionándose, se mantienen las dudas vitales, surgen las evocaciones impregnadas del aroma de hierbas de olor y, a manera de oxímoron, lanza magnas preguntas con palabras cotidianas: “¿Dónde reposa el secreto de la berenjena y el suspiro del pimiento?”

Y continúa preguntando de manera inquisidora, el espacio poético Bacheariano se desplaza, se expande de los espacios domésticos hasta los espacios abiertos, el arriba y abajo, el cielo y el inframundo, veamos otro fragmento del mismo poema “Axis Mundi”:

bifurcando el camino

entre el paraíso y el inframundo.

¿Dónde rastrear la centella de la luciérnaga y la ubicuidad del colibrí?

¿Dónde la torre que se alza inaccesible

y la escalera  
que conducen  
al centro  
de la incógnita  
a la entrada del país de las humillaciones

y la negación de la inteligencia?  
Por Dios, ¿alguien sabe  
dónde se localiza  
el campanario de mi Kunlun,  
dónde la diosa madre del Oeste  
el vórtice de los espíritus  
el olfato finísimo de los lobos grises  
que rastrean el manantial primigenio? (Galván, 2021, p. 28)

Es preciso comentar aquí que K'un-Lun es una ciudad mítica perdida en una dimensión diferente y además, es considerada como una de las siete capitales celestes. Por otro lado, la lectura del poema "Reescribir el cuerpo" donde asoma su permanente postura crítica sobre la condición de las mujeres, sobre los mandatos sociales que siguen pesando en el dictado del cuidado de los otros y de las prioridades domésticas para ellas, es otro de los temas que atraviesa la poética de la autora:

Mi brazo izquierdo suaviza las arrugas de las sábanas.

El derecho encauza proyectos.

El izquierdo alcanza la luna en la sopa de nardo.

Mi brazo derecho dicta conferencias.

mientras el izquierdo rocía perfume de loto

bajo mis orejas. Mi brazo derecho corta verduras en el margen afilado

de la noche. (Galván, 2021, p. 47)

Aparecen también resonancias de las voces de las ancestras como la madre y la abuela, las mujeres de la familia en un mundo patriarcal donde se vive y crece en ambientes domésticos, con mandatos heredados de generación en generación, mandatos que nos dictan el modo de ser mujer.

La pierna de la abuela

Dejo los brazos en paz,  
estiro la mano y encuentro  
entre cartas y fotografías,  
la pierna cercenada de mi abuela Francisca.

Arribó en vagón de primera clase.  
Bien guardada  
en su maleta de cabritilla  
recorrió por años, lúgubre e imperturbable,

la vida de las mujeres de mi familia.  
La piernita bailaba al son de la culpa,  
sí yo, si tú, si tú, si yo,  
cargando letras que dictaban  
una recóndita turbación  
una vergüenza íntima  
por ser mujer de una sola pierna.  
Bailarina eterna de caja musical.  
Cómo competir con esa pérdida.  
Fue mujer dividida ante la alternativa:  
la vida o la muerte, o su magnífica pierna.

Magnífica, porque con ella caminaba,  
le murmuraba secretos  
y era cómplice de nacimiento,

de la otra pierna.  
Fue el último recurso  
para derrotar al cáncer.  
Una decisión que ciertamente escinde  
la idea de completitud.  
Ave desplumada,  
sin equilibrio y sin sostén.  
Traspié abismal hacia  
la humillación de no servir  
cuando una mujer se concibe

como el paradigma de la utilidad. (Galván, 2021, pp. 46-47)

El miedo, un recurso heredado de la infancia envueltos en la ensoñación de los últimos cajones del armario, los cajones que nunca se abren porque contienen los secretos de familia, miedos, temores, oscuridades y olvido:

Árbol de hojas redondas

Desechada la maleta de la abuela  
me topo con  
un enorme árbol de hojas redondas  
que se quedó colgando del entrepaño más alto

rumiando al viento

los recuerdos no buscados.

Cuando era niña  
la violencia podía estallar  
en cualquier instante.  
Vivir era perpetuo temor.

Una voz masculina, colérica,

se alzaba mancillando, insultando, empequeñeciéndonos.

Vertiendo palabras ardientes: plomo derretido

directo al corazón. (Galván, 2021, p. 49)

Reflexiona también sobre el amor y la experiencia de las mujeres. Para decidir la forma de amar estas han sido moldeadas por los mandatos patriarcales, que les imponen la culpa como una carga constante. Este poema está ubicado en el último cajón, aquel que rara vez se abre.

Asimismo, se confiesa con un corazón navío latiendo al ritmo del universo que en la vida terrena no es el amor al otro lo que nos salva, sino el amor a nosotros mismos. Veamos un fragmento de “Corazón navío”:

En el cajón de hasta abajo  
me encontré con un corazón que palpita: es un navío  
transparente colmado de estrellas  
nebulosas  
y agujeros negros  
latiendo  
al ritmo del Universo. (Galván, 2021, p.57 )

Hablar de la dicotomía corazón universo nos remite a las reflexiones del pensador francés Bachelard cuando afirma que la inmensidad está en nosotros. Esta inmensidad

podría expresarse en la completa soledad, cuando estamos inmóviles, pero seguimos soñando, según sus propias palabras: “La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es una de las características dinámicas del ensueño tranquilo” (p. 258).

Veamos un fragmento del poema “Lluvia” que muestra la mirada poética al mundo exterior desde su propia ensoñación:

Lluvia

Cuando oigo la lluvia trotar sobre los tejados  
un gozo íntimo  
señorea en mi pecho  
ligado a la tristeza,

y lo indescriptible surge  
junto a un miedo vago, indecible  
al diluvio, a la catástrofe.

A volver al momento cotidiano.

A que se enfríe el café

y nuestras palabras yazcan congeladas en lo alto de una cordillera,  
opacadas por la lluvia  
que trota en el tejado. (Galván, 2021, p. 63)

Finalmente, el yo poético reflexiona sobre el oficio de escritora en los tiempos posmodernos, lo que ha representado para ella ser escritora, madre, hija, esposa y mujer:

Estratos

Entre capas

escondites

dobleces

vino a anidar un anhelo oscuro

de brillar, de ser algo más

que mujer de la casa

carne de amor magnolia de viento

manos de cocinera corazón de fonda

menos para mí.

Un anhelo palpitante pudriéndose  
en lo íntimo en lo no dicho apestando  
para ser notado.

Un anhelo insatisfecho  
de fama  
de reconocimiento. (Galván, 2021, p. 64)

En el poema “Estratos” podemos identificar varias metáforas que expresan sentimientos, deseos y la lucha interna de la voz poética. Aquí algunas de ellas: “carne de amor magnolia de viento”, esta combinación de imágenes sugiere una dualidad entre la fragilidad y la belleza de la magnolia y la inestabilidad del viento, representando la complejidad de la identidad femenina; en “manos de cocinera corazón de fonda” se contraponen los roles tradicionales asignados a la mujer (cocinera, fonda) con la idea de un corazón que desea algo más, lo que refleja una lucha entre la identidad personal y las expectativas sociales; “apestando para ser notado” sugiere que el deseo se ha vuelto insoportable y necesita ser reconocido, lo que implica una necesidad de validación externa que casi nunca se le concede a las mujeres; en “anhelo insatisfecho de fama de reconocimiento” observamos la repetición del concepto de anhelo, aquí destaca la lucha interna y el deseo de trascender más allá de la identidad asociada con el hogar y los roles de género impuestos por la cultura patriarcal. Cada una de estas metáforas contribuye hacia una representación vívida de la complejidad emocional y la búsqueda de identidad de la voz poética en el contexto de la feminidad.

## Referencias

- Bachelard, Gastón. (2020). *La poética del espacio*. 3ª edición. Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, Helena. (1977). *Diccionario de retorica y poética*. Editorial Porrúa.
- Bustos Guadaño, Eduardo (2006). “Pragmática y metáfora”, en *Biblioteca 271 Virtual Miguel de Cervantes*, en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signarevista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417000475f5bda5\\_18.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signarevista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417000475f5bda5_18.html) [fecha de consulta: 6 de abril de 2025].
- Domingo Moratalla, Tomas (2003). “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*
- Evangelista Ávila, Iram Isaí. (2021). “Perspectivas de la metáfora y el símbolo desde la teoría de Paul Ricœur”. *Interpretatio*, 6.1, marzo-agosto, pp. 159-176
- Galván, Kyra. (2021). *La cuestión palpitante*. UNAM/ Bonilla Artigas Editores.
- Gulubov, Nattie. (2012). *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Labastida, Jaime. (2000). *Cuerpo territorio y mito*. Siglo XXI Editores.
- Lakoff y Johnson, (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. CATEDRA.
- Gutiérrez Escalante, Armando. (2019). Metáfora y construcción social. *Athenea digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 19(1).
- Soriano, Cristina (2012). “La metáfora conceptual”, en: *Lingüística Cognitiva. I*. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (Ed.). Anthropos.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II: Globos*. Siruela.

## **Metáforas de la energía de agresión**

## **Metaphors of the energy of aggression**

## **Metáforas da energia da agressão**

\*José Luis Aguilar Martínez. ID. 0000-0003-1074-1569

\*\*Ignacio Eulogio Claudio. ID. 0009-0007-2733-179X

\*Universidad Nacional Autónoma de México, DEGIRE, CDMX, México, email:  
profesorluisaguilar@gmail.com

\*\*Universidad Autónoma de Guerrero, Licenciatura en Sociología, Facultad de Filosofía  
y Letras, Chilpancingo, Guerrero, email: iecla@hotmail.com

### **Resumen:**

En la investigación que aquí se propone se analizan las metáforas de la energía de la agresión a partir de la fenomenología de Bachelard. La hipótesis que se sugiere asume que la transformación de la agresión animal convertida en funciones sociales como domesticar, luchar, pelear y combatir conforman el psiquismo de las imágenes de un cuerpo social que debe procurarse en contra de las amenazas de una fuerza psicológica que lo invade, lo envenena y lo destruye. Lo que ofrece esta investigación, a partir del método fenomenológico es dar cuenta de los estratos de la analogía con el que operan las ciencias sociales como la política, la economía, el derecho y la sociología dominadas por la metodología cuantitativa. Se mantiene un diálogo con la teoría crítica y con el pensamiento complejo en lo referente a las metáforas de la reserva. Se concluye que las metáforas de la lucha forman parte de un histrionismo de toda orientación política para establecer las narrativas de reforma y revolución. Las culturas que establecen luchas avanzan más deprisa en sus derechos políticos y sociales que aquellas culturas que las sofocan. Sin embargo, esto no sugiere la evolución de una sociedad sino el grado de imaginación colectiva que fortalece las imágenes de un cuerpo social que se autoconserva.

