UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

T E S I S

VARIACIONES DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA EN LA NARRATIVA DE JOSÍAS LÓPEZ GÓMEZ

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

MIGUEL RUIZ GÓMEZ

DIRECTORA

DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MÉXICO

10 DE NOVIEMBRE DE 2021

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS:

VARIACIONES DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA EN LA NARRATIVA DE JOSÍAS LÓPEZ GÓMEZ

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

MIGUEL RUIZ GÓMEZ

COMITÉ TUTORIAL

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO

LECTORES:

DR. JESÚS T. MORALES BERMÚDEZ

DRA. ANA A. ROBLES RUIZ

DR. MARTÍN LIENHARD

DR. ARTURO ARIAS

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MÉXICO

10 DE NOVIEMBRE DE 2021

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno,
a quien agradezco enormemente por su valiosa
y dedicada asesoría. Sin su disponibilidad
no hubiera sido posible este documento;

a los doctores Jesús Morales Bermúdez,
Ana Alejandra Robles Ruiz, Martín Lienhard y Arturo Arias,
por todos sus comentarios que enriquecieron la presente investigación;

al Programa de Posgrado Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas
y al Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología,
por acoger y financiar el proyecto presentado;

a Susana, Juan José, Itzel y Liliana,
su paciencia y su apoyo incondicional
fue un gran soplo de aire para que la tesis
viera la luz en tiempo y forma;

y por la dicha de haberlos conocido a todos en esta página
que se llama vida, así como seguir respirando cada palabra
de ustedes después de sobrevivir a esta gran pandemia.

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 08 de noviembre de 2021
Oficio No. DGIP/850/2021
Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Miguel Ruiz Gómez
Candidato al Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
UNICACH
P r e s e n t e

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado ***Variaciones de la memoria autobiográfica en la narrativa de Josías López Gómez,*** cuya directora de tesis es la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas.**

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

ATENTAMENTE
"POR LA CULTURA DE MI RAZA"

DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA
DIRECTORA GENERAL

UNICACH
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Dra. Mónica R. Aguilar Mendizábal, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Expediente

*COG/eco/igp/gtr

Dirección General de Investigación y Posgrado

2021, Año de la Independencia

Dirección General de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel, CP 29039,
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
Tel (961)6170440 Ext.4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN GENERAL 08

CAPÍTULO I.
LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA Y SUS VARIACIONES

NOTA INTRODUCTORIA 15

I. LA MEMORIA HUMANA Y LA CREACIÓN LITERARIA 16

a) La memoria creadora: una experiencia estética 23

b) El relato de ficción: el marco narrativo 28

II. LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA 34

a) La memoria autobiográfica voluntaria 38

b) La memoria autobiográfica involuntaria 42

III. VARIACIONES DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA 46

a) La variación temporal: los trabajos de la memoria 46

b) La variación espacial: las huellas y la imaginación 53

c) La variación sensorial: olores, sonidos e imágenes 59

CAPÍTULO II.
VARIACIÓN TEMPORAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA 64

I. OBERTURA DE LA MEMORIA EN EL CUENTO "JPOXLUM" 65

a) Una estrategia narrativa de la memoria 67

b) Vivir y narrar: los espejos de la memoria 72

II. LA EXPERIENCIA DE UN TIEMPO DIVIDIDO EN EL CUENTO "LA MUJER DE HUIPIL" 79

a) Entre el tiempo de la rememoración y el tiempo de la memoria narrada 80

b) El relato como espacio de conflicto temporal: las formas del olvido 85

c) La morfología poética: entre el tiempo cósmico y el tiempo moderno 90

III. LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA: LOS JUEGOS CON EL TIEMPO

EN EL CUENTO "TODO CAMBIÓ" 97
a) El orden de la memoria 98
b) El lenguaje repetitivo de los recuerdos 104
c) La voz narrativa: el Yo y su memoria 107
IV. LA MEMORIA DE UN SUJETO FRONTERIZO EN EL CUENTO "ALGO DIFERENTE" 113
a) El punto de vista narrativo: el plano espacio-temporal de los recuerdos 114
b) La voz narrativa y su huella autobiográfica 119

CAPÍTULO III.
VARIACIÓN ESPACIAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA 127
I. POÉTICA DE LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA* 128
a) La voz narrativa: la *trans*focalización 130
b) El mundo imaginado por la memoria: el conflicto por el espacio 134
c) Poética de la construcción espacial: el lenguaje de la memoria 146
II. EL PASO Y SU HUELLA: LA CHOZA ÍNTIMA EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA* 150
a) Las huellas y la choza..... 151
b) La choza y sus objetos 157
III. LOS CAMINOS DE LA MEMORIA: EL DES(ARRAIGO) ESPACIAL
EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA* 163
a) Los pasos y el fuego: el sujeto en desarraigo 164
b) El espacio real y el imaginario: una escritura del arraigo 173

CAPÍTULO IV.
VARIACIÓN SENSORIAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA 182
I. LA MEMORIA OLFATIVA: EL OLOR DEL HUMO COMO INTIMIDAD DEL SER
EN EL RELATO "CAMINOS SEPARADOS" 183
a) El aroma del incienso como disputa simbólica 186
b) El humo como olor de la piel 191

II. La memoria auditiva: voces y sonidos en la novela *Mujer de la montaña* 197

a) La voz materna: la huella de la presencia 199

b) Los sonidos del bosque: nostalgias de lo que no fue 203

III. La memoria visual: la evocación del rostro femenino en el relato "Reencuentro" 209

a) La memoria de la mirada 211

b) La construcción de la mirada en los espejos de la memoria 216

Conclusión general 220

Bibliografía 229

a) bibliografía especializada 229

b) bibliografía básica 233

INTRODUCCIÓN GENERAL

El presente estudio aborda las variaciones de la memoria autobiográfica en la narrativa de Josías López Gómez. La investigación se desarrolla a partir de las formulaciones conceptuales de José María Ruiz-Vargas (2010), como teoría sustancial, quien desde la psicología cognitiva expresa que "la memoria autobiográfica es la que guarda las experiencias personales, las vivencias, los recuerdos llenos de significado" (323) que "nos permite evocar experiencias tan íntimas y cargadas de emociones y afectos" (324). Me acompaño también de Maurice Halbwachs (2004 [1950]), como teoría complementaria, quien desde la sociología afirma que la "memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la vivida" (60).

De acuerdo con los autores mencionados, en el campo literario[1] planteo que la memoria autobiográfica trata de aquella escritura que transforma la experiencia de vida en experiencia estética en la construcción de un Yo o de múltiples "yoes" narrativos. Esta definición la obtengo siguiendo las principales características de la memoria autobiográfica, con las que coinciden tanto Ruiz-Vargas como Halbwachs, como la escritura del yo, su carácter narrativo, la memoria del pasado personal y la búsqueda de definición de la identidad. La estructura espacio-temporal discontinua y distorsionada de dichos recuerdos generan, asimismo, variaciones en torno a la concepción del yo, por lo que para su reconstrucción necesita de una fuerte carga de elementos imaginarios para otorgarle coherencia, continuidad y significado en el presente narrativo.

Las variaciones —temporal, espacial y sensorial— de la memoria autobiográfica que componen nuestras categorías de análisis son mediadas por marcos o claves para su acceso. Halbwachs, por ejemplo, resalta que para reconstruir momentos vividos del pasado son necesarios los marcos sociales por los cuales una persona puede acceder a los recuerdos como el espacio, el tiempo, el lenguaje, la familia y la religión. Ubica, además, dos tipos de recuerdos personales: aquellos que son recuperables de manera consciente y aquellos que, en cambio, no obedecen a nuestra voluntad. De los primeros, aclara el autor, "podemos decir que se encuentra en un ámbito común, y en la medida en que lo que nos es familiar y fácilmente accesible, lo es también para los demás" (2004: 48). De los segundos, por su parte, "no son de

[1] Uso este concepto en el sentido en que Bourdieu lo plantea como ese "campo de fuerzas que actúan sobre los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas" (1990: 21).

los demás sino nuestros, porque sólo nosotros hemos podido reconocerlos. Por extraño y paradójico que pueda parecer, los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que sólo nos conciernen a nosotros, los que constituyen nuestro bien más exclusivo" (2004: 49).

Ruiz-Vargas, por su parte, propone que en el momento en que evocamos y contamos un pasaje del propio pasado, nuestro conocimiento sobre el mundo junto con nuestras creencias, expectativas, la cultura en la que vivimos y el estado de ánimo ejercen su impacto sobre el discurso que reconstruimos en nuestros relatos. Para el autor existen dos modos operativos para lograr una mejor comprensión del acto de reconstruir el pasado mediados por claves: el voluntario y el involuntario. A diferencia de lo que proponía Halbwachs, al decir que sólo los recuerdos difíciles de recuperar son exclusivamente nuestros, Ruiz-Vargas establece que la función de la memoria autobiográfica consiste en registrar y evocar las experiencias vividas, incluyendo aquellas que creíamos olvidadas, en recuerdos o huellas de memoria. Éstas son posibles de recuperarse mediante narraciones que configuran nuestra biografía personal e íntima porque nuestra memoria las llena de significados al tiempo que las transforma en una dimensión continua, sin fracturas y sin interrupciones, cargada no sólo de pasado sino de presente y de futuro de acuerdo a nuestro interés en el presente (2004b: 28).

El planteamiento conceptual, en concreto, reside en el estudio de las variaciones de la memoria autobiográfica en la obra de ficción, no en la escritura "autobiográfica" o de "memorias".[2] El objetivo es cómo la ficción configura la experiencia de vida en experiencia

[2] Celia Fernández Prieto nos ofrece una aclaración sobre la relación de la escritura de la memoria y de la autobiografía. La primera, nos dice la socióloga, consiste en la reconstrucción del pasado y, la segunda, en la configuración de una identidad. "Mientras que en las memorias", cito a la autora, "la evocación tiene una finalidad historiográfica, está dirigida a volver a narrar desde la perspectiva personal ciertos sucesos importantes de los que el autor fue protagonista o testigo privilegiado... en la autobiografía la memoria no es tanto usada cuanto representada, tematizada, figurada. Así pues, en la autobiografía se trata de penetrar en los territorios de la memoria íntima, describir su geografía, enfrentarse a sus silencios o a sus vacíos, encararse con el olvido y la autocensura" (1997: 69).

La escritura de la autobiografía ha superado las discusiones básicas sobre algunos de sus elementos, en especial la constitución de un yo, o de múltiples "yoes", en relación a la identidad del personaje, del narrador y del autor. Philippe Lejeune (1994) ha definido a la autobiografía como un "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (50). Como se puede ver, tanto Fernández Prieto como Lejeune coinciden en la definición de este concepto al referirse en una narración retrospectiva en la vida de una persona, en particular, teniendo como personaje central su personalidad-identidad y no en la reconstrucción del pasado en sí, mismo que sería el papel fundamental del género de memorias: "el memorialista pretende dar testimonio de los acontecimientos en los que participó, de las personas a las que conoció, y explicar o justificar su conducta en una circunstancia histórica relevante; de ahí que se apoye en cartas, fotografías y documentos de diversa índole, que precise las fechas, que describa con cuidado los escenarios, es decir, que utilice todos los elementos que contribuyan a objetivar la memoria personal, a desprivatizarla, a incorporarla de la memoria colectiva (Fernández Prieto, 1997: 68).

estética, llegando así a universalizar lo vivido individualmente en la obra literaria, antes que detenerse en el estudio del sujeto ni de la cultura. La memoria autobiográfica refiere, por un lado, a una operación configurante en el relato literario; por otro lado, alude a una fuente de creación, misma que, como investigador, observo en la obra de ficción. Encuentro que toda obra literaria tiene su soporte en el mundo conocido, vivido e imaginado.

A partir de una lectura crítica-interpretativa, esta investigación se desarrolla en cuatro capítulos. El capítulo uno contiene todo lo relacionado al marco teórico-metodológico, en donde defino tres conceptos principales: el primero se trata de la memoria humana, a manera de teoría general, y su relación con la creación literaria, a partir de los postulados de Ruiz-Vargas. En concreto, y con apoyo de una revisión transdisciplinaria desde la psicología de la memoria, la sociología, la filosofía y la antropología, reflexiono sobre la importancia de la memoria creadora para la experiencia estética. Asimismo, bosquejo las características del relato de ficción que se usa como marco narrativo para la configuración de la memoria autobiográfica. El segundo concepto, como teoría sustancial, se centra en la memoria autobiográfica, misma que defino desde una perspectiva literaria, trasladándolo desde la psicología cognitiva por José María Ruiz-Vargas y desde la sociología enunciado por Maurice Halbwachs. Si bien ambos teóricos parten de un campo de estudio distinto al literario, como ya observamos, los dos coinciden[3] en apuntalar su concepto de memoria autobiográfica en la literatura al incorporar en su investigación la escritura de los recuerdos individuales e íntimos,

---

Para que haya autobiografía, confirma Lejeune, "(y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*" (1994: 52, las cursivas son del autor). Uno de los problemas de la autobiografía, por tanto, es la identidad en juego. Para resolver esta complejidad, Lejeune propone una solución mediante el *pacto autobiográfico*, principalmente la que establece el autor con el lector en la identidad del narrador y el género de su escritura. Entre sus variaciones es posible que "el personaje no tiene nombre en la narración, pero el autor declara explícitamente que coincide con el narrador" (1994: 68).

La importancia de esta relación contractual entre autor y lector determina la actitud en cómo uno entra en una obra: "si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.)" (Lejeune, 1994: 65). Esta relativización que hace Lejeune da paso al objetivo que a mí me ocupa, el género de la ficción en donde se pueden apreciar huellas autobiográficas en la configuración de los personajes.

[3] Ambos autores, tanto de la teoría general como de la sustantiva, obedecen a una búsqueda personal con respecto al problema de investigación planteado. Halbwachs y Ruiz-Vargas me abrieron **la mirada** hacia un camino que buscaba transitar, con un ritmo y rumbo particular que le dieron sentido a mi preocupación como investigador. Existen otros teóricos con mucho reconocimiento en la materia, como Henri Bergson (1977) desde una visión filosófica y metafísica de la memoria, de Paul Ricoeur (2000) a partir de una fenomenología de la memoria o, bien, desde la ciencia experimental con Frederic Bartlett (1932) y Endel Tulving (1991), incluyendo a Philippe Lejeune (1994) quien teorizó profundamente sobre la escritura autobiográfica, por mencionar a algunos. Elegí a quienes me ofrecieron mayor seguridad y espacio de reflexión para entender mis propios problemas y necesidades de investigación en el campo de la literatura. He comprendido, a lo largo de este estudio, que no se trata de trabajar con autores por su peso o fama en la academia o en la ciencia, sino con quienes encontramos seguridad y nos vuelven cómplices en la materia.

la reconstrucción del pasado personal, la escritura del yo o la auto-narración con tintes ficticios. El tercer concepto, que defino al final de este capítulo, refiere a las variaciones de la memoria autobiográfica —temporal, espacial y sensorial—, para situarlos como categorías de análisis en los relatos elegidos, corpus que también describo al final de cada variación.[4]

En el segundo capítulo abro el análisis de la primera variación de la memoria autobiográfica: la temporal. Esta variación la trabajo en el libro *Todo cambió* (2006), en un total de cuatro relatos —"Jpoxlum", "La mujer de huipil", "Todo cambió" y "Algo diferente"—, en donde encuentro datos relativos a la experiencia de vida del autor. Como hilo conductor de mi lectura, opto por seguir a un personaje en particular, un maestro, ya sea con el papel de protagonista o de antagonista.

A partir de la propuesta narratológica de Paul Ricoeur y del modo voluntario de recuperación de los recuerdos planteado por Ruiz-Vargas, este capítulo consta de cuatro apartados que se centran en la configuración del tiempo en los relatos de ficción. Reviso en el primer cuento una obertura de la memoria, en donde inicia la rememoración y un planteamiento de salto temporal hacia el pasado; en el segundo, observo el tiempo que se desdobla en el de la narración con el de la historia narrada, articulándose con la experiencia de cambio temporal en la vida de los personajes; en el tercero, veo el juego con el tiempo tanto en el ritmo de la narración como en la configuración de la diégesis a partir de elementos como la elipsis, la anacronía y las repeticiones, esto como un trabajo de la memoria del narrador; en el cuarto y último relato analizo las marcas temporales del punto de vista y de la voz narrativa, enfocándome en la experiencia de un sujeto moderno que vive en una situación fronteriza como consecuencia de la migración.

En el tercer capítulo analizo la segunda variación de la memoria autobiográfica, la espacial, en la novela *Mujer de la montaña* (2011). A partir de la noción de *trans*focalización de Gérard Genette y de "el paso y las huellas" de Ricoeur, en este capítulo reviso la configuración del espacio narrativo en dos regímenes, el discursivo y el diegético. En particular, también

[4] López Gómez es autor, hasta el corte de esta investigación, de seis libros de narrativa. Publicó por primera vez el relato "J-elek' k'op / Ladrón de palabras" en la antología *Palabra conjurada (Cinco voces, cinco cantos)* (1999) coordinada por José Antonio Reyes Matamoros. En 2005 presenta su primer libro de relatos cortos *Sakubel k'inal jachwinik / La aurora lacandona*; en 2006, su segundo libro de relatos breves, *Spisil k'atbuj / Todo cambió*; en 2010, el tercer libro de relatos breves, *Sk'op ch'ulelal / Palabra del alma*; en 2011 presenta su primera novela *Te'eltik ants / Mujer de la montaña* y, en 2013, su cuarto libro de relatos breves *Sbolil k'inal / Lacra del tiempo*. Recientemente, teniendo a Alejandro Aldana Sellschopp como nuevo maestro y editor, publica su segunda novela *Jtunel / El servidor* (2020) bajo el sello editorial del Coneculta-Chiapas.

como parte del modo voluntario de recuperación de los recuerdos, mi interés se centra en la representación de la choza y las huellas que se reconstruyen en ella como lugar de los recuerdos.

A partir del elemento discursivo, indago en la novela una poética de la construcción espacial, aquella que la memoria trae al presente como base de la imaginación y de la creación, el mundo que el autor busca fijar en la escritura con el cambio de punto de vista y de la voz narrativa del omnisciente a la primera persona del singular. Con la imagen del paso y su huella analizo las significaciones que la choza ocupa en el espacio de la historia y de la memoria como un lugar íntimo, siguiendo a Bachelard. Como elemento diegético, explico en esta novela el conflicto por el espacio y la influencia de ideologías externas que buscan cambiar la vida de los personajes, tales como el Instituto Lingüístico de Verano y del Instituto Nacional Indigenista. Bajo la noción de desplazamiento espacial de Maurice Halbwachs, los pasos y sus huellas nos llevan a conocer la experiencia de migración como un desarraigo —la migración obligatoria y voluntaria— o un arraigo —el intento por regresar al lugar de nacimiento mediante la evocación en la escritura—.

Con el cuarto y último capítulo cierro la investigación con la tercera variación de la memoria autobiográfica, la sensorial. A través de tres relatos, caracterizados con el modo involuntario de recuperación de los recuerdos, examino el papel de las percepciones sensoriales en tres sentidos: el olfato, el auditivo y el visual. En el relato "Caminos separados", del libro *La aurora lacandona* (2005), el olor es uno de los temas que configuran la trama, en especial el del incienso que también se encuentra presente en otros relatos, aunque no con la misma importancia, como en "Jpoxlum". En la novela *Mujer de la montaña* el significado del sonido de la voz no solamente es producto de una *trans*vocalización, el cambio de voz, en el narrador sino en la experiencia de vida del autor al plantear como subtrama el problema del sonido de la voz materna. Exploro en el relato "Reencuentro", del libro *Lacra del tiempo*, el sentido relacionado a lo visual. Con este problema encuentro significados importantes en la memoria de la mirada configurada en la trama, como producto del olvido y de los recuerdos involuntarios al enfrentarse el personaje con una imagen o el rostro de otra persona conocida en otro tiempo y espacio.

Considerando que el corpus elegido es presentado en formato bilingüe tseltal-castellano, para efectos de este estudio opto por leer la segunda versión. Ya que la investigación no tiene un enfoque lingüístico ni cultural, sostengo que los relatos del autor en su mayoría fueron

escritos originalmente en castellano y posteriormente traducidos al tseltal. Este proceso de creación lo ha asumido el propio autor en varios momentos, en particular, como resultado de la esencial influencia de su maestro y editor José Antonio Reyes Matamoros en su vida literaria. La metodología de lectura asumida me permite afirmar que trabajo con la versión original y no con una versión traducida, bajo el entendido que, como investigador, mi primera lengua tsotsil me hubiera permitido realizar el análisis desde el tseltal o transitar en ambas versiones.

Al final del estudio de estas variaciones presento los hallazgos más importantes en el apartado de conclusiones, con los que confirmo la influencia del mundo que ha vivido el autor como maestro en su universo literario, un sujeto que ha aprendido a pensar en los caminos recorridos, con las personas que ha dialogado, además del dominio que posee de las herramientas narrativas como del planteamiento de un mundo complejo que escapa a cualquier adjetivación y categorías que esencializan su preocupación artística y estética.

CAPÍTULO I.

LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA Y SUS VARIACIONES

NOTA INTRODUCTORIA

Como paso inicial de la tesis *Variaciones de la memoria autobiográfica en la narrativa de Josías López Gómez,* en este primer capítulo realizo un ejercicio de reflexión conceptual de la memoria autobiográfica. Para ello me acompaño principalmente del psicólogo de la memoria José María Ruiz-Vargas y del sociólogo Maurice Halbwachs. Teniendo la ficción como base de la memoria autobiográfica, para la adaptación de este concepto al campo narrativo me acompañan Paul Ricoeur y Gérard Genette, desde la teoría del relato.

Con los dos autores mencionados, además de otros como complemento, desarrollo este capítulo en tres apartados: en el primero expongo el concepto de memoria humana y su relación con la creación literaria, esto como eje general de nuestra teoría. Reflexiono, en particular, sobre la importancia de la memoria creadora que nos permite configurar nuestra experiencia de vida a una experiencia estética. Cierro este primer apartado ubicando las características principales del relato de ficción, el marco narrativo en donde realizo el análisis literario.

Como eje central de la formulación conceptual, en el segundo apartado traslado la noción de memoria autobiográfica en el marco literario, a partir de la psicología cognitiva y de la sociología con Ruiz-Vargas y Halbwachs, respectivamente. Termino esta discusión ubicando dos modos de recuperación de los recuerdos personales, el modo voluntario y el involuntario.

En el último apartado describo las variaciones temporal, espacial y sensorial de la memoria autobiográfica, mismas que utilizo como categorías de análisis en la obra de Josías López Gómez. Señalo que no analizo toda la obra de López Gómez por cada variación, lo cual hubiera sido un ejercicio interminable. Antes bien, al final de cada variación enlisto los textos en donde trabajo la investigación, aquellos relatos que presentan mayores elementos de acuerdo con la metodología presentada.

I. LA MEMORIA HUMANA Y LA CREACIÓN LITERARIA

«Del habitante nada quedó en la playa sombría.
Su obra
vivirá un poco más
y al fin también se hará polvo».

Ciudad de la memoria, José Emilio Pacheco

Imaginemos que un día cualquiera, de pie en una parada de taxis, de repente se nos olvida qué hacemos ahí, de dónde venimos, a dónde vamos. Algunos comenzaríamos a gritar de la conmoción, de la impotencia para que nos ayuden u, otros más, nos pondríamos a vagar hasta recuperar la conciencia. Otro caso puede ser que, de un momento a otro, al montar una bicicleta no recordemos cómo echarla a andar, actividad que nos costó varios golpes y caídas para aprenderlo. Incluso teniendo una biblioteca o habiendo escrito varios libros, al abrir uno no logramos leer ni una línea como si todo estuviera en otro idioma que no dominamos.

O bien, sabiendo hacer todo lo que hemos aprendido, reconociendo a nuestros familiares, identificándonos con nuestros nombres y apellidos, la dirección de nuestra casa, de nuestro trabajo, una mañana no recordamos nuestro pasado, cuando la profesora nos reprobó en segundo grado de primaria, el día en que nuestros padres se separaron o la tarde en que compramos nuestro primer libro. Estos son algunos de los momentos, sin duda, en que todo ser humano apela a su memoria, la reclama.

Los seres humanos vivimos y tenemos conciencia de ello. Gracias a nuestra memoria sabemos quiénes somos, con quién vivimos, quiénes son nuestros padres, amigos, cómo solventar nuestras necesidades y relacionarnos con nuestro entorno. La memoria humana, como el corazón, "constituye una parte esencial de nuestra vida. La memoria es el elemento indispensable y básico para la realización de las numerosas actividades que integran nuestro quehacer cotidiano" (Ruiz-Vargas, 2010: 20). ¿Qué imagen del mundo y de nosotros mismos tendríamos si no tuviésemos memoria? ¿Cómo actuaríamos si no tuviésemos recuerdos?

Sabemos dónde vivimos, cuándo murieron nuestros padres, cómo ponernos la ropa porque en nuestras actividades cotidianas, sin que traspase nuestra conciencia, la memoria siempre está a nuestra disposición. De lo contrario, nada de eso podríamos hacer. Tampoco nos sería posible "escribir, leer, hablar, caminar, conducir, ir de casa al trabajo y del trabajo a

casa, etcétera, si de repente nos quedásemos sin memoria" (Ruiz-Vargas, 2010: 21). Ruiz-Vargas aclara que "el trabajo no consciente de nuestra memoria supera habitualmente al trabajo consciente y, tal vez por ello, porque frecuentemente la gente ni sospecha que lo que está haciendo es posible gracias a su memoria, abunda la creencia de que la memoria sólo sirve en contadas ocasiones" (2010: 21).

En el marco de la psicología cognitiva, la memoria "está diseñada para adquirir, guardar y retener, y devolvernos puntualmente registros de informaciones y de experiencias pasadas que nos ayudarían a resolver con éxito los problemas actuales" (Ruiz-Vargas, 2010: 22). De esta manera, propone Ruiz-Vargas, "la memoria podría definirse como la capacidad (de los animales) para adquirir, almacenar y recuperar diferentes tipos de conocimiento y habilidades" (2010: 22).

De acuerdo con la definición anterior, podemos diferenciar tres sistemas básicos de memoria que cotidianamente usamos: uno cognitivo —relacionado a nuestros conocimientos, todos los procedimientos aprendidos para realizar una actividad—, uno directivo —el que guía nuestros comportamientos en determinados momentos, el camino de regreso a casa, la hora del baño, el día para entregar una tarea— y otro episódico —el registro de acontecimientos vividos, de fechas y contextos determinados que marcaron nuestra existencia—. Con estos sistemas,

> La memoria constituye el fundamento, los cimientos sobre los que se levanta todo nuestro edificio mental o intelectual y, por ello, todo nuestro comportamiento. Si la memoria sufre algún daño, todo se tambaleará o llegará a derrumbarse. La memoria es el gran logro evolutivo que convierte a los seres humanos en los organismos con una mayor capacidad de adaptación. Gracias a la memoria, las experiencias son conservadas y acumuladas en lo que acabará configurándose como la base de conocimiento recuperable que permitirá a los individuos humanos afrontar con eficacia cualquier situación (Ruiz-Vargas, 1997: 124).

Si no tuviésemos memoria toda nuestra actividad sería efímera, sin ninguna duración temporal o perspectiva espacial, "estaríamos condenados a vivir un presente perpetuo, porque cada día o cada momento significaría el fin de una cosa y el principio de otra (Ruiz-Vargas, 1997: 124). Lo que nos diferencia de otros animales se debe a que nuestra memoria nos permite recordar lo que hemos vivido, incluso situaciones no agradables que afectan nuestros comportamientos presentes. Como también ha dicho el escritor y filósofo Henri Bergson,

> no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación (1977: 48).

Nuestra memoria ejerce constantemente, tanto directiva, cognitiva como episódica, respuestas de actividades en nuestro presente que configura nuestra forma de ser y actuar. "Si una percepción evoca un recuerdo", plantea Bergson, "lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual y muestren el camino por donde salir de ella" (1977: 60). En general, afirma el autor, "el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro: es un esclarecedor de la acción" (1977: 60). A esto se refiere Ruiz-Vargas cuando dice que somos seres inteligentes, que disponemos de nuestra experiencia para solucionar problemas actuales, que nos pone precavidos, nos alerta de un acontecimiento que vuelve a repetirse. Además, y esto me interesa destacar,

> ese comportamiento eficaz e inteligente lo realiza siempre un individuo con una identidad propia y bien definida, una persona que sabe quién es, de dónde procede, a qué grupo pertenece y a dónde se dirige, porque cada ser humano es una biografía, es una narración única, es una historia. Y éste es otro de los grandes regalos de la memoria, porque cada uno de nosotros consiste en su memoria (1997: 125).

Esta cualidad subjetiva de la memoria humana define la importancia de los recuerdos autobiográficos. El que recuerda es alguien único, un yo que a partir de su conocimiento, percepción y emoción construye su visión de mundo. El sujeto que "consiste en su memoria" define su identidad, la concepción de su ser en el mundo, para diferenciarse de los demás. Ese yo existe dialógicamente, no es su nombre lo que lo diferencia, sino su memoria, su voz, su mirada, su forma de sentir y pensar el espacio que habita. Cada uno es un mundo, una historia, una biografía llena de complejos.[5] Cuando la memoria sufre algún daño severo, "la identidad se

[5] La idea esencial para esta investigación es el estudio de la memoria autobiográfica derivada de la memoria humana, a partir de un personaje adaptado en un lugar, en una cultura que le puede servir o no en su modo de vida. Las variaciones de la memoria autobiográfica —espacial, temporal y sensorial—, por tanto, giran en torno a la búsqueda personal del ser, imágenes que tiene uno de sí mismo o las construidas a partir de elementos externos e imaginados. Debido a la inherente relación de la memoria con el lenguaje, el sujeto particulariza su pasado y su relación con el mundo por la forma en que los recuerda y nombra, pues como afirma Judith Butler, "El sujeto es constituido (interpelado) en el lenguaje a través de un proceso selectivo que regula los términos de la subjetividad

desintegra, el individuo pierde sus referentes personales y sociales y todo un mundo personal queda desgajado de un «Yo» vacío. Gracias a la memoria somos lo que somos, sabemos quiénes somos y nuestra vida adquiere el sentido de la continuidad" (Ruiz-Vargas, 1997: 125).

Estas debilidades o límites no demeritan el funcionamiento de la memoria en general. Muy al contrario, confirma que la memoria humana no es una caja donde se guardan recuerdos y luego se acude a ella cuando se desea recuperarlos, no es fija ni estática. No guarda copias literales de un acontecimiento como memorizar un poema o conservar una cinta fílmica. Bergson asegura que

> La memoria no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente cuando ella quiere o cuando puede, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente (1977: 47).

Nuestra memoria no es exacta, lo que guardamos continuamente son imágenes, huellas o representaciones de lo vivido, lo escuchado o leído.[6] Cuando queremos traerlos al presente construimos y reconstruimos dichas huellas "de acuerdo con los conocimientos que poseemos acerca del mundo o del grupo social y cultural al que pertenecemos" (Ruiz-Vargas, 1997: 127). Cuando contamos algún recuerdo lo modificamos, completamos u omitimos porque ya no estamos de acuerdo con nuestra imagen pasada ni con lo que hicimos en un determinado momento. Como aclara Ruiz-Vargas, "La memoria humana trabaja siempre bajo los efectos de una gran diversidad de factores que hacen que lo que se codifica, o lo que se guarda, sólo sea una versión personal de lo ocurrido" (2010: 39). Si al momento de la codificación de una

---

legible o inteligible. Al sujeto se le llama por su nombre, pero el 'quien' del sujeto depende en la misma medida de los nombres por los que nunca se le ha llamado: las posibilidades de la vida lingüística son al mismo tiempo inauguradas y excluidas por medio del nombre. […] La resignificación del lenguaje requiere abrir nuevos contextos, hablando de maneras que aún no han sido legitimadas y, por tanto, produciendo nuevas y futuras formas de legitimación" (2004: 72-73). Se entiende entonces que con este concepto no hacemos un estudio de la trayectoria individual del autor como centro de reflexión, sino cómo la experiencia concreta de vida se transforma en realidad estética mediante el lenguaje narrativo y simbólico.

[6] Desde la fenomenología de la memoria, Ricoeur revisa la diferencia entre memoria y rememoración: "En este sentido sería preciso distinguir en el lenguaje entre la memoria como objetivo y el recuerdo como cosa pretendida" (2000: 41). Con esto, el autor enfatiza la importancia de ubicar como objeto el qué de la memoria y como sujeto de quién. Asimismo, partiendo de la terminología husserliana, Ricoeur también extrae la distribución de los conceptos entre noesis —rememoración— y noema —recuerdo—. Estrictamente, la rememoración es la construcción de un relato mediante la reunión de imágenes buscadas en la memoria, pretendiendo obtener con ello una versión verosímil del acontecimiento pasado. En cambio, el régimen del recuerdo lo caracteriza "la multiplicidad y los grados variables de distinción de los recuerdos. La memoria está en singular como capacidad y como efectuación; los recuerdos están en plural, se tienen recuerdos" (42).

experiencia por nuestra memoria influyen, por una parte, "nuestras expectativas y prejuicios, nuestros convencionalismos culturales, actitudes y estereotipos, nuestras metas, valores y creencias, nuestros estados de ánimo y, como no, nuestras motivaciones, emociones y sentimientos" (Ruiz-Vargas, 2010: 39), a la hora de la recuperación, por otra parte, sucede lo mismo. Cuando rememoramos un acontecimiento lo hacemos bajo el influjo de nuestras emociones actuales, ideologías, creencias, conocimientos, lecturas, conflictos personales. Como resultado de este proceso alteramos o creamos nuestros recuerdos a la luz de una imagen deseada. Aparte de la influencia de nuestras lecturas, imaginar o soñar otras versiones de sucesos pasados nuestra memoria los registra y puede incluso tomarlos como realmente vividos. Nuestros recuerdos pueden ser distorsionados o falsificados debido a que "la memoria humana resulta extremadamente maleable por ser especialmente sensible y vulnerable a los efectos de una multiplicidad de factores internos y externos al propio sujeto" (Ruiz-Vargas, 1997: 129).

Otra cualidad de la memoria que debemos señalar como parte esencial de la recuperación de los recuerdos es su carácter narrativo. En la narración que hacemos de nuestra historia, de la cual nos referimos con más profundidad en otra sección, imprimimos un estilo personal, un lenguaje que inmediatamente acaban identificando nuestros oyentes/lectores.

De acuerdo a la reflexión que hemos venido siguiendo, además de los hallazgos de la investigación clínica, los recuerdos en la vida cotidiana se nutren, en mayor o en menor medida, "por las influencias de tres grupos de factores: a) el conocimiento y las creencias de la propia persona; b) los pensamientos y sentimientos producto de su imaginación, deseos y sueños, y c) las sugerencias, insinuaciones y presiones externas" (Ruiz-Vargas, 1997: 134). Con esto, los psicólogos de la memoria discuten dos ideas básicas en el proceso de reconstrucción de los recuerdos. La primera radica en aceptar que "siempre que recuperamos un recuerdo su contenido sufre algún cambio, por pequeño que sea" (Ruiz-Vargas, 1997: 134). La narración que hacemos de un suceso vivido es intervenida por diversos factores actuales: cambios emocionales, el lugar desde donde estamos recordando como el tiempo transcurrido y la situación actual de la época.

La segunda idea radica en señalar dos fuentes principales de nuestros recuerdos: "una externa, la percepción de eventos externos, y otra interna, la imaginación. En otras palabras, los recuerdos se originan bien a partir de lo que experimentamos en el mundo que nos rodean, bien a partir de los mundos que imaginamos, fantaseamos o soñamos" (Ruiz-Vargas, 1997:

134). Los recuerdos de origen externo, nos dice Ruiz-Vargas, "son generalmente más vívidos, porque contienen más características sensoriales (colores, sabores, detalles visuales, etc.) y contextuales (lugar, tiempo, estado emocional, etc.)" (1997: 135). Estas características contextuales y sensoriales son de capital importancia para la recuperación de los recuerdos, ya sea de manera intencional o provocados por una percepción. Pero también es fundamental que notemos la segunda fuente, el papel de la imaginación. Una persona puede y tiene la posibilidad de crear nuevos mundos. Los seres humanos constantemente nos dejamos llevar por la fantasía o la ensoñación. Esta actividad, igualmente, nos posibilita recrear nuestra propia imagen, nos multiplica y desdobla, y no se debe precisamente a una enfermedad de la memoria, sino porque podemos hacerlo, es la naturaleza de nuestra memoria, crear un mundo paralelo, aquél que nuestro inconsciente desea. Es la manera en la que nuestra memoria nos permite escapar de la realidad y protegernos de ella. Todos estos "errores", "distorsiones", transformaciones o la creación de recuerdos falsos son los que permiten ponderar "el carácter creativo de nuestra memoria" (Ruiz-Vargas, 2010: 39).

Para el escritor José Antonio Marina, por su parte, la memoria es el sostén de la creación literaria por su propiedad creadora, ya que "desde la memoria asimilamos la realidad, comprendemos, inventamos hipótesis, aprovechamos la experiencia de la humanidad entera, sus hallazgos, conquistas y fracasos" (1997: 55). La creación literaria echa mano de nuestra experiencia de vida e imaginación, incluyendo nuestros sueños o fantasías. Es frecuente que, durante el proceso de escritura, el diseño de la historia sufre cambios debido a la aparición de nuevos recuerdos, nuestra imaginación impone otras alternativas o nuestros sueños toman partido de la historia creando otros escenarios o los distorsiona incluyendo nuestros propios rostros. En esto radica la distancia o el partido que un autor toma con respecto de sus personajes al incorporar todas esas opciones en la obra en proceso o alejarse de ellas.

De ahí depende que un escritor refleje en su narrativa un mundo cercano al suyo y personajes con cualidades y pensamientos propios. Cada vez que escribimos un relato es inevitable separarlo de nuestra subjetividad, por más objetivo que se pretenda tales narraciones como lo ha pretendido la literatura moderna, en particular, el estructuralismo y la semiótica. No es casual que muchos escritores aprovechen su experiencia de vida —incluyendo su imaginación y bagaje cultural— para nutrir la vida de sus personajes con cualidades humanas llenas de logros, deseos, fracasos, decepciones y contradicciones.

El carácter creativo de la memoria humana se convierte en la fuente potencial para la creación literaria, de la que podemos ubicar dos tipos principales: a) de aquél que aprovecha los sistemas de memoria —cognitivo, directivo y autobiográfico— para crear historias paralelas a la realidad o para predecir nuevos acontecimientos y b) de aquél que aprovecha los problemas de la memoria para desarrollarlos como temas o conflictos, tanto sus límites como sus capacidades inconmensurables.[7]

Del primer tipo tenemos la vasta obra de ficción que crean mundos paralelos a la realidad que vivimos; del segundo tipo, también de ficción, podemos mencionar, como ejemplo, el relato "Funes el memorioso" de Borges, de aquel personaje que todo lo recuerda con una memoria de biblioteca, que siempre vive en un presente perpetuo; Borges problematiza la estructura de la memoria al conferirle a su personaje un tipo de memoria continua y acumulativa. En semejante "memoria", observa Juan Nuño (1986), "nada se pierde, nada se destruye; rígese por un principio de conservación acumulativa. Si acaso, memoria no-biodegradable" (100). En este caso, el relato de ficción provee un orden lineal a tal grado que el personaje confunde lo real con el sueño. Funes tiene una memoria "que no remplaza lo percibido y ausente con una imagen más o menos desvaída, sino que es tan fiel, absoluta y completa, que sigue reproduciéndolo como si ahí estuviera todavía" (1986: 102). La literatura, como la plantea Borges, puede imitar las características o la estructura de la memoria, pero también puede alterarla.

En este sentido, una obra de ficción funciona como un espejo, o espejos posibles según interpretamos la realidad. La literatura aprovecha los recuerdos autobiográficos para configurar ese mundo narrado, la realidad alterna, un sueño posible, incluyendo la amnesia. Si se ha dicho que ninguna obra, cuento o novela, se crea de la nada, es porque toda obra tiene una base real y estética, afirmada o negada por el autor, nutrida de otras lecturas previas. De igual manera, la imaginación muestra la creación de recuerdos falsos en que vive el Quijote al emprender su marcha como Caballero andante después de la saturación de su memoria por el exceso de

[7] Como se desarrolla en este apartado, es a partir de la memoria humana de donde se desprende la memoria autobiográfica, uno de los tres sistemas de memoria, como objeto de investigación en la obra literaria. El concepto se define a profundidad en el segundo apartado de este capítulo, y se decide trabajar con tres de las variaciones que presenta la memoria autobiográfica en la narrativa de López Gómez: la temporal, la espacial y la sensorial. Si bien existen otras posibilidades de abordaje como la memoria colectiva, la memoria cultural, la memoria histórica, la memoria social, incluyendo la memoria cognitiva y directiva, antes bien tengo como eje central la búsqueda de profundidad en el estudio de las tres variaciones mencionadas en el corpus elegido, tomando en cuenta la influencia de elementos culturales como parte del entorno de los personajes literarios, como el humo, el incienso, la vestimenta, el noviazgo, el bosque, entre otros, configurados como elementos estéticos.

lecturas; incluso es notable mencionar *El teatro de la memoria* de Leonardo Sciascia en donde el personaje enfrenta, al borrarse su memoria autobiográfica, un delito que no recuerda haber cometido.

De estos dos procesos creativos no debemos olvidar que quien crea es una persona, como cualquiera, que usa su memoria. Todos los seres humanos hacemos uso de nuestra capacidad creativa en la vida cotidiana. Lo que nos interesa reflexionar a continuación se trata de la diferencia de una experiencia de vida a una experiencia estética, es decir, qué elementos participan en una persona que lo llevan a crear una obra artística.

a) La memoria creadora: una experiencia estética

El 22 de diciembre de 1849, en la plaza Zemenovsk de San Petersburgo, Dostoyevski fue apresado por las órdenes del zar. A temprana hora del día, junto a otros nueve presos, le dictan la sentencia de muerte, lo van a fusilar. Le vendan los ojos frente a un público indiferente, pero segundos antes de la ejecución, la sentencia se anula. El zar cambia la pena de muerte por otra más leve. A partir de la evocación que hace Stefan Zweig de dicho acontecimiento, la experiencia de muerte no solamente marca la vida del autor, sino que le cambia la mirada y percepción del mundo, "Y ve también / que sólo el dolor lleva hacia Dios, / mientras a los demás la pesada vida / los clava a la tierra con una dicha de plomo" (2002: 186). Después de esta vivencia, a Dostoyevski le viene la idea de la novela *Los hermanos Karamazov*.

Lo vivido por Dostoyevski lo conmueve en lo más profundo de su ser, lo cambia para siempre. Como vimos en la sección anterior, todos los seres humanos tenemos alguna experiencia de vida que nunca olvidamos, un nacimiento, un accidente, un sueño o la muerte de un ser querido, impresiones fuertes que persisten en nuestra memoria como una fuerza. Muy pocas personas encuentran salida a esa emoción que invade su vida, que continuamente las consume en el silencio, en lo más profundo de su conciencia. Esa vivencia transforma nuestro ser, nuestros comportamientos, nuestra visión del mundo tal como le sucedió a Dostoyevski. Una experiencia límite que lo estremece, lo impacta tanto emocional como ontológicamente. Si esa fuerza no llega a ser dominada, al menos en parte, puede convertirse en trauma o caos que nos lleva a un estado de locura o muerte.

Pero la transformación de nuestro ser no se debe únicamente a una vivencia provocada por una percepción externa, contextual, temporal o sensorial, sino también a una percepción

sensible. De algún modo, a Dostoyevski lo asalta una "experiencia mística". Después de ser desatada la venda de sus ojos, la cubierta de la iglesia enrojecida por la aurora como había visto al amanecer, "ve / el mismo tejado de oro de la iglesia, / que ahora arde místicamente / en el creciente rubor de la mañana. // Las maduras rosas de la aurora / la envuelven como con piadosos rezos" (Zweig, 2002: 185). La experiencia simbólica de la muerte se convierte en un renacimiento y descubrimiento llevados a la novela.

La escritura de la experiencia de vida —mística en el caso de Dostoyevski— en el arte es lo que llamo aquí experiencia estética, esta última derivada del griego *aisthesis* —percepción sensible— (Montes de Oca, 2003: 10), una vivencia que supera nuestras percepciones cotidianas por su carácter bello, feo, sublime, trágico, cómico, satírico, ridículo o grotesco. Esa percepción sensible de la realidad nos transforma desde lo más profundo de la existencia y forma parte de un contenido que no encaja en nuestra memoria, constantemente buscará salir de nosotros, desentramar los nudos que nos dominan. Para algunas personas, la escritura se vuelve una vía de expresión de aquella sensibilidad, capaz de atravesar a aquél que la recibe. Nuestra memoria encuentra en el lenguaje artístico una posibilidad de desembocar ese mundo sensible, de interpretar e interpretarnos en esa vivencia única, en un poema, un cuento, una novela. De ahí que la experiencia de vida pase a ser una experiencia estética.

A decir del crítico literario George Stainer (2002), "En las obras de arte se hallan reunidas las mitologías del pensamiento, los heroicos esfuerzos del espíritu humano por imponer un orden y una interpretación al caos de la experiencia" (16). En este sentido, el creador artístico es "impelido a aceptar o a rebelarse contra el misterio de Dios", "Así, en el corazón del proceso creador se da una paradoja religiosa. Ningún hombre es más completamente creado a imagen de Dios, o es más inevitablemente Su retador, que el poeta" (2002: 17). Por esa necesidad de interpretar la impresión de la percepción sensible, el artista sabe que su creación inevitablemente estará expuesta a esa experiencia estética, que tiene que aprender a manipular a través del lenguaje ese "genio", "fantasma" o "trauma" que lo oprime. Como resultado podemos estar frente a una obra con una calidad y la fuerza que "nos atraviesan como grandes ráfagas que abren las puertas de la percepción y arremeten contra la arquitectura de nuestras creencias con sus poderes transformadores" (Stainer, 2002: 13). La memoria humana es procesadora de toda esa experiencia, ya sea una "iluminación" divina o un "hechizo" maligno, que se transformará en nuestra tumba si no la atendemos, pronto acabará

convirtiéndose en pesadilla o en un infierno que nos consume, que nos devora en el silencio o en la locura.

A diferencia de Dostoyevski que lo marca una experiencia de origen externa y estética, a Jorge Luis Borges (2001), por su parte, le viene de una pesadilla, los sueños con laberintos infinitos o espejos que multiplican su propia imagen. Pero en esos sueños otro elemento aterra al poeta, es la imagen de la máscara:

> Siempre las máscaras me dieron miedo —cuenta el autor—. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal más terrible que cualquier imaginación mía (2001: 44).

Como bien lo analiza Borges, lo más terrible de las pesadillas no son las imágenes, "es la impresión que producen los sueños" (2001: 45), el efecto que se siente al despertar. El terror que sentía el niño Borges por las máscaras vuelve a producirse en sus sueños, pero ahora portándolas él mismo. Esto revela, de algún modo, el origen de esa complejidad desarrollada en su obra. Los laberintos, espejos y máscaras como una experiencia de terror no solamente son tratados como contenidos sino también son trasladados en las formas y estructuras narrativas. Lo que dice Steiner sobre el impacto que produce una obra de arte lo podemos apreciar perfectamente en ese proceso de creación de Borges, en donde contenido y forma están unidos a una misma expresión estética que atraviesan nuestra imaginación, nuestros mitos y nuestras creencias.

Cuando el filósofo y ensayista Antonio Marina habla de creación literaria, recurre también a los griegos para referir que "fueron más perspicaces al mantener que las Musas, las divinas inspiradoras de las Artes, eran hijas de Mnemosyne, es decir, la Memoria. Muchos siglos después, Ortega dijo algo semejante: Para tener buena imaginación hay que tener muy buena memoria" (1997: 33).

Antonio Marina plantea, además, que para hablar de conciencia, inteligencia y memoria, es necesario concebir estos términos como una sinécdoque, en la que sólo se están refiriendo a una parte del todo, puesto que, en realidad, y también para hablar de la escritura literaria, necesitamos referirnos especialmente a un sujeto inteligente, consciente y creador. Pero sabemos ahora que la manifestación estética escapa a la razón por su naturaleza sobrehumana. Con esto podemos visibilizar dicha oposición como una manifestación artística de una época,

cuando en el arte contemporáneo, "ha negado tozudamente que la creación tuviera que ver con la memoria" (1997: 48).

Antonio Marina ofrece algunos elementos que posibilitan la creación literaria a partir de la noción de "memoria creadora". Para hablar de sujetos creadores, el autor destaca la importancia de las destrezas y habilidades de nuestra memoria. Es un hecho que los conocimientos de la escritura no posibilitan por sí mismos la creación literaria, debemos tener presentes ciertos elementos como los actos perceptivos, momentos de intuición de posibilidades y las habilidades creadoras. Para Antonio Marina los creadores "mantienen activados muchos proyectos, que dirigen su relación con la realidad, que se llena de significados" (1997: 50). A diferencia de una persona común y corriente, el artista aprovecha el momento exacto para escribir los recuerdos que lo atormentan, dándole forma a esos miedos en un texto, hacer hablar el "demonio" interior, en el caso de Dostoyevski, o la voz "divina", en el de León Tolstói.

Varias personas podemos participar en un mismo hecho, pero no todas percibiremos la posibilidad y necesidad de expresarlo en un lenguaje simbólico como soporte de la experiencia misma. De las nueve personas que acompañaron a Dostoyevski en el patíbulo de la muerte, él pudo trasladar a una obra artística lo vivido porque tiene un dominio del lenguaje para aprovechar esa intuición o experiencia estética, o de la "experiencia mística" al cual se refiere Giorgio Agamben (2016) cuando habla de acto poético. Agamben prefiere usar el término "acto poético", en vez de creación, para referirse "bajo el simple sentido de *poien*, «producir»" (36). El creador (productor), debe ser sensible ante cualquier tipo de experiencia —vivida, estética, mística o poética— para llevarla a un cuento, novela o poesía.

Cuando Agamben habla de la "experiencia mística" en el acto de creación también alude a la inherente participación de la lengua en que se expresa, pues "escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor" (2016: 16). Esta compleja tarea, salvación y condena de nuestra memoria, es lo que diferencia de quienes aun teniendo una gran historia que contar sobre su vida no logra plasmarla en papel o en cualquiera de las expresiones posibles. Esa invención o acto poético no sería posible sin el dominio de una técnica, trascendiendo la repetición de destrezas comunes —como escribir nuestros nombres, copiar un cuento, transcribir una leyenda que nos contaron de niños—, hasta volverse una habilidad que aterriza tales experiencias en un relato literario, transformando esa "elegía" o "himno silencioso" en

lenguaje simbólico. Como contradicción de estas posibilidades de creación, el lenguaje puede revelarse ante el creador. Con su inigualable complejidad como la expresión misma de la memoria, nos dice Antonio Marina:

> El aprendizaje de un idioma es un proceso de automatización de habilidades. Mientras no se ha conseguido, es imposible producir obras creadoras. Sólo la soltura que proporcionan unos hábitos operativos lingüísticos firmemente construidos permite que nos dediquemos a buscar la excelencia del estilo. Necesitamos amplios recursos sintácticos, flexibilidad operativa, riqueza léxica, pero con todo esto sólo alcanzamos un alto nivel de ocurrencias (1997: 53).

Al momento de la escritura, el autor debe estar consciente que no todo lo que escribe transmitirá lo que quiere o necesita decir. El lenguaje simbólico no siempre será accesible al público, baste como ejemplo al *Ulises* o *Finnegans Wake* de James Joyce, incomprensibles incluso en el idioma original, por su compleja composición. Incluso, y esto lo saben muchos escritores, si no se tiene la sensibilidad y la habilidad de trasladar las vivencias, los miedos, las frustraciones a una obra, lo que escribe únicamente será un conjunto de textos vacíos y carentes de sentido. De ahí explica que cada escritor encuentre, con el tiempo, la voz propia, cuando logre transmitir su preocupación, su sensibilidad y el complejo mundo que habitan su memoria.

En términos de la escritura literaria, y en particular de la memoria autobiográfica, conviene recordar que la memoria humana no funciona por separado del sujeto, una vez adquiridas y desarrolladas las habilidades necesarias para crear y dominar sus miedos o demonios, "su identidad va configurándose mediante los mecanismos de síntesis de la memoria. Somos organismos «autopoiéticos», es decir, tenemos la capacidad de constituirnos a lo largo de nuestra historia" (Antonio Marina, 1997: 54).

El sujeto creador cuenta con una memoria capaz de aprovechar cualquier experiencia —de vida, estética, mística, poiética— en donde otros ven un simple suceso u objeto que más temprano que tarde terminará en el olvido. Un escritor, más allá de ese hálito de misterio, de mago, de un "pequeño dios" o un sujeto poseído, podrá jugar con el tiempo, con el espacio, con los objetos, con la memoria si aprende a dominarlos. En cuanto una idea o una inquietud salta a su imaginación pasará por el tamiz de la memoria, y dejará de reducirla a una facultad almacenadora, olvidadiza, y "pasa a convertirse en una propiedad dinámica de todos los

sistemas operativos del ser humano" (Antonio Marina, 1997: 55), de todo ser humano sin distinción de culturas o pertenencia religiosa o étnica.

Hacemos de nuestra experiencia de vida o estética una obra literaria que crea otra percepción de realidad, incluso de nosotros mismos, que puede ser leída, escuchada, sentida, vivida. Como dice Agamben, si queremos resurgir de nuestra propia historia, de nuestros fracasos y contradicciones, de nuestros traumas y pesadillas, entonces "el escritor procede en la oscuridad y en penumbra por un sendero suspendido entre los dioses inferiores y los superiores, entre el olvido y la memoria" (2016: 15).

b) El relato de ficción: el marco narrativo

Una de las cualidades de la memoria humana, en tanto lo que se recuerda es la experiencia del yo, es su carácter narrativo. Ruiz-Vargas dice que cuando alguien "evoca cualquier experiencia personal de su pasado lo hace contando una historia, no recitando una lista fragmentada de atributos o características. Más aún, la estructura narrativa de estos recuerdos es muy similar a la estructura narrativa de otras formas de comunicación social" (2004a: 190), vista la relación entre emisor y receptor de un discurso.

En el terreno de lo literario el lenguaje usado para contar una historia adquiere un sentido connotativo, el simbólico. En una entrevista televisiva, Borges afirma que "La tarea del arte es esa, transformar, digamos, lo que nos ocurre continuamente, transformar todo en símbolos, en música, en algo que pueda perdurar en la memoria de los hombres" (en Soler Serrano, 1976). La afirmación de Borges confirma lo que hemos dicho sobre la necesidad de un lenguaje para materializar la experiencia vivida y estética mediante el arte. Como agrega el poeta y cuentista, "en el caso del escritor, de todo artista, tiene el deber, forzoso muchas veces, de transmutar todo eso [lo vivido, la sensibilidad] en símbolos. Esos símbolos pueden ser colores, formas, sonidos; en el caso del poeta son sonidos y también son palabras: fábulas, relatos, poesía" (en Soler Serrano, 1976). Esto nos lleva a pensar, para el caso que nos ocupa, en la configuración de dichos símbolos en una narración inteligible como el relato de ficción.

El lenguaje simbólico, a decir también del filósofo Manuel Maceiras,

> se convierte así en el *a priori* de una deducción trascendental no sólo porque él es detector de la realidad humana, sino también porque una filosofía iluminada por los símbolos puede pretender "la transformación cualitativa de la conciencia" en cuanto que el símbolo nos

revela nuestra relación con lo sagrado, nos hace comprender nuestra "situación" ontológica, nuestra relación con el ser que nos interpela en cada símbolo (en Ricoeur, 1995a: 16).

No sin razón Giorgio Agamben ha dicho que "los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua: tragedia y elegía, himno y comedia son sólo las formas en que la lengua llora su relación perdida con el fuego" (2016: 16). En la configuración de un relato literario,[8] específicamente la ficción, tenemos que tener claro cuáles son los elementos que lo constituyen en tanto que hablamos de su relación con la memoria creativa y de la memoria autobiográfica.

Por ficción se comprende aquí como espacio de la imaginación y de la memoria creativa. Pero esta imaginación no rompe con la fuente externa de los recuerdos —contextual, temporal y sensorial—, más bien necesita constantemente de ella tanto del sistema cognitivo, directivo como episódico de la memoria. A esta mutua necesidad de la imaginación y la experiencia de vida para la creación literaria adoptamos el concepto de ficción definido por Ricoeur en dos vertientes: la primera como "sinónimo de las configuraciones narrativas" y, la segunda, como "antónimo de la pretensión de la narrativa histórica de constituir una narración 'verdadera'" (1995a: 130).

Como elemento central del relato de ficción que a mí interesa concebir parte de esta configuración narrativa, que se basa en la construcción de la trama, en su sentido aristotélico de la "disposición de los hechos", específicamente las acciones. Esto nos lleva a pensar también que el poeta, el compositor de tramas también en su sentido aristotélico, se basa en las acciones del hombre en tanto actividad mimética. Debemos entender entonces que la mimesis —"imitación o representación"— es "contrario del calco de una realidad preexistente y [más bien] hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la mimesis platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción" (Ricoeur, 1995a: 103). La trama, entonces, tomando esta idea de la disposición de los hechos, de las acciones que imita y representa, conlleva a la creación de una historia encadenando dichas acciones —lo que propiamente llamamos narración— a modo de episodios "uno a causa de otro" y no "uno después de otro",

[8] Entendemos por *relato*, ya sea cuento o novela, de acuerdo a la consideración de Genette, "propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo" que contiene una *historia,* "el significado o contenido narrativo"; y, por *narración,* "al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce" (1989: 83). Cabe saber pues que sin "acto narrativo no hay enunciado y, a veces, ni siquiera contenido narrativo" (1989: 82).

así "la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y totalidad" (Ricoeur, 1995a: 96).

Más aún, esta composición de la trama crea una nueva experiencia debido a que los "episodios, controlados por la trama, dan amplitud a la obra y, por lo mismo, una "extensión" (1995a: 98) a una nueva realidad. Mientras que Ricoeur enfatiza la referencia mimética de la trama en acciones del obrar humano, "su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y la literaria" (1995a: 129), nuestro enfoque difiere ya que, como hemos venido revisando, el escritor no solamente parte de su observación del mundo, sino de su experiencia de vida. Dichas acciones varían profundamente al centrarse en el mundo simbolizado por la memoria, por su percepción sensible y alcance lingüístico en tanto poética. Esta trama que configura una nueva realidad, viene de la memoria en su conjunto tanto cognitiva como episódica. Si consideramos entonces que la construcción de la trama es una "operación configurante entre el antes y el después" (Ricoeur, 1995a: 131) de la historia que se escribe, la creación literaria pertenece a la segunda mimesis, la configuración de la trama que media entre su referencia —la memoria— y el relato producido —la ficción—. Así la trama hace que la ficción sea más compleja y ambigua a diferencia de la escritura autobiográfica como tal.