**Palabras clave:** metáforas de lucha, metáforas de reserva, energía de agresión, cuerpo social

### **Abstract.**

In the research proposed here, the metaphors of the energy of aggression are analyzed based on Bachelard's phenomenology. The suggested hypothesis assumes that the transformation of animal aggression converted into social functions such as domestication, fighting, fighting and fighting make up the psyche of the images of a social body that must be sought against the threats of a psychological force that invades, poisons and destroys it. What this research offers, based on the phenomenological method, is to account for the layers of analogy with which social sciences such as politics, economics, law and sociology, dominated by quantitative methodology, operate. A dialogue is maintained with critical theory and complex thinking regarding the metaphors of the reserve. It is concluded that the metaphors of the struggle are part of a histrionics of all political orientation to establish the narratives of reform and revolution. Cultures that establish struggles advance more quickly in their political and social rights than those cultures that stifle them. However, this does not suggest the evolution of a society but rather the degree of collective imagination that strengthens images of a self-preserving social body.

**Keywords:** metaphors of struggle, metaphors of reserve, energy of aggression, social body

### **Resumo.**

Na pesquisa aqui proposta, as metáforas da energia da agressão são analisadas com base na fenomenologia de Bachelard. A hipótese sugerida pressupõe que a transformação da agressão animal convertida em funções sociais como domesticação, luta, briga e briga compõem o psiquismo das imagens de um corpo social que deve ser buscado contra as ameaças de uma força psicológica que o invade, envenena e destrói. O que esta pesquisa oferece, baseada no método fenomenológico, é dar conta das camadas de analogia com as quais operam as ciências sociais como a política, a economia, o direito e a sociologia, dominadas pela metodologia quantitativa. Mantém-se um diálogo com a teoria crítica e o pensamento complexo a respeito das metáforas da reserva. Conclui-se que as metáforas da luta fazem parte de uma histrionização de toda orientação política para estabelecer as narrativas de reforma e revolução. As culturas que estabelecem lutas avançam mais rapidamente nos seus direitos políticos e sociais do que aquelas culturas que as sufocam. No entanto, isto não sugere a evolução de uma sociedade, mas sim o grau de imaginação colectiva que fortalece as imagens de um corpo social autopreservado.

**Palavras-chave:** metáforas de luta, metáforas de reserva, energia de agressão, corpo social

Enviado: 01/02/2025

Revisado: 03/03/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Aguilar, J y Eulogio, I (2025). “Metáforas de energía de agresión” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp. 127-155, Doi. 10.5281/zenodo.15238781

## Introducción

Esta investigación forma parte de una estancia posdoctoral realizada en la Universidad Autónoma de Guerrero. Originalmente conformaría un libro completo, sin embargo, se ha propuesto en tres entregas para contribuciones diferentes. La primera ya se publicó (2025) bajo el título “Pensamiento complejo aplicado a investigaciones equivalenciales”, ahora le corresponde la publicación sobre estudios sobre metáforas. Quedaría pendiente una última publicación que trata sobre problemas de gestión de crisis.

El presente trabajo de investigación que se divide en seis apartados y una conclusión. En el primero se destaca el origen de las metáforas literarias de la lucha orientado por la obra *Lautremont* de Bachelard. Se transita del psicologismo de las imágenes de las impulsiones subjetivas de la animalidad a las metáforas de la lucha propuestas por Darwin y Marx. En el segundo apartado se incursiona en la construcción de analogías a partir de las materias. Se asume el postulado de Bachelard, según el cual el psiquismo humano hace de las materias lo que le permite la subjetividad para trabajar en ellas, dividiendo materias de estructuras sólidas y pesadas respecto de las materias blandas y moldeables para significar la diferencia entre estructura e infraestructura, revolución política y revolución social.

En el tercer apartado se establecen los niveles ontológicos de las metáforas de la lucha, se describen las metáforas de la corrupción y los agentes asépticos, el reparto del sacrificio y las miasmas del poder. En el cuarto apartado se aborda el debate acerca de la lucha revolucionaria tomando en cuenta la triple distinción entre barrera, obstáculo y límite. En el quinto apartado se plantea la metáfora de la reserva en sus múltiples polaridades. En el sexto apartado se asume que las metáforas de las luchas tienen niveles ontológicos, pero ninguna de ellas llega al nivel de la movilidad violenta de la reserva para evolucionar a la sociedad. El nivel de la reserva militar tiende a modificar las metáforas infantiles que conocemos en la reserva. El secreto de las metáforas de la reserva sigue escondiendo el actual canon del capital, así como la predicción de un nuevo enfrentamiento entre potencias beligerantes. Por último, se concluye que las metáforas de la lucha forman parte de un histrionismo de toda orientación política para establecer las narrativas de reforma y revolución. Las culturas que establecen luchas avanzan más

deprisa en sus derechos políticos y sociales que aquellas culturas que las sofocan. Sin embargo, esto no sugiere la evolución de una sociedad sino el grado de imaginación colectiva que fortalece las imágenes de un cuerpo social que se autoconserva.

## 1. Origen de las metáforas de la lucha

La investigación que proponemos aquí parte del análisis literario que hace Bachelard (20013) sobre *Lautremont* para referirse a las funciones de agresión desde un psiquismo de la animalidad. La fenomenología de la agresión que nos ofrece el autor francés toma en cuenta la movilidad de las impulsiones subjetivas que se encuentran en las imágenes de la garra, las tenazas, las ventosas, el pico, el aguijón, las fauces, las aletas, la pata, etc.

Las imágenes literarias que ofrecen los impulsos subjetivos de la animalidad afirman la violencia, en el sentido de que el animal es captado ya no en sus formas sino en sus funciones, tales como sujetar, morder, incorporar, envenenar, cortar, golpear, constreñir, etc.

Lo que se sugiere en las imágenes literarias de la violencia de Lautrémont son las funciones de la agresión, en el sentido de que hay libertades totales de la voluntad como morder, atacar o aplastar que ha desarrollado el órgano especializado conforme a unas fronteras vitales de una evolución ambigua.

Este análisis coincide con la distinción conceptual entre *fight* (pelea) y *struggle* (lucha) que establece el paradigma epistémico de Darwin.

En un cuerpo social pelea y lucha no son lo mismo. La pelea tiene las cualidades del atleta, la preparación, el régimen de dieta y la técnica con normas específicas de contacto. Solo el derecho adversarial ha admitido la analogía de la pelea o pleito descontrolado en un escenario de pelea justa arbitrada por un juez.

No obstante, el imaginario social ha captado a la lucha a partir del cuerpo social. Hay una imagen de cuerpo social y una imagen de algo mayor, un monstruo que la devora,

algo que ha surgido del cuerpo social. Ese algo que tiene los impulsos para afirmar la violencia los tecnólogos le llaman sistema. La sociología le llamará capitalismo.

Hasta la aparición de la secularidad esa fuerza o animalidad que asecha a la *bios* da un nuevo giro a la metáfora de la lucha y su ensoñación de la movilidad de las impulsiones subjetivas como por ejemplo devorar, incorporar, mutilar, engullir, aplastar, etc.

La historia de la lucha tuvo que reconstruirse desde el mesolítico hasta la modernidad para generar inferencias en las explicaciones políticas y sociales de las revoluciones y las reformas de los Estados nacionales.

La lucha entre pastores y agricultores, entre nómadas y sedentarios se remonta hasta los *Gathas* que dan origen a la civilización. En la caza, dice Calasso (2020) el hombre se fundía con la naturaleza, adquiría las cualidades del animal. Del colmillo al sílex y de éste a la lanza y la evolución en la flecha hasta el misil (Morris, 2006) parten de la función de la agresión de los impulsos de la violencia.

El pastor, conocedor de los secretos del hambre, el confort y el apareamiento estacional, establece una primitiva estrategia: seguir el curso de las manadas. En cambio, el agricultor almacena los saberes y comienza la domesticación. Es el primero en mezclar las fuerzas o impulsos animales como el tiro y la carga. Puede individualizar la fuerza o colectivizar el esfuerzo. Con ello va creando la imagen de las fuerzas productivas, las fuerzas de conquista de la naturaleza hasta llegar a concebir las fuerzas de la guerra.

En su imaginación, el hombre mesolítico, ha creado unas fuerzas que se desprenden de la sociedad y que comparten, igualmente, el dominio sobre los hombres, de domesticarlos, convertirlos en fuerza e impulsión de carga, de tiro. Pueden, al igual que las variaciones animales, utilizarse, como decía el economista Smith (1994) para “trabajos simples, pesados, sucios, elevados o sofisticados”, como lo hizo la antigüedad esclavista con los lectores esclavos de Platón o “los escribas de los sacerdotes egipcios” (Pérez, 2005)

A este respecto, Marx (1989) es heredero y continuador de la tradición de las metáforas de la energía de la agresión. Lo que da cuenta, el autor alemán a lo largo de su obra escrita, es de la imaginación de unas fuerzas productivas, supuestamente colocadas

por arriba de los individuos; que se han convertido en trabas históricas y que es necesario disolver en cuanto lucha revolucionaria.

Las claves para entender la teoría de la lucha en Marx parten de dos conceptos contrarios pero complementarios como lo es la máquina y la naturaleza. En Marx opera un paradigma de origen energético que sugiere que hay unas fuerzas vivas que operan en un mecanismo llamado capital, así que, en su etapa madura, da cuenta de los engranajes y funcionamientos de la maquinaria que hecha andar el capital en el proceso productivo de mercancías.