La construcción de la trama, entonces, no solamente juega con la memoria en tanto por su capacidad imaginativa y creadora al transformar la experiencia de vida a una experiencia estética en literatura, sino de la posibilidad de crear nuevos efectos temporales y espaciales al jugar con dicha ordenación de las acciones incluyendo las voces narrativas. Lo que resaltamos por el momento, visto los elementos que implica la construcción de la trama, es la relación del acto configurante con la imaginación creadora, que nosotros hemos definido como memoria creadora, misma que no actúa deliberadamente sino en paradigmas propios del lenguaje simbólico que domina el autor: imagen, color, sonido, palabras.

La memoria creadora en la creación literaria se sostiene de un paradigma —forma, género y tipo— que proporciona reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo. "Así como la gramática de la lengua regula la producción de frases bien formadas", apunta Ricoeur, "cuyo número y contenido son imprevisibles, la obra de arte —poema, drama, novela— es una producción original, una existencia nueva en el reino del lenguaje. Pero lo

inverso no es menos verdadero: la innovación sigue siendo una conducta regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada" (1995a: 138).

Con esta última sentencia de Ricoeur nos lleva de regreso a nuestro planteamiento inicial y a la segunda acepción de la ficción, la historia no surge de la nada como producto de un simple juego de la narración, tiene su origen en la experiencia de vida, en el trabajo de la memoria autobiográfica y de los conocimientos. Su verosimilitud entonces no descansa en la pretensión de verdad o en su referencia sino en la totalidad y universalidad que encierra, el mundo simbolizado por la memoria disponible para su interpretación. Este relato, mediante la construcción de la trama, muestra la posibilidad de comprensión y de la necesidad de compartir los acontecimientos que han marcado la vida del artista, que lo tienen sometido y no lo dejan vivir con libertad. Esa sensación de opresión de los recuerdos, por llamar de esta forma la necesidad de escribir, es extendida mediante la narración a un relato inteligible. No cabe duda que esto muestra el papel de arte como salvación de la memoria y del hombre, de quien no le queda otra cosa por hacer más que buscar continuamente la forma de expresar, de "sacar de la cabeza", lo que no lo deja vivir con tranquilidad, considerando incluso la amenaza constante del olvido o de la imposibilidad de recuperar los recuerdos.

Como también afirma Muñoz Molina, tal vez inventamos mucho menos de lo que estamos dispuestos a creer, "la mayor parte de las veces lo que se está haciendo es usar el olvido, las sensaciones que no sabíamos que tuviéramos, aquellas que permanecieron más puras porque nunca nos molestamos en guardarlas ni apelamos a ellas en busca de información o consuelo" (1997: 66).

El relato de ficción, como base de la memoria autobiográfica, le otorga ese estatuto de "autenticidad" a la historia narrada en tanto esté configurada por una trama que encierra esa universalidad humana, la vida. La imaginación y la experiencia cobran coherencia y verosimilitud, haciendo que la memoria, como refiere Ruiz-Vargas, desfigure, altere y distorsione su propio contenido o bloquear sus rutas de acceso (1997: 11), "el contenido de lo que imaginamos, soñamos o fantaseamos es siempre almacenado en nuestra memoria" (1997: 132).

A esas experiencias estéticas y de vida, apunta Agamben, sólo podemos acceder "a través de una historia y, sin embargo (o, tal vez, deberíamos decir de hecho), la historia es aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus fuegos" (2016: 13). El filósofo italiano agrega, además, que

> Si indagar en la historia y contar una historia son, en realidad, el mismo gesto, entonces el escritor también se encuentra frente a una paradójica tarea. Deberá creer sólo e intransigentemente en la literatura —es decir, en la pérdida del fuego—, deberá olvidarse en la historia que teje en torno a sus personajes y, sin embargo, aunque sólo sea a ese precio, deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de negra luz que proviene del misterio perdido (2016: 15).

En cierta medida, la relación entre memoria y ficción está tan entrelazada que una alimenta a la otra. Esta relación es vista por Antonio Muñoz Molina en *La Odisea*, en donde gran parte de la historia, está constituida por la narración de recuerdos, en particular, cuando Ulises despierta como Nadie en la orilla del mar, "En la medida en que recuerda y cuenta se va convirtiendo en alguien, se va dotando a sí mismo de una identidad al mismo tiempo que se atribuye una historia, llega a ser poco a poco lo que es, un griego, un héroe de la guerra de Troya, un rey, Ulises" (1997: 58), mientras que "Recién salido de la cueva de Montesino, que es otro lugar tan definitivo en la geografía fantástica de la literatura como la playa del país de los feacios, don Quijote concluye su expedición espeleológica contando lo que recuerda, lo que inventa o ha soñado y dice recordar" (1997: 58).

Recordemos aquí el segundo tipo de creación literaria basándose en el carácter creativo de la memoria, en el sentido de usar dicha memoria como mimesis de las acciones, de esa forma la narración se vuelve una auto-narración, en donde el yo, el autor, el narrador y el propio personaje, intercambian máscaras a modo de espejos, ecos y huellas que se reconstruyen en un nuevo ser.

Una narración como en la *Odisea,* por ejemplo, los recuerdos forman parte importante en la configuración de la identidad del personaje, mientras que en la de Don Quijote los sueños se convierten como parte de la realidad imaginada, los sueños también como referencia de las acciones mimetizadas a través de laberintos y espejos en los relatos de Borges. Con esto vuelvo a la idea de que, en la configuración de la trama, los recuerdos, aprovechados de manera consciente e inconsciente por esa experiencia estética, adquieren coherencia y unidad en tanto representan un extracto de la vida humana como universal.

Cuando Muñoz Molina afirma que "Para ser más veraz la memoria en ocasiones se convierte en ficción" (1995: 65), no es más que un estatuto de la estructura narrativa como orden del relato literario. Diré de nuevo que en este marco narrativo se enfatiza la influencia de la experiencia de vida, algo que el autor procesa y configura en la trama de su narración.

Muchas veces, como anota Muñoz Molina, "los personajes o los actos que aparecen en el proceso de la invención, y más aún en el de la escritura, se han formado de un modo semejante a como se forman las peripecias de los sueños" (1997: 66). Esto es porque, como ya vimos, en la construcción de la trama el autor elige inteligentemente aquellos acontecimientos que tienen mayor significado en su vida o en sus sueños para transformarlos en un relato literario como la vida misma.

Una vez establecida las bases de la memoria autobiográfica como ficción, su marco narrativo, necesitamos ahora reflexionar sobre sus características propias, una cualidad de la memoria que a nosotros nos ocupa.

II. LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

«Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos».

Noticias del imperio, Fernando del paso

García Márquez (2002) ha dicho que "La vida no es la que uno vivió sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla" (*Vivir para contarla*). En el marco de la memoria autobiográfica, de acuerdo a la concepción del escritor colombiano, uno narra, ya sea en forma oral o por escrito, sólo aquellos hechos de su vida que le dan significado a su ser, que refuerzan su yo ante quienes le rodean.

Siguiendo a Ruiz-Vargas, desde el campo de la psicología cognitiva, cuando a una persona se le pide que seleccione aquellos recuerdos que no podrían faltar en una historia de su vida, "probablemente elegirá sólo aquellos que tienen un especial significado, es decir, aquellos que están fuertemente ligados al yo a través de una profunda significación emocional y motivacional para su propia vida" (2010: 354). Estos recuerdos elegidos de entre tantos son los que forman parte de la memoria autobiográfica, porque "ésos son los recuerdos que nos definen, los que nos dicen a nosotros mismos, y dicen a los demás, quiénes somos" (Ruiz-Vargas, 2010: 354).

Hablar de memoria autobiográfica, por tanto, "es hablar de los recuerdos que una persona tiene de su vida o, más exactamente, de las *experiencias* de su vida" (Ruiz-Vargas, 2004a: 183, las cursivas son del autor). Teniendo en cuenta que esta definición viene de la narración oral de los recuerdos personales en los estudios clínicos, en el campo literario concebimos que la memoria autobiográfica se trata de toda escritura literaria que transforma la experiencia de vida a una experiencia estética. De esta manera, los recuerdos autobiográficos contribuyen a la construcción de la trama en las obras de ficción.

La memoria autobiográfica, si bien el propio Ruiz-Vargas la define desde la psicología cognitiva como una evolución de la memoria episódica, es "el sistema que nos permite registrar y evocar las experiencias vividas o, en otras palabras, el sistema en el que día tras día vamos describiendo o, más exactamente, narrando la historia de nuestras vidas" (2004b; 28) en una obra literaria.

Los recuerdos que una persona selecciona de su vida para contar-se a sí misma o para un público oyente-lector tienen una particular característica: viveza emocional y sensorial. Tenemos así historias de nosotros mismos que hacemos público y otras que ocultamos. Ambas, sin embargo, guardan una intimidad profunda en nosotros que proporcionan una explicación de nuestros logros y fracasos, de dónde hemos llegado, de lo que deseábamos y de lo que hemos conseguido (Ruiz-Vargas, 2010: 354).

Los recuerdos que contamos más de una vez son los que definen nuestra autobiografía porque contienen una fuerte carga de "vividez, intensidad afectiva, niveles altos de repaso, vinculación con otros recuerdos similares y conexión con un asunto o preocupación permanente o con un conflicto no resuelto de la personalidad" (Ruiz-Vargas, 2010: 355). Estos elementos vitalizan las historias que contamos de nosotros mismos, le otorgan coherencia y verosimilitud, y "acabamos contando y recontando una y otra vez porque han acabado formando el núcleo central de nuestra personalidad" (Ruiz-Vargas, 2010: 357).

La memoria autobiográfica, a diferencia de otros sistemas de memoria —cognitiva y directiva—, "constituye el punto crítico en el que convergen las emociones y los sentimientos, las motivaciones y los deseos, las metas y los logros, los valores, las creencias y los significados de cualquier persona" (Ruiz-Vargas, 2010: 324). Por todo ello, considerando la percepción subjetiva del mundo dentro de un marco social, espacial y temporal, la memoria autobiográfica "se constituye en el soporte y el organizador de nuestra biografía, de la historia narrada de nuestras experiencias personales. Una historia que es el resultado de la interacción del yo con el mundo" (Ruiz-Vargas, 2010: 324).

Para un escritor que sabe con claridad, incluso lo explicita en cualquier momento, que el mundo que aborda en su literatura es el que ha vivido, el que conoce de primera mano, está confirmando que en la configuración de la trama de su relato literario se nutre de esta esa interacción de su yo con el mundo, pero un yo fragmentado por distintas etapas como consecuencia de su movimiento tanto espacial como temporal. Este movimiento espacio-temporal dispersa nuestra personalidad que, como también lo observa Bergson, "nuestro pasado, que hasta ese momento se recogía sobre sí mismo en el impulso indivisible que nos comunicaba, se descompone en miles de recuerdos que se exteriorizan unos respecto a los otros (1977: 53). Con esto comprendemos que tenemos cientos de recuerdos de nosotros mismos como múltiples personalidades que, muchas veces, no coinciden unas con otras. Incluso nuestros comportamientos pasados pueden confrontar nuestro comportamiento

actual. La experiencia temporal nos muestra que tenemos identidades que ya no coinciden como somos actualmente debido a las transformaciones en distintas épocas y lugares en que hemos caminado, las personas con quienes hemos frecuentado.

Como vimos al inicio de este capítulo, la fuente externa de recuperación de los recuerdos comprende la influencia de la experiencia de vida temporal, espacial y sensorial; y la interna, la imaginación, los sueños y deseos. En la construcción de la trama de un relato literario, imaginación y experiencia de vida se alimentan mutuamente. Gracias al relato literario, quienes buscamos comprender quiénes somos a partir de nuestros recuerdos pasados, "las personas podemos organizar y combinar armónicamente nuestro conocimiento sobre el mundo y nuestro conocimiento sobre nosotros mismos. Y el resultado esencial de todo ellos es la conciencia de identidad personal y la capacidad de toda persona para revivir su pasado, interpretar el presente y planificar su futuro" (Ruiz-Vargas, 2010: 324). Sobre todo, la influencia de los sueños y deseos nos permiten distorsionar o alterar nuestros propios recuerdos que transforman la imagen de nosotros mismos. Nuestras personalidades no solamente son resultados de la percepción externa, sino construidas internamente.

La investigación que nos proponemos se centra especialmente en el problema de reconstrucción de dichos recuerdos en el relato literario. Ruiz-Vargas anota "que se ha sugerido que una de las mayores limitaciones de la memoria humana está determinada no por la capacidad para almacenar la información, sino por la eventual incapacidad para recuperarla" (2010: 215). Esta expresión nos sugiere que probablemente no se olvida nada una vez que ha ingresado en la memoria a largo plazo. Lo que comúnmente conocemos como memoria, aclara Ruiz-Vargas, es a lo que desde la psicología cognitiva denominan Memoria a Largo Plazo, misma que se caracteriza

> por su capacidad ilimitada de almacenar información muy diversa, para retenerla durante períodos de tiempo tan largos como la propia vida, bajo códigos o formatos representacionales de muy distinta naturaleza, y por su extraordinaria capacidad también para recuperar porciones de dicha información con toda facilidad y rapidez (2010: 248).[9]

[9] Para que una información pueda ser recuperada, ya sea de modo voluntario o involuntario, Ruiz-Vargas afirma que antes tuvo que haberse registrado en nuestra memoria. Para ello, en su *Manual de psicología de la memoria*, postula la existencia de diferentes procesos que hacen posibles tales operaciones: "La codificación se refiere al procesamiento de la información entrante para que pueda ser almacenada. El proceso de codificación incluye, a su vez, dos procesos separados: la adquisición y la consolidación. La adquisición implica registrar los *inputs* de las memorias sensoriales y someter dicha información a diferentes análisis; la consolidación, por su parte, consiste en un proceso de creación de representaciones o de las "huellas de memoria" cada vez más fuertes. El resultado de la adquisición y la consolidación es el almacenamiento, que supone mantener o retener a través del tiempo un

La memoria que usamos diariamente cuando necesitamos recordar a quién le dimos prestado un libro, la carpeta en donde hemos guardado un archivo, la ruta de una calle para llegar a la casa de alguien que una vez nos invitó a regresar se trata de una búsqueda consciente. Pero muchas veces, basándose en el sistema directivo de memoria, no traspasa nuestra conciencia.

La inherente relación entre las emociones y sensaciones de la memoria autobiográfica son detalles inconscientes que surgen espontáneamente. Esto mismo lo ha notado David Le Bretón al decir que "El humor colorea los gestos y la sensorialidad, modifica la atención que se presta a las cosas, molesta o vuelve disponible, filtra los acontecimientos" (2002: 92). El antropólogo agrega que "el sujeto está lejos de tener una consciencia exhaustiva de los *stimuli* que lo atraviesan, [...] especialmente las imágenes o los sonidos que son los sentidos que cubren, permanentemente, el campo perceptivo" (2002: 99). Es un hecho, nos dice el autor, "que en las condiciones normales de la vida, una corriente sensorial ininterrumpida le otorga consistencia y orientación a las actividades del hombre" (2002: 99). Como cuerpo percibiente que somos, a decir también del semiólogo Raúl Dorra, el sentir es "la forma en que el vivir se hace presente, una especie de vibración primera que atraviesa y envuelve todo cuerpo animado, vibración por la cual la vida se comunica y continúa con la vida" (2005: 112).

Las percepciones espacio-temporales no solamente cumplen la función de otorgarle viveza y naturalidad a la narración de los recuerdos, cuando éstos son evocados intencionalmente. Ruiz-Vargas afirma que "los recuerdos autobiográficos, como cualquier otro contenido de memoria, se pueden recuperar de un modo intencional o planeado o bien de un modo espontáneo o accidental, dando lugar a recuerdos voluntarios o a recuerdos involuntarios, respectivamente" (2010: 345). Tanto la memoria autobiográfica voluntaria como la involuntaria son, como debemos entender, modos de recuperación de los recuerdos. Estos conceptos nos permiten profundizar los componentes que hacen posible que tengamos recuerdos y los podamos usar en la creación literaria.

---

registro permanente de tales huellas... Por último, la recuperación es el proceso que permite extraer información almacenada para utilizarla en el momento actual" (2010: 183).

a) La memoria autobiográfica voluntaria

Básicamente si no tuviéramos memoria no tendríamos nada qué contar. Tampoco tendríamos nociones del tiempo, pasado o futuro, estaríamos viviendo un presente perpetuo. Gracias a nuestra memoria a largo plazo podemos recordar cuándo aprendimos a montar una bicicleta, cuándo nuestros padres nos llevaron a ver el mar o el hielo; y recordamos también los detalles contextuales, la hora del día, el clima, el color y el olor del bosque, o incluso, lo que pensábamos y sentíamos. Todos esos recuerdos permanecen con nosotros porque nos marcaron emocionalmente y transformaron algo de nosotros. Dichas experiencias representan etapas de nuestra personalidad, momentos en que después ya no fuimos los mismos.

Así como el acto poético o literario se refiere al proceso de composición narrativa, en esta configuración el autor sabe que tiene disponibles algunos recuerdos que le sirven para nutrir la vida de sus personajes, otorgarles consistencia. Durante la construcción de la trama el autor se mueve mentalmente a su pasado para extraer acontecimientos —imágenes, huellas, sensaciones— que no ha podido olvidar por su impacto emocional o sensorial. A esta operación configurante es lo que Ruiz-Vargas denomina recuerdos autobiográficos voluntarios, que se definen operativamente como aquellos recuerdos "que son llamados a la mente de una manera estratégica y dirigida a un objetivo" (Ruiz-Vargas, 2010: 345) como cuando se narra intencionalmente una experiencia de vida.

En esta dimensión configurante, el autor está consciente que está usando las vivencias personales para generar una nueva historia en su relato, ya sea narrado en primera persona o por una voz en omnisciente. Estos focos narrativos, como veremos más adelante, son perspectivas que desdoblan nuestras imágenes como espejos. La autonarración —o narración autodiegética— tiene que ver con esta perspectiva de búsqueda y comprensión de las propias acciones y vivencias. A este respecto, "Cualquier persona adulta conoce de primera mano la experiencia de olvidar algo desagradable y no encontrar el modo de quitárselo de la cabeza" (Ruiz-Vargas, 2010: 366) más que narrándolo. De ahí que muchos autores prefieren ficcionalizar sus recuerdos, en el sentido de transformar en relato de ficción, en voz de otra persona gramatical, a modo de desdoblamiento de su personalidad, imaginando su historia contada por otra persona. El ser humano necesita compartir las vivencias que lo atormentan, que lo carcomen lentamente. Incluso la creación de nuevos recuerdos entra en esta evocación intencional para contrarrestar y transformar las impresiones emocionales o los deseos

culposos, las fantasías que no pudieron realizarse más que narrándolo a través de un personaje como alter ego.

Esta búsqueda consciente de los recuerdos no significa imitar o representar —en la construcción de la trama— las acciones tal cuales sucedieron. Las historias que nos han contado nuestros padres, amigos, hermanos que, aunque no recordamos haberlas vivido, también las integramos como recuerdos propios. Esta suma de voces, además de los libros que leímos, de las películas vistas, transforman nuestras imágenes. Un fragmento o fragmentos de dicha historia pueden intervenir en el acto creativo como si nosotros mismos los hubiésemos vivido. Estos recursos constituyen la trama y la personalidad de nuestros personajes. Ese algo de nosotros influye en nuestra creación durante los procesos de escritura. Son nuestros fantasmas que se apoderan e infiltran en los comportamientos, pensamientos de los personajes. Nuestras personalidades pasadas se convierten en sombras que nos siguen en cada relato, en cada obra, para enfrentarnos, ofrecernos nuevas transformaciones.

La configuración de una obra literaria aprovecha las experiencias vividas, abre ventanas para encontrarnos con nuestros yoes pasados, los lugares que hemos habitado, caminado: revive la huella de nuestros pasos en las calles, en las veredas, montañas; nos hace sentir los olores, sabores; escuchar el sonido de alguna canción que ha marcado un punto de nuestra vida, una noticia en la radio, una historia contada por nuestros abuelos, un cuento o una novela que hemos leído, en fin, puede incluso deconstruir nuestra personalidad.

Por ello resulta interesante comprender por qué un autor integra elementos de su propia vida en su obra literaria. La memoria autobiográfica voluntaria "no sólo sirve para organizar nuestro mundo sino, muy especialmente, para organizar el conocimiento sobre nosotros. El conocimiento del yo en el pasado o, más específicamente, de los múltiples yoes pasados" (Ruiz-Vargas, 2010: 360). La configuración narrativa entonces se vuelve un campo de observación crítica de esos yoes que hemos sido, y que comporta las contradicciones que envuelve nuestra condición humana.

El uso consciente de los recuerdos implica, entonces, movernos intencionalmente al pasado, recuperar nuestros fragmentos dispersos por épocas, recoger nuestras huellas incluso inventarlas para la escritura literaria. Esto comprende un desdoblamiento temporal que genera nuevas experiencias como efecto de la ficción, en el ordenamiento de esas secuencias narrativas que muchas veces escapan a una linealidad temporal definida por paradigmas clásicos; e implica también visitar, reconstruir los lugares como espacio autobiográfico, la choza, las veredas, las

calles, la ciudad. Estos elementos son accesibles, sabemos que están ahí y si no, los podemos imaginar.

Ante este uso insoslayable de nuestros recuerdos personales en la configuración de un texto literario, desde la sociología Halbwachs precisa que, en la reconstrucción de un pasado, como los focos narrativos, es el punto de vista lo que impera desde donde se evocan dichos recuerdos. El punto de vista puede ser colectivo, pero es la forma y el lugar desde donde se rememora el pasado y solamente de quien lo hace. Pero acaso no hay recuerdos, cuestiona el sociólogo,

> ¿... que aparecen sin que sea posible relacionarlos de ningún modo con un grupo, porque nosotros hemos percibido el hecho que reproducen cuando estábamos solos, no en apariencia, sino solos en la realidad, y cuya imagen no se sitúa en el pensamiento de ningún grupo de hombres, y el cual recordaremos situándonos en un *punto de vista* que sólo puede ser el nuestro? (2004: 37, las cursivas son mías).

Esto es porque la base de todo recuerdo, afirma Halbwachs, "estaría el recuerdo de un estado de conciencia puramente individual, que (para distinguirlo de las percepciones donde entran tantos elementos del pensamiento social) podríamos denominarlo *intuición sensible*" (2004: 37, las cursivas son del autor).

Tanto el *punto de vista* como *la intuición sensible* —la experiencia estética, como hemos dicho más arriba— son dos elementos que complementan la memoria autobiográfica[10] en la literatura como trabajo individual. El escritor elige el punto de vista para enfocar la posición del personaje en una historia; la intuición sensible, al cual se refiere Halbwachs, se relaciona con la percepción única de ver y sentir la realidad tanto tangible como onírica, que nadie más, aunque se enfoque en un mismo tema o problema, lo puede igualar.

Es cierto que nunca dejamos de formar parte de una sociedad. La memoria colectiva se sostiene de un conjunto de individuos quienes, al mismo tiempo, tienen una forma distinta de experimentar la vida, así como de la particular forma e intensidad de contarla a otros. Cabe decir, retomando a Halbwachs, "que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este

[10] Recordemos que Halbwachs, en su libro póstumo *La memoria colectiva* (1950), en el cual extraigo estas nociones, enuncia el concepto *memoria autobiográfica* como sinónimo de memoria individual o personal, sin embargo, sus discusiones me parecen valiosas para comprender, desde la sociología, el aporte que hace en la reconstrucción de los recuerdos pues retoma, como ejemplo de su reflexión, la autobiografía de Stendhal en *La vida de Henri Brulard,* como una forma literaria de reconstruir el pasado de la propia vida del gran novelista francés del siglo XIX, autor de *Rojo y Negro*.

mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos" (2004: 50).

Gran parte de nuestros recuerdos pudieron haberse construido a partir de hechos en que nunca hemos estado, así como usamos ideas o formas de pensar que nunca hemos tenido. Cuántas veces expresamos, plantea Halbwachs, "con una convicción que parece totalmente personal, reflexiones extraídas de un periódico, de un libro o de una conversación. Responden tan bien a nuestros puntos de vista que nos extraña descubrir quién es su autor, y que no seamos nosotros" (2004: 47).

Desde luego que podemos estar conscientes de esta situación. El escritor reproduce frases y diálogos que proviene de los libros que ha leído como si fueran parte de sus propias creaciones, de hecho, los hace suyos a manera de intertextualidad o hipertextualidad. Cada ser humano estamos constituidos de todo lo que nos rodea, de todo lo que vemos, oímos, saboreamos, sentimos. Ese es el trabajo de la memoria creativa, la construcción de la trama es un ejercicio hipertextual, prosa o poesía, en el sentido en que ningún escritor crea de la nada.

El pasado vivido, a diferencia del pasado aprendido por la historia escrita, conformará de manera decisiva nuestros recuerdos. En este sentido, como aclara Halbwachs, un recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada con otras reconstrucciones realizadas en otras épocas de nuestra vida (2004: 71).

En su discusión sobre el misterio en la novela, Giorgio Agamben menciona que todo relato —toda la literatura— es memoria, en el sentido en que narra el olvido del misterio que ha posibilitado el fuego y la vida. La literatura se convierte en un espacio en donde el autor analiza su personalidad, su experiencia de vida, porque constantemente lo acecha el olvido, la inminente sucesión de la muerte, "Recordando y olvidando, escribiendo y borrando, casi siempre en la arena, la memoria actúa sobre nosotros y dentro de nosotros de un modo tan incesante como late el corazón o se nos ensanchan los pulmones" (Muñoz Molina, 1997: 57). La literatura hace consciente no sólo la capacidad indescifrable de nuestra memoria sino de nuestra condición humana, nuestra vulnerabilidad en el tiempo.

Lo visto hasta ahora nos permite comprender que la literatura acomoda los recuerdos, complementa los vacíos y olvidos para darle coherencia, verosimilitud y un nuevo significado a la historia que contamos y creamos de nosotros mismos. A través de un personaje o narrador ficticios creamos esa nueva experiencia de realidad. Los acontecimientos vividos personalmente pasan a convertirse en la vida, historia y autobiografía de los personajes.

En ocasiones, reflexiona Muñoz Molina,

> un impulso de la memoria no puede convertirse en literatura si no es a través del artificio de la novela... En los últimos años, lo que me ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de mi inteligencia, a inventar tramas, y me dejo llevar por el puro impulso de la rememoración. Sospecho entonces que el azar y la disciplina, la intención y la técnica, pueden aliarse, que es posible una literatura en la que se sumen el recuerdo y la ficción, la memoria y el deseo, la reflexión y la aventura, la belleza del mito y la intensidad de la pura experiencia de ahora mismo (1997: 66).

De acuerdo a las definiciones hechas en este apartado, una obra de ficción contiene elementos autobiográficos como huellas, presencias o variaciones de la vida personal. El relato de ficción le da su estatuto discursivo, temporal, espacial y sensorial como una representación de la vida humana.

b) La memoria autobiográfica involuntaria

Pero no todos los recuerdos están disponibles cuando los buscamos, no obedecen a nuestra voluntad ni atraviesan nuestra conciencia. Esos recuerdos, sin embargo, vienen a nuestra mente cuando menos los esperamos. Aquellos recuerdos involuntarios son incluidos en la narración de la memoria autobiográfica. Como lo constata Ruiz-Vargas, los recuerdos involuntarios "llegan a la mente sin un plan o esfuerzo deliberado por recuperarlos; una canción, una cara, un sabor o un olor pueden actuar como disparadores de este tipo de recuerdos" (2010: 346). Tenemos, por tanto, una especie de asalto de nuestros propios recuerdos que parecían estar olvidados o que nunca habíamos tenido la intención por traerlos a nuestro presente actual.

Fuera del "modo recuperación", es decir, sin una búsqueda consciente, Ruiz-Vargas confirma que "El proceso de recuperación directa lo inicia una clave lo suficientemente distintiva como para poner en marcha un proceso de construcción automática" (2010: 347). Estas claves o estímulos sensoriales no son utilizados de manera consciente, son elementos con los que tenemos contacto en nuestra vida cotidiana, "lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento" (Le Bretón, 2002: 93). Al sentir el olor o el sabor de una comida, una persona accede a ciertos recuerdos que posiblemente creía olvidados, pero de repente vienen a él provocados por ese olor o sabor de cuando alguna vez probó o sintió, y ese "alguna vez" se hace presente con una carga emocional que afecta el presente de la persona.

En la literatura encuentro algunos ejemplos sobre este acontecimiento. Marcel Proust narra en *Por el camino de Swann* (2016), de donde Ruiz-Vargas extrae los ejemplos del modo en que aparecen estos recuerdos inesperados, el siguiente fragmento:

> Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no, pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que me causaba (2016: 47).

Después de tocar el sabor con el paladar, el personaje intenta comprender el significado de ese "placer delicioso" que lo estremece y, luego, lo aísla de su tiempo cotidiano. Más tarde, el narrador encuentra la explicación: "Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray" (2016: 49). Este fragmento ilustra bien el modo en que un estímulo sensorial, como el sabor del té y del bollo, activa en la memoria del narrador los recuerdos de ese otro momento y espacio en que había probado la misma infusión con el bollo. La taza de té, sin embargo, no sólo trae el momento en que lo probó, sino "todas las flores de nuestro jardín y del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores" (2016: 50). A la hora de hacer consciente esos recuerdos, viene todo el contexto diegético en que tuvo la primera experiencia sensorial, que desarrolla detalladamente en el capítulo dos del apartado "Combray".

En lo que corresponde al tratamiento del sonido como estímulo, lo podemos apreciar perfectamente en la novela *Los pasos perdidos* (2002) de Alejo Carpentier. El personaje-narrador, cuando viaja a la selva amazónica para buscar antiguos instrumentos musicales, a mitad del camino decide descansar en una posada. Mientras observa las llamas del fuego, de noche, de repente surgen unos sonidos en un aparato doméstico. En la radio tocan la *Novena Sinfonía*. Al escucharla con atención, el personaje experimenta poco a poco una afección a su estado emocional mientras dentro de él nacen muchos recuerdos: "Al cabo de tanto tiempo sin querer saber de su existencia, la oda musical me era devuelta con el caudal de recuerdos que en vano

trataba de apartar del *crescendo* vacilante aún y como inseguro del camino" (2002: 85). A partir de este momento, el personaje visualiza a su padre leyendo la partitura de la pieza musical, a cada movimiento sus recuerdos cambian de acuerdo a la relación que mantuvo con su padre y, posteriormente, con su madre. La duración de la *Novena Sinfonía* le permite así mismo narrar su niñez y adolescencia y su viaje por Europa, de donde es originario su padre, hasta que la pieza se acaba y vuelve a su presente narrativo, dentro de la posada, ya con el fuego apagado.

Otro ejemplo del modo en que surgen los recuerdos involuntarios, relacionado a lo visual, lo podemos encontrar en *Apuntes del subsuelo* (2011) de Fiódor Dostoyevsky.[11] El narrador, al final de la primera parte, cuestiona la veracidad y modalidad de la escritura autobiográfica, pero él prefiere consignar por escrito, frente a un público lector imaginario, el cúmulo de recuerdos que lo invaden y no lo dejan en paz. Pero de esos "centenares" de recuerdos, hay algunos que se "enseñorean de los demás" y lo atosigan, y éstos son los que sobresalen motivados por una imagen del ambiente visto por el personaje:

> En este momento está nevando, una nieve húmeda, amarilla, sucia. Ayer también nevó y anteayer también. Tengo la impresión de que fue esa aguanieve la que me trajo a la memoria el incidente que ahora no me deja en paz. Así, pues, éste será un relato a propósito del aguanieve (2011: 67).

La presencia "húmeda, amarilla y sucia" de la nieve provoca en el autor ficticio la evocación de centenares de recuerdos vividos, de los cuales elige narrar sólo unos cuantos en la segunda parte del libro con el subtítulo "A propósito del aguanieve".

Las obras literarias mencionadas usan un estímulo sensorial como herramienta narrativa para desarrollar los recuerdos de sus personajes como parte del relato. Dostoyevsky, Carpentier y Proust profundizan, mediante un salto temporal, el contexto diegético de los recuerdos que han venido a la memoria.

El momento en que surgen los recuerdos involuntarios no son conscientes, Ruiz-Vargas aclara que "en la recuperación directiva el yo operativo y sus objetivos entran en acción sólo después de haber tenido lugar la construcción del recuerdo en la base de conocimiento autobiográfico" (2010: 347). Esto justifica que los recuerdos autobiográficos involuntarios, así

[11] En la traducción al castellano de esta novela es común encontrar variaciones del título como *Memorias del subsuelo*, pero también, como aparece en la edición Cátedra, es común encontrar el apellido del autor escrito con *ie* (Dostoievski) en lugar de la *y* (Dostoyevski), como se mantiene en la versión que he preferido usar aquí.

como lo han trabajado los escritores citados, entran en una segunda fase en donde el yo operativo los desarrolla conscientemente a través de la narración.

El sujeto que experimenta estos recuerdos accidentales o espontáneos decide si los incluye o no en su memoria autobiográfica, lo mismo que un escritor incluye o no estos recuerdos que no había buscado cuando escribía una historia, pero surgen de repente con mayor intensidad emocional. No debemos olvidar, a decir de Ruiz-Vargas, que estos recuerdos involuntarios, frente a los voluntarios,

> se acompañan de un "revivir" más intenso de la experiencia original, influyendo en el estado de ánimo del sujeto y suelen producir una reacción corporal muy distintiva —el estremecimiento—, lo que indica que los recuerdos autobiográficos involuntarios tienen una capacidad especial para reactivar las emociones y las sensaciones experimentadas originalmente (2010: 349).

Los recuerdos no buscados, entonces, se hacen conscientes cuando el autor los integra en su narración, ya sea dentro del mismo relato en que surgieron o en otro diferente, con ayuda de la imaginación. Con esto afirmamos que un relato literario puede provenir del inconsciente, ya que ha pasado por un proceso de análisis por el yo operativo.

Ruiz-Vargas dice que, al final, uno no narra sus recuerdos provocados de manera voluntaria o involuntaria para olvidar o para no olvidar, sino para integrar en la autobiografía personal aquellos intereses permanentes o conflictos no resueltos que "configuran el sentido único de la identidad de un individuo, como, por ejemplo, los conflictos con los padres, las relaciones amorosas que triunfan o se perdieron, la rivalidad entre hermanos, los fracasos o los triunfos personales" (2010: 356). La literatura rescata los recuerdos confinados al olvido, ese lugar de donde poco a poco la propia memoria irá eliminando si no son recuperados por ninguna clave o estímulo sensorial. La literatura salva al autor, incluso, de aquellos recuerdos íntimos que nadie más conoce, o como dijera el trovador Silvio Rodríguez, "Hay que salvar esos recuerdos de todo lo que fue ruin, / hay que salvar esos recuerdos para salvarte a ti" ("Mujer sin sombrero").

III. VARIACIONES DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

«Qué aburrido sería la montaña si encontráramos el mismo árbol».

Todo cambió, Josías López Gómez

Las variaciones de la memoria autobiográfica se desprenden de los dos modos de operación para la recuperación de los recuerdos personales, la memoria autobiográfica voluntaria y la involuntaria. Estas variaciones nos sirven como procedimientos de análisis en la obra de ficción: la temporal, la espacial y la sensorial. Las primeras dos, como vimos en la sección correspondiente, vienen del primer modo de operación, y, la tercera, del segundo.

Las tres variaciones participan como referencia externa e interna en la configuración del relato literario para darle orden, estructura y veracidad a la historia en una narración.

La configuración del tiempo, del espacio y de las percepciones sensoriales forman parte de la trama, mismos que en el relato de ficción producen efectos estéticos y poéticos en el lector. Defino ahora cada una de estas variaciones, haciendo un recorrido desde la narratología, la antropología, la sociología y la semiótica, con autores que aportan a dichas nociones una claridad en tanto categorías de análisis.

a) La variación temporal: los trabajos de la memoria

En el relato literario, ya sea cuento o novela, nos preocupan tres tipos de tiempos: el discursivo, el diegético y la experiencia del tiempo vivido por el autor. En términos estrictos, el último corresponde a las huellas autobiográficas, a las que se logra llegar mediante entrevistas y documentos contextuales. Mas, como afirma Phillipe Lejeune,

> introducidos ellos mismos en la historia contada, los diferentes tiempos de la escritura permiten organizar un relato en el que el orden temporal es, en múltiples ocasiones, alterado para luego volver a su cauce. En este caso, se da la invención de una forma original del relato, que expresa una cierta visión del mundo (1994: 196).

En cuanto al orden discursivo, como afirma Ricoeur, sabemos que estamos narrando una historia cuando dominamos las reglas que rigen su orden sintagmático. La trama,

entendida en el sentido amplio "—la disposición de los hechos (y, por tanto, el encadenamiento de las frases de acción) en la acción completa constitutiva de la historia narrada—, es el equivalente literario del orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico" (1995a: 119). Los elementos verbales muestran la primera escisión temporal entre el tiempo de escritura, el presente narrativo de la historia, y el tiempo narrado, el grado cero. El tiempo narrado, a su vez, está determinado por un tiempo verbal en pretérito perfecto o imperfecto, el cual indica que, a partir del presente narrativo, se hace un salto hacia atrás dirigiéndose al lugar y tiempo de la historia, desde donde se dispone de una serie de acontecimientos encadenados de manera cronológica. Al final, la trama engendra "tales universos cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización" (Ricoeur, 1995a: 96).

El orden cronológico de la narración es la estructura tradicional o clásica en la literatura europea. Como confirma Lejeune, "el uso del relato tradicional le da la impresión de lo vivido" (1994: 195) porque, además, "la cronología es la que ordena nuestras relaciones con los demás, desde la vida sentimental hasta los compromisos sociales, y la que acaba por pretender ordenar todas nuestras relaciones con nosotros mismos" (1994: 195). Como debemos entender, la sensación de linealidad es creada por el lenguaje, mientras el autor domine y juegue con dichas reglas el efecto encerrará la experiencia de vida en ese tiempo verbal que se distiende del presente porque no es el lugar de la historia, sino de la enunciación.

Así mismo, la escisión temporal descansa en la diégesis construida por la trama. Esta es una segunda complejidad —construida por la trama— en la narración. El desdoblamiento es una paradoja de la temporalidad como efecto de la ficción al combinar

> en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica, otra no. La primera constituye la dimensión episódica de la narración: caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurante propiamente dicha: por ella, la trama transforma los acontecimientos en historia. Este acto configurante consiste en "tomar juntas" las acciones individuales o lo que hemos llamado incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal (Ricoeur, 1995a: 133).

Gérard Genette también plantea que estudiar el orden temporal "es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el

orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto" (1989: 91).

El tiempo del discurso narrativo y el tiempo diegético son dos direcciones que nos obligan a poner atención para comprender su importancia en la configuración de la memoria autobiográfica. A este punto, Ruiz-Vargas afirma que en la investigación experimental, "la disponibilidad del pasado personal no presenta una distribución temporal uniforme" (2014a: 13), sin embargo, la fiabilidad del fechado en tanto tiempo vivido cronológicamente, "no significa que los recuerdos autobiográficos contengan representaciones *directas* del tiempo; estos recuerdos contienen información sobre lugares, personas, objetos, acciones, pensamientos y emociones, pero no sobre la fecha exacta de las experiencias" (2014a: 14). Los dos planos temporales en el relato funcionan como un desplazamiento de la atención en el lector que transforman las experiencias de tiempo en la ficción al pasar de la narración a lo narrado con distintas disposiciones.

Comprendemos entonces que el tiempo narrativo es, sin duda, "privilegio del relato de ficción más que de la narración histórica", que "consiste en la importante propiedad que tiene la narración de poder desdoblarse en *enunciación* y *enunciado*" (Ricoeur, 1995b: 469). Esta experiencia del tiempo también la comparte la propia estructura narrativa de la memoria. A decir de Ruiz-Vargas, el acto de rememoración

> está rompiendo el principio inamovible de algo tan solemne como la irreversibilidad del flujo del tiempo (…) Si en este momento pensamos en lo que hicimos ayer, inmediatamente nuestra memoria tuerce "la flecha del tiempo", que es recta por definición, y la convierte en un bucle apuntando hacia atrás. Esto significa que, cada vez que recordamos un suceso del pasado, estamos quebrantando una de las leyes fundamentales de la naturaleza, la de la unidireccionalidad del tiempo. Naturalmente, tal hazaña no tiene lugar en la realidad física, sino en la realidad mental; aunque, como se sabe, la realidad mental es tan importante para los seres humanos como la realidad física (2010: 22-23).

Este desdoblamiento temporal, entre el discursivo y el diegético, es un trabajo realizado por la composición de la trama, visible a partir de la narratología, que Ricoeur señala en cuatro niveles: el tiempo del verbo y de la enunciación, tiempo del narrar y tiempo narrado, enunciación-enunciado-objeto en el "discurso de la narración" y "punto de vista" y "voz narrativa".

El primer nivel comprende la planeación de los tiempos verbales como estrategia narrativa. El tiempo del verbo y de la enunciación nace a partir del plano estrictamente paradigmático, "como las reglas básicas de la composición narrativa en la lengua que se escribe. A este respecto, la lengua mantiene siempre presto, con el sistema de los tiempos, el medio de adaptar temporalmente todos los verbos de acción a lo largo de una cadena narrativa" (Ricoeur, 1995b: 470) y del sintagmático, "en donde los tiempos del verbo contribuyen a la narrativización no sólo mediante el juego de sus diferencias en el interior de los grandes paradigmas gramaticales, sino mediante su *disposición sucesiva* en la cadena de narración" (Ricoeur, 1995b: 471).

Esta disposición muestra el dominio que un autor tiene de los juegos con el tiempo verbal dentro del plano paradigmático. El efecto de trasladar mentalmente al lector a un tiempo rememorado, rompiendo con el presente narrativo a partir de un tiempo verbal en pasado perfecto o imperfecto, el mundo narrado se vuelve extraño al entorno directo e inmediato. Las frases "érase una vez", "un día", "una tarde", tienen como función señalar la entrada en la narración, es decir, "con el tiempo pasado no se expresa el pasado real como tal, sino la actitud de distensión", la narración que rompe con el tiempo real (Ricoeur, 1995b: 481).

Como estrategia narrativa podemos encontrar un juego mucho más arriesgado, el contar desde el presente que no es el tiempo de la narración sino el del comentario, es decir, el de la rememoración. Con el tiempo del comentario lo sintagmático anula la temporalidad de la narración y se abre a la explicación de lo paradigmático, lo que se convierte en una metanarración o metadiscurso, el comentario del discurso que produce la historia.

Ricoeur aclara que la distribución sintáctica del tiempo verbal tiene que ver precisamente en que estos juegos del lenguaje padecen de un problema en relación al tiempo vivido, pues la ficción

> realiza continuamente el paso entre la experiencia anterior al texto y la posterior... el sistema de los tiempos verbales, por autónoma que sea con respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de destino son indelebles en la distribución, tanto lineal como paradigmático (1995b: 489),

lo que significa que el orden del tiempo establecido en un relato no sustituye ni borra las huellas del tiempo de la experiencia vivida, sino al contrario, compromete al autor en la tensión

del discurso, al referirse a la composición de la obra y las preocupaciones que lo motivaron a escribir.

Para efectos de la investigación, veo qué tipo de recortes del tiempo hace la sintaxis con respecto del de la memoria autobiográfica, entendiendo que "los tiempos verbales no pueden romper ya sus vínculos con la experiencia del tiempo y sus denominaciones usuales, de igual modo que la ficción no puede romper con el mundo práctico del que procede y al que regresa" (Ricoeur, 1995b: 493).

El segundo nivel de composición temporal en la trama corresponde a un juego con el tiempo dentro de la cadena de secuencias verbales y de acción. Este nivel comprende la separación de los "tiempos del narrar", desde un tiempo presente del discurso, con el "tiempo narrado", lo que llamamos estrictamente los tiempos de la historia rememorada. El tiempo en la ficción como efecto creado por la trama y por la inteligencia del autor rompe con la cronología interna. Por tanto, si la trama corresponde a una secuencia "una por causa de otra" y no "una después de otra", esta composición modifica la disposición de los acontecimientos al relativizarse el tiempo de la escritura con el de la historia, a tal grado que ambos caminan con distintos ritmos y velocidad.

Este desdoblamiento del tiempo de narración y del tiempo narrado deriva, a decir de Ricoeur, de una poética morfológica. La observación de estos dos tiempos recae en "modalidades de plegamiento" o de despliegue, "en virtud de las cuales el tiempo de narrar se distancia del tiempo narrado" o se acerca (1995b: 495).

El efecto del tiempo ficticio hace que una narración breve —un cuento de cinco a diez páginas en promedio— pueda contener una experiencia de vida que ha durado años. La comprensión sobre este tiempo, como precisa Ricoeur,

> no consiste sólo en abreviaciones, cuya escala varía continuamente, sino también en franquear los tiempos muertos, en acelerar la marcha de la narración por un *staccato* de la expresión, en condensar en un sólo acontecimiento ejemplar rasgos reiterativos o durativos (cada día, continuamente, durante semanas, en el otoño, etc.). El *tempo* y el ritmo vienen a enriquecer de este modo las variaciones, a lo largo de la misma obra, de la prolongación relativa del tiempo de la narración y del tiempo narrado (1995b: 496-497).

El *tempo* narrativo hace que la narración se extienda sobre escenas en forma de cuadros, pasando de un tiempo largo y corto a un tiempo rápido y lento.

El pliegue o despliegue de los tiempos en la narración recobra mayor importancia como variación de la memoria autobiográfica ya que deriva de una búsqueda de la vivencia temporal. Para efectos del análisis, en la ficción puede estar configurada una experiencia personal en cuanto a rupturas o cambios del tiempo vivido. Cuando una persona se desplaza de un contexto social a otro, dicho movimiento refleja los cambios en el modo de vivir el tiempo. De esa manera, "la experimentación contemporánea en el orden de las técnicas narrativas se ordena así a la fragmentación que afecta a la propia experiencia del tiempo" vivido (1995b: 500). La ficción mimetiza la experiencia del tiempo de la memoria y del subconsciente, tal como sucede en *Ulises* de James Joyce o *El sonido y la furia* de William Faulkner. Estas obras reflejan un correlato del tiempo de una memoria fragmentada y discontinua, pues rompen con el orden del tiempo social y cronológico.

El tercer nivel de análisis del tiempo en la narración conlleva a revisar los dos planos del tiempo como una distorsión cronológica de la memoria. Esto significa que narrar una experiencia vivida es "avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión" (Ricoeur, 1995a: 134).

La ficción nos permite re-elaborar esos tiempos pasados, privilegiando el papel de la memoria como enunciadora del discurso, mientras revisa aquellas imágenes pasadas con su propio ritmo y estructura. La *poiesis* creadora, como afirma Ricoeur,

> hace más que reflejar la paradoja de la temporalidad. Al mediatizar los dos polos del acontecimiento y de la historia, la construcción de la trama aporta a la paradoja una solución: el propio acto poético. Este acto, del que acabamos de decir que extrae una figura de una sucesión, se revela al oyente o al lector en la capacidad que tiene la historia de ser continuada (1995a: 133).

En este sentido, el análisis recae en la distinción de la relación mediante el uso del *orden* y la *frecuencia* en la narración de la historia. En un relato de ficción la disposición de las escenas puede presentar distorsiones temporales, vistas como discordancias del tiempo real, mediante el uso de anacronías (prolepsis, analepsis y sus combinaciones). A este orden del tiempo descansa los propios ritmos de la evocación y los recuerdos, el olvido y la imaginación. Esta ruptura con la cronología justifica un olvido o la "mala memoria", haciendo que el narrador avance, retroceda o se confunda con la secuencia de la narración, elidiendo escenas o mezclándolas en relación estrecha con las situaciones de contemplación en la experiencia de vida del autor.

En cuanto a la *frecuencia* en una narración se observa y percibe en la cadencia, a modo de repeticiones de la historia o de sus partes: narrar una o varias veces un mismo acontecimiento. La frecuencia también refleja estilo y ritmo en la narración oral, en tanto que la narración está gobernando una visión premoderna al privilegiar el orden elíptico del tiempo sobre la linealidad. Es aquí el de la "voz" que caracteriza el relato de la memoria en la propia narración, es decir, la instancia narrativa con sus dos protagonistas: el yo y su memoria. Estas distorsiones de la linealidad tienen lugar en un texto narrativo mediante la distribución de los acontecimientos, como de alguien que recuerda con problemas una historia, que no puede salir de ella, la fragmenta por escenas mediante saltos, retenciones o repeticiones para anular sus rasgos temporales.

Como último nivel de configuración temporal en la trama se encuentran los rasgos de la *voz narrativa* y del *punto de vista*. Como parte de la experiencia de ficción del tiempo configurado en el relato, "el punto de vista lo es sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado" (Ricoeur, 1995b: 513). En cuanto a su relación con el narrador y el personaje, las nociones de punto de vista y voz narrativa configuran el mundo narrado como mundo del personaje. Siguiendo esta línea, la enunciación se convierte en el discurso del narrador, y el enunciado la memoria del personaje.

En términos del análisis, la cuestión será reconocer los procedimientos narrativos que se constituyen en discurso de un narrador, la voz que gobierna la historia y su visión de mundo. Por ende, el inicio de nuestro análisis será la diégesis, motivo por el cual "entramos más directamente en el problema del personaje con sus pensamientos, sus sentimientos y sus discursos" (1995b: 514), para luego establecer las articulaciones necesarias con la experiencia de vida configurada en la obra de ficción. En este caso, el estudio de la conciencia en los textos en primera persona, es decir, las ficciones cargadas de autobiografía, se colocan en primer lugar, como sucede con los mismos principios que rigen la narración en tercera persona, un punto de vista desde donde se narra la propia vida a modo de espejo. Esta estrategia, confirma Ricoeur, es importante

> si se tiene a bien considerar que, entre los textos en primera persona, existe una gran variedad en la que la primera persona está en el mismo grado de ficción como la tercera de las narraciones en *él* (o *ella*), hasta el punto en que esta primera persona de ficción puede

> permutar, sin ningún perjuicio, con otra tercera no menos de ficción, como solían experimentar Kafka y Proust (1995b: 515).

Los rasgos temporales del punto de vista y de la voz narrativa pueden revisarse en ambas partes de la ficción en tanto primera o tercera persona en la voz gramatical.

El punto de vista pertenece, como se entiende, a una perspectiva *ideológica* en cuanto que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra. En este plano el "punto de vista autorial" no es la concepción del mundo del autor real, sino la que gobierna la organización de la narración de una obra particular. La "voz narrativa", en cambio, designa al narrador en cuanto proyección de ficción del autor real en el propio texto. En este sentido, se subvierte el discurso del narrador por el discurso del personaje, desaparece el discurso autorial único como el narrador omnisciente, y aparece un narrador que conversa con sus personajes, sus propias imágenes pasadas, y su memoria. En una obra narrativa podemos encontrar una pluralidad de centros de conciencia irreductibles a una sola voz y a un sólo punto de vista por las distintas personalidades reunidas.

Esta variación la trabajo en el libro *Spisil k'atbuj / Todo cambió* (2006) de Josías López Gómez, en particular, con los cuentos "Jpoxlum", "La mujer de huipil", "Todo cambió" y "Algo diferente". Lo que me permite leer este libro con huellas autobiográficas es el uso de un personaje masculino con papel de promotor cultural bilingüe, ya sea como personaje protagónico o antagónico. En estos cuatro cuentos podemos ver a un escritor-profesor jubilado que emprende mediante la escritura una evocación de su ingreso al Instituto Nacional Indigenista, su transformación y entrada al mundo moderno, separándose de su tiempo cósmico, hasta llegar a adquirir personalidades contradictorias. Este personaje es el hilo conductor de nuestro análisis, incluso en las demás variaciones.

b) La variación espacial: las huellas y la imaginación

Entendemos por variación espacial dos niveles de configuración: el espacio discursivo y el diegético en un cuento o una novela. Sobre la representación del espacio en el discurso, Helena Beristáin afirma que "El espacio en que se ubican los protagonistas y en que se desarrollan las acciones de la historia nos es ofrecido en la narración a través del discurso que nos permite

evocar la escena de los acontecimientos: escena que con frecuencia está muy ligada a la perspectiva de los personajes o a la del narrador" (1997: 91).

En términos del punto de vista de un narrador, como también aclara Ricoeur, "la perspectiva espacial, tomada literalmente, es la primera que sirve de metáfora para todas las demás expresiones del punto de vista. El proceso de la narración va acompañado de una combinación de perspectivas puramente perceptivas que implican posición, ángulo de apertura y profundidad de campo" (1995b: 524).

El punto de vista de narrador en tercera persona, sin embargo, puede ir al paso de sus personajes, haciendo coincidir el presente de la narración, en tanto tiempo de la enunciación, con el tiempo del enunciado, aceptando así sus límites y corta visión; por el contrario, desde el punto de vista también se puede observar que el narrador o personaje se mueva hacia adelante o hacia atrás (analepsis y prolepsis), considerando desde el presente del punto de vista como anticipaciones de un pasado rememorado o como el recuerdo pasado de un futuro anticipado.

La instancia narrativa está enunciada desde un presente diferente al de la narración, lo que implica observar que la misma instancia de la voz proviene de un espacio social diferente, desconocido, al del espacio narrativo de ficción. En este sentido, el punto de vista y la voz narrativa pueden tener fisuras y fragmentos que rompen con la lógica interna de la narración, provocando cambios de punto de vista mediante la transfocalización o cambios de la voz narrativa a modo de metadiégesis, una o varias narraciones dentro de la historia principal. Estas combinaciones de la voz y del punto de vista conllevan a un juego de percepción espacial, amplitud o encierro, con significaciones contradictorias.

Como parte de una poética de la composición, Beristáin complementa la discusión cuando menciona que

> el narrador tiene aún un poder mayor sobre los datos espaciales, puede incluso omitirlos, con un propósito estético, para lograr un efecto; puede suprimir, por ejemplo, una escena con los objetos que la caracterizan y con las acciones que se desarrollan en ella, siempre que el lector advierta su eliminación y sea capaz de inferir su significado en relación con el conjunto (1997: 91).

Cuando el narrador sea en primera persona del singular, un "yo" que posee su propio punto de vista y percepciones a partir de su género, el análisis abre otros campos de interpretación. La revisión de la memoria autobiográfica no se cierra a una referencialidad del autor, sino en la configuración que posibilita otros juegos de visualización en el espacio

discursivo. Así, tenemos entonces que el texto, visto desde la semiótica, es una extensión de la propia voz del autor, una voz que sale de su cuerpo mediante el sonido y el aliento. Dorra propone que, si la página es un cuerpo, "lo es sobre todo porque su profundidad es un nido del que sale la voz, una voz soberana y a la vez trabajada por un callar, formada en una entrega que la página, hablando, nos da a conocer" (2005: 45) su mundo, el que conoce porque lo ha vivido.

En segundo lugar, la variación espacial la compone el mundo diegético donde suceden los acontecimientos. Siguiendo a Beristáin, "la espacialidad de la historia, que es la que aquí tratamos, está constituida por los espacios evocados en el relato independientemente de los otros órdenes vigentes en el discurso (lógico, temporal y espacial del texto)" (1997: 82). Estos espacios y lugares configurados por la trama siguen estando dentro del marco narrativo de ficción, como parte de la diégesis. Por lo que nos enfrentamos con el mismo problema en relación al tiempo y a los personajes, los espacios presentados también son productos de la memoria. Si bien podemos detectar una referencia espacial (topográfico y geográfico) del autor, estos serán vistos como huellas reconstruidas, huellas que pueden funcionar como detonantes de la memoria a partir de nostalgias o búsquedas de recuerdos, diferentes al lugar desde donde se está rememorando.

Como vimos en secciones anteriores, el uso del contexto como referencia de los recuerdos influyen en la memoria constantemente como origen de los mismos. Dichos lugares, espacios u objetos poseen una significación cultural y social pero, de manera especial, sobresale la simbolización por la memoria personal, como recuerdos de la choza, de los caminos, de una calle, de un edificio.

Además, mediante la ficción, y con apoyo de la imaginación, los sueños o los deseos, la memoria puede crear sus propios espacios narrativos con una profunda relación de los recuerdos de la niñez o de la adolescencia como mundos que no pudieron vivirse o no fueron vividos como se desea de adulto. Podemos hablar entonces de distorsiones espaciales como búsqueda intencional del autor para satisfacer los propios deseos y mantener una cierta nostalgia sobre algo que no ocurrió en la realidad. Esta poética de la creación espacial utiliza los datos y referencias que el autor conoce muy bien, que vienen de sus propios recuerdos, mismos que dan la sensación de haber existido realmente, dichos elementos son producto de la memoria creativa.

La casa o la choza, como indica Leonor Arfuch (2013), puede ser un gran espacio donde comienza la biografía: "La casa, entonces, está constituida por las interacciones, los afectos, las

rutinas, los tránsitos cotidianos, donde la diferencia de género marca también sus ritmos" (28). No será el mismo afecto que un hombre tiene de su casa que de una mujer o de los niños. Incluyendo pertenencias u objetos que recuerdan un tiempo pasado, una conversación o una enseñanza del padre o del abuelo. Los objetos de la casa se convierten en huellas de memoria que detonan los recuerdos o acontecimientos relacionados. Como plantea Bachelard (2000), "La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirán evocar fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo" (29). La casa imaginaria, como la que habitamos cotidianamente, en términos discursivos podrá ser el mismo libro donde creamos, es la casa donde nuestros recuerdos toman forma, surgen de la memoria a modo de écfrasis, la visualización del objeto creado por el lenguaje.

Para este análisis es importante considerar el movimiento espacial de los recuerdos por donde habrían quedado nuestras huellas, por donde nuestros pasos dejaron rastros en la vereda, en la montaña. Relacionado con el desdoblamiento temporal, los desplazamientos pueden darse mediante el desarraigo, por un lado, como una expulsión o autoexpulsión del lugar de nacimiento, llevando a los personajes a una suerte de desorientación y vacío o su misma marca como liberación. El desarraigo, por tanto, puede ser obligatorio como voluntario, ambos generan diferentes experiencias de tiempo. El desplazamiento espacial, por otro lado, produce nostalgias. Gracias a la imaginación, el que recuerda vuelve a su hogar. En este caso la escritura tiene esa función, la búsqueda continua de ese lugar abandonado durante la niñez o adolescencia.

Las experiencias de migración implican siempre una salida en donde las emociones y los sentimientos tienen un gran impacto en el futuro. El lugar dejado será el de la memoria. Cualquier elemento sensorial, simbolizado por la memoria, podrá llevarlo a ese lugar de origen, de acontecimientos vividos en ese contexto.

La narración de un pasado a manera de evocación, a partir de una instancia narrativa ubicada en un espacio indefinido, y "debido al automatismo de marchar por los mismos lugares, de la inatención con que miramos a menudo por las ventanillas la fugacidad del paisaje" (Arfuch, 2013: 29), puede ir a otra dimensión temporal en el mismo espacio como lugar de enunciación, pero que irremediablemente ha cambiado. Así, indica la autora, nos suele impactar también el retorno —después de viajes, exilios o el vivir en otra parte— cuando ya no reconocemos como propio el lugar. Lo que ha desaparecido también se ha llevado consigo nuestra biografía, del mismo modo que las casas que ya no habitamos se nos han vuelto

extrañamente ajenas: otras luces y otras sombras, otros moradores, desconocedores de lo que guardan las paredes, esa intensidad de cuerpos, gestos, emociones, que perduran quizá como campos de energía (Arfuch, 2013: 29). Por ello, la escritura sirve como un acceso a la memoria para recuperar esas huellas que se ha llevado consigo la choza o los caminos que el tiempo ha borrado. Los espacios ya no están, pero la memoria persiste en recrearlos como los visualizó por última vez.