La ensoñación consiste en que la maquinaria ha heredado los impulsos de la animalidad: devora, sujeta, tiene pinzas, tentáculos, ventosas y fauces. Las cualidades de la agresión como aplastar o golpear implican toda una riqueza de analogías de la ensoñación de la violencia que va creando el surgimiento de la lucha social y política como la conocemos hoy.

En la construcción de analogías las cualidades alfa, que son las funciones de la agresión de la animalidad, son analogadas en las funciones beta como es el caso del veneno que se convierte en crítica, el aguijón en crítica de las armas o las tenazas de la huelga que sujetan al capital y lo paraliza.

Se trata de una lucha que describe funciones de agresión, tanto para las fuerzas del capital como las de la lucha proletaria. Un enemigo de múltiples formas que crece en la imaginación en contra de un héroe trabajador como lo sugería Simone Weil (2005) en *La source grecque*.

Detrás de estas metáforas hay una coincidencia entre Darwin y Marx que no aceptó el autor inglés. (López. 2018) El supuesto teórico Maltusiano de la lucha para conquistar espacios y medrar aritméticamente comprometía a Darwin a adoptar una teleonomía basada en la liberación, muy cercana a la teología. Lo más cercano a esta opinión que escribió Darwin (2007) fue que, así como el resto de las especies le dieron paso para que el hombre evolucionara, de la misma manera las culturas menos avanzadas serían arrasadas por las culturas con valores de conquista, vigorosas e intrépidas. Esta inferencia concluye que lo importante es la variación, la salud y la inteligencia de una cultura, pero que dura por un tiempo y luego se pervierte y declina. No hay liberación sino grados de evolución cultural que se extravían con el tiempo.

En Marx la lucha es por la liberación del hombre y de la naturaleza. Este autor no se opone a Darwin. El hombre es resultado de una naturaleza que ha espiritualizado sus fuerzas, mientras que el hombre ha sojuzgado a la naturaleza enseñoreándose en lugar de cooperar con ella e identificarse con ella nuevamente. (Schmidt, A, 1977) En vez de una interacción hombre-naturaleza, el hombre ha creado una naturaleza humana, artificial, que requiere de la sustracción indiscriminada de recursos naturales para sobrevivir. El capitalismo es el estadio más reciente en contra de las fuerzas de cooperación. Debido a este sisma de origen, se debe luchar contra el capital, contra los hombres que adoptan las creencias cismáticas que alimentan las fantasías de una sociedad civilizada.

De este modo nace una narrativa de la lucha y sus metáforas en el pensamiento marxiano liberador de la naturaleza y la humanidad. Lo que intenta este discurso es sugerir que la lucha depende del paradigma cultural en el que habite.

Las fuerzas que domestican a los hombres en esclavos de la antigüedad ya no se consideran moral ni legalmente admisibles, sin embargo, esto no supone que la esclavitud haya desaparecido, sino que las primitividades de la domesticación se encuentran latentes en el subconsciente de cualquier sistema de producción. Siempre habrá un impulso primitivo para afirmar la voluntad del sistema. Lo mismo vale para la diversificación étnica de la Edad Media que pasó a constituir jerarquías entre señores y siervos propiciando una sociedad estamental que estableció poder y derecho. Con la aparición moderna del concepto de clases en cuanto uso de fuerza y su consecuente nivel de autosuficiencia económica, política y social, dice Childen, se revelaron los estratos sistadiales, entiéndase con esta palabra “capas de las formaciones culturales en las que aún perviven ciertas prácticas que dan cohesión a la cultura y la explican” (1986, pág. 12), es decir sedimentos antropológicos que corresponden a una herencia cultural que sigue viva en la sociedad moderna.

En este sentido, los estratos sistadiales y sus primitividades se enunciarían del siguiente modo. Ha prevalecido a lo largo de la historia una aristocracia con voluntad de primitividad que domestica a los gobernantes para obedecer a los rituales de poder y su conservación. Esta práctica actualmente forma instituciones supraestatales (fundamentalmente económicas) que no se someten a la democracia, mientras que sigue latente una diversidad religiosa que da origen a los partidos políticos cuya tarea ideológica es domesticar a la subjetividad en forma de devoción, reverberación y obediencia.

Finalmente, a partir de los estadios anteriores a la producción material se ha conformado una diversificación de uso de fuerza de trabajo que se abarata y está disponible en el mercado laboral.

Lo anterior sugiere que el concepto de lucha tiene su génesis metafórica a partir de los *arcana imperi* o secretos de dominio tanto del pastor como del agricultor mesolítico, es decir de las funciones de las primitividades de la domesticación. De este modo se puede sugerir que, en la mitosfera, lugar en donde residen los dioses, los fetiches, el dinero y el Estado, pronto adaptaron las metaforologías de la movilidad de las impulsiones subjetivas, en el sentido de que se imponen en las mentes como un poder que somete. Paradójicamente el concepto de lucha es el que puede entender esta mitosfera de primitividades porque el mismo concepto nace de la ensoñación de la presencia de un poder que tiene las funciones de la agresión.

## **2. Las metáforas de las materias en los ciclos de revolución**

Regularmente se acepta la dialéctica reforma-revolución, pero en este caso se trata de analizar cómo es que surge la ensoñación de las metáforas de la lucha.

Para Bachelard (2014), las materias duras y las materias blandas dependen de la psicología de las ensoñaciones de la tierra. El psiquismo humano hace de las materias lo que le permite la subjetividad para trabajar en ellas, dividiendo materias de estructuras sólidas y pesadas respecto de las materias blandas y moldeables. Lo que mentamos como materia no se refiere solo a la estructura atómica sino a la imaginación de todo lo que llamamos materia, por ejemplo, las matemáticas son materias duras en comparación con las materias blandas como el humanismo. En el caso de la dialéctica reforma-revolución opera una analogía de las materias.

La diferencia que establece Marx para trazar una ambivalencia para la liberación de la naturaleza y la humanidad se da en términos de estructura y superestructura que corresponde a la analogía de las materias duras y de las materias blandas.

Las revoluciones corresponden a las materias duras, mientras que las materias suaves corresponden a las reformas. La dialéctica reforma-revolución pertenecen a los ciclos recursivos (Karatani, 2010) o de repetición de la historia. La revolución se divide en dos: revoluciones políticas y revoluciones sociales.

Las revoluciones políticas ocurren tras un periodo de pacificación entre potencias beligerantes que dan origen a nuevos procedimientos de derecho internacional convencional; mientras que las revoluciones sociales ocurren dentro de los Estados nacionales fortaleciendo al derecho internacional convencional en un juego de despliegue de recursos militares que establece la dicotomía entre orden y derecho. Ambos ciclos de revoluciones ocurren entre 120 a 130 años aproximadamente. A mitad de un ciclo de revolución política surge un ciclo de revolución social.

El ciclo de revolución política pertenece a la noción de orden y no al derecho. Orden es lo que se permite una nación hegemónica o pacto entre naciones beligerantes para afianzar su influencia y ampliar su dominio. En cambio, el derecho es producto de una violencia fundadora de derecho como lo es el enfrentamiento global entre potencias beligerantes. Orden y ley (Calasso, 2000) permiten comprender la diferencia entre estructura respecto de la infraestructura. Las revoluciones políticas modifican a las estructuras institucionales internacionales, fundamentalmente económicas y a los Estados en sus procedimientos democráticos. Mientras que la ley, en cuanto derecho internacional modifica a la superestructura a partir de la gestión de derecho convencional dentro de las constituciones de los Estados nacionales. En esta especie de *ciclogía* o ciencia de los ciclos revolucionarios aparece la reforma, como una figura de remoción de fachada, de percepción de cambio que versa sobre la flexibilidad de un ciclo recursivo de revolución social.

Las metáforas de las materias duras se refieren a aquellas estructuras económicas que solo se modifican o sufren transformación a partir de la guerra y de las consecuencias de la devastación de las anteriores instituciones económicas. En cambio, un bucle de reforma es tan flexible que tiene lugar en los ciclos de revolución política y sobre todo en los ciclos de revolución social. Esta flexibilidad de las materias blandas ha permitido que la metáfora de la lucha se use para realizar inferencias en diferentes niveles ontológicos.

El establecimiento de un orden propiciado por las potencias beligerantes y el derecho internacional inicia un periodo de revolución política que organizará una serie de

reformas políticas en los Estados nacionales subordinados. Aquí la reforma se organiza en partidos políticos afines al Estado profundo (Aguilar, 2024) de la potencia unipolar o de las potencias regionales. En cambio, en los periodos de revolución social se origina la gestión de demandas del derecho internacional convencional que fortalece la lucha de la oposición política, sindicatos, asociaciones civiles y campesinas. Aquí la metáfora de la lucha es abiertamente contra las potencias beligerantes, pero fundamentalmente en contra del capitalismo.

### **3. Niveles ontológicos de las metáforas de la lucha**

Polibio llamaba *anaciclosis* a los ciclos de la vida de las repúblicas y sus respectivas corrupciones (monarquía-tiranía /aristocracia-oligarquía/ democracia-demagogia [hasta concluir con la anarquía e iniciar nuevamente el ciclo de la corrupción de las cosas civiles], pero con la aparición de la secularidad, el sentido de un orden cosmológico basado en equilibrio de la *hybris* o desmesura de poder, la corrupción es sacada de los ciclos y convertida en materia de narración.

Como advierte Morin (2011), la enunciación de los males en la democracia es de carácter prosaico por oposición a la perspectiva creativa de la *poéiesis* para enfocar realidades. En este sentido, el orden secular comprenderá a la lucha social y la lucha política a partir de coordenadas prosaicas, es decir de narrativas en contra de la corrupción que pudre y destruye el tejido social, lo mismo que a aquel monstruo llamado sistema, capital o civilización del beneficio.

Lo primero que debemos analizar, en este desplazamiento de la corrupción, es el nuevo paradigma de lo social como laboratorio que abreva imágenes literarias de la vieja concepción de lo social como organismo sobrenatural.