La recuperación de los espacios de la infancia mediante la ficción, en términos de huellas, Ricoeur también refiere que dependerá de la significancia que el autor-narrador le confiere. Como una paradoja, el paso ya no es, pero la huella permanece: "por una parte, la huella es visible aquí y ahora, como vestigio, como marca. Por otra, hay huella porque antes un hombre —un animal—, ha pasado por ahí; una cosa ha actuado" (1996: 807). Dicha huella, en tanto espacio, puede borrarse, confundirse, "puede ser perdida; ella misma puede perderse, y no conducir a ninguna parte", "la huella es frágil, exige su conservación intacta, si no, el paso ha existido, sin duda, pero es simplemente pasado" (Ricoeur, 1996: 808) sin que la narración pueda traerlo al presente, hacerlo presente. Por el contrario, la ficción puede mover dicha huella a otro espacio o crear una nueva mediante la imaginación.

El acto de narrar un pasado, como también lo analiza Maurice Halbwachs, implica la creación de un nuevo marco con respecto del lugar y espacio que se reconstruye:

> cuando recorremos los antiguos barrios de una gran ciudad, experimentamos una satisfacción especial cuando nos piden que contemos la historia de estas calles y estas casas. Surgen todo tipo de nociones nuevas, que enseguida nos resultan familiares porque coinciden con nuestras impresiones y tienen lugar sin problemas en el decorado de lo que ya percibíamos (2004: 77).

El desplazamiento espacial, en este sentido, marca el movimiento de los pasos de un punto a otro, que más tarde será recordado con una significación nueva. El desplazamiento, como lo indica Halbwachs, hace que "el paseante eche de menos el paseo arbolado adonde iba a tomar el aire, y se aflige cuando ve desaparecer más de un aspecto pintoresco que le gustaba de este barrio" (2004: 137); pero también el desplazamiento implica olvido, "pues un habitante para quien estas viejas paredes, estas casas decrépitas, estos pasadizos oscuros y estos callejones sin salida formaban parte de su pequeño universo, y en cuyos recuerdos ocupaban una buena parte de sí mismo se ha muerto con estas cosas" (Halbwachs, 2004: 137). Es posible que, por más que se busque, aquel lugar donde jugábamos, donde crecimos con nuestros hermanos y

primos, ya no nos produzcan ninguna emoción, que no mueva sensación alguna en nosotros. Podemos decir que el olvido se adueñó de nuestra memoria, que ha sustituido por otros lugares que ocupan mayores emociones y significados.

El desplazamiento que refiere Halbwachs obliga a tener en cuenta esa huella mantenida en la memoria como una llamarada latente aun estando en otro espacio, o en el mismo espacio, pero en otro tiempo:

> Si entre las casas, las calles y los grupos de habitantes, no hubiera más que una relación accidental y de corta duración, los hombres podrían destruir sus casas, su barrio, su ciudad y reconstruir otros, en el mismo lugar, según un plano. Pero aunque las piedras se dejan transportar, no es tan fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres (2004: 137).

En ese desplazamiento "que no descree sin embargo de genealogías, identificaciones, afectos, pertenencias, pueden pensarse también las identidades, lejos del esencialismo, en tanto *identidades narrativas*, fluctuaciones entre lo mismo y lo otro, lo que permanece y lo que cambia, esa otredad constitutiva del sí mismo" (Arfuch, 2013: 31). Los desarraigos y los desplazamientos transforman nuestro ser sin que nos demos cuenta a menos que lo sometamos a un análisis, como lo hace la propia memoria autobiográfica, de nuestras personalidades dispersas por los distintos tiempos vividos o los espacios recorridos o abandonados. Esta subjetividad del narrador con respecto del espacio implica ver los lugares como parte de una autobiografía: la ciudad, un paraje, una vereda, denotan fluctuaciones, "una temporalidad disyunta de pasados presentes, una trama social y afectiva, configurativa de la propia experiencia, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas como de la memoria" (2013: 31).

Cabe decir entonces que no sólo el espacio urbano atesora las huellas del pasado, las formas espectrales de quienes nos precedieron, las voces que resonaron en los ámbitos que ahora habitamos, como afirma Arfuch, "también el camino, el campo, el bosque, la piedra (como también lo expresa Halbwachs), se ofrecen como testigos para quien sepa interrogarlos, hacerlos hablar" (2013: 32).

Visto sus características, esta variación la reviso en la novela *Te'eltik ants / Mujer de la montaña* (2011). La obra ofrece muchos elementos espaciales para abordarlos como huellas de la memoria autobiográfica, en particular por el juego de voces entre Martín y Petrona, su

madre, que surge a partir de la imaginación del primero, sabiendo de antemano que Petrona es la que figura como voz narrativa y personaje principal

Asimismo, la ubicación de los espacios y lugares en la historia forma parte de un conflicto entre los personajes, un problema que determina la vida y el futuro de la población. Es así como Martín, un personaje secundario, intenta escaparse de ese problema para modificar su destino. Migra a la ciudad para continuar con su formación educativa y convertirse en promotor cultural bilingüe por el INI, decisión que lo lleva a transformar su aspecto físico como su ideología y ser.

c) La variación sensorial: olores, sonidos e imágenes

Para comprender la importancia de los elementos sensoriales como disparadores de los recuerdos involuntarios, David Le Bretón expresa que "El hombre está afectivamente en el mundo, sus conductas no son solamente un reflejo de su posición simbólica en la trama de las clases o grupos sociales" (2002: 92). En el desarrollo de la vida cotidiana, el antropólogo afirma que

> Un fondo sonoro y visual acompaña los desplazamientos de los hombres, la piel registra todas las fluctuaciones de temperatura, todo lo que la toca de manera estable. Aun cuando el olfato y el gusto parezcan los sentidos menos sobresalientes, no dejan de estar presentes en la relación que el sujeto establece con el mundo (2002: 99).

El sujeto, como también anota Raúl Dorra, "mientras oye, siente, es asaltado por sensaciones que provienen de aquello que escucha pero tales sensaciones se movilizan sobre el fondo continuo de un sentir-se" (2005: 111). El calor del sol o la lluvia pueden llevarnos a recordar, sin que lo hayamos decidido, nuestra experiencia de viaje a la playa o a la montaña. Pero un elemento sensorial se vincula con otros recuerdos similares. "Parece lógico suponer", dice Ruiz-Vargas, "que el sistema humano de memoria ha evolucionado para poder codificar una amplia gama de características de un suceso, cualquiera de los cuales nos puede llevar a recuperar un recuerdo" (2010: 185).

Cuando una persona tiene dificultades para recordar algún suceso de su vida, una película que haya visto, el momento en que de niño presencia un accidente automovilístico, no es que tales huellas se hayan olvidado, "lo que ocurre es que es incapaz de acceder a tal información en ese preciso momento. A nadie le resulta extraña la situación en la que no puede

recordar algo y, más tarde, sin información adicional alguna, lo recuerda" (Ruiz-Vargas, 2010: 215). En la vida cotidiana basta que el aspecto sensorial de una actividad coincida con una de esas gamas de las características del suceso vivido previamente para que se active en nuestra mente.

En la relación del hombre con el mundo a través de las percepciones sensoriales, Raúl Dorra agrega que "el cuerpo necesita de los sentidos para que la absorción sea gradual y el mundo, por lo tanto, sea no sólo soportable sino en lo posible fórico o al menos siempre significante" (2005: 107). Nuestros sentidos, dice el autor, no solamente nos abren a la percepción y aprehensión del mundo, sino que también nos protegen de él. La percepción, de acuerdo con el semiólogo, adquiere una significación más consciente y reflexiva de los sentidos recibidos por nuestro cuerpo. Dorra afirma que hay una escala de los sentidos:

> Así por ejemplo, si bien el gusto es un sentido en general globalizante y por lo tanto relacionado con el tacto de la piel, una decisión de la inteligencia —o de la atención— en el momento en que este sentido entra en actividad puede conducir a operaciones relacionadas con la discriminación (2005: 137).

Hay una forma consciente de graduar las actividades de los sentidos: mirar y ver, oír y escuchar, tocar y palpar, oler u olfatear, tragar o saborear, son términos "que van de lo continuo a lo discreto, establecen diferencias que de algún modo equivalen a las de sentir y percibir" (Dorra, 2005: 138). Lo que Ruiz-Vargas denomina "memorias sensoriales" tienen que ver con este sentido de la percepción, misma que

> no es el resultado inmediato de la estimulación, sino dicho proceso requiere tiempo. La construcción de un percepto es el resultado final de una serie de fases de procesamiento que se inician con la detección de una señal sensorial y termina con la interpretación del producto sensorial en el contexto de nuestro conocimiento previo (2010: 111).

Los registros sensoriales o memorias sensoriales son un almacén dentro de la memoria a largo plazo, en donde se preserva "el *input* más allá de la propia existencia del estímulo generador, permitiendo así la formación de perceptos y la toma de decisiones adaptativas incluso a partir de presentaciones muy breves de los eventos" (Ruiz-Vargas, 2010: 112). Esto explica lo que Marcel Proust desarrolla en su novela *Por el camino de Swann*, la percepción del sabor del té no sólo evoca el momento y el lugar donde el personaje había probado en su niñez el mismo té con el bollo, vienen con ellos el jardín, los árboles, la gente del pueblo, el clima,

entre otros. Este proceso permite que la huella sensorial sea reconstruida ampliamente al momento de la narración.

Los estímulos sensoriales hacen que nuestros recuerdos surjan con una vividez e intensidad afectiva, ya sea como una conexión directa al contexto del mismo registro o la vinculación con otros recuerdos. La activación de los recuerdos accidentales juega con nuestra mente mediante dos estrategias principales: el *flashback* y el *flashbulb memories*. El primero, también utilizado como una estrategia narrativa en la literatura, en el estudio de los recuerdos de víctimas de experiencias traumáticas, es un tipo de recuerdo que se puede clasificar como recuerdos intrusos caracterizados por "una distorsión del tiempo subjetivo y la falta consiguiente de sensación del pasado" (Ruiz-Vargas, 2010: 393).

La distorsión temporal hace que, cuando un estímulo sensorial se conecte con una huella registrada en nuestra memoria, la persona experimente dicho suceso como algo reciente con una emoción que la estremece. Este suceso se presenta en la memoria con una variedad de afectos ya sea de manera negativa o positiva, que terminan por alterar la actividad cotidiana de quien lo experimenta.

La sensación de "volver a vivir" una escena pasada es el trabajo de la experiencia del *flashback*, "la persona pierde toda conciencia del ambiente que le rodea y parece que literalmente revive la experiencia... todas las impresiones sensoriales y las emociones que reexperimenta están ocurriéndole en el presente, no son recuerdos del pasado" (Ruiz-Vargas, 2010: 394).

El *flashback* es una de las características principales de la memoria autobiográfica involuntaria ya que los recuerdos presentados no son buscados de manera intencional. Para que sean convertidos en recuerdos pasan por un proceso consciente e inteligente de reconstrucción, por lo que la narración puede alterar o modificar lo recordado.

Lo que se recupera de la memoria son huellas, representaciones mentales de los sucesos vividos. Estos recuerdos surgidos de forma involuntaria, tal como Proust, Carpentier y Dostoyevsky lo han hecho en las obras citadas en secciones anteriores, en la literatura pueden narrarse en forma de analepsis —retroceso temporal— o de prolepsis —adelanto de la historia— a partir del punto en que se producen los estímulos sensoriales. Esta distorsión temporal, producida por el *flashback*, rompe con el tiempo de la historia con un efecto de fragmentación. El hecho de encontrarnos con una imagen o imágenes de nosotros mismos, como lo hace ver

Le Bretón, ocasiona "una dualidad que rompe la unidad de la presencia" (2002: 94), es cuando la alteridad entra en juego como espejo o máscara de quien recuerda y narra su vida.

Los estudiosos sobre memoria autobiográfica, apunta Ruiz-Vargas, también han puesto atención en los *flashbulb memories* o *los recuerdos fotográficos* "ya que han revelado que las personas suelen recordar experiencias emocionales de un modo extraordinariamente intenso y vívido, al margen de la exactitud o inexactitud de lo que se recuerda" (2010: 371). Estas experiencias emocionales generan dos tipos de detalles perceptivos, uno contextual y otro específico: el primero se relaciona con, por ejemplo, cómo amaneció aquel día del suceso que estamos recordando, la vestimenta, el rostro de la persona con quien estuvimos; el segundo tiene que ver con lo que la persona pensó mientras se vestía, aunque, como aclara Ruiz-Vargas, "podría basar la claridad subjetiva de su recuerdo en un sesgo de memoria" (2010: 372), pues una emoción "no sólo no potencia siempre el recuerdo de los detalles sino que puede, en ocasiones, llegar a alterarlo" (2010: 373).

La memoria y la imaginación crean nuevos efectos de percepciones sensoriales en un relato literario. Al final, un relato es la búsqueda de un nuevo sentido y significado de aquellos recuerdos que habían estado guardados en la memoria. El escritor puede aprovechar la aparición de estos detalles emocionales y sensoriales para darle verosimilitud y sensación de vividez a su historia.

Con estos elementos, la variación sensorial la analizo en tres relatos: el primero en el cuento "Caminos separados" del libro *Sakubel k'inal jachwinik / La aurora lacandona* (2005), en donde se aprecia como planteamiento temático la lucha simbólica por el olor del incienso, como una retrospección al final del relato "Jpoxlum" en el libro *Todo cambió*: el segundo relato se trata de la novela *Mujer de la montaña*, en donde Martín imagina la voz de su madre narrando su huida al migrar a la ciudad, provocado por la ausencia de dicho sonido en el sueño del autor; por último, reviso el relato "Reencuentro" del libro *Sbolilal k'inal / Lacra de tiempo* (2013), en donde dos maestros se encuentran de manera inesperada en una escuela. En el maestro, al ver a la mujer, surgen recuerdos que nos llevan al relato "Algo diferente", cuando los mismos personajes se conocieron por primera vez y tuvieron un amorío. De regreso a "Reencuentro", ambos personajes discuten por las consecuencias de su relación pasada y las distintas experiencias vividas por cada uno.

CAPÍTULO II.

VARIACIÓN TEMPORAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA

En este capítulo muestro los resultados de la investigación que corresponde a la primera variación de la memoria autobiográfica, la temporal. Siguiendo de base la configuración del tiempo en los relatos de ficción, sitúo mi análisis en cuatro apartados y, a su vez, en cuatro relatos provenientes del libro *Todo cambió* (2006) de Josías López Gómez.

En el primer apartado estudio el relato "Jpoxlum" como una obertura de la memoria, partiendo de una revisión del tiempo verbal como estrategia narrativa que marca el inicio de la rememoración de un pasado personal. El relato funciona, por tanto, como una metaficción que revisa sus motivos y las complejidades que enfrentó para escribir el libro al que pertenece, usando los demás relatos como espejos de la memoria.

En el segundo apartado leo el cuento "La mujer de huipil", en donde encuentro dos tiempos narrativos que se desdoblan y confrontan en la narración del pasado. El personaje central, un convertido en promotor cultural bilingüe, nos muestra su transformación mediante una experiencia vivida que cambia de un tiempo social a otro, lo que al final le provoca una escisión temporal y ontológica al pasar de un tiempo cósmico a otro moderno.

Con el relato "Todo cambió" desarrollo el tercer apartado. En esta narración analizo los trabajos de la memoria a través de un personaje que enfrenta un problema para nombrar y contar el pasado, debido a un sentimiento de fracaso generado por la llegada del primer maestro en su paraje. Con ello encuentro un lenguaje repetitivo de los recuerdos que se hace consciente por un Yo y su memoria, como es el escritor, de lo que está rememorando en su escritura.

Cierro este capítulo con el estudio del cuento "Algo diferente". Observo en él un sujeto que rememora su pasado atrapado en dos tiempos, el moderno y el de la memoria. Con esa experiencia encuentro a un sujeto fronterizo que construye, a partir de un plano espacio-temporal de los recuerdos, un punto de vista narrativo centrado en lo íntimo y en la sensualidad, una voz que camina siguiendo sus propias huellas.

I. OBERTURA DE LA MEMORIA EN EL CUENTO "JPOXLUM"

«Y éstas son mis reuniones contigo,
el deshielo que en la noche
deshace tu máscara y la pierde».

El otoño recorre las islas, José Carlos Becerra

Todo ser humano necesita recordar para saber quién fue y en quién se ha convertido. Mas al momento de rememorar, el sujeto construye todo nuevamente para encontrarle sentido a lo vivido. En la literatura, cuando hablamos de memoria autobiográfica, necesariamente nos referimos a la presencia de la experiencia de vida en la construcción de la trama. El yo que escribe sabe que puede echar mano de su pasado y que puede no solamente recuperar sus recuerdos, sino "pueden ser cambiados, distorsionados e incluso fabricados para apoyar los aspectos actuales del yo, es decir para mantener la coherencia…" (Ruiz-Vargas, 2010: 337).

La trama en una acción, en tanto "composición poética", desarrolla la versión de un mundo y, con ella, una nueva experiencia del pasado personal. Tomando en cuenta el planteamiento de Ruiz-Vargas, "la naturaleza social de los recuerdos autobiográficos supone que los individuos tenemos que *aprender* a narrar o a contar las historias que vivimos" (2004a: 191) y, además, "los recuerdos de las experiencias de vida sólo se organizan narrativamente si son recuperados ya sea para contarlos a otros o para contárnoslos a nosotros mismos" (2004a: 191-2).

Nuestros recuerdos, por lo tanto, configuran una trama con coherencia y verosimilitud, ya que "la disponibilidad del pasado personal no presenta una distribución temporal uniforme; aunque esto no implica que lo más viejo se recuerde menos" (Ruiz-Vargas, 2004a: 195). La disposición temporal de nuestros recuerdos, fragmentado y discontinuo, como afirma Ruiz-Vargas, siempre es "vulnerable al cambio, al error y también a la falsificación" (1997: 11). El plano de la ficción puede, asimismo, neutralizar dicha estructura narrativa, buscar una linealidad, o imitarla con sus retrocesos, adelantos, repeticiones, rapidez o lentitud. Para Ricoeur, dado que la ficción realiza continuamente el paso entre la experiencia anterior al texto y la posterior, "el sistema de los tiempos verbales, por autónomo que sea con respecto al

tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve" (1995b: 489), es más, "Nunca el tiempo de la ficción está totalmente cortado del tiempo vivido, el de la memoria y el de la acción (1995b: 491).

Desde la teoría del relato la escritura obedece, en primera instancia, a la composición de los enunciados mediante la distribución de uno o varios tiempos verbales que, en segunda instancia, se convierte en el tiempo del mundo de la ficción a partir de esa "pre-comprensión del mundo de la acción" en un acto mimético.[12] Este sistema de los tiempos del verbo contribuye a la composición narrativa en un doble plano: el paradigmático y el sintagmático.

El primero se refiere a la actitud de locución verbal, tensión o distensión, que combina y relaciona los tiempos como herramienta de ficción para crear mundos, un "medio de adaptar temporalmente todos los verbos en una cadena narrativa" (Ricoeur, 1996: 470) como lo es para la propia memoria. En cambio, el segundo corresponde a la cadena de narración dentro de los grandes paradigmas gramaticales mediante su disposición sucesiva en los tiempos verbales que contribuyen a la narrativización de los recuerdos. El nivel paradigmático y el sintagmático se complementan para la configuración del tiempo de la memoria en la narración, es decir, entre el discurso de la memoria y la historia que se está rememorando.

Descripción del relato:

"Jpoxlum" está narrado en primera persona gramatical, por un "yo" que no se nombra ni se sitúa claramente en un espacio. Desde el presente de este narrador-personaje ocupa el lugar de la autoría de los mismos cuentos que contiene el engargolado de un libro próximo a publicarse, mismo que hace alusión al que estamos leyendo, *Spisil k'atbuj / Todo cambió*. Esta colección de siete cuentos[13] es la segunda obra personal del autor publicado por la UNEMAZ en 2006, sólo

[12] En *Tiempo y narración I,* Paul Ricoeur define tres niveles de mimesis que llama "La triple mimesis": la pre-comprensión del mundo (Mimesis I), la construcción de la trama o composición poética (Mimesis II), la comprensión del mundo (Mimesis III) de Mimesis II, mismo que corresponde a la obra literaria. En este apartado, sin embargo, nos referimos exactamente a una mimesis del mundo de la memoria y no una representación de la realidad.

[13] De los siete cuentos, cuatro he seleccionado para realizar la investigación, mismos que cumplen con una característica básica, que abordan la vida de un maestro, ya sea narrados en primera persona o en tercera persona del omnisciente. En cambio, los tres relatos restantes no se acercan a dichos personajes, incluso las historias están más próximas a la tradición oral o de la vida cotidiana. En "El cazador", por ejemplo, habla de la infidelidad de la mujer de un cazador, quien, un día, logra cortar el pene del amante y se lo da de comer a su esposa. Esta historia es conocida en muchas regiones del estado, con todas las versiones que los narradores orales ofrecen al oyente; en "K'atinbak, el reino de los muertos" es la historia de un campesino que un día, al morir su mujer, intenta a toda

un año después de *Sakubel k'inal jachwinik / La aurora lacandona*, bajo la edición de José Antonio Reyes Matamoros.

A manera de autoficción o metamemoria, el narrador-personaje se encuentra con María Mélida una tarde de agosto de 2005. La mujer se ofrece como primera lectora del engargolado y, al final, critica el contenido de la obra en el escenario de una literatura que, entre ella y el autor-narrador, ubican como "indígena". El narrador, en cambio, evoca el motivo y proceso de creación de los relatos. Es interesante en este relato el ritual al que someten el engargolado, invocando a Jpoxlum, dios creador y protector de los oxchuqueros, para que quien lo lea quede guardado en su memoria por mucho tiempo.[14]

a) Una estrategia narrativa de la memoria

El acto narrativo forma parte de una situación comunicativa —un emisor-narrador cuenta una historia a un receptor-oyente—. De acuerdo con Ricoeur (además de Harald Weinrich, 1975), en este segmento distingo la disposición del tiempo verbal entre narrar y comentar. El primero corresponde a una actitud de distensión o relajación del tiempo. Según esta definición, la narración o el mundo narrado no compromete a los interlocutores, narrador y lector, pues no entran en escena de dicho mundo (a este grupo corresponde el cuento, la novela, la escritura autobiográfica, la leyenda, el relato histórico).

Los tiempos del mundo narrado son el pasado simple y el imperfecto, su grado cero, "no porque la narración exprese fundamentalmente acontecimientos del pasado, reales o ficticios, sino porque estos tiempos orientan hacia una actitud de distensión" (Ricoeur, 1995: 481). El grado cero del mundo narrado le confiere un carácter extraño al entorno directo e inmediato del narrador y del lector, pues esta narración nos sustrae o aleja del mundo cotidiano al momento de entrar en el tiempo de un hecho acontecido. Estos tiempos son herramientas que sirven para contar y darle orden a lo que se evoca, es la manera en que la memoria ordena los hechos vividos.

---

costa viajar al inframundo para traerla de vuelta al mundo de los vivos. Con un tono mítico y trágico, el segundo relato es propio de la tradición oral contextualizado en el mundo tseltal, versiones similares se pueden encontrar en las tragedias griegas como el mito de Orfeo o de Heracles en *Los doce trabajos de Heracles*, incluyendo a *La divina comedia* de Dante Alighieri; en "El servidor del pueblo", en cambio, es una creación propia en donde un día un hombre es elegido por las autoridades tradicionales del pueblo para desempeñar un cargo para cuidar a un santo.

[14] Esta idea final se refiere más claramente a una memoria colectiva a la que no se debe olvidar, dicha memoria fue definida con profundidad por Maurice Halbwachs desde la sociología. Dado que mi objetivo se centra en la memoria autobiográfica, no me detendré en este aspecto.

Por el contrario, el tiempo del mundo comentado se deriva de una actitud de tensión. El grado cero de esta actitud, como estrategia narrativa, está dado en tiempo gramatical del presente. A esta actitud Ricoeur afirma que "los interlocutores están comprometidos o afectados en ella", pues se enfrentan con el contenido referido (1995b: 479). Para Ricoeur y para Weinrich (1975) este tiempo no es el del mundo narrado ya que los hechos están sucediendo. El tiempo de la vida que no se narra sino se vive (éstos pueden ser el diálogo dramático, el memorándum político, el resumen de un libro, un testamento, un informe científico o el tiempo verbal en la escritura de esta investigación). La preponderancia de un sistema de tiempos verbales en un cuento nos permite distinguir el nivel de compromiso del narrador con respecto del mundo que evoca.

El cuento "Jpoxlum" de Josías López Gómez está narrado en primera persona gramatical y en tiempo presente. Esta estrategia narrativa marca su correspondencia con el mundo comentado. Si tomamos en cuenta lo que han dicho Ricoeur y Weinrich sobre este mundo, la actitud de tensión, el grado de compromiso, se ve precisamente en la voz del narrador:

> Nueve de agosto del 2005. Son las cuatro de la tarde. Llego a mi casa con los zapatos negros polvosos y un engargolado en la mano. Abro la puerta de madera. Entro y busco afanosamente el litro de *pox* en el altar. Agarro la botella y la empino sobre mis labios, pero alguien me habla a la espalda, giro en mi propio eje, el *pox* se desborda en mis comisuras, moja mi camisa celeste de manga larga. Es María Mélida, cuyo apellido no quiero acordarme... (2006: 7).

El grado cero de esta narración está en tiempo presente. El personaje no cuenta un hecho pasado, sino lo que hace ahora. Lo que no debemos perder de vista es la marca del tiempo verbal: "llego", "abro", "agarro", "empino", "giro". Estos verbos no evocan un tiempo vivido. En el relato la vida acontece. El personaje-narrador genera la actitud de tensión en primera persona al asumirse como autor de los cuentos que vienen en el engargolado que le entrega a María Mélida. Dicho narrador-autor, sin embargo, no nos proporciona más datos de su identidad ni de su relación con la mujer con quien dialoga. Lo único que sabemos de la mujer es que es "una mujer de belleza pura y corazón limpio", pero "de cuyo apellido no quiero acordarme" (7). Esta última frase puede parecernos extraña por ahora, ya que el personaje no evoca ningún pasado con ella.

La participación de María Mélida como lectora es llamativa:

> … Se sienta en un banco de madera. Toma mi engargolado, lo abre y desliza su dedo índice por una hoja del primer cuento, le da vuelta, sigue leyendo, pasa otra hoja, mientras yo bebo sorbos de aguardiente. Mucho rato después, Meli termina de leer. La miro y ella me devuelve la mirada, diciendo:
>
> —Me gustan tus cuentos. Nos acerca a la vida, a la forma de ver el mundo de los mayas tseltales de Oxchuc (2006: 7-8).

Por ella nos enteramos que los relatos incluidos en el paquete corresponden al libro *Todo cambió*. La cita anterior produce un efecto de sentido de tiempo, el presente de la narración está en el futuro de los cuentos que prosiguen en el libro. Los personajes dialogan sobre un conjunto de textos que ellos ya leyeron, "Jpoxlum" trata sobre los cuentos que componen el engargolado.

Las características de este relato concuerdan con la idea de Weinrich cuando afirma que el mundo del comentario corresponde a un tipo de estrategia narrativa que rompe con el prototipo del narrador tradicional, un viejo contando historias a sus nietos, que rememora su pasado o sus aventuras. "Jpoxlum" se acerca al mundo comentado ya que los personajes discuten sobre el contenido del libro que aún no hemos leído. Ellos mismos, por el carácter de ficción de la obra, están dentro de la historia, son parte de ese mundo narrado que comentan. Sobre esto, Weinrich afirma que "el contenido resumido —a no ser que se emplee con la modesta finalidad de refrescar la memoria— sirve de base, habitualmente para hacer la crítica (para *comentar*) una obra literaria" (1975: 74). Esto confirma que la narración de "Jpoxlum" es una entrada de la memoria, el narrador-personaje asume la autoría del libro en donde narra su pasado mediante la escritura del mismo.

Cuando Mélida termina de leer los cuentos, inmediatamente del comentario de ella, el narrador emplea los tiempos de la narración para explicar, recordar, las razones por las que escribió sus recuerdos:

> —Trabajé durante meses[15] —le contesto.

[15] El autor recuerda que "por ahí en 2002 comencé a pensar en varios cuentos. Entonces vino una oportunidad para publicar, pero no había terminado de escribir los cuentos que había pensado primero, como ya tenía idea de otros en la cabeza, me puse a escribirlos, así salió *La aurora lacandona*. Y se publicó en 2005. Mi primer librito. Ahí sentí mucha felicidad, era muy bonito tener un libro propio. Y ahí me fui a trabajar a Tila cerca de Yajalón, [Chiapas]. Ahí terminé de escribir lo que había comenzado como primer proyecto, y en 2006 se publicó *Todo cambió*" (Entrevista personal No. 5). Si bien la obra tomó algunos meses efectivos para terminarse de escribir, López Gómez lo trabajó en dos momentos. Este hecho, como veremos más adelante, repercute en el orden y contenido del libro, pues es ahí donde se reencuentra con María Mélida, una maestra de origen ch'ol.

> Al escribirlos me asistieron dos razones. La primera es volver, pero no en vida, sino a través de la palabra escrita, a la existencia de un pueblo que ha sido duramente golpeado por la miseria, la humillación y el racismo; el segundo: procuro reparar el origen perdido, el nombre oculto, las cosas olvidadas, hacer que el río suene y que los cientos de aves, de animales nocturnos y de pequeños insectos se unan al coro iniciado en el ombligo del mundo, tierra de los hombres de maíz (2006: 8).

Todo el fragmento confirma que el contenido del libro es la referencia directa del mismo relato, un ejercicio de construcción del pasado por el autor-narrador mediante la escritura. Ese "volver, pero no en vida, sino a través de la palabra escrita" al pasado produce el mismo efecto para el lector. Leer los relatos significa viajar por fragmentos a esa existencia del pueblo Oxchuc que el mismo narrador-autor nos presenta mediante distintas formas, diferentes narradores, personajes, tiempos verbales, sin olvidar que su propósito es "reparar el origen perdido, el nombre oculto, las cosas olvidadas". Mediante este relato comprendemos que el contenido referido es la construcción del origen del propio autor, o bien la reconstrucción de su recorrido en los lugares y espacios que refiere, la búsqueda de su nombre oculto y lo olvidado por él mismo. El propio López Gómez menciona que después de publicar su primer relato "Ladrón de palabras" en *Palabra conjurada (Cinco voces, cinco cantos)* (1999), aclara que

> no sabía qué escribir, no tenía idea de cómo se hace un libro. Pero gracias por la insistencia de José Antonio Reyes Matamoros fue que pensé en un libro. Pero no sabía qué escribir. Entonces me dijo que creara mis propios cuentos, que los inventara. ¿Y qué podía yo inventar? No había estudiado literatura. Tan solo era un maestro. Todo lo que conocía era la vida de los maestros. Sus aventuras, sus desgracias. Todo lo que yo también había vivido. Así poco a poco se me vinieron ideas en la cabeza, muchas historias (Entrevista personal No. 5).

El relato "Jpoxlum" nos prepara como lectores a enfrentarnos a una escritura de los recuerdos y de la experiencia de vida.

El uso del pretérito en la primera oración "Al escribirlos me asistieron..." marca la entrada a los relatos contenidos como a la memoria misma del narrador. A la manera de *Las meninas* de Diego Velázquez, la pintura en donde la acción se desarrolla en un cuarto, dentro del mismo en que el autor aparece pintando a un lado de los personajes, *Todo cambió* está dentro de "Jpoxlum". La oración que citamos al inicio de este párrafo es la necesidad de contar y de escribir quiénes *asistieron* al narrador. Tanto es así que las palabras "volver", "reparar" y "hacer que" obedecen a una intención subjetiva del autor mediante la escritura, por fragmentos, lo que se recuerda y lo que no se quiere o no se pude recordar en cada cuento, el mundo vivido. En

este caso nos trae de vuelta la frase del narrador al decir que no quiere recordar los apellidos de María Mélida,[16] pues en algunos de los siguientes relatos se narra otras vivencias con ella.

El papel de Mélida como primera lectora de los cuentos refuerza la idea del mundo comentado. Al conocer las razones por las que su interlocutor escribió el libro, ella ofrece su crítica, su percepción y el contexto social en los que se insertan dichas narraciones:

> —Tus cuentos no son los primeros que en México se escriben, existen otras huellas de destacados poetas y narradores indígenas, circulan aquí y allá en forma impresa.
>
> —Así es, la literatura indígena[17] escrita está en proceso de formación, es creciente, pero no arrolladora. Todavía no hay una figura singular dentro del pensamiento indígena contemporáneo (2006: 9).

Y, más adelante, agrega:

> —… El puñado de poetas y narradores indígenas no encuentran dónde publicar, muchos no hallan apoyos para sobrevivir, escriben a la luz parpadeante de la marginación y a la amenaza del olvido (2006: 10).

Este diálogo directo libre compromete al narrador y lector ficticios con el contenido de la obra como su referente. Ellos están implicados en el texto. ¿De qué manera ellos participan?, ¿cómo el propio autor-narrador se construye en sus propios recuerdos?, es decir, ¿cómo el propio autor participa de la discusión dentro de la obra?[18]

---

[16] El nombre de María Mélida viene de una maestra a la que conoció en Tila, Chiapas. "Le dije que usaría su nombre para no olvidarla", aclara López Gómez. Como veremos más adelante, dicha maestra tiene dos nombres, uno oficial y otro familiar. El primero es María Mélida y, segundo, Hortensia, el mismo que aparece en el cuento "Algo diferente", el relato con el que cierra *Todo cambió*.

[17] A propósito de la idea de la aparición de una escritura indígena en Latinoamérica durante el siglo XX, Martín Lienhard identifica, a partir del libro *Poesía quechua escrita en el Perú* de Julio Noriega Bernuy, tres procesos principales: "La primera, señorial, es la de los *misti* cuzqueños. En los poemas de esta corriente, cuyo máximo representante es sin duda Andrés Alencastre o *Kilku Waraka* (cf. Noriega, 1993: 71-100), la evocación de lo incaico delata, paradójicamente, su 'hispanismo': la poesía quechua indígena, en efecto, no 'se acuerda' de los incas… Miembros del sector *misti* de la sierra central del Perú, los representantes de la segunda corriente —como el ayacuchano Porfirio Meneses (Noriega, 19993: 369-386)— se caracterizan por su acercamiento a la poética de los cantos quechuas tradicionales… Los poetas de la tercera corriente —también oriundos, en su mayoría, de la sierra central— se apoyan ampliamente en el léxico, la poética y la cosmología del campesinado quechua, pero introducen en sus poemas un 'yo' o 'nosotros' de *migrante(s)* y su experiencia de la migración, la violencia y el desarraigo. Mientras los demás poetas se quedaron —de alguna manera— 'en el camino', los de esta corriente, encabezados por J. M. Arguedas (v. el capítulo XII de este libro), fueron quienes inauguraron una verdadera escritura 'indígena' moderna y autónoma" y, más abajo, agrega que "hoy en día, la poesía mexicana en lenguas indígenas se mueve, básicamente, dentro de la 'tercera corriente'. También en otras áreas 'indígenas', como en el Chile mapuche, se va imponiendo una escritura poética abierta a todas las opciones —idiomáticas y poéticas— que ofrece la modernidad" (*La voz y su huella*, 2003: 92-94).

[18] Retomando la nota introductoria publicada en *Lacra del tiempo*, el propio autor ubica su literatura con el adjetivo "tseltal". Esta palabra es la lengua que hablan en Oxchuc, una evolución de las lenguas mayanses. En la nota

A la luz de una memoria literaria, el final de este relato es de carácter iluminativo e invocativo. Cuando Meli somete el engargolado a un ritual "Se pone de rodilla. Suplica a los dioses fundadores del mundo, arquitectos formadores, con las manos extendidas; pide que el *xch'ulel* de este libro no se pierda, no se enferme, no se muera" (2006: 11), evoca el inicio memorable de la *Ilíada* de Homero cuando el narrador suplica la intervención de una diosa para contar la historia: "Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves" (2018: 63).

Como estrategia narrativa, el relato "Jpoxlum", dentro del mundo comentado, pareciera tener las características de un prólogo, que explica las razones por las que se escribió el libro. Si es cierto, lo es solamente al nivel físico del material que tenemos en las manos, pues también el mismo relato es parte del contenido en tanto configuración de la trama. "Jpoxlum" adquiere esa dimensión del *como si* de la memoria que está explicitando su propio proceso de mímesis en la ficción.

b) Vivir y narrar: los espejos de la memoria

En "Jpoxlum" la narración ocurre "en este momento", el presente de los personajes sucede ahora y con una velocidad fluida. En el apartado anterior señalamos que el narrador inicia el relato definiendo el mes (agosto), el año (2005) y la hora en que transcurre la acción (cuatro de

---

manifiesta su relación con la "literatura indígena" tras publicar su primer cuento "El ladrón de palabras" en la antología *Palabra conjurada (Cinco voces, cinco cantos)* (1999). El libro es resultado del primer diplomado en creación literaria en el cual López Gómez se inscribió en 1997, cuando la Unidad de Escritores Mayas-Zoques, asociación civil a la que pertenece desde su fundación en 1991, entró en contacto con el espacio cultural "Jaime Sabines", de la Escuela de Escritores-SOGEM, bajo la dirección de José Antonio Reyes Matamoros. Reyes Matamoros se convierte en su editor durante varios años, desde su primer relato hasta su libro *Lacra del tiempo*, pues dicho editor fallece en 2010. Cuando se publica su primer cuento en la antología, López Gómez anota que "llegaron días y noches felices que nunca había vivido, porque **para mí era una publicación emblemática del florecimiento de la literatura indígena chiapaneca**" (2013: 10, lo remarcado en negritas es mío). La emoción de López Gómez se comprende si consideramos que antes de la antología, tal como apunta Guadalupe Olalde, en Chiapas la literatura hecha por indígenas inició del paso de la "narrativa oral" a la "narrativa escrita" como parte de un proyecto gubernamental mediante certámenes convocados, en este caso por el CIHMECH, a mediados de los 80, en donde "se les convoca a participar como 'escritores indígenas' y, en mayor o menor grado, ellos asumen esta función" (1996: 500). La fundación de la UNEMAZ, como la de Sna Jts'ibajom (fundada en 1982), continuó en sus inicios con esta idea, fomentar la escritura sobre "historias comunitarias, memorias de sucesos recientes y pasados, incluyendo los de los últimos años, experiencias e impresiones del surgimiento del hombre, leyendas..." (Olalde, 1996: 518). Este proyecto viene de la UNAM, en coordinación con el CIHMECH, bajo el gobierno de Miguel de la Madrid. Como vemos con estos datos, López Gómez se considera como uno de los precursores de la literatura indígena en Chiapas, en lengua tseltal seguido del narrador Diego Méndez y del poeta Búfalo Conde (estos dos se alejaron de la creación literaria a finales de los 90), primero recuperando la "esencia más pura de un discurso o de una tradición oral" para después darle nuevas formas narrativas a sus textos.

la tarde). En el transcurso del relato, por el contrario, nunca más se vuelven a precisar estas marcas temporales puesto que apenas está sucediendo, es el tiempo de la vida que no se narra sino acontece.

Es este sentido en que el tiempo manejado en "Jpoxlum" es de tensión. El único tiempo que transcurre es el del lector, mas no el de la narración. Si tomamos en cuenta lo que dice Ricoeur, que el pasado simple es el tiempo privilegiado en el orden de la narración, en afinidad con la voz en tercera persona y la construcción de la trama, en "Jpoxlum" podemos observar que el tiempo presente, la voz en primera persona y su referencia con el contenido del mismo libro que estamos leyendo, carece de trama. Esa atemporalidad de la rememoración no pone en relieve ningún acontecimiento porque éste apenas transcurre:

> Meli, tan limpia como el viento tierno de la madrugada, flor del alba, se levanta, se mueve para mirar con el rostro presuntuoso el sendero, río abajo. Me paro, me acerco y la veo de frente. Se escucha el estruendo de las pequeñas cascadas y el canto de las aves. Sus ojos negros de Meli se mueven de un lado a otro, pasa la lengua por sus labios... (2006: 10).

La actitud de tensión en "Jpoxlum", marcada por el mundo del comentario, afecta directamente a la posición del narrador frente a los otros relatos del libro, en este caso como narrador, autor y personaje. Como todo el relato está en primer plano dentro del mundo comentado, el diálogo sobre el libro recobra mayor significado ya que alude a su marca autobiográfica. Después de que Meli pasa la lengua por sus labios, y de haber discutido con el autor del engargolado sobre el lugar que ocupa dicha literatura en el contexto indígena,[19] ella dice lo siguiente:

---

[19] En 2005, López Gómez publica *La aurora lacandona*. Con esta obra sería el tercer escritor en lengua tseltal que publica una obra literaria propia. Recordemos que Josías López Gómez, además de Nicolás Huet Bautista, Enrique Pérez López, entre otros, bajo el liderazgo del antropólogo Jacinto Arias, crean en 1981 la Unidad de Escritores Mayas-Zoques A.C., en donde se habían propuesto recuperar historias, leyendas, cantos y rezos en voz de los abuelos, rezanderos y personajes que dominaran tales discursos. A mediados de los 90, sin embargo, Carlos Montemayor se puso en contacto con la UNEMAZ, para incluirlos en los proyectos del programa de becas del FONCA. Como resultado de este proyecto, varios de los autores beneficiados entregan un libro, dos de los autores en lengua tseltal fueron publicados en la serie Letras Mayas Contemporáneas, en donde Diego Méndez Guzmán publicó su libro *Relatos tzeltales de Tenejapa* (1996) y la novela *El Kajkanantik. Los dioses del bien y del mal* (1998), ambos editados por el INI-Fundación Rockefeller; en poesía, en el mismo proyecto editorial, Búfalo Conde publica *La boca de la verdad* (1996). Si bien López Gómez formó parte de la UNEMAZ desde su fundación, él no participó en dicho proyecto editorial. No es sino hasta en 1997 cuando José Antonio Reyes Matamoros se pone en contacto con la UNEMAZ para invitarlos a un diplomado de creación literaria, dentro de la Escuela de Escritores-SOGEM. "En ese momento", aclara el autor, "el presidente de la UNEMAZ me propuso entrar para conocer la "talacha literaria". Me inscribí con otros miembros de la Asociación. Como resultado, aprendí a darle forma escrita a lo que recogía en su esencia más pura de un discurso o tradición oral. Empecé a buscar nuevas formas de narrar" (*Lacra del tiempo*, 9-10).

> —Que aburrido sería la montaña si encontráramos el mismo árbol. Afortunadamente hay variedad de árboles, de todas formas y tamaños, de todos los colores y texturas. Una montaña de diferentes árboles gana en belleza. Así son las lenguas del mundo. Tenemos una montaña de idiomas llenos de variedad y color. La diversidad lingüística es más rica, más estética, más deseable, pero requiere de mucho cuidado. Tus seis cuentos muestran la multiplicidad de pensamiento (2006: 11, *sic*).

Junto con el énfasis de la fecha del acto, la narración se centra en una reflexión metaliteraria, la búsqueda y análisis del lugar que ocupa el engargolado una vez publicado dicho libro.[20] El mismo Reyes Matamoros, en la nota introductoria aclara que "Al libro el personaje Meli lo limpia para que goce de buena salud; el escritor Josías López Gómez escribe para quedar en el tiempo como un representante de su cultura: pide bendición a los dioses para lograr su objetivo. Así pues, este libro tiene vida propia y cuenta con la protección del Jpoxlum" (2006: iv). La nota de Reyes Matamoros refuerza la idea que la búsqueda de López Gómez se asemeja con la de su propio personaje, ser el representante de la literatura en tseltal, de la literatura indígena de Chiapas y, tal vez, de la mexicana.[21]

Como señalé al inicio, este cuento no se agota, ni mucho menos sería pertinente hacerlo, como un simple prólogo, relato autobiográfico o de metamemoria. El narrador y su interlocutora vuelven a aparecer en otros cuentos, en otro libro de López Gómez, en particular *Lacra del tiempo*. El análisis del conjunto de textos elegidos como corpus permite comprender que "Jpoxlum" es un relato inaugural, en el orden de la ficción. Los personajes se trasladan a otras historias, o la continúan en otro relato; el narrador se desdobla en otros, en primera o en tercera persona, tal como sucede en los demás cuentos.

---

[20] De hecho, una vez que *Todo cambió* (2006) se publica, en 2008 se reedita bajo la dirección del maestro José Antonio Reyes Matamoros, por la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos, con un tiraje de 32, 500 ejemplares que pasó a formar parte de los Libros del Rincón, de la Secretaría de Educación Pública. Como un efecto transtextual, la obra tuvo buena recepción. El dios Jpoxlum, con el conjuro de Meli, tal como acostumbraban los oxchuqueros con un recién nacido, protegió y guió el camino del libro.

[21] Con la aparición de *Todo cambió* en 2006, con amplia difusión, supera el trabajo de sus contemporáneos. Además, tanto Méndez Guzmán como Búfalo Conde dejan de publicar, a inicios del 2000 no aparecen más en el escenario de la literatura indígena. López Gómez, junto a otros autores menos célebres, si bien comenzó bajo la insistencia de Reyes Matamoros que siguiera escribiendo, sintió la necesidad de escribir sin la existencia de una beca o que alguien se lo pidiera. Después de 2010 comienza a tener presencia en el ámbito nacional e internacional al obtener, en 2015, el Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA); en 2017 ingresa al Sistema Nacional de Creadores de Arte (SENCA) en el género de novela. Vista esta trayectoria, López Gómez se posiciona como el escritor indígena actual con mayor prestigio en el escenario de la literatura nacional, alcanzando así el máximo reconocimiento como lo habían obtenido ya Natalio Hernández, Sol Ceh Moh, Juan Gregorio Regino, Natalia Toledo, Jorge Miguel Cocom Pech y Javier Castellanos.

Hemos dicho que "Jpoxlum" es un relato contractual al estilo de un pacto autobiográfico en el que la ambigüedad, ilusión de "verdad" en la lectura, juega un papel en la mente del lector. Una de las preocupaciones de Philippe Lejeune ha sido el término ficción porque crea "la paradoja de la autobiografía literaria, su doble juego fundamental, [que] consiste en pretender ser a la vez un discurso verídico y una obra de arte" (1994: 137). En este sentido, el reflejo que la figura de López Gómez tiene en sus personajes, el libro con el engargolado, es lo que Lejeune afirma cuando "Todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador, perpetuamente retocado, del relato de su vida" (1994: 143).

Los cuentos que siguen de "Jpoxlum" son como espejos colocados desde distintos tiempos: "La mujer de huipil" se traslada a los años 50, "Todo cambió" alrededor de los 60, y "Algo diferente" en los 90, pero en cada uno de estos relatos lo que permanece es la figura de un profesor que lee, escribe, y que más tarde se interesa por la literatura, escribiendo cartas. Este juego del salto del tiempo se asemeja a lo planteado en el cuento "Emma Zunz" de Borges, en donde Emma justifica el acto de homicidio que ella comente, al darse cuenta mediante una carta que encuentra en el cajón del jefe de la fábrica donde ella trabaja, de la muerte de su padre años atrás. El homicidio juega un doble papel, la venganza, pero también del abuso sexual, pero separados por el tiempo: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" (2008: 76). Lo que podemos pensar por el momento es que cada cuento en *Todo cambió* participa del "doble juego", de la "ilusión de verdad", como ya comparamos con la obra de Velázquez, de la experiencia vivida frente a la experiencia estética.

Los diálogos directos en "Jpoxlum" entre el narrador y Mélida no podemos considerar como una interrupción de la rememoración porque el tiempo verbal en presente pertenece al mundo del comentario:

> —Sí, aunque hay un gran número de esfuerzos. La lectura de los cuentos o poesías creadas por el escritor indígena enriquece la enseñanza y el aprendizaje de su cultura.
>
> —No es un trabajo sencillo. Hay un gran vacío provocado por años de rechazo y descuido de la lengua indígena. Ese vacío no puede ser llenado en unos cuántos años. Está arraigada la vieja creencia que la lengua indígena es algo menos, que no es un idioma, se piensa que no tiene gramática, porque es lengua de los indios... (9).

La voz de Mélida, primera, y la del narrador, segunda, en presente pertenecen al tiempo de la historia. En la explicación de dichas razones sabemos que hay un salto de tiempo en la mente del narrador, ese fragmento es una evocación sobre la escritura del libro. Además, también sabemos que hay un salto más complejo, el hecho mismo de la entrada a los cuentos. La lectura de las demás narraciones implica entrar a ver que ese vacío no estará más, el mismo libro que leemos busca sustituir el vacío por su propia existencia, con vida propia al pasar por un ritual, en términos del idioma tseltal, con *ch'ulel*:

> Meli, embriagadora de mi corazón, me pide la botella de aguardiente, una vela y el incienso humeante de mi padre. Los coloca con el engargolado frente al pequeño altar de la familia. Se pone de rodillas, suplica a los dioses fundadores del mundo, arquitectos formadores, con las manos extendidas; pide que el *xch'ulel* de este libro no se pierda, no se enferme, no se muera (2006: 11).

Como un ser vivo, desde la forma de concebirse el hombre oxchuquero, el libro lleva un espíritu, una conciencia que ilumina para contradecir ese discurso sobre el vacío, la no existencia de una memoria escrita.

Recordando el salto del tiempo hecho por el narrador al evocar las razones por las que escribió el libro, ahora sabemos que dicho trabajo tiene un sentido especial, tomar conciencia de su existencia de su papel como escritor. Este hecho de recuperar la vida en un pueblo, de su vida en ese pueblo, es un ejercicio que al propio López Gómez le preocupa: "Oxchuc posee historia desde épocas inmemoriales, pero se ha escrito poco. Tengo esa responsabilidad: escribir algo de su historia, de su vida, de su cultura, de recoger su tradición oral con la mayor libertad y sinceridad posibles. Sin duda es un reto importante" (*Lacra del tiempo*, 2013: 13). Como escritor, López Gómez manifiesta su necesidad de recordar, de construir mediante la imaginación lo que él recuerda, lo que ha visto, olido y vivido: "Trato de sensibilizar al lector no sólo de lo que ha pasado en mi tierra, sino cómo es su vida, su cultura, su forma de ver el mundo. Creo es bueno dar a conocer lo que pasó y lo que pasa alrededor de mi mundo maya tseltal" (2013: 12). El parecido ejercicio que López Gómez hace en *Lacra del tiempo*, en *Todo cambió* nos encontramos con este mundo narrado desde su forma de ver, a través de un personaje que asume reconstruir, el pasado mediante la escritura. Reyes Matamoros también ha dicho que "La literatura ha ganado un nuevo oficiante, y los tseltales de Oxchuc un artista que eleva y reivindica su dignidad, su origen, orgullo de su pertenencia que explora y expone en el

arte la situación de esos tseltales, similar en cualquier municipio maya chiapaneco" (*Todo cambió,* 2006: iii).

El tiempo gramatical en futuro del último párrafo del relato, mismo que también analizamos como indicio de anticipación en la perspectiva de locución del mundo comentado, la transición generada supera el tiempo presente de los propios personajes. En ese "persistirá grabado en la mente de los hombres" se trata de la lectura de los cuentos que componen el libro real, incluyendo el relato desde donde se enuncia esta transición. Si una transición implica uno de ida y otro de vuelta, en este empleo del futuro no se cumple, pues con la frase que sigue, "más allá de los confines de las escarpadas tierras tseltales" finaliza el texto, pero no el relato.

Lo anterior no podemos señalarlo como un error de acuerdo al análisis. El final del cuento es una transición abierta, temporalmente. El cuento mismo es una obertura para los demás cuentos. "Jpoxlum" es una entrada para la lectura del libro completo. Pero, como vimos durante este análisis, es, además, una entrada hacia la memoria del narrador.

Como estrategia narrativa, "Jpoxlum" forma parte de una estructura del tipo *in medias res*.[22] Después de este relato, los demás textos son una retrospección, pero la historia no termina en este libro. En "Reencuentro", de *Lacra del tiempo*, el narrador es un profesor de primaria, otro dato que se repite, llamado Jorge Pérez Pérez. Su designación a un nuevo paraje como profesor lo lleva a encontrarse con Mélida. En esta historia, además de la voz del narrador, inmediatamente nos trae de vuelta al relato "Jpoxlum". El momento exacto del reencuentro, el narrador evoca un encuentro anterior:

> ¡Toda es Mélida! Aunque me niego a creerlo, mi mente retrocede a años atrás, viaja rápidamente al pasado, recobro imágenes de ella que creía perdidas e irrecuperables: su cuerpo, su cara, su mirada se mantienen idénticos y firmes, como si el tiempo se hubiera detenido respetándola (2013: 173).

Sería apresurado afirmar que, por los datos proporcionados, en este relato el narrador de "Jpoxlum" se llame Jorge Pérez, José o Juan Soten. Lo cierto es que son enunciados por un escritor que conoce perfectamente el mundo y la visión de los maestros, así como los

[22] Para Genette esta es una de las formas más tradicionales del relato que se inaugura con la *Ilíada* de Homero. El comienzo *in medias res* "seguido de un regreso hacia atrás explicativo se convertiría en uno de los *topoi* formales del género épico, y también hasta qué punto el estilo de narración novelesca se ha mantenido en ese punto fiel al de su lejano antepasado y ello incluso en pleno siglo XIX 'realista'" (1989: 92).

problemas que han enfrentado. Este autor-narrador es el autor ficticio del libro *Todo cambió* y, por tanto, de *Lacra del tiempo*. Al respecto, en una entrevista realizada por Cristina Pacheco, López Gómez comenta lo siguiente:

> Cuando quiero escribir busco un tema que está más cerca de mi corazón. Esto es lo que he vivido. Yo soy miembro de la comunidad tseltal. Sé cómo es el hambre, sé cómo es la injusticia, sé cómo es la discriminación. Al ponerme mi traje alguien puede estar criticándome ahorita. Finalmente, eso es lo que trato de hacer, cómo trato de ver lo que siente mi alma, lo que siente mi *ch'ulel*. Eso es lo que trato de escoger, lo que está más cerca de mi *ch'ulel* (en *Conversando con Cristina Pacheco*, 2015).

La importancia del *ch'ulel* para López Gómez aparece también a la hora de escribir su propia vida, en donde él y su *ch'ulel* sufrieron, rieron. El hambre, la injusticia, la discriminación, su trabajo como maestro en las comunidades más alejadas de la cabecera municipal. Estos datos los veremos con más detalle en los siguientes cuentos.

Vale la pena observar, para cerrar este apartado, que el tiempo verbal de la rememoración resulta de una poética narrativa, de una experiencia estética, que transforma una situación inicial a una final, en este caso un final abierto para el propio lector. Si hemos afirmado hasta el momento que "Jpoxlum" carece de trama, es porque no hemos terminado de leer la historia completa, la lectura de los demás cuentos implica entrar en el mundo de la narración presentado en este primer relato.

La entrada al mundo narrado nos permite asimismo entrar a múltiples niveles de análisis. Hay más elementos para comprender la función de los tiempos de la narración con los de la memoria: saltos, retrocesos, elipsis, entre otros, mediante una trama configurada entre el paso de la experiencia vivida al de la experiencia estética por el escritor. Hasta el momento hemos visto que el eje sintagmático es la base principal de composición y configuración lingüística del tiempo en el relato de ficción, pero no se queda ahí, suspendido, pues la experiencia del tiempo vivido y de la del tiempo de la memoria se entrecruzan para generar un nuevo sentido.

II. LA EXPERIENCIA DE UN TIEMPO DIVIDIDO EN EL CUENTO "LA MUJER DE HUIPIL"

«Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento,
el coronel Aureliano Buendía había de recordar
aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».

Cien años de soledad, Gabriel García Márquez

En el apartado anterior observamos que "Jpoxlum" es un relato de obertura al libro *Todo cambió*. La narración es una entrada al mundo de la memoria del personaje hacia los demás textos, anuncia que el libro ha sido resultado de un ejercicio de rememoración mediante la escritura. El discurso del narrador-autor-personaje ficticio nos permite leer el libro como memoria narrada, fragmentada en relatos, del propio personaje.

Siguiendo esta línea de análisis textual sobre la configuración del tiempo, determinamos que en el relato de ficción está en juego dos tiempos: el de la narración y el narrado. Éste último, de acuerdo al análisis del cuento anterior, denominaremos el tiempo de la memoria narrada.

Cuando hablamos de un tiempo narrativo y otro de un tiempo narrado, es necesario comprender que el acto de narrar implica una disposición técnica de secuencias, escenas, cuadros y estructura que le permite al narrador controlar el suceso del tiempo cronológico de su narración. La estructura narrativa lineal, organizada por escenas o cuadros, es una "toma de consciencia de ese continuo de tiempo subjetivo y unipersonal lo que le da lugar a la emergencia de la propia identidad, del propio Yo" (Ruiz-Vargas, 2004b: 28-29). Este regreso, mediante la rememoración, implica en la escritura una forma y estructura temporal para que los recuerdos o los olvidos puedan ser ordenados de manera coherente y lineal.

En este apartado analizo cómo el narrador emplea estos dos tiempos narrativos, su desdoblamiento mediante un repliegue o su distensión mediante la amplitud. Recordemos que este acto de narrar los recuerdos, a decir de Ricoeur, se trata de "hacer presente acontecimientos no perceptibles por los sentidos de un oyente. Ahora bien: el hecho de narrar y la cosa narrada se distinguen precisamente de hacer presente. Distinción fenomenológica que hace que cualquier narración es narrar algo que no es la propia narración" (1996: 494). Esta

distinción de "hacer presente" algo que no es la propia narración la analizamos en el relato "La mujer de huipil" de Josías López Gómez, el primero de los relatos en donde encontramos un personaje que comparte la preocupación del narrador en "Jpoxlum", el papel de la lectura y la escritura como una estrategia de recuperación de los recuerdos.

Descripción del relato:

"La mujer de huipil" está narrado por una voz en la tercera persona del omnisciente; utiliza el grado cero del mundo narrado, el pasado simple y el imperfecto como tiempos verbales. Esta actitud de distensión se aleja del tiempo presente de la narración para ir a un pasado en donde posiblemente se originó el acontecimiento. El hecho de que ambos tiempos, el de narrar y el de la memoria narrada, sustraen al lector de su presente histórico, tampoco quiere decir, como vimos en el primer apartado, que se aleje del mundo de la memoria, al contrario, es su referencia.

El relato se centra en dos personajes principales: en Juan Soten y en su esposa Catarina Xuch'ib. La trama está centrada en el hombre, quien después de ser incorporado como promotor educativo por el Instituto Nacional Indigenista, sufre una transformación en su personalidad. El nudo de la trama está dado en este aprendizaje de la lectura y la escritura por el personaje, modifica el tiempo natural de su vida y de otros personajes. Juan Soten, una vez que acepta ser promotor cultural bilingüe, conoce la ciudad y otras formas de vida. Su papel de promotor lo incita a cambiar su carácter y ser, además de modificar la visión de su mujer, de manera violenta para ella, mediante el cambio de su huipil por el vestido floreado de una mujer citadina. El desenlace de este nudo, narrado en forma lineal, obliga a que la pareja comprenda el sentido de su vida y el de su existencia temporal.

a) Entre el tiempo de la rememoración y el tiempo de la memoria narrada

En "La mujer de huipil" distinguimos un desdoblamiento temporal entre la rememoración y la memoria narrada. Si consideramos que la lectura del cuento no rebasa un tiempo promedio de 15 minutos, este tiempo se distancia frente al tiempo de la memoria narrada que abarca un total de ocho años y tres meses. ¿Cómo hace el narrador para rememorar un acontecimiento que transcurre tanto tiempo en tan pocas páginas?