El islam aún se basa en el canon del *Corán*, toma como norma de comportamiento el libro sagrado, en cambio la sociedad secular toma como referencia de moralidad a la sociedad. La conversión moral de la religión a la sociedad es una idea central de Simone Wei que Calasso (2018) conduce hasta sus últimas consecuencias en un capítulo

intitulado “Terroristas y turistas”. Como turistas solo comparamos una moral surgida en nuestras sociedades seculares con las extravagancias y excentricidades de las sociedades ajenas. Nuestra indiferencia y las selfis es lo que queda ante el sufrimiento real de las culturas diferentes a lo propio. De este modo, infiere Calasso, la sociedad secular es una sociedad experimental.

Podemos preguntarnos si ¿la sociedad ha alcanzado este alto grado de sabiduría por el que uno rememora la creencia y queda reducido a la observación, al estudio, a la comprensión en una progresión indefinida e imprevisible?

La respuesta es que no. Los conflictos de la sociedad ya no tienen como objeto algo que esté fuera y por encima de ella, sino a la sociedad misma -como un laboratorio- en el que las fuerzas opuestas en su interior tratan de arrancarse mutuamente la dirección de los experimentos. [Derecha e izquierda con sus extremidades]

No obstante, la sociedad más anhelada por las ciencias sociales es la de descubrir en detalle la función homeostática de equilibrio, que tal comportamiento, de por si aberrante, se desarrolla en el seno de una determinada sociedad. Con esta conversión hay un parentesco entre lo social y lo sobrenatural, al grado de concebir a lo social como el único ídolo. Lo paradójico es que en la arquitectura social el hombre es usado como ladrillo o cemento, pero no se construye para él, es él quien se convierte en material de construcción tanto para las potencias estelares, para las potencias regionales y para los Estado subregionales (Aguilar, 2024).

El axioma fundamental del secularismo es el equilibrio entre sociedades particulares, es decir el ideal de aplicación planetaria de la paz. A este respecto, dice Calasso que esta concepción de lo social como sobrenatural se contrapone con el *ṛta* o principio de orden cósmico, donde la sociedad y todo lo que está fuera de ella y la nutre, pertenece a las potencias de las que depende toda la vida.

El *ṛta* abarca (Dillard-Wright, 2020) el respeto por la naturaleza, el orden moral y social, es una noción de derecho más amplia que el dharma y el karma que no considera un análisis o separación de deberes para con los seres humanos, para con la naturaleza, para con los seres divinos y contemplar el lugar de la humanidad en el mundo. En el *ṛta* no existe ninguna dualidad entre Dios y la naturaleza, en cambio en la concepción del cuerpo social sobrenatural contemporáneo, cada paso está minado por la dualidad, el

derecho convencional es concebido como una herramienta afilada para acusar cualquier transgresión a la conducta egocéntrica e indiferente al sufrimiento de la alteridad.

En lo que se refiere a la corrupción el cuerpo social sobrenatural crea sus propios luchadores, locales, nacionales y globales con sus respectivas luchas en contra de la corrupción latente. La imaginación secular consiste en preservar la creencia de lo social como organismo biológico dotado de moralidad sobrenatural que, en cada reforma, se prescriben antisépticos contra los gérmenes corruptos. En los experimentos sociales predomina una ensoñación de limpieza aséptica que beneficia al organismo sobrenatural y mejora a las instituciones políticas.

En esta imaginación de la limpieza del cuerpo social se establecen niveles de lucha. La lucha social, por ejemplo, se organiza contra la suciedad de la corrupción con acciones de destape. Lo que se busca es destapar, mostrar lo fétido, lo podrido y lo que tenga que ver con las cloacas y las miasmas de las entrañas del poder. La lucha social se convierte en una ensoñación de agentes biológicos benignos para el cuerpo social en donde cada experimento social es un agente antiséptico, células benignas y hemoglobinas que revitalizan al cuerpo social.

Esta infantilización del cuerpo social culmina en reformas a la norma consuetudinaria local, pero que ya están latentes en el derecho internacional convencional, solo se trata de activar la lucha social en las localidades en donde la imaginación del cuerpo social sobrenatural aún no ha modificado las conductas infectadas por la corrupción.

El concepto de corrupción dejó de concebirse desde la *hybris* o arrogancia de poder para interpretarse a partir de las miasmas de poder. Pero esto no significa que haya abandonado la mitoesfera comportamental. Las llamadas revoluciones de izquierda tienen lugar cuando el partido de derecha en el poder se identifica incluso se mimetiza con la clase económicamente dirigente del país, entonces la oposición de izquierda construye una narrativa, una prosaica de la corrupción, que de tal modo todos los ciudadanos la entiendan, desplazando al partido de derecha con destapes de corrupción, lo mismo que a la clase económicamente dirigente. Así es como se origina una reforma producto de la lucha social y política de las izquierdas.

En seguida, el partido de izquierda se convierte en partido hegemónico, pero tiene que seguir acordando con la clase económicamente dirigente, que en estas circunstancias

se ve expuesta a la competición con capitales extranjeros para abaratar costos en los contratos de obra pública. Pero aquí nace el problema comportamental del poder de las miasmas. Los líderes de izquierda no se formaron en las universidades internacionales de prestigio, no siguen rituales de la aristocracia financiera internacional y tampoco conocen los lenguajes del estado profundo para contrarrestar un golpe de Estado. Sin embargo, desean adquirir el estatus social y de autoridad que mantuvieron los líderes de los partidos de derecha.

No es que deseen codearse con el poder detrás de las instituciones, sino que desconocen el poder de las miasmas. Alejandro Magno, sacrificaba a un buey antes de la batalla para que sus sacerdotes interpretaran las miasmas de las vísceras de la víctima propiciatoria. Zeus, por ejemplo, advirtió que Prometeo le había tomado el pelo cuando en la repartición de la víctima propiciatoria, el titán sólo les dejó los huesos a los dioses, mientras que a los hombres la carne. Las miasmas es la primera manifestación del poder y de la justicia en el sentido de que se va a repartir el cuerpo sacrificial a los que no se vean tentados por la corrupción, mientras que se repartirá el poder a los corruptos en lugares que no estén visibles e inaccesibles a los ojos de los codiciosos del poder. De lo que se trata es de dar testimonio fundacional de un tipo de justicia impartida entre generales y familiares en donde brotan las impulsiones de poder.

El problema comportamental de la izquierda es que tarde que temprano se ve envuelta en los mismos problemas de corrupción que sus antecesores. Las miasmas del poder tentaron a los dirigentes y luchadores de izquierda que ahora comparten poder con sus familiares y con la clase económicamente dirigente, iniciando un nuevo bucle retroactivo (entre derecha e izquierda) en la historia de la democracia de un Estado, no importando si sea una potencia estelar o no lo sea.

El nivel de la lucha política conducida a reforma se da en un lugar en el que los ojos del pueblo están vendados, solo acceden a la fundación del reparto la parte sacrificial, los líderes, generales y familiares que anuncian el inicio de un nuevo gobierno. Mientras, los ojos de los codiciosos se hacen presentes en la prensa, los sindicatos y las asociaciones empresariales y civiles. El resto de la población queda enmudecido ante las miasmas que representa el poder y la justicia reservado sólo para el convite sacrificial.

Decíamos que hay dos niveles de realidad: a) la lucha social que combate la corrupción que afecta al cuerpo social y b) la lucha política que destapa entrañas de poder.

Estos dos niveles ontológicos han creado todo un imaginario prosaico que da lugar a las materias blandas o bien si se prefiere, a las infraestructuras políticas, sociales, jurídicas, étnico religiosas, de género y ambientalistas.

La ciencia política, que trabaja con estas analogías, sigue aún sin superar las imágenes literarias de las que parten las inferencias que recogen las experiencias de las luchas sociales y políticas. Lo cual recuerda que el *homo mythos* persiste fuertemente ante la figura central del *homo sapiens* de la cual intentan hablar las ciencias sociales. Ambas concepciones de hominización no son contrarias sino complementarias. Las fuerzas imaginantes de la analogía son tan poderosas que la investigación científica cuantitativa no puede escapar a su regencia.

#### **4. Debate sobre la lucha revolucionaria**

Antes de la posmodernidad, solo Simone Weil (2005) se atrevió hablar de la idea de límite, (*πέρας*), después de ella Calasso solo advirtió el escalofrío que produce volver al límite que establece lo sagrado y lo profano, el canon y la barrera.

Con la *Iliada* se acabaron los tiempos del héroe, ya no han vuelto aquellos hombres que por honor y con sus fuerzas propias afirmaban su compromiso de luchar contra el enemigo para salvar a un amigo, a un pueblo y a una cultura. La sugerencia de Weil, es que el *homo mythos* occidental, no se desglosa de la fuerza destructora del poderoso Aquiles sino del ingenioso Odiseo, personaje que descubrió, respetó y veneró el sagrado límite.

En este sentido, Calasso advierte -en las innumerables glosas a Marx- que el autor alemán descubre el problema del límite del proceso capitalista, pero como desconfía del límite prefiere enfocarse en el derribamiento de las barreras que acomete el capitalismo en cada crisis económica.

La égida de la lucha revolucionaria, encabezada por el heroísmo de la clase proletaria, fue narrada por Marx como experimento de revolución social para destruir las

materias duras de las estructuras económicas del capitalismo. Solo que no advirtió que las claves de la mitósfera de la lucha pertenecen a Odiseo. Las críticas en contra de la prosaica de la lucha revolucionaria han sido abundantes desde la caída del muro de Berlín.

Lipovetsky (2000) escribió acerca de la derrota de la idea de heroísmo de lucha revolucionaria, incluso la finiquitó al decir que en las democracias de múltiples colores nadie está dispuesto a sacrificarse por nada, que ya no es posible el colectivismo revolucionario, en cambio, un contemporáneo suyo como lo fue Edgar Morin (2011) sugirió que la destrucción de las estructuras económico-políticas no significa que las personas vivan mejor, que es imprescindible aceptar que el hombre necesita de la religión, la diversidad étnica, los derechos de minoría y la conservación de la naturaleza. Que es preferible la reforma, desde el pensamiento, la educación, la ciencia hasta las políticas del buen vivir. Lo que establece este autor, en el discurso de la posmodernidad, es que la mitósfera tiene claves odiseanas de la invención ante un mar de incertidumbre y caos en las sociedades contemporáneas. Es preferible el ingenio de un experto navegante ante las tempestades de un mar agitado a lo largo de la travesía de la historia.