En cuanto al acto de rememorar podemos señalar que su lectura es ágil y dinámica. Este dinamismo está conferido por un control del *tempo* narrativo (la velocidad de la narración) de manera equilibrada del inicio hasta el final. A diferencia de una novela en donde se permite mayor descripción o desplazamientos de puntos de vista, de escenas o de tramas, en "La mujer de huipil" no se presta a distracciones. La velocidad dinámica, o de celeridad como efecto para el lector-oyente, está lograda asimismo por el manejo de un ritmo equilibrado como elemento estético, como leemos al inicio del relato:

> Juan era hombre sereno, de buen corazón. Tres *kaxlanes* se presentaron en su casa de paja, rodeada de milpas. Pensó que querían comprar puerco, traían la cara ardiente por los rayos del sol, a punto de desmayarse por la fatiga. Se dieron la mano, hablaron. Catarina molió nixtamal en el metate, hizo tortillas, coció huevos al comal, le dio de comer a sus visitantes. Después se despidieron, los *kaxlanes* desaparecieron por la vereda (2006: 38).

La disposición de las oraciones cortas le confiere agilidad a la narración. Eso se aprecia en todo el relato, la narración en ningún momento se vuelve densa; el ritmo y la verticalidad otorgan *tempo* proporcionado al relato. Esta velocidad también se percibe en los diálogos directos, como vemos en el de Juan Soten:

> —Son del Instituto Nacional Indigenista,[23] quieren que los indígenas aprendan a leer y a escribir. Me invitan a trabajar de promotor, pues tengo cuarto año de primaria y hablo el español. Iré a Jovel, recibiré curso, después enseñaré a los niños en nuestra lengua tseltal. Me van a pagar doscientos pesos mensuales —dijo Juan con voz alegre y cara contenta (2006: 38).

El buen ritmo, por tanto, depende de la distribución de los puntos y comas. Este estilo de narrar otorga el sentido de celeridad y brevedad al tiempo como un ritmo de la memoria generada por la ficción. El dominio estilístico es un acto estético como si el narrador dirigiera

[23] Guillermo Bonfil Batalla refiere en su libro *México Profundo* que "en 1948 se crea el Instituto Nacional Indigenista. Estas fechas revelan la continuidad del empeño educativo de los gobiernos revolucionarios en relación con la población indígena. La meta nunca varió: se trata de llevar educación a quienes no la tienen [...] Al principio y durante un buen tiempo los encargados de llevar ese 'mensaje civilizador' eran los no indios, los portadores naturales de la civilización occidental. El asunto fracasó: ni ellos entendían a los indios ni los indios comprendían a ellos. Fue necesario buscar otra solución y se decidió recurrir a los propios jóvenes indios: escoger a los mejores, sacarlos de sus comunidades, llevarlos a un medio 'civilizado' que estaría preferentemente en las ciudades (focos centenarios de *la* civilización), someterlos a un lavado de cerebro mediante el cual reconocieran la inferioridad de su cultura y la superioridad de la cultura nacional y devolverlos después a su medio de origen, convertirlos en 'agentes de cambio', para lograr desde dentro, más fácilmente la ansiada transformación que conduciría al progreso [...] Algunos jóvenes indios, como las lenguas indias en el proyecto de castellanización, serían empleados como herramientas útiles para la desindianización" (2005: 173). Con la llegada del INI a Chiapas, en 1951 se estableció el primer Centro Coordinador Indigenista en San Cristóbal de Las Casas.

con una batuta la disposición de las acciones. ¿Cómo no pensar en un ritmo rulfiano, en tanto que la *poiesis* es también una creación musical del alma y del lenguaje poético? Léase esta pregunta como una afirmación, la memoria literaria de López Gómez también influye en su proceso creativo.

En el diálogo citado arriba vemos que el tiempo presente y futuro del indicativo están distribuidos de manera equilibrada mediante la puntuación, este ritmo se mantiene en una actitud de tensión con verbos como: "Son", "quieren", me invitan", y luego "recibiré", enseñaré". Además del *tempo* y ritmo, esta velocidad del tiempo en la narración también está dada por otro recurso que Ricoeur denomina el *staccato*, que en la música se refiere a la duración del sonido, en este caso se refiere a la duración del tiempo en cada acción, lo que permite acelerar la marcha de la narración:

> Juan empezó a tener nuevos gustos. Usó zapatos y huaraches bien hechos. Compró collares, aretes, listones nuevos y de variados colores para su mujer. Dejó de usar el *ch'upajte'* (raíz de una planta, se usa para lavar ropa), compró jabón que nunca había usado. Llevó a su familia a Jovel. Adquirió un reloj, un radio y mejoró su casa. Sus uñas ya no guardaron tierras de cultivo (44).

En este fragmento, como podemos encontrar en la mayor parte del relato, la duración del tiempo es breve porque las acciones no se dilatan, cada oración está cerrada con su propia unidad de sentido. En las tres primeras encontramos tres diferentes hechos: en la primera un cambio de gusto, en la segunda la compra de calzado, en la tercera da una lista de objetos que corresponden a una ornamentación para la mujer. El narrador no se distrae en adjetivos o adverbios, no se detiene a describir cómo son los zapatos, de qué colores, así como la figura de los aretes y collares, lo que dilataría un poco más el tiempo de cada oración.

Desde que "Juan empezó" a tener "nuevos gustos" hasta que "sus uñas ya no guardaron tierras de cultivo", en un párrafo de cinco líneas, en este caso con seis oraciones cortas, en cambio, el tiempo narrado se amplifica. Pese a la aparición del reloj en el relato, en seis oraciones el tiempo transcurrido para el personaje y el narrador se dilata, pero esta experiencia del tiempo en la ficción, el desdoblamiento se percibe por la sensación del lector, ya que no está marcada en la narración. La función del *staccato*, la breve duración de una frase como una nota, amplía el tiempo histórico después de cada punto. El espacio de silencio en cada puntuación prolonga el tiempo de la memoria narrada. Mientras más puntos contenga un párrafo más se distancia el tiempo de la memoria narrada frente al de la narración.

Pero el uso del *staccato*, aparte de la breve duración del tiempo en cada acción, permite además el control de los tiempos muertos. En una de las escenas de la narración, cuando Juan Soten llega a la ciudad de Jobel, se describe lo que sucede en tres meses en tan sólo un párrafo:

> Juan no escribía su lengua tseltal, sus conocimientos se trasmitían de padres a hijos en forma hablada. Para cumplir con su nuevo oficio la escritura fue de gran utilidad. Aprendió a escribir las palabras de su *bats'il k'op*, conoció la primera cartilla del tseltal, se preparó para enseñar a leer y a escribir a los niños indígenas en su propia lengua. A Juan le fascinó (41).

En este fragmento la memoria narrada se desarrolla en tres meses, mas el narrador continúa buscando la brevedad en la marcha de la narración, no nos traslada a ese tiempo vivido del personaje en la ciudad para ver sus emociones y frustraciones. En este fragmento contiene una huella central del recuerdo, el conocimiento de la primera cartilla del tseltal, el material con que aprenden a leer y a escribir. Dicho material es el factor que cambia la vida del personaje para, a su vez, cambiar la de los niños con quienes les toca trabajar. Esta selección relega los demás hechos porque no son de importancia para el narrador. Para López Gómez ha sido de vital importancia haber aprendido a escribir:

> Dejé a mis padres. Me vine en autobús [a San Cristóbal de Las Casas]. En la calle General Utrilla llegué a trabajar en la casa de don Jaime Rodríguez. No era un trabajo fijo, pero me dio hospedaje. Un día escuché en la radio que estaban dando becas para jóvenes indígenas. Entonces recuerdo que unos albañiles estaban construyendo un hotel. Ellos llevaban la radio. Fue ahí donde escuché la noticia. De ahí gané la beca, empecé a estudiar la secundaria. Pero con puros indígenas, porque se fundó la Escuela Secundaria Bilingüe. Los maestros eran bilingües. Con la beca terminé bien la secundaria. Eran trecientos mensuales, pero después ya no se podía sobrevivir. En 1972 comencé con la beca de trecientos, ajustaba. Pero conforme pasaban los años, ya no. Recuerdo todavía que entré en la prepa, iba yo a entrar en la escuela normal, pero la raya donde estaba formado ya no me tocó la ficha. En el 76 todavía estuve becario, pero ya no ajustaba. El primer año reprobé. Entonces dejé de estudiar creo que dos años. Fue cuando empecé a trabajar: fui paletero, bolero, peón, albañil. Pero nunca se me olvidó estudiar. Finalmente, gracias al INI que me dio mi beca terminé la secundaria. Si no fuera por eso no me explico cuál hubiera sido mi destino (Entrevista personal No. 1).

En la misma entrevista aclara que no pensaba convertirse en promotor, su idea era seguir estudiando, irse a la Ciudad de México. Al no contar con recursos económicos, esperó otra oportunidad. Un día un amigo le contó de la existencia de plazas como promotor bilingüe en Ocosingo, ofrecidas por la Educación indígena. Con su bachillerato terminado, López Gómez pudo acceder al trabajo, mismo que le permitió continuar su formación como maestro.

En este primer ejemplo encontramos la primera función de la poética morfológica de la memoria autobiográfica con el del tiempo *poiético*, pues el narrador elige, selecciona y discrimina los recuerdos para construir una nueva escena como acontecimiento vivido. La importancia de la lectura y escritura está presente en la mente del narrador, pero el cómo y cuánto duró dicho aprendizaje se mantiene en el olvido o, intencionalmente, es omitido.

Esta prolongación relativa del tiempo de la narración y del de la memoria narrada está lograda por otros elementos como la condensación y la transición del tiempo en marcas temporales con rasgos reiterativos o durativos. El primero lo vemos en los siguientes fragmentos: "Poco después de haber chupado con agrado los huesos de una tuza ahumada. Se echó su morral al hombro, con un sombrero cubrió su cabeza. Se despidió de su casa donde pasó treinta años de su vida" (40); "Al cabo de un día de camino llegaron a la ciudad de Jovel, bañados en sudor; rápido fueron al Centro Coordinador Indigenista" (40); "Trabajó tres años, gozó de influencia y autoridad en Bajnabil" (43); "Transcurrieron los días, los niños bajaban a la casa de Manuel Ch'ixna, preguntaban por su padre" (48).

Estas condensaciones son recursos estilísticos que permiten reducir en un rasgo temporal la hora, el día, la semana, el mes o el año que implica un acontecimiento de mayor duración en la vivencia temporal del personaje. Además, este rasgo obliga al lector a imaginarse o dar por hecho que los acontecimientos referidos tardan en desarrollarse, los cuales ocupan mayor espacio en la narración, o se repiten durante el tiempo transcurrido en la memoria narrada. Las condensaciones citadas ayudan a eliminar los tiempos muertos, la reducción temporal de un acontecimiento mediante dichos rasgos ("Al cabo de un día", Trabajó tres años" "Transcurrieron los días") evitan narrar o describir escenas de menor importancia para el narrador y no ocupar más espacio y tiempo en el lector.

Esta forma de narrar ayuda a la memoria, como morfología poética, a presentar únicamente aquellos recuerdos de mayor importancia, relegando al olvido los que no caben para el interés del narrador. Es en este sentido en que memoria y literatura se complementan para traer en la narración los hechos más vívidos que marcaron una huella profunda en la vida del autor.

Por otro lado, el desdoblamiento entre el tiempo de rememoración y el de la memoria narrada está marcado por transiciones temporales como: "Después de tres meses de formación…", "Después de tres años…", "Después de cinco años…". Estas marcas de transición ayudan al lector a calcular el tiempo transcurrido en la memoria narrada. Sin las

cuales no sabríamos con exactitud cuál fue el lapso recortado en el tiempo histórico para configurar la trama del relato. Esta marca cronológica, sin embargo, es una medida del tiempo vivido dentro de un armazón o soporte narrativo.

b) El relato como espacio de conflicto temporal: las formas del olvido

En esta etapa de análisis, sin embargo, entramos a un nivel en donde no todo el tiempo es cuantitativo. Lo cual indica que cada escena tiene una función que ordena y complementa el acontecimiento principal mediante engarces e imbricaciones. Entre una y otra escena observamos juegos temporales, incluyendo las oposiciones, usados por el narrador como un elemento cualitativo. Estos juegos anticipan o retroceden la mirada sobre el progreso del tiempo. Así, observamos que, en la primera escena, el diálogo entre Juan y Catarina, mientras aquél intenta convencer a ella sobre el futuro que les espera si acepta la invitación por el INI:

> —Trabajaré aquí, sólo cuando asista a mi curso de capacitación iré a Jovel. Así me lo prometieron. ¿Qué dices, Catarina? Compraré tus listones, tus aretes, tus collares con mi primer sueldo. Te llevaré a pasear donde tú quieras. Manuel Ch'ixna ya aceptó, viajaremos y trabajaremos juntos. Cualquier cosa que me pasara, hablarás con él (39).

Este diálogo directo por el personaje permite al narrador tomar distancia de la narración, pues es el personaje quien se compromete con Catarina. Las acciones como "compraré tus aretes" o te "llevaré a pasear" es un recurso del narrador para adelantar lo que viene en las próximas escenas. Cabe señalar que antes y después del diálogo citado, el narrador también emplea la mirada retrospectiva para mostrarnos la forma de vida de los personajes antes de la llegada del INI:[24]

[24] Alfonso Villa Rojas es uno de los antropólogos indigenistas que radicó en Oxchuc de 1942 a 1944. Resultado de su estancia publicó *Etnografía Tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica* (1990). En este material extraigo la descripción que hace de Oxchuc: "Su categoría de municipio libre fue obtenida después de 1930. Hasta entonces había formado parte del municipio de Ocosingo. Exceptuando a unos 400 o 500 'ladinos', el resto de la población es de indios. Los 'ladinos' residen casi todos en la cabecera que es la que da el nombre al municipio; los otros poseen pequeños ranchos. Por el contrario, los indios residen en su gran mayoría en parajes diseminados por el monte; son pocos los que tienen su residencia en la cabecera" (23); y, más adelante, dice que los "indios de Oxchuc son flojos y empobrecidos. Había chozas misérrimas y en su indumentaria se muestran sucios y harapientos. Es posible que este estado de pobreza y abandono se deba, en parte, a la brujería, pues es creído que los que alcanzan un poco de dinero o tratan de mejorar en cualquier sentido, en seguida despiertan la envidia de los brujos y resultan víctimas de su maleficio" (26).

> Con asombro, hasta con miedo, temblaron los labios de Catarina. Nada poseían, sólo cultivaban y producían lo necesario para su sobrevivencia, lo demás lo obtenían mediante trueque. Dormían en el suelo sobre un petate, con la ropa puesta. Las cucarachas paseaban en la casa, las ratas curioseaban cerca de los pies (39).

La reacción de Catarina, con asombro, miedo y nerviosismo, permite saber que ante la noticia y la explicación de Juan sobre la invitación trae algo más que el cambio material en la vida de los personajes. Su ser y su hogar, mantenidos por más de treinta años, se ven amenazados. Mediante el uso del tiempo gramatical del verbo en imperfectos se logra esta retrospectiva: "Nada poseían, sólo cultivaban y producían lo necesario para su sobrevivencia", con los cuales conocemos la vida "atrasada" que ha llevado hasta ahora la familia. La producción del autoconsumo, el trueque o dormir sobre el petate son huellas guardadas en la memoria del narrador que profundiza la escena narrada.

Otro fragmento en donde se usa esta mirada retrospectiva, en particular para mostrar por qué dicho trabajo debe ser aceptado por Juan, es el siguiente:

> Catarina sintió la pobreza golpeando su vida. Comían frijoles si es que había o se conformaban con una jícara de atole simple. La voluntad de vivir les mantenía luchando día con día, para finalmente conseguir algo que aliviara el hambre. Por la misma necesidad, ella y su marido llenaron de alegría sus corazones, no les pareció mala idea (39).

El narrador califica como pobreza la carencia de alimentos para enfrentarla ante la mejoría por venir si Juan acepta irse de promotor. Esta ideología confronta la forma de vida cotidiana —tiempo atrasado— con la idea del progreso —tiempo moderno— que les han depositado a los personajes los del Instituto Nacional Indigenista. Esta mirada retrospectiva se cierra con la frase "ella y su marido llenaron de alegría sus corazones, no les pareció mala idea". La narración prosigue con la salida de Juan Soten de su paraje. Cuando lo cambian de su lugar de trabajo, vemos también que: "después de tres años lo cambiaron de comunidad. Ya no llevó a Catarina, tenía dolores en todo el cuerpo debido a una caída. Necesitaba curarse de la pérdida de su espíritu, los dioses de la tierra mantenían prisionera su esencia, quedó en su casa con sus hijos" (2006: 44). Sólo por este recurso retrospectivo de la mirada nos enteramos de que durante los tres años de trabajo en Bajnabil Catarina sufrió un accidente, el cual no se narra en la escena cuatro, donde pudo haber realzado el acontecimiento con dicha pérdida del espíritu, ¿lo olvidó el narrador? En esta misma escena nos enteramos también que la pareja ya tiene hijos. ¿También lo olvidó el narrador?, ¿por qué lo revela hasta ahora? Como lectores podemos

inferir que este hecho sucedió durante su estancia en Bajnabil, desarrollado en la escena anterior. Al olvidar estos datos, o bien los pudo haber escondido a propósito, diríamos que es un error del narrador, pues es un omnisciente. Recodemos aquí que esta voz es un recurso elegido por el autor ficticio del libro, por tanto, este supuesto "error" le confiere sentido al acto de la rememoración. Estas formas del olvido son parte del ejercicio de reconstrucción de una memoria fragmentada en el tiempo. La ruptura de la cronología viene a recordarnos la intención inicial del autor ficticio en el relato "Jpoxlum", volver y reparar mediante la escritura un pasado olvidado, el nombre perdido. Si bien la escritura es un medio de rememoración individual, este narrador es particular porque toma el papel de una persona que le cuenta la historia que leemos a un público ficticio, el narrador habla como si tuviera a su alrededor a sus oyentes, y se permite ir y volver con libertad a acontecimientos ocurridos que en la escena pasada no contó.

Como hemos visto en el relato "La mujer de huipil" el narrador salta, retrocede en la linealidad temporal cronológica, elide pero también agrega acontecimientos que no vivió personalmente, es la forma en que la memoria de López Gómez vuelve a revivir su pasado, verse él mismo en el espejo del tiempo a través de la transformación de Juan Soten. Sobre todo, el sufrimiento de Catarina es lo que genera el drama, es ella a quien abandonan. Si bien López Gómez no abandonó a su mujer, pues entonces no contaba con esposa, sí abandonó a su madre cuando él era niño. Más tarde el autor vuelve sobre esta imagen y experiencia del abandono, que en el tercer capítulo de esta tesis analizamos en la novela *Mujer de la montaña*.

La confrontación entre el tiempo atrasado y el moderno se ve en otra escena especial. Cuando a Juan Soten lo cambian de centro de trabajo y Catarina se queda en su casa con sus hijos, el esposo sufre el efecto de dicho cambio con un emplazamiento ontológico. El hecho de aprender a leer y a escribir lo convierte en promotor para cambiar a otros, su misión principal y último. Mas no se limita a cambiar de pensamiento de los niños, hace los mismo con el suyo. Sus gustos se desplazan hacia otra forma de vestimenta, hacia otra forma de presentarse ante los demás adjudicándose mayor importancia por el hecho de ser promotor. Cuando intenta imponer sus nuevos gustos con su mujer su plan no resulta como esperaba:

> Algo ocurrió. Un día trajo un vestido floreado a su mujer.
>
> —Mira —le dijo— está precioso, póntelo, te verás bonita.
>
> Catarina lo tomó en sus manos, se lo puso. Al verse vestida de otra forma rio, sintió que su alma se le escapaba del pecho.

—No, no, eso nunca, no me queda bien —replicó (2006: 44).

El rechazo del vestido por Catarina provoca en Juan una afrenta. Él cree que con su nueva profesión puede cambiar a quien quisiera, incluyendo a su propia mujer: "Pero tú eres la mujer de un promotor", le reclama. Él quiere transformar a su mujer como las de sus compañeros, como otras mujeres que conoce en la ciudad. Pretende sustituirle el huipil por un vestido floreado que según él espera, cambiaría su aspecto, con el cual le daría mayor realce a su papel de promotor instalado ya en otro tiempo.

Esta acción es la que genera el nudo de la trama, lo que hace que se convierta en una escena inolvidable. Es este nudo en donde la huella sobresale del acto narrativo y, por tanto, de la memoria narrada. El conflicto entre cambiar y conservar la ropa no es solamente una discusión entre pareja por el gusto, el hecho de modificar la ropa también incluye el ser de las personas, su forma de vida y pensamiento, la identidad de los personajes.[25] El discurso de Catarina hacia Juan sustenta esta idea:

> —No es cierto. Mi huipil es toda una vida, me sonríe. Yo lo tejo, así me doy a conocer, soy una tejedora valiosa. Si me pongo este vestido, ¿qué haré con mi huso, con mi *komen*? Perderé la cuenta, dejaré de ser la dueña de la casa. Con este vestido sería absurdo conservar mi nombre Catarina Xuch'ib, seré como una mata de milpa arrancada, abandonada con las raíces al sol... Este vestido no me sonríe, carece de vida, de corazón. Si me quieres, no me arrebates este gusto, respeta mi voluntad. Yo soy feliz con mi huipil. No trato de decepcionarte, te respeto, tú lo sabes (2006: 46).

Este discurso directo ocupa la parte más significativa de la memoria narrada. Es el punto en donde la escena cobra mayor énfasis frente a las demás que funcionan como engarces, breves secuencias temporales que, sin embargo, provocan la explosión temporal en Juan: "A partir de entonces los labios sonrientes de Juan se volvieron crueles, burlones, peligrosos", en

[25] La indumentaria para las mujeres, retomando la descripción de Villa Rojas, consta de una nagua: "de lana, ancha y larga, color azul con ligeros adornos de puntadas rojas. (…) Por lo común toda mujer posee una enagua para uso diario y otra para ocasiones festivales, las cuales se diferencian únicamente por su mayor o menor uso. Solamente mujeres muy pobres carecen de enagua festiva; una camisa o huipil: es larga hasta las rodillas, de tela blanca de algodón, adornada con listas rojas y puntadas de igual color en la parte del cuello. También de esta prenda deben tenerse dos ejemplares: uno ordinario y otro festivo. La tela que se emplea es tejida por las propias mujeres con hilo que se adquiere en la ciudad. Hasta abril de 1943 cada [huipil] tenía un costo de cuatro o cinco pesos, según los adornos que llevara" (1990: 741-2). Según estos datos sólo la enagua y el huipil, además de la "camisa larga" de los hombres, son las prendas que las mujeres de Oxchuc tejen con sus propias manos, ya que la faja para asegurarse la enagua, como la cinta para amarrarse la cabeza, entre otras, las adquieren de otros lugares, especialmente de Chamula, el calzón de manta corta y los huaraches los hombres los consiguen en San Cristóbal de Las Casas.

un arrebato deja su casa y no se sabe nada de él sino hasta cinco años después. La locución adverbial del tiempo ("A partir de entonces") rompe con la cronología de la memoria narrada, pero también con el tiempo de la vida del personaje:

> Juan dio espacio en su cabeza, en su corazón, en su sueño a las palabras de los *kaxlanes* que vinieron por él, se acostumbró al cambio de vida, cayó fácilmente en confusiones con su existencia ancestral. Dejó de venir a su casa, ni siquiera mandó un mensaje. Catarina no supo si vivía o si su cuerpo se pudría en algún lugar. Tan acostumbrada estaba con él, tuvo un presentimiento de muerte (2006: 47).

No se sabe hacia dónde va el personaje, ni con quién va ni qué hace. Lo que se sabe es que su emplazamiento se dio con perfección al acostumbrarse a otra vida, a otra forma de ser y disfrutar de las cosas materiales, además de juntarse con una mujer mestiza: "Juan Soten siguió a una *kaxlana* de cara blanca y nalgas suaves. Así sepultó la felicidad de su familia, su casa quedó sin alma" (2006: 47). Esta escena es la que prolonga más el tiempo de la memoria narrada en comparación con las demás.

Esta experiencia de ruptura del tiempo cotidiano genera la desaparición del personaje, refugiándose hacia otro que se le ha presentado como "mejor". Todo lo que llegamos a saber son referencias de su compañero Manuel Ch'ixna, quien además pareciera no querer implicarse en el asunto.

Como efecto del nudo de la trama, esta escena se convierte en un entrecruce temporal, y entre ese punto de cambio sucede la dilatación más grande marcada en la vida personal del autor. Josías López Gómez vivió en carne propia la salida de su paraje, abandonar a sus padres y su forma de vida en Oxchuc. Esta experiencia, al comenzar su faceta de vida como escritor, se convierte en materia prima de su creación literaria. Necesitaba contarla, trasmitirla a través de la literatura. Es el mundo inmediato que conoce. En el libro *Lacra del tiempo* aclara también que, con excepción de *La aurora lacandona*, "Oxchuc es el lugar, el escenario de mis libros, me encantan sus rincones, aquí nací y tengo recuerdos muy íntimos vinculados con pasajes de mi vida, desde el camino a la escuela hasta el lugar donde me casé" (2013: 12).

Esos "recuerdos muy íntimos" de Oxchuc constituyen las huellas de su memoria, es ahí donde nació y creció. Este ejercicio de traer al presente ciertos acontecimientos mediante la imaginación le confiere nuevas formas a sus recuerdos, resignificando así su experiencia de vida y su memoria autobiográfica. De hecho, subsume las demás escenas para convertirse en una sola narración, el conflicto temporal entre el cambio o la conservación del pasado.

El relato como escena de conflicto temporal soluciona el desenlace. Después de cinco años, Juan Soten vuelve a su casa para retomar su vida con Catarina. Sin embargo, ella lo rechaza:

> —Me dijiste que por nada me dejarías, te pedí que me enseñaras a leer. ¿No fue eso lo que me dijiste? Eres promotor, enseñas a los niños, pero te burlaste de mí. Te crees grande porque sabes leer y escribir, pero yo no me siento insignificante. Quisiste arrancar mi huipil, despedazarlo, escupirlo, y te fuiste con otra de vestido, pero te lo digo, mi huipil soy yo, es mío, me ayuda a no morir (2006: 49).

En este diálogo directo de Catarina permite que los tiempos del recuerdo sobresalga a la superficie del tiempo narrado. De hecho, después de este discurso ya no escuchamos a Juan, quien después de algunos golpes recibidos con el "machete del tejido", un palo con forma de machete, se aleja definitivamente: "Atontado, dio la vuelta, bajó por el camino por donde anduvieron alguna vez juntos y se perdió entre las matas de la milpa para nunca volver, su perro se fue ladrando tras él" (50). Aún en este desenlace, el narrador utiliza la partida de Juan para recordar el "camino por donde anduvieron alguna vez juntos" con su ahora ex esposa, entre las matas de milpa.

Habrá que ver ahora qué tanto los propios personajes experimentan estos juegos del tiempo (miradas, rupturas, amplitud del tiempo) como un tiempo vivido y no un tiempo *poético*, es decir, un tiempo creado por el narrador como mero artificio del relato.

c) La morfología poética: entre el tiempo cósmico y el tiempo moderno

La configuración de la trama juega con dos tiempos: el del estético, que es un tiempo *poiético*, y el del orgánico, al que Ricoeur denomina morfología poética, la relación entre el tiempo creado y el de la vida de los personajes. Ya vimos que el tiempo cronológico del cuento "La mujer de huipil" no es lineal en su totalidad. Las anticipaciones y retrospecciones, así como la condensación y la transición implican, por un lado, brevedad y celeridad, y, por otro, lentitud y rapidez que provocan rupturas mediante explosiones dentro de la escena o desarrollo en la progresión.

El tiempo *poiético* de la narración forma la armazón o soporte narrativo creado por el narrador, usando el tiempo verbal del pasado simple con el imperfecto, los cuales imitan la

naturaleza narrativa de la memoria narrada que carece de uniformidad. El narrador, en este sentido, pone en relieve toda la acción encadenada con escenas breves.

Si consideramos que el efecto está dado en esta armazón, ¿qué es lo que busca entonces el narrador con un tiempo prolongado de la memoria narrada? ¿A dónde quiere llegar? Estas preguntas las podemos responder una vez que comprendamos la experiencia del tiempo de vida de los personajes principales. La trama en el relato está configurada en Juan Soten, quien es el que sufre mayor transformación en cada escena. Al inicio vemos que era "un hombre sereno, de buen corazón". Con apenas terminado el cuarto año de primaria, es elegido por los del Instituto Nacional Indigenista[26] para convertirse en promotor educativo. El personaje pareciera estar esperando este cambio, pues cuando lo confronta su mujer con sus miedos y dudas, él refuerza la importancia de la invitación.