Sin embargo, a pesar de estas elocuentes metáforas, el problema del límite del proceso capitalista no tiene una solución satisfactoria, en el sentido de que no es suficiente abordar el problema desde el pensamiento complejo como lo sugiere su autor. Morin aborda al proceso capitalista desde los resultados, es decir desde las consecuencias positivas y negativas que ha desatado el proceso del capital en cuanto tal.

La idea de proceso proviene de la filosofía kantiana en donde la razón se somete a su crítica mediante un proceso de análisis o de racionalización. Luego Hegel introduce la idea de proceso en la historia para culminarla en un saber absoluto encabezado por la filosofía. Marx, por su parte, examina el proceso a partir de la maquinaria del capital para introducir los estadios del capital: capital productivo, capital de consumo y capital circulante. Cada una de estas etapas del proceso del capital se ha cumplido en la historia del capitalismo. Hasta aquí las predicciones de las teorías que se encuentran en *El capital* no son falseables, no obstante, el mismo Marx, “ante el fragor de los vituperios de la clase trabajadora decía, con el ceño fruncido, que el proceso capitalista derribaría todas las barreras” (Calasso, 2000, pág. 223), que si se hablara de límite se tenía que admitir la disyunción entre abolición de un canon o el inicio de un nuevo procedimiento.

El problema es que el canon pertenece a la mitósfera mientras que el derribo de barreras y el nuevo procedimiento pertenece a la racionalización. A este respecto el pensamiento complejo intenta dar salida al problema del límite a partir de la reforma, dejando abierta la posibilidad de nuevos experimentos sociales surgidos desde la singularidad creativa o *poiesis*. Los fenómenos de singularidad creativa ocurren como probabilidad, como resultado del desorden y como manifestación de la incertidumbre. Tal es el caso del sistema LETS o la cripto moneda que surge como alternativa al sistema fiduciario Swift, y a la soberanía del dinero estatal.

El problema de una epistemología basada en el proceso es que todo proceso se entiende como una fuerza que interviene en condiciones de laboratorio para segmentar y cuantificar cosas, despersonalizando a los actores. Esta mentalidad no compara realidades sino una serie de procedimientos que se hacen pasar por la realidad. La democracia no es pensamiento de algo sino aparece el proceso, lo mismo en la educación y la justicia.

El problema del proceso capitalista es que no se sabe cuándo va a concluir o en qué percepción se va a transformar. La respuesta que da Calasso es que se trata de una mentalidad que cuantifica la realidad del cosmos en cosas medibles. Una metafísica de lo cuantitativo invadió a la vida al grado de no entender la relación con la naturaleza, la proximidad y la especie.

La opción que propone la teoría crítica, el pensamiento complejo y la teoría de la decolonización epistémica es retornar a lo cualitativo. Abandonar lo prosaico y adoptar la belleza de la metáfora creativa para superar los obstáculos epistémicos que produce la especialización y el encierro disciplinar basados en los datos duros.

Estas tres epistemologías han aceptado la falsedad de una cosmovisión cuantitativa para establecer relaciones o interacciones complejas. Canon y procedimiento deberían coincidir en una metáfora orgánica que fuera referente a los equilibrios homeostáticos ocurridos en la naturaleza, tomando en cuenta los fenómenos de cooperación o simbiosis de macro universo.

Marx, Bataille y Calasso identificaron al dinero en cuanto capital elevado a canon en la sociedad capitalista. Sugirieron que el pensamiento mítico basado en el sacrificio y la medida de todas las cosas y relaciones la establecía un canon con poderes superiores a la víctima propiciatoria. Es el canon el que decide el rumbo de una cultura para organizar

la vida y los fines terrenales de una comunidad. Sugirieron que una cultura no se colapsa, sino que llega a su ruina al cambiar el canon vigente.

Si se cambia el canon acontece un nuevo mundo, como el movimiento de transformación de las sociedades de la expiación a las sociedades del mito en donde solo se narra el último sacrificio de expiación. Por ejemplo, el nuevo testamento impuesto a la cultura náhuatl dio origen a una sociedad mestizada cuyo canon era la trascendentalidad de la norma sagrada, luego con el desarrollo tecnológico la idea de un paraíso terrenal fue sustituida por el canon del dinero en cuanto potencia creativa que decide personalidades y teleonomía en una sociedad basada en los valores del mercado y del capital.

Sin embargo, pocos autores prestan atención al canon y se centran en la barrera, como el propio Marx, Lenin y la teoría crítica (ver anexo 1). El capital se destaca por el derribamiento de barreras globales, regionales y locales. Los conceptos de geopolítica de orden y ley son la expresión fiel del derribamiento de barreras que involucran a las potencias beligerantes en un mundo multipolar. Los ciclos de revolución política y social, que hemos descrito en su momento, explican las fases del capital para abatir barreras.

La crítica a la epistemología de la barrera ha sido abordada por Karatani (2018) en su idea de singularidad excepcional, tomando el ejemplo del sistema LETS de la criptomoneda que surge como alternativas al sistema fiduciario Swift, y a la soberanía del dinero estatal. Hasta ahora este autor no ha desarrollado una metáfora que trabaje a las materias duras de la estructura económica. Sin embargo, ha sugerido que el sistema LETS tiene la pretensión, en los ciclos de las revoluciones políticas, de desplazar a la actual reserva internacional basada en dólares.

Tras un inminente enfrentamiento entre potencias beligerantes, se iniciará un nuevo procedimiento en el entendimiento entre las naciones, un tercer tratado de pacificación dará origen a una política internacional que apoye la desterciarización en los bancos, la educación y la democracia (Aguilar, 2024). La gestión, tras el abatimiento de barreras de la moneda fiduciaria, permitirá comprender a la política y a la sociedad, con sus respectivas reformas, a partir de la idea de reserva internacional no fiduciaria y disponible para las necesidades colectivas.

Esta idea de asociacionismo a partir de una reserva internacional es la que se le escapa en todo momento a las políticas del buen vivir de Morin. Simplemente este autor niega las imágenes de la lucha revolucionaria, proponiendo los procedimientos de la

reforma, sin admitir que los enfrentamientos de las potencias hegemónicas se han sucedido a lo largo de la historia.

La condición cruenta de la humanidad aún no se ha modificado en los últimos veintiséis mil años de hominización, en este sentido, no creemos que las reformas hagan la transformación como sugiere Morin. El teórico de la complejidad le faltó asumir que parte del tejido complejo, también aparece *la energía de agresión* con sus respectivas metáforas que aquí hemos desarrollado.

## **5. La analogía de la reserva**

En los orígenes de la cultura occidental, el dinero y la riqueza que representaba correspondía a las imágenes de la naturaleza. En este sentido la noción griega de economía correspondía a la analogía de la naturaleza, su abundancia y su administración. “Ocultar es una función primera de la vida. Es una necesidad relacionada con la economía, con la constitución de las reservas.” (Bachelard, 2014, pág. 23) En numismática, no solo la naturaleza orgánica se representa como riqueza real sino también la riqueza que oculta la tierra como lo es el oro, la plata, el cobre y piedras preciosas como el diamante o el rubí. Así es como surge el mito de Giges (Mac Shell, 2014, pág. 29) quien acuña originalmente las monedas a partir de las materias duras.

Giges tiene que hacer lo mismo que la tierra, tiene que ocultar las materias valiosas que se pueden intercambiar sin perder su valor. Esta analogía llega hasta la creación de la Reserva Federal. La Fed compuesta por banqueros, expertos fraguadores y hábiles cambistas deben ocultar al pueblo norteamericano el origen privado del dólar. Al igual que el tirano Giges, la Fed tiene “el poder de transformar lo visible en invisible, y lo visible en visible” (pág. 33)

La analogía de la reserva en economía sugiere que hasta ahora no ha habido un diseño institucional que supere al mito de Giges. Se asume que hay materias duras y valiosas en reserva, que se ocultan, pero se hacen visibles en la moneda circulante. Lo

que se oculta es denominado “doña prudencia” (oro) y lo que fluye en los torrentes de la circulación se le llama “don superfluo” (Alba, 1955).

Con la hegemonía del dólar en los intercambios terciarizados por el sistema fiduciario Swift, nace la noción de dinero internacional de reserva que se disputa la hegemonía con las potencias regionales que apoyan una red alternativa al sistema de pagos internacional. El resultado comercial que surja en el escenario de un mercado mundial interconectado propiciará el enfrentamiento entre naciones beligerantes.

Lo importante no es la imposición de un sistema de pagos internacional frente a otro sistema, sino el desarrollo de un mercado mundial que incluso acabará con el diseño de las instituciones de reserva que conocemos, como son: los bancos supranacionales, nacionales, es decir la banca de terciarización local, regional y global.

El actual auge tecnológico está revolucionando a la red Blockchain en diferentes direcciones. Sin embargo, una de las barreras tiene que ver con el uso especulativo y enfocarse en la colectivización de pagos, entre ellas la explotación del trabajo asalariado. Sólo existe el trabajo asalariado como innovación del dinero. Los capitalistas pagan dinero a cambio de fuerza de trabajo porque carecen de súbditos y les está prohibido la esclavización. No obstante, el Estado político moderno, ha formulado el concepto de ciudadanía identificada con la analogía de la mercancía. La cooperación del Estado con el sistema bancario hegemónico puede identificar a cualquier ciudadano en el sistema Swift para cancelar cuentas, identificar transferencias y pagos hasta la criminalización por acumulación de dinero soberano. (Aguilar, 2025, pág. 205)

Lo que sugerimos a los tecnólogos es concebir un diseño de red Blockchain que siga la analogía de las micorrizas arbusculares (ver anexo 2) para evitar la mercantificación de la ciudadanía, en el sentido de que no se requieran credenciales para ahorrar, pagar, transferir y comprar. Teniendo la certeza de que se trata de una reserva mundial sin el diseño institucional de los cambistas, fraguadores y usureros que han diseñado todos los sistemas financieros internacionales.