De hecho, el propio López Gómez recuerda que él mismo vivió la transformación en su vida que, al final, le permitió ser quien es hoy. La historia de Juan Soten contiene huellas autobiográficas. Hemos dicho que la base de la memoria autobiográfica es la ficción, sin que ésta suspenda por completo el tiempo vivido en la narración. Como podemos observar en este segmento, López Gómez también se convirtió, primero, en promotor bilingüe y, después, en maestro bilingüe. En una nota introductoria a *Lacra del tiempo* al que titula "Un largo camino de la literatura tseltal", el autor cuenta lo siguiente:

> Desde 1981 entré a la educación indígena, en donde he trabajado durante treinta y dos años. Empecé de promotor cultural bilingüe, maestro de grupo. Después me asignaron una plaza de maestro bilingüe, más tarde logré la plaza de director técnico y por último gané la plaza de supervisor o inspector escolar. Durante todo ese tiempo he recorrido a pie tantas comunidades: tseltales, tsotsiles, choles y tojolabales, he tenido la suerte de colaborar en la formación de los niños en edad de preescolar y primaria. Estar en la educación indígena es una experiencia grata, pero a la vez cruda, te arranca de raíz del hogar, de la familia, al pasar más tiempo en la comunidad, sobre todo, en las comunidades más alejadas e incomunicadas. A pesar de todo, siempre busco un espacio para poder inspirarme y escribir" (2013: 14).

Pese a la satisfacción de López Gómez en su trabajo como maestro, confirma la experiencia vivida de alejarse de su familia. Estar más tiempo en la "comunidad" le ha "arrancado de raíz

[26] La idea de "elegido" no solamente se utilizó como parte del discurso del INI, sino también por el ILV (Instituto Lingüístico de Verano) que había llegado una década antes a tierras chiapanecas, principalmente en Oxchuc. Como veremos con mayor profundidad en el capítulo de la variación espacial, tanto el INI como el ILV ambos son productos del proyecto de modernización adoptado en el gobierno de Lázaro Cárdenas para cambiar el modo de vida los "indígenas" de tradicional a moderno.

del hogar". Pero López Gómez no sólo fue promotor y maestro bilingüe, además su formación le debe mucho al propio INI.

La entrada de Juan Soten como promotor educativo se le abre un mundo nuevo, una vida diferente a la suya. Su aprendizaje de la lectura y escritura de su propia lengua y del español lo convierte en vehículo de su propia transformación, hasta esta parte, positiva para la familia. Cuando regresa por primera vez a su casa, sorprende a su mujer con su aprendizaje, a quien contagia de emoción:

> Las orejas de Catarina se pusieron coloradas, sin saber qué decir, cuando vio a un hombre parado frente a su casa, gotas de sudor le corrían por la cara, vestido de camisa y pantalón nuevos, cuando la última luz del día estaba por apagarse.
>
> —¡Soy yo, Catarina! —dijo sonriendo Juan como si le hubiera pasado algo bueno.
>
> Ella queda boquiabierta de admiración, lo tocó con la mano temblorosa. Luego de comprobar que era su marido, se echó a reír, se le borró la tristeza y la soledad. Se abrazaron, él la rodeó con sus brazos por la cintura y la levantó con un grito de alegría. Le habló de su vida en Jovel, le mostró las primeras cartillas en tseltal que llevaba. A ella le pareció bonito, pidió que le enseñara a leer (2006: 41).

En esta escena comienza el problema para ambos personajes, Juan Soten presume de su aprendizaje, ella pide que le enseñe a leer. Luego, en su primera designación como centro de trabajo, Juan se lleva a Catarina con él. Duran tres años juntos en Bajnabil para poner en práctica su aprendizaje y cumplir con su misión:

> Así Juan Soten se convirtió en promotor. Fue el hombre que escogió el INI para el cambio social; abrir el mundo al indígena, con mayor facilidad y menos problemas. Estaba obligado a ir cada mes cinco días a Jovel, para participar en cursos especiales del Instituto y terminar su sexto grado (2006: 3).

Un hombre escogido por el INI para abrir el mundo al indígena es la misión designada a Juan Soten. El personaje acepta con seriedad el cargo, lo que confiere el estatuto de autoridad en la comunidad en donde llega a trabajar. A decir de Arturo Arias, "Juan prácticamente es recibido como mesías, acentuando la importancia que los indígenas le atribuyen al aprendizaje y el conocimiento" (2018: 296, la traducción es mía). Para convertirse en el "mesías", Juan Soten sale de su lugar de origen para obtener con apoyo del INI otra identidad y forma de ver el mundo. Se compromete a trabajar, regresa poco a su casa, viaja más a la ciudad para completar su formación.

Juan Soten se convierte en personaje tipo que la modernidad pretende el cambio social mediante la alfabetización del indígena. "Juan obviamente está viviendo una transición a la modernidad sin su esposa, su familia o comunidad", por tanto, Juan "no está problematizando la modernidad" sino "cómo lo está haciendo" para entrar a ella (Arias, 2018: 296, la traducción es mía). Su formación le lleva a emplazar a otros como él que viven alejados de la ciudad para desarraigarlos de su lugar de origen. Estas actividades implican en el personaje la vivencia de un tiempo moderno, acelerado, indiferente a él al viajar constantemente de la comunidad a la ciudad, mes a mes y viceversa.

La compra del reloj para Juan Soten implica una preocupación por medir el tiempo, actúa de manera controlada para cumplir con determinación horarios de llegada y salida, el inicio y final de otra semana, de otro mes y, luego, de otro año. Como dice Jacques Le Goff, "Aquellos que controlan el calendario tienen indirectamente el control del trabajo, del tiempo libre y de las fiestas" (1991: 192) de los trabajadores.

Juan Soten y Manuel Ch'ixna entran a un nuevo ritmo de vida y trabajo, nuevo para ellos que los obliga a desdeñar el suyo antes de salir de su paraje, los desarraiga de su tiempo cósmico que se orienta mediante la vuelta del sol y de la luna. Le Goff agrega al respecto que "La primera división del tiempo natural que se presenta a los hombres, es decir el día, es una unidad demasiado pequeña para permitir el control de la duración. Queriendo encontrar unidades más grandes, los dos puntos naturales de referencia son la Luna y el Sol" (1991: 193).

Después de que Juan Soten es rechazado el vestido que trajo para su esposa, el narrador indica que "se acostumbró al cambio de vida, cayó fácilmente en confusión con su existencia ancestral" (2006: 47), lo cual confirma su desarraigo cósmico considerado como un atraso por la modernidad. El texto es claro, nos dice también Arturo Arias, ya que mientras Catarina no renuncia a su cultura, "Juan ha comenzado a redefinir su subjetividad, desplazándose a otro territorio diferente de pensamiento que lo constituye" (2018: 296). El extravío y la confusión en que cae el personaje no solamente sucede con su existencia ancestral, sino también con su sentido de orientación del tiempo: rápido y confuso. Se aleja de su casa, de su esposa, de su paraje durante cinco años, sus hijos preguntan por él con Manuel Ch'ixna, a quien ve en pocas ocasiones y ya no se hablan. La familia deja de saber de él con un proceso más lento y doloroso.

Para Catarina el tiempo se encarna en la ausencia de su marido, se responsabiliza en la manutención de los hijos:

> Catarina estuvo en constante congoja. Finalmente se acostumbró a esa vida de sobresaltos, después ya no le interesó si Juan Soten vivía o no. ¿De qué le servía llorar a un hombre que nunca regresaría? Mejor tener valentía, no entregar su corazón a la tristeza, es mala, hiere, acaba. El trabajo duro, constante, no le asustó. Aprendió a partir la leña a hachazos, empezó a trabajar igual que un varón (2006: 48).

Después de la larga espera del regreso de su marido, Catarina comprende que eso ya no sucederá. Cuando discuten por el vestido, ella intentó resolver el problema para evitar que Juan Soten se fuera: "Ella se esforzó por complacerlo: lavó sus zapatos, coció sus tortillas, preparó su atol agrio, todo fue inútil. Sintió el impulso de cogerlo por los cabellos y sacudirlo a gritos, pero se detuvo, su sentido de justicia aprendido de su madre no lo permitió" (2006: 46). Con el paso del tiempo con las vueltas del sol y de la luna, ella acepta que ha perdido a su marido tal como lo presintió desde un inicio, cuando lo visitaron por primera vez los del INI. Se consuela con sus hijos.

El paso del tiempo cargado de preocupación y tristeza al inicio, para Catarina cobra un sentido primario y cósmico al volver a sus tejidos, lo que le da sentido a su vida para aligerar el peso del tiempo. Algo de esto nos recuerda el mito de Penélope, quien, para engañar a sus pretendientes, mientras espera el regreso de su esposo Ulises a Ítaca, de día teje y de noche desteje para comenzar de nuevo al siguiente día, con su tejido controla el paso del tiempo, retrocediéndolo cada mañana. Para Catarina, por el contrario, con el tejido lo aligera para que todo cobre su ritmo normal, que se mueva como estaba dispuesto desde un inicio por el dios Jpoxlum, el dios creador. Esta relación del tiempo cósmico con el tejido de Catarina es interrumpida cuando Juan Soten regresa de manera sorpresiva:

> —Quiero hablar contigo, Catarina, traigo cosas para ti y para los niños —dijo Juan con una sonrisa, acariciando la cabeza de Catarina para demostrarle que estaba tan vivo como ella.
>
> —No tienes nada qué decirme ni quiero regalo tuyo, vete de aquí —contestó con sus ojos descomunales, palpitaba su corazón de miedo.
>
> Catarina no sintió alegría ni le dio gusto ver a Juan, ya no tenía espacio en su corazón para él. Suspendió su trabajo, se levantó con el machete del tejido en la mano, *¡pum!*, le asestó un golpe en la cabeza cuando paseaba sus ojos alrededor de ella... (2006: 49).

Mientras Juan vuelve con Catarina como si nada hubiera sucedido entre ellos, para la mujer no queda ninguna opción. Su tiempo cósmico, controlado mediante el tejido, es la manera de medir su propia existencia con sus hijos. El tiempo en ella ha recobrado sentido a su

existencia. Esto explica que el cambio de su huipil por el vestido floreado que Juan le había traído, también hubiera sustituido su percepción del tiempo y del ritmo de su existencia. El drama mayor en esta trama es la distancia temporal en que cada uno de los personajes terminaron separados. Mientras que Catarina permanece en el tiempo cósmico, Juan Soten fue absorbido por el tiempo moderno de una sociedad "orientada al futuro", donde la espontaneidad se vuelve parte de la vida cotidiana, para quienes "asumen el presente como una preparación para el futuro" (Farfán H., 2009: 131). Así pues, Juan y Catarina orientan su mirada en sentidos apuestos: él, del presente al futuro; ella, del presente al pasado.

El final del relato cobra mayor significado al enfocarse el narrador en ella: "Catarina volvió a su labor, como si temiera perder demasiado tiempo. Desde niña ha sido buena tejedora. No se cansa y se siente alegre. Sintió un nudo en la garganta, apretó sus párpados, limpió con la mano gotas de sus lágrimas. Nunca aprendió a leer" (50). Quizá la última frase no es afortunada si la leemos en su sentido literal. Hay una ironía en ella.

Aprender a leer, como le sucedió a Juan, significó aceptar el desarraigo, la entrada a un ritmo de vida controlado por otros, representados aquí por el INI, quienes a través del tiempo del trabajo enajenan el espíritu de cada persona que deja a su familia, a una forma de vida y paso del tiempo relacionados con la naturaleza. Nada poseían más que su propio tiempo. Catarina no aprendió a leer la caligrafía dibujada en el papel, pero con su tejido comprende que tiene control de su tiempo, que con él lee el paso de los días, de los meses, de sus días y meses. El tiempo para ella está en sus manos: "Mi tejido me escucha, conoce mi voz: habla, canta conmigo" (46), dice en uno de sus diálogos.

Como hemos visto, cada personaje vive un tiempo distinto, con un ritmo diferente: acelerado y breve para el hombre, lento y amplio para la mujer. Este sentido orgánico de la existencia de los personajes parece estar relacionado con la prolongación relativa del tiempo *poiético* y la morfología del tiempo: el tiempo cósmico sobresale como un nuevo tiempo.

Al final del relato, mediante el uso del tejido de Catarina, este nuevo tiempo cobra mayor presencia en la narración, lo cual termina por dominar el sentido del tiempo traído por el acto de narrar los recuerdos mediante la memoria. Es esta huella que late con mayor fuerza en la memoria del narrador, quien pretende hacer presente en sus recuerdos, el tiempo cósmico como tiempo vivido que ha permanecido hasta ahora en el olvido.

La ficción entonces le permite a López Gómez verse en el espejo de su pasado, él mismo viviendo en otro tiempo. La literatura le ofrece una posibilidad de encontrarse con su propia

otredad como el pintor Velázquez en su pintura o Borges en su cuento "El otro", en donde una mañana, sentado en un banco a la orilla del río Charles, al norte de Boston, otro hombre se acomoda en la otra punta del mismo banco, al silbar obliga al personaje a recordar un "patio, que ha desaparecido, y la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras" (en *Cuentos completos* 2014: 428). El diálogo que comienzan ambos personajes es el de Borges y el otro Borges que tiene los mismos apellidos, pero uno más joven y otro con la cabeza gris.

Escribir para no olvidar, para salvar lo que el tiempo se lleva por derecho propio, la experiencia vivida, los recuerdos de la niñez, de la juventud, del abandono. Josías López Gómez plantea un cuento cuya trama refleja y constituye su memoria autobiográfica.

III. LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA: LOS JUEGOS CON EL TIEMPO EN EL CUENTO "TODO CAMBIÓ"

«—Olvídate de la mujer pelirroja, Axl.
Lo importante es qué otras cosas no recordamos».

El gigante enterrado, Kazuo Ishiguro

Cuando hablamos de la variación temporal de la memoria autobiográfica en una narración escrita nos referimos también a la estructura de dicha narración. El autor emplea una serie de estrategias para narrar las historias que él conoce como parte de su mundo y de su memoria.

En este apartado tenemos una nueva situación: la forma en que un profesor cambia la vida de una comunidad con la llegada de la escuela y con su comportamiento en ella. La diferencia con el cuento anterior es que ahora tenemos a un profesor mestizo de cuyo nombre Priciano Castellanos. Lo interesante de este relato está en el juego de voces y en el cambio de perspectiva. En "Todo cambió" el narrador se presenta en primera persona, Cristóbal Ts'ej, un campesino sin estudios, que recibe al maestro mestizo en su paraje.

El juego con el tiempo en la narración es nuestro interés principal en este capítulo, en particular, la estructura temporal que se presenta tanto en la narración como en lo narrado. El relato "Todo cambió" presenta características que problematizan la estructura temporal de la rememoración escrita.

En "Todo cambió" estudiamos propiamente los problemas temporales de la rememoración, en tanto enunciación como discurso, y su relación con la memoria narrada. Nuestra atención en este apartado se centra en la relación temporal entre la narración y lo narrado, y estos dos con la historia o diégesis a que refieren sin olvidar su origen como parte de una experiencia vivida.

Descripción del relato:

"Todo cambió" está narrado en primera persona por Cristóbal Ts'ej, el personaje principal. La historia se centra en la llegada de Priciano Castellanos al paraje Ti'akil, el primer maestro mestizo. El tiempo de la historia está ubicado durante la década de los 50 del siglo XX. La estructura narrativa de este relato presenta un orden complejo debido a los saltos y retrocesos a

modo de elipsis y analepsis. La linealidad temporal, por tanto, está fragmentada por el uso de la anacronía.

Cristóbal Ts'ej emplea un tiempo narrativo en presente, pero inmediatamente salta al pretérito perfecto y luego al imperfecto. En general, el narrador enfoca su interés para contar cómo se conformó el paraje donde vive, recientemente liberado de una forma de control por un hacendado. Inmediatamente narra la llegada del primer maestro, como base del conflicto, quien inicia la construcción de la primera escuela en el paraje Ti'akil y Cristóbal Ts'ej es designado como comité escolar por tres años.

Un día, Cristóbal decide inscribir a su hija en la escuela. Esto genera el conflicto en la trama, pues el maestro abusa sexualmente de ella. Este acto pone en tensión la ansiada tranquilidad en el pueblo. Como escuchamos en voz de Cristóbal Ts'ej, la vida de los habitantes del paraje, tras lidiar con un mestizo, todo ha cambiado. Una semana después el maestro se traslada a otro paraje, pero, en su lugar, llega otro.

a) El orden de la memoria

Cuando hablamos del juego con el tiempo en la narración, el relato literario se presta muy bien para el análisis. En particular, cuando el tiempo de la narración no se corresponde con el de los recuerdos. Más aún cuando el tiempo empleado en narrar, calculado en minutos, horas, meses o años, no se corresponde al tiempo transcurrido en lo narrado, también calculable en horas, días, meses y años.

En este apartado revisamos la estructura de la narración ordenada por secuencias, así como su relación con la historia, también ordenada por segmentos. La discordancia temporal entre rememoración y memoria narrada permite hablar de anacronías o elipsis, que refieren a la ruptura cronológica de ambas instancias. Si a nivel general el cuento "Todo cambió" se narra de manera progresiva, en su estructura interna se observan rupturas, saltos temporales que permiten conocer el antes y después de la diégesis.

Los saltos temporales, que Genette llama anacronías (analepsis y prolepsis o su combinación entre ambas) son una estrategia de la propia narración de la memoria. El anacronismo de los recuerdos, dice Genette, "('voluntarios' o no) es coherente, evidentemente, [...] en la medida en que uno y otro proceden del trabajo de la memoria, que reduce los periodos (diacrónicos) a épocas (sincrónicas) y los acontecimientos a cuadros; épocas y cuadros

que dispuestos en un orden que no es el de éstos, sino el de la memoria" (1989a: 209). Esta referencia de Genette nos permite confirmar que, desde la teoría del relato, la ficción cumple un papel muy especial para la memoria autobiográfica. En vez de neutralizar los recuerdos, le otorga una nueva forma que se acerca a la propia estructura de la narrativa oral.

El cuento "Todo cambió" se nos ofrece con una estructura compleja, se trata de un relato que se compone de varios niveles de acontecimientos, tanto narración e historia. Hallamos un relato primario (con una cronología lineal) y varias anacronías, discordancias temporales que se articulan como alteraciones de la linealidad, principalmente como la analepsis y la prolepsis. La primera la entendemos como una "evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos" y, la segunda, como "toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior" (1989a: 95).

Dado que el texto es un relato corto, a diferencia de una novela que se presta para una revisión desde su macroestructura, en nuestro caso revisamos la narración en su microestructura. Así detectamos que "Todo cambió" está compuesto de dos posiciones temporales: la primera (2) corresponde el relato primario narrado en pasado, la llegada de Priciano Castellanos al paraje Ti'akil:[27]

> Un día llegó un hombre que nadie había visto, justo cuando terminaba nuestra reunión. Todos quedamos asombrados.
>
> —Buenos días, señores —dijo en castilla —Soy Priciano Castellanos, maestro comisionado a esta comunidad.
>
> Se presentó, estrechó la mano a todos.
>
> —¿Cómo llegó usted aquí? —le pregunté.
>
> —A pie, con la ayuda de unos arrieros (2006: 112);

la segunda (1) posición está en presente, tal como entramos en la narración por la voz del narrador-personaje Cristóbal Ts'ej:

> Yo ignoro muchas cosas. Lo que poseo, lo que sé, lo he ido recogiendo aquí y allá, bajo la exigencia de existir. Nunca fui a la escuela, no había (2006: 111).

[27] Cuando López Gómez escribió el relato, este paraje con tal nombre no existía, el autor se le ocurrió nombrarlo así como resultado de una asociación fonética que hizo con "Guayaquil", el nombre de una ciudad portuaria de Ecuador, con la palabra *ti' akil* "la orilla del prado" del tseltal. Sin embargo, actualmente existe un paraje con el nombre Ti'akil, pero como resultado de una de las nuevas divisiones territoriales de Oxchuc durante el ayuntamiento de Norberto Sántiz López (2002-2004).

Estas dos posiciones temporales se intercalan en la narración, predominando el relato primario en su grado cero. Pero la estructura temporal del relato, las secuencias de la narración, está organizada por fragmentos discontinuos. En cada cambio de secuencia presenta una transición temporal amplia a modo de elipsis que salta intencionalmente hacia el futuro. Una vez estando en esta escena, la mirada retrocede inmediatamente.

Una primera secuencia corresponde la narración en presente, a manera de prolepsis, del relato secundario, el presente del narrador que no se identifica en qué tiempo pertenece. Al decir "Yo ignoro muchas cosas. (…) Nuca fui a la escuela, no había", la narración refiere un tiempo anterior, la no existencia de la escuela cuando el narrador era niño. Esta enunciación señala la entrada de otra secuencia: "Mis padres trabajaron de peones en la hacienda de Ti'akil, no tenían otro lugar a dónde ir, fueron hijos de peones. Hablaron únicamente la lengua de nuestros antepasados, nunca supieron cuántos años vivieron" (2006: 111). En esta secuencia conocemos que Ti'akil era una hacienda, "tierra de los antepasados que despojaron los hacendados", en donde los padres del narrador trabajaban de manera forzada con un "amo" que no se señala su identidad, pero se menciona su desprecio hacia los dueños legítimos, quienes posteriormente volvieron a adueñarse del terreno al comprarlo.

Afirmamos de entrada que todo el relato primario es una analepsis, un ejercicio propio de la rememoración, pues el narrador salta del presente (2) al pasado (1) para contar la historia. La tercera secuencia, cuando llega el maestro Priciano, inicia el tiempo de la diégesis: El maestro "Traía el retrato del presidente de México, Miguel Alemán, un hombre desconocido en la comunidad" (2006: 112). Con este dato ubicamos que el tiempo del relato primario se desarrolla durante los cincuenta. Comprendemos, entonces, que la segunda secuencia es una retrospección del relato primario, ya que anterior al período presidencial de Alemán Valdés estuvo Lázaro Cárdenas, quien inició el proceso de repartición agraria en el país.

Como ya indiqué, la tercera secuencia es la que contiene la historia central, la que el narrador quiere contar, la llegada del maestro Priciano y lo que generó dentro del paraje: "Un día llegó un hombre que nadie había visto (…) Es *kaxlan*, nacido en Jovel. Apenas terminó su estudio lo mandaron aquí. Abrió su maleta, sacó unos libros, los apiló en el suelo" (2006: 112). Años después de la llegada del maestro Priciano Castellanos y de haber construido la escuela, el narrador inscribe a su hija a la escuela para estudiar: "... la metí a la escuela. Era el mejor regalo para ella, igual que cuando mi padre me compró mi primera coa para sobrevivir" (2006: 113). En esta nueva secuencia el narrador realiza otra retrospección, recuerda una vez más su niñez

pero de poca amplitud, ya que no desarrolla nada sobre el acto del padre. Si observamos con detenimiento, esta escena es una de las claves de la trama, ya que al describir a su hija María "con sus chichis virginales, estaba convirtiéndose en mujer", el narrador está marcando el origen del conflicto.

En la siguiente secuencia el narrador se entera que su hija no come bien y vomita. Pensando que el malestar pudiera ser causa de un embrujo, Cristóbal retrocede su narración para mostrar que la llegada del profesor Priciano generó un problema entre los habitantes de Ti'akil, lo que no indicó en la secuencia correspondiente:

> … pensé que la enfermedad de mi hija no era del cuerpo, sino del alma, pronto traje a mi mente el comportamiento de los *K'ulubetik*, ellos no querían la escuela y podrían provocar una enfermedad. No aceptaron al maestro, sintieron miedo, coraje por su presencia. Eran pocos, pero capaces de detener el funcionamiento de la escuela. No deseé jamás hacerles daño, mi única aspiración era plantar una semilla nueva que reverdeciera este lugar, la escuela era desconocida (2006: 114).

El alcance implícito de esta evocación puede ser de meses o años, pues ya estaba hecha la escuela y el conflicto entre vecinos lo presenta como un recuerdo lejano con la expresión "traje a mi mente". Esta discusión ya era un acontecimiento olvidado, pero el narrador lo reconstruye debido a la aparente enfermedad de su hija.

De regreso al segmento donde la hija evidencia su malestar y, para sorpresa del padre, su embarazo, la narración retrocede nuevamente cuando en voz de la hija explica el momento de la violación:

> —El maestro Priciano me mandó llamar para que sacudiera su cama, cuando me acerqué me agarró con sus manos, me echó a la cama, no pude escaparme —dijo entre lágrimas y sollozos (2006: 115).

La analepsis hecha por María, la hija, tiene un alcance de apenas unos meses, el tiempo que lleva de embarazada. La retrospección tiene una amplitud breve, no se extiende más allá del acto mismo de la violación. Este acontecimiento no sólo afecta psicológicamente a la familia de Cristóbal Ts'ej, sino al orden social de Ti'akil. En esta secuencia se produce un cambio de anacronía, ahora se dirige hacia el futuro. Cuando el narrador acrecienta su coraje y aprieta el mango de su machete, en ese momento interviene el hermano de Cristóbal y, para detenerlo, usa una prolepsis:

> —Pero tienes mujer, hijos que mantener. Los *kaxlanes* del pueblo vendrán y quitarán nuestra tierra. Nos obligarán con azote a cultivar para ellos. Si resistimos, dispararán, somos hombres muertos. Así son, dejan rastro de desperdicio. Tu asunto se solucionará, tú no eres culpable de nada (2006: 116-7).

La preocupación del hermano indica que la salida de los hacendados aún es reciente, no está superado por ninguno de los habitantes el castigo y los malos tratos recibidos por ellos. Estos recuerdos marcan la solución del conflicto, el problema psicológico y social lo percibe el maestro y lo usa a su favor para dar su versión del acontecimiento:

> —¿Cuál injusticia? Su hija me provocó, ella se tendió sobre mi cama, levantó su nagua. Soy el maestro de esta comunidad. Sólo obedezco órdenes de mis jefes superiores —dijo Priciano de forma altanera (2006: 120).

Los recuerdos pasados de los malos tratos recibidos por los mestizos también lo evidencia Jtatikmandón, la máxima autoridad del paraje, cuando Cristóbal Ts'ej busca resolver el conflicto: "Después, meditó. Tal vez recordó a los abuelos que sufrieron de la misma forma por los patrones y los hijos de ellos" (119). Dicha evocación es de alcance largo, se trata de los abuelos del anciano, remontándose al siglo XIX, pero de amplitud breve, no se refiere más del acto vivido. Con una nueva prolepsis, seguido de una elipsis amplia, el anciano *Jtatikmandón* aclara por qué no castigó al maestro sabiendo que era culpable:

> —… Si abandono mi responsabilidad, todo habrá cambiado. Nuestras familias se separarán. Ti'akil dejará de ser nuestro hogar, será un terreno más para los *kaxlanes*,[28] donde trabajaremos duramente, sin poseer nada. Olvidaremos a nuestros hijos, el capataz nos vigilará, si perdemos tiempo, nos azotará. Ya nada será igual (2006: 122).

Esta prolepsis en forma condicional de la enunciación, vuelve a referir a los padres del narrador cuando recuperaron su tierra. De hecho, las dos prolepsis anteriores pertenecen al mismo tipo de rememoración dentro de un tiempo cíclico, un pasado que volvería a suceder si

[28] Como dato contextual de esta diégesis, Villa Rojas afirma que durante los cincuenta el control político del pueblo estaba organizado por: "Un presidente municipal (indio), un regidor primer propietario (ladino), un síndico municipal (ladino) y dos regidores (indios)", sin embargo, nos clara Villa Rojas, no funcionan dichos cargos: "Las cosas se realizan de otro modo: por lo regular es el líder político de la comarca quien, de acuerdo con su criterio, quita y pone a las autoridades de los municipios que controla. En los últimos seis o siete años ha sido *factotum* de estos asuntos el señor Erasto Urbina, ex diputado y actual presidente municipal de Las Casas" (1990: 38). Los funcionarios que tenían peso en el municipio estaban compuestos por un secretario municipal, dos alcaldes, un comandante de policía y cuatro policías, los primeros tres cargos son ocupados por ladinos y el último por indígenas.

castigan al profesor como acostumbran hacerlo entre ellos. Es un pasado que ya nadie quiere recordar, es condenado al olvido. Pero el acto del profesor con la hija de Cristóbal es la vuelta de un futuro pasado, el ciclo temporal. El final del relato primario coincide con esta ruptura del tiempo cronológico, cuando el narrador, desde su presente, refiere lo siguiente:

> Los *kaxlanes* han hecho difícil nuestra existencia. La escuela no se cerró, pero nació desconfianza. Priciano se fue a la semana, mandaron otro maestro. Los padres no registraron a sus hijas, algunos hasta vistieron de niñas a los niños para que no asistieran a la escuela. Todo cambió (2006: 123).

Este narrador, como hemos visto al sobreponer la discordancia cronológica tanto en la rememoración como en la memoria narrada, reconstruye la historia como si tuviera que reunir retazos de ese pasado a modo de un rompecabezas. En particular, con el tiempo de la diégesis que se desarrolla por tres años. Y el único dato sobre esta duración lo da el narrador a modo de prolepsis en una secuencia inicial. La ruptura cronológica de la diégesis, por lo tanto, se debe a la participación del narrador con el acontecimiento que narra. Su implicación en el suceso que evoca le impide dominar un discurso coherente y lineal, pues su apoyo al proyecto modernizador lo hizo víctima, muy parecido al acto de Juan Soten. Estas rupturas cronológicas le permiten al narrador completar la narración de la historia que quería contar, "situándola a la luz de otro anterior, o de llenar después una laguna precedente o suscitar una reminiscencia involuntaria por la evocación" (Ricoeur, 1995b: 505) para lograr una cierta coherencia diacrónica.

Esta rememoración no alcanza a llegar al presente del narrador, lo cual nos deja con varias dudas: ¿A quién le narra esta historia a Cristóbal Ts'ej?, ¿cuál es el tiempo de la instancia narrativa?, ¿por qué no vuelve al presente, a su presente? Nos queda imaginar a un Cristóbal Ts'ej anciano, frente a su único nieto recién convertido en maestro, calentándose las manos con las llamas del fogón. A los lejos se escucha el pitido de un taxi. El anciano recuerda con dificultad la llegada de la escuela a su paraje, en la que participó apoyándola, aunque al final fue afectado junto