En términos de pensamiento complejo, se trata de erradicar la metáfora de la reserva del tirano Giges, es decir “el poder de transformar lo visible en invisible, y lo visible en visible”. La idea de reserva que parte de las entrañas de la tierra es correcta, pero incompleta. La tierra tiene reservas para facilitar la comunicación de las necesidades de los organismos en asociación, como las micorrizas arbusculares que facilitan la

comunicación de nutrientes, agua, antisépticos, coordinación y variación en zonas arbusculares. Esta metáfora sugiere la existencia de un mutualismo homeostático entre la red de micorrizas y los árboles, tan extenso como lo permita la tierra, es decir, la reserva. Esta metáfora de redes implica comunicación de necesidades, contraria a la metáfora del oro o de cualquier otra materia dura de la tierra que propician tiranías y oligarquías contrarias a la especie humana.

La metáfora de las micorrizas arbusculares correspondería al límite sagrado, en el sentido de que no crea valor de la deuda como el dinero fiduciario, tampoco implicaría una especulación, en el sentido de que los asociados sería la especie humana.

La analogía de la red Blockchain que se sugiere aquí parte de la ciencia y la filosofía para que los tecnólogos abandonen las ideas estrechas de las instituciones actuales. El dinero no debe ser soberano, con nociones mitológicas de reserva. Lo mismo que tener dinero no debe ser resultado del trabajo asalariado, sino que el dinero debe concebirse en términos de comunicación de múltiples necesidades basadas en el intercambio equivalente cualitativo-cuantitativo.

Se debe admitir que la crítica al sistema LETS parte de su analogía con el oro. El creador o los creadores de este sistema no superaron el paradigma corpuscular de las materias duras. El dinero no son materias duras o materias blandas, el dinero es lenguaje de comunicación o si se prefiere lenguaje humano elaborado para diversificar las necesidades y satisfacciones de la vida en una cultura planetaria que nos conecta entre sí.

La transición del dinero físico al dinero digital no es más que una síntesis de la mente, que sucede en todos los ámbitos en la actual cultura cuantitativa. Esto mismo ha sucedido con la medición del tiempo, la lingüística hasta las formas religiosas.

En el estado de la cultura actual ocurre una complementariedad de percepciones en la fórmula: *noumenon is money* que modifica todas las percepciones de la cotidianeidad al elevarse a canon de la cultura. Lo que planteamos, es que lo que se ha denominado proceso capitalista consiste en derribar barreras y proponer nuevos procedimientos, pero en absoluto acabar con un canon. El canon del capital y de toda la cultura en general es el dinero. Lo que está en proceso de superación de barreras es la configuración institucional que históricamente ha propiciado los intercambios entre las mercancías, el pago de salarios, las deudas financieras y las bases de los Estados políticos como los conocemos actualmente.

Hasta ahora el verdadero poder (*veritas potére*) surge de la violencia fundadora de derecho tras un tratado de pacificación conocido como derecho internacional. El derecho internacional convencional ha propiciado el entendimiento entre naciones, limitado por un pacto militar conocido como la OTAN que es instrumentado por una potencia unipolar hegemónica que ha alterado la neutralidad de la Unión Europea convirtiéndola en una especie de senado romano, que avala planes y negocia sanciones.

La transición de reserva -dominada por la potencia unipolar- excluye las nociones de lucha que conocemos. A este respecto hay que advertir cierto negativismo que aparece en las metáforas de la reserva. La reserva marcial pertenece a la movilidad de las impulsiones violentas del ataque que implican a la guerra. Mientras que en las metáforas de la lucha aparecen las amenazas psicológicas hacia un cuerpo social que se nos adhiere, la movilidad de las impulsiones de la guerra es reservista: siempre hay una energía en reserva para aplastar, asfixiar, constreñir, envenenar, atravesar o perforar. Esta energía de reserva de las ensoñaciones de la violencia militar tiene la capacidad para agredir a cualquier cuerpo sea individual, colectivo o social. Paradójicamente, esta negatividad de la metáfora de la reserva proyecta y cuida a las reservas.

Las reservas de granos resguardadas en los hielos nórdicos y en la Antártida son ejemplo de reserva que preserva a la naturaleza y a la humanidad. Para su cuidado y conservación se requiere de las reservas militares. Análogamente sucede lo mismo en el enfrentamiento entre potencias beligerantes. Cada bando que se enfrente cuidará de su propia reserva de suministro financiero que se traduce en recursos militares, entre ellos las reservas humanas. Se trata de una movilidad violenta que acaba con las reservas del enemigo para aniquilarlo o en el mejor de los casos, incorporarlo como resultado de la agresión.

## **6. Las metáforas de los dobles**

Solo en el reino de la imaginación aparecen los dobles. La mitología griega no se puede entender sin los dobles comportamentales: Apolo/Dionisos o Prometeo/Epimeteo. El capitalismo y el socialismo son dos gemelos fundacionales de *Le règne de la quantité*.

Ambos representan en su origen una misma espada del bienestar que se ha dividido en dos.

(...) sin saberlo, los liberales solo tienen una parte de esa espada, solo que la hacen pasar como la verdadera espada de la justicia en la historia contemporánea. La otra parte de la espada la encontramos en las regiones filosóficas de la antinomia” (Aguilar, 2024, pág. 173)

Ya desde el capitalismo industrial (en el que David Ricardo proponía los fundamentos de la economía política) el objetivo de los ciclos artificiales del capital debía superar a los ciclos de la naturaleza, es decir desconocer los límites y más bien derribar barreras culturales, políticas y comerciales. El supuesto antropológico era que “el desarrollo de la riqueza de la naturaleza humana era el fin en sí mismo” (Calasso, 2000, pág. 240), solo que desde el origen este fin en sí mismo se ha entendido de dos maneras contrapuestas:

(...) la primera como realización del dinero en las configuraciones del ciclo económico (D-M-D' /D-D'); la segunda en poner énfasis en la naturaleza humana puesta en un proceso histórico que dispone, en cuanto fuerza, de la humanidad para otorgar bienestar y felicidad al mayor número hasta extenderse a la sociedad. (Aguilar, 2024, pág. 174)

Gracias a esta antinomia, nos encontramos ante dos posturas que se hacen pasar como antitéticas cuando en realidad son complementarias de un orden internacional basado en reglas que se aceptan, dependiendo de los recursos militares y sus reservas. La primera postura la defiende el bloque capitalista, corresponde a la filosofía liberal que es su propia existencia. La segunda postura se desprende de las interpretaciones de Marx y el marxismo ruso y chino.

El bloque capitalista pone énfasis en el ciclo del capital en cuanto tal, tiene democracias y derechos humanos, pero en los ciclos económicos el capital devasta todos los avances anteriores y solo hace responsables a los expertos, a los gobernantes y a los individuos, pero nunca al propio sistema. Las crisis económicas son un claro ejemplo de expiación que realiza el canon capital en una sociedad que lo ha elevado a ídolo, no

importando cuántas inmolaciones se requieran para poner en marcha toda la maquinaria sacrificial. Como el canon se encuentra en las mentes de los hombres, el periodo de crisis lo corporaliza en hombres en una lucha individualista tanto para las personas como para los Estados nacionales.

Mientras que la orientación del bloque comunista pone su énfasis en los hombres superando a la propia naturaleza mediante el abaratamiento de mercancías inducido por una superproducción relativa y absoluta. Abiertamente aquí no importa la humanidad ni la democracia. Es una técnica diferente para crear capital. El pragmatismo de los instintos es su principal característica. Las movildades de la violencia son exclusivas del Estado, mientras que los fenómenos de lucha se erradican. Los trabajos forzados, el aislamiento de comunidades enteras, la vigilancia obsesiva, el control de la cultura, la tecnología y la educación forman parte de la otra espada fundacional que intenta destruir a su doble.

En los últimos cien años, cada doble ha creado su propia analogía de reserva y está dispuesta a destruir a la otra parte. Tras el enfrentamiento de estos dobles fundacionales se originará una metáfora de reserva creada para las necesidades de la especie humana, de la naturaleza y nuestro planeta.

## Conclusiones

Para establecer inferencias se puede decir que no toda *energía de la violencia es energía de la agresión*, hay energía de la violencia creativa, solo que no está enfocada en las metáforas de belleza. La *energía de agresión* se ha individualizado o colectivizado a favor de unos valores de sociedad, que como vimos, representan valores de una civilización secular desequilibrada.

Las metáforas de la lucha forman parte de un histrionismo de toda orientación política para establecer las narrativas de reforma y revolución. Las culturas que establecen luchas avanzan más deprisa en sus derechos políticos y sociales que aquellas culturas que las

sofocan. Sin embargo, esto no sugiere la evolución de una sociedad sino el grado de imaginación colectiva que fortalece las imágenes de un cuerpo social que se autoconserva.

Las metáforas de las luchas tienen niveles ontológicos, pero ninguna de ellas llega al nivel de la movilidad violenta de la reserva para evolucionar a la sociedad. El nivel de la reserva militar tiende a modificar las metáforas infantiles que conocemos en la reserva. El secreto de las metáforas de la reserva sigue escondiendo el actual canon del capital, así como la predicción de un nuevo enfrentamiento entre potencias beligerantes.

Sin saberlo, hemos histrionizado las *energías de agresión* para representar las luchas sociales, políticas y revolucionarias sin mover las verdaderas cadenas de las actuales reservas. De los que hemos luchado, nadie ha creado una reserva, sino que seguimos siendo parte de la reserva de unos poderes que utilizan las *energías de agresión* en el sentido de las movilidades animalizadas de las que nos cuenta Bachelard.

Por cada lucha el corazón siente una capacidad histriónica por destapar la condición fétida de una cultura que sigue los rituales de las miasmas del poder. Mientras, la construcción de reservas para la humanidad se halla tan distantes a nuestro histrionismo como las reservas de Svalbard.

## **Bibliografía**

Aguilar, J (2025). “Pensamiento complejo aplicado a investigaciones equivalenciales” en *La perspectiva crítica de la complejidad dialéctica entre las ciencias y las humanidades del siglo XXI ante los problemas epocales*, editado en UAGro, págs. 190-120.

Aguilar, J. L. (2024). Dos teorías rivales en política internacional. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, (28), 168-182.

Martínez, J. L. A., & Tolentino, J. O. L. (2023). De las imágenes literarias de la voluntad de habitar a las metaforologías de los tránsitos: Enfoque fenomenológico de los flujos humanos. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, (27), 85-98.

Aguilar, J. L. (2024). Pensamiento complejo aplicado a investigaciones equivalenciales. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12752297>

Alba, V (1955). *Historia del dinero*. Editorial Patria

- Bachelard, G (2014). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. F.C.E
- Bachelard, G (2013) *Lautrémont*. F.C.E
- Calasso, R (2000). *La ruina de Kasch*. Anagrama.
- Calasso, R (2018). *La actualidad innombrable*. Anagrama
- Calasso, R (2020). *El casado celeste*. Anagrama
- Childe, G (1986). *Progreso y arqueología*. Editorial Leviatán.
- Darwin, Ch (2007). *El origen del hombre*. Época.
- Darwin, Ch (1977). *Autobiografía y cartas escogidas*. Alianza
- De Candolle (1896). *Regime vegetabilis sistema naturale*. F Alcan
- Dillard-Wright, D. B. (2020). A Note on Rta and Dharma: Restoring the Cosmological Principle. *Journal of Indian Council of Philosophical Research*, 37(2), 169-173.
- Godoy, L. A. (2002). Sobre la estructura de las analogías en ciencias. *Interciencia*, 27(8), 422-429.
- Hofstadter, D. R. (1995). *Fluid concepts and creative analogies: Computer models of the fundamental mechanisms of thought*. Basic books.
- Hofstadter DR (2000) Analogy as the core of cognition. En Gleick J (Ed.) *The Best American Science Writing*. Harper Collins. New York.
- Gentner D, incluir todos los autores (2001). Metaphor is like analogy. En *The Analogical Mind: Perspectives from the cognitive sciences*. The MIT Press, Cambridge, MA. pp. 199-253.
- Karatani, K (2010). “Revolución y repetición”. *Theoría*. Revista del Colegio de Filosofía. Núm. 20-21, pp. 11-25.
- Karatani, K (2018). *Transcritica*, Unam
- Lipovetsky, G (2000). *La era del vacío*. Anagrama.
- Marx, K (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. Progreso
- Morin, E (2011). *La vía*. Paidós
- Morris, D (2006). *La naturaleza de la felicidad*. Planeta

Múgica, M. D. C. D. (2002). Simone Weil y la crítica al marxismo a través de su concepción del trabajo. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 51(125), 79-92.

Olvera, O. A. R. (2020). El uso adecuado y consecuencias de manejo de las redes sociales. *Ciencia y Filosofía ISSN: 2594-2204*, 3(3), 82-95.

Pérez, S (2005). *Escribas*. UAM

Oñate, T., & Santos, C. G. (2004). *El nacimiento de la filosofía en Grecia: viaje al inicio de Occidente*. Dykinson.

Oñate y Zubía (2001). *Para leer la "Metafísica" de Aristóteles en el siglo XXI: análisis crítico hermenéutico de los 14" lógoi" de filosofía primera*. Dykinson.

Shell, Marc (2014). *La economía de la literatura*. F.C.E

Schmidt, A (1977). *El concepto de naturaleza en Marx*. S. XXI

Smith, A. (1994). *Riqueza de las naciones*. Alianza.

Weil, Simone (2005). *La fuente griega*. Trotta.

Sitios web

Albert Bernhard Frank (1885) [doi:10.5962/bhl.title.29599](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-29599-p0001-7)

López, A (2018). Darwin, Marx y las dedicatorias de El Capital. El viejo topo.

<https://www.elviejotopo.com/topoexpress/darwin-marx-y-las-dedicatorias-de-el-capital/>

Anexo 1

Tabla 1.

<i>Ciclos recursos, según Karatani</i>				
Marx inicia medición	1789	Revolución francesa	Revolución política	La paz perpetua de Kant (primera generación de derechos humanos)
30 años	1848	Inicia emancipación sindical Europa	Revolución de masas en Europa	Segunda generación de derechos humanos
120 años	1917	Revolución rusa y mexicana	Revolución Política	Liga de las naciones
30 años	1968	Derechos de minorías en todo el mundo	Revoluciones feministas y derechos de la naturaleza	Tercera y cuarta generación de derechos humanos
120 años	2037-40's	Pronóstico de guerra regional	Revolución política	Se espera tratado de pacificación

**Fuente:** Adaptado de Correa, M (2018). El orden como mito y convención. *Ciencia y Filosofía* ISSN: 2594-2204, 1(01), 52-73.

Anexo 2.

Tabla 1.

*Analogía por mapeo*

Elementos alfa (red de micorrizas arbusculares)	Mapeo	Elementos beta (red sistema LETS)
Comunicación	Estabilidad	En expansión
Intercambios de nutrientes	<i>rta</i> (te doy, dame)	Dinero de reserva mundial
Asociación	Enlaces	Universalidad
Estabilidad	Nexos	0 deuda
Red de recursos	Procesos de cambio	Homeostasis en fracciones infinitas
Autorregulación	Unidad de lo múltiple	No hay autoridad bancaria
Equilibrio	Unidad de la alteridad de lo contingente en la mismidad común	No hay posibilidad de falsificación
Simbiosis	Sistema-demanda de usuarios	Se puede cambiar por otras divisas
Mutualismo	Sistema-usuarios-comunidad internacional	Adolece

---

**Fuente:** Aguilar, J (2025). “Pensamiento complejo aplicado a investigaciones equivalenciales” en *La perspectiva crítica de la complejidad dialéctica entre las ciencias y las humanidades del siglo XXI ante los problemas epocales*, editado en UAGro, págs. 190-120.

---

**Reseña:** “*De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios de la guerrilla: desmemoria e identidad del Pacífico mexicano (Atoyac y la Costa Grande de Guerrero)*”

**Review:** “*Of ships of oblivion, altars without graves and imaginaries of the guerrilla: forgetfulness and identity of the Mexican Pacific (Atoyac and the great coast of Guerrero)*”

**Resenha:** “*De navios do esquecimento, altares sem sepulturas e imaginários da guerrilha: esquecimento e identidade do Pacífico mexicano (Atoyac e a grande costa de Guerrero)*”

Patricia Cabrera López. ID. 0000-0002-7565-8347

Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, y Facultad de Filosofía y Letras, CDMX, México, email: patriciacabreral@filos.unam.mx

### **Resumen.**

La mayor parte del texto de la presente reseña fue presentada, por la coautora, el 29 de noviembre de 2024 en el zócalo de Atoyac de Álvarez, Guerrero, como parte de las actividades del 50 Aniversario Luctuoso de Lucio Cabañas. La obra en cuestión es editada por Universidad Autónoma de Guerrero, Cuerpo Académico: Diversidad Cultural y Estudios de Género, y AfroIndoamérica, México, 2023, consta de 190 páginas.

**Palabras clave:** De naos de olvido, imaginario de las guerrerillas, identidad pacífico mexicano

### **Abstract.**

This review was presented on November 29, 2024, in the main square of Atoyac de Álvarez, Guerrero, as part of the activities commemorating the 50th anniversary of the death of Lucio Cabañas. The work in question is published by the Autonomous University

of Guerrero, Academic Body: Cultural Diversity and Gender Studies, and AfroIndoamérica, Mexico, 2023, and consists of 190 pages.

**Keywords:** From ships of oblivion, imaginary of the guerrillas, Mexican Pacific identity

### **Resumo**

Esta resenha foi apresentada em 29 de novembro de 2024, na praça principal de Atoyac de Álvarez, Guerrero, como parte das atividades pelo 50º aniversário da morte de Lucio Cabañas. A obra em questão é publicada pela Universidade Autônoma de Guerrero, Corpo Acadêmico: Diversidade Cultural e Estudos de Gênero, e AfroIndoamérica, México, 2023, e tem 190 páginas.

**Palavras-chave:** Dos navios do esquecimento, o imaginário da guerrilha, a identidade do Pacífico Mexicano

## **Reseña**

Hoy vengo a dar a conocer mi valoración de un nuevo libro coordinado por nuestra querida amiga Judith Solís Téllez, atoyaquense de pura cepa y orgullosa de su terruño.

Su compromiso con la tarea de sistematizar información empírica (es decir, experiencias sociales en las que ella misma participó) y revisar la historiografía de varios aspectos y etapas del pasado –remoto y cercano-- de la Costa Grande de Guerrero, en esta ocasión se ve concretado en *De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios de la guerrilla: desmemoria e identidad del Pacífico Mexicano (Atoyac y la Costa Grande de Guerrero)*.

Amerita mencionarse que el título reúne las palabras clave de los objetos de conocimiento del libro: “identidad”, por ejemplo, es una categoría de las ciencias sociales que remite al sentido de “pertenencia social” o sea a la inclusión de la personalidad individual en una *colectividad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad*. *Identidad* es lo que sienten individuos e individuos cuando comparten con la localidad con la que se identifican el complejo simbólico-cultural y las representaciones sociales características de ésta; así llegan a compartir, también, una orientación común a la acción.

Por ello la reivindicación de una identidad determinada estimula la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal. La fuente de todas estas reflexiones sobre la identidad es un artículo del profesor universitario Gilberto Giménez; ellas encajan muy bien con los propósitos de libro de Judith, ya que éste se refiere a una zona específica del México, la Costa Grande de Guerrero, y la autora se identifica con la región.

En cuanto a las otras palabras del título del libro: “olvido”, “sin tumba” y “desmemoria”, éstas se correlacionan por cierta semejanza de sus significados. Se trata de términos comunes, rápidamente comprensibles: “olvido” y “desmemoria” son casi equivalentes; por su parte “sin tumba” implica el olvido, porque todos sabemos que las tumbas contribuyen, al menos durante un buen tiempo, a no olvidar a alguien, a conservar su memoria y, por ende, a evitar la desmemoria; pero algunas y algunos guerrerenses carecen de tumba porque desaparecieron a causa del terrorismo de Estado.

Entonces, a falta de tumbas para recordarlos se han multiplicado las *acciones colectivas* y sus productos *simbólicos*, como el imaginario (mencionado en el título del libro), que también contribuye a mantener viva la memoria de mujeres y hombres de esta entidad suriana que lucharon contra las injusticias y violencias inveteradas, resultantes del caciquismo, del poder político autoritario y criminal (local y federal), del acaparamiento de tierras, cosechas y bienes; del despojo a comunidades rurales, de abusos multiformes contra los campesinos. (Por cierto, estas injusticias y violencias han poblado *todo México*, no pertenecen sólo a Guerrero y han sido especialmente odiosas y crueles *en el medio rural*. Resultan de las peculiaridades de la historia de nuestra región latinoamericana.)

A su manera, las convocatorias para conmemorar la muerte de Lucio Cabañas o de otros antiguos guerrilleros, los “lugares de memoria” donde se denuncian las desapariciones forzadas y otras violencias contra los derechos humanos durante la época del terrorismo de Estado (sobre todo en los años 70), las actividades culturales --como esta donde nos encontramos precisamente ahora--, los corridos y otros géneros de canciones, los poemas, las narraciones (reportajes y notas periodísticas, testimonios, crónicas, memorias, novelas, cuentos, diarios), las películas, las obras teatrales, los performances, los libros de investigación universitaria sobre el Movimiento Armado Socialista Mexicano (MASM)... todos forman parte de los “altares” (para emplear otra palabra del título del libro) que honran la memoria del pasado inmediato. Por supuesto, quienes disponen los contenidos de tales altares son las generaciones víctimas,

conocedoras o informadas de lo que fue el terrorismo de Estado desde los años 60 del siglo XX, *no el Estado Mexicano*.

Avanzando hacia el contenido del libro, encontramos que, sin ser exhaustivo, *De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios de la guerrilla...* explica al lector *tres factores identitarios* de la Costa Grande de Guerrero. El *primero es su configuración histórica peculiar desde la época del régimen colonial*, cuando la zona fue llamada “Zacatula”. Respecto de la dimensión étnica de la dicha configuración, las autoras del primer capítulo del libro, Maricruz Piza y Judith Solís, explican con detalles lo que ellas denominan mestizaje cultural de las diversas etnias que confluieron en la región, merced al sistema colonial del virreinato de la Nueva España. A diferencia de otras regiones en ésta, el hecho de que Acapulco fuera puerto de arribaje del galeón de Manila produjo en Zacatula un proceso de mezclas culturales que no se reduciría a la más frecuente en todo México, que es la mezcla de los pueblos originarios con los invasores. En Zacatula aconteció, además, la mezcla de individuos procedentes de las islas filipinas (también colonia española) y de otros países asiáticos, con la población nativa y con la africana, llegada ésta a suelo americano a resultas de la trata de esclavos para satisfacer la necesidad de mano de obra por parte de las castas española y criolla, beneficiarias del despojo a los pueblos originarios.

Respecto de lo anterior me impresionó saber —gracias a la información de Víctor Cardona, cronista del municipio de Atoyac, aportada a la Dra. Solís— que los habitantes originales de la Costa Grande de Guerrero fueron los “cuitlatecas”; que su nación se llamaba Cuitlatecan, con capital en Mexcaltepec (supongo que se asentó en la misma localidad hoy perteneciente a Atoyac), que fueron tributarios de los mexicas y hacían la guerra a los yopes de Acapulco y a los purépechas de Michoacán. Sin embargo, la población cuitlateca sería diezmada a causa de las enfermedades y de la explotación por parte de los invasores hispanos, hasta el grado de que a principios del siglo XX, ¡su lengua desapareció!

Así que —al igual que en otras partes de Nuestra América, no sólo en México— lo que percibimos hoy en la Costa Grande de Guerrero como cultura tradicional, en términos *cuantitativos* tiene más aportes incorporados bajo el régimen colonial que contribuciones de los pueblos originarios mesoamericanos. Por ello es importante que la investigación historiográfica contenida en *De naos de olvido, altares sin tumba e imaginarios de la guerrilla*, ponga de relieve el peculiar mestizaje de *cuatro* culturas como uno de los

factores identitarios más sobresalientes de esta querida región; factores que la diferencian de otras zonas de México.

Para ilustrar su tesis Maricruz Piza y Judith Solís, sustentándose en información historiográfica, enumeran muchísimas prácticas culturales, que al paso de los siglos terminarían por volverse tradición en la Costa Grande de Guerrero; por ejemplo, el acento “costeño” al hablar (consistente en aspirar las “eses”), confrontado con la autorregulación lingüística de algunos habitantes, que deciden pronunciar las “eses” y por ello son tildados de “físicos” y presumidos. Asimismo hacen la relación de danzas, fiestas, creencias mágicas, ritos católicos realizados fuera de los templos religiosos, mecanismos para emparejarse, costumbres funerarias, gastronomía, etcétera. Esto último se debe a que el galeón de Manila trajo de Asia, también, plantas muy generosas por sus frutos deliciosos y su productividad económica; los ejemplos son el coco, el mango, el arroz.

El siguiente *factor identitario* considerado en el libro que nos convoca a estar reunidos aquí, es el movimiento guerrillero encabezado por dos guerrerenses inmarcesibles, Lucio Cabañas y Genaro Vázquez. El Partido de los Pobres y la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria son los nombres de las agrupaciones lideradas, respectivamente, por Cabañas y Vázquez.

Lo más notorio es que se trató de guerrillas *rurales*, por tanto el libro *De naos...* contiene un capítulo firmado por el historiador Francisco Ávila Coronel, quien reseña de modo sucinto los antecedentes históricos de las organizaciones guerrilleras mencionadas, para entenderlas mejor por lo menos en su parte más notoria. Ávila enfoca su trabajo a describir la evolución del campesinado después de la Revolución Mexicana. Así sostiene que los antecedentes se sitúan en el siglo XX y coinciden con la situación *general en México* del campesinado como actor social. Era una clase social explotada y miserable hasta grados indignantes, que había sido desposeída desde la llegada de los invasores.

Pero la importancia de los campesinos como actores sociales no se mostró de inmediato. En la coyuntura de la revolución de 1910, quienes emergen como *actores más activos*, en la Costa Grande, son los terratenientes, pues el zapatismo no logró tanto arraigo debido a que entre los campesinos pervivían liderazgos más antiguos, pues algunos hombres del campo eran “Vidalistas” y otros, “Escuderistas”. En cambio los caciques sí hallaron la forma de acomodarse mejor a la nueva situación, a los nuevos dirigentes políticos del centro, especialmente después de que el Carrancismo se estabilizó, más o menos.

Por ello Ávila establece que no sería sino bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas y el reparto agrario cuando los campesinos guerrerenses levantan cabeza y devienen actores políticos importantes, merced a la formación de los ejidos. De las confrontaciones en torno a la tenencia de la tierra, el pago a la producción agrícola y el ejercicio del poder local, se deriva la *polarización social*, sustentada en la división básica entre ricos y pobres. La polarización ha llevado a resolver las diferencias y los problemas siempre violentamente, sea por medio de la masacre, sea por el asesinato selectivo.

Una muestra de éste sucedió precisamente aquí, en la plaza central de Atoyac, donde el 18 de mayo de 1967 la policía judicial planeaba asesinar a Lucio Cabañas, sólo porque él había organizado a padres de familia de origen modesto, contra las cuotas y otras exigencias injustas a los alumnos de origen humilde. Ya sabemos cuál fue el resultado, que Lucio y sus seguidores se fueron a la sierra y optaron por la lucha armada. De igual modo Genaro Vázquez había tenido que armarse. Él sí había probado la lucha por las vías institucionales (las elecciones) y con el partido oficial; pero se dio cuenta de que por éstas sería imposible alcanzar posiciones de poder y de que él y sus seguidores estaban sentenciados a muerte por los caciques y poderosos de Guerrero. Esta parte del libro está firmada por la también profesora universitaria Maribel Nicasio y por Judith.

La respuesta del Estado mexicano y su ejército a la presencia y el accionar del Partido de los Pobres y de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria fue sangrienta, despiadada; inclusive después de que había aniquilado a los líderes. Así que a nivel de todo México y a resultas de la lucha armada, Guerrero se volvió el estado con la mayor cuantía de víctimas de desaparición forzada, tortura y asesinato político; en especial Atoyac, que fue ocupado por tal cantidad de soldados que casi igualaba al número de habitantes del municipio. En consecuencia, el *último factor identitario* de esta localidad de la Costa Grande es haber sido *la más castigada en todo México por el terrorismo del Estado*; no es un factor identitario alegre, pero es imposible soslayarlo.

No obstante que los atoyaquenses padecieron tanto en los años 70 del siglo XX, ésta fue también la década de la fundación de su primera escuela preparatoria. Así que los estudiantes de entonces, como la misma Judith, alternaron la alegría de estrenar la educación media superior en su propio terruño, con la tristeza de enterarse de la represión contra exguerrilleros y hasta contra personas con apellidos iguales a los de ellos.

Desde sus primeros libros Judith ya había abordado las experiencias que ella misma vivió y su relación con la poesía y los textos de escritores e investigadores como

Jesús Bartolo y Andrea Radilla, respectivamente, y la importante lucha de Tita Radilla por los desaparecidos. Por eso ya no abundaré al respecto.

Partiendo de un punto de vista literario, la obra entrelaza historia, memoria y narrativa de manera crítica fundamentada en la etnografía y el testimonio que dan voz a sujetos y colectividades, que en el pasado no habrían podido manifestarse. Con el desarrollo de la democracia, la pluralidad de opiniones ha permitido visibilizar dispositivos discursivos que se encontraban ocultos, propiciando interpretaciones y enfoques encaminados hacia una justicia reparativa del agravio. Se puede advertir que la obra en cuestión inaugura una de tantas posibilidades de este tipo de justicia que caracteriza el pasado de un México carente de democracia y justicia social.

Para finalizar, reafirmo el valor de este libro como una contribución imprescindible a la construcción de la historiografía cultural de Guerrero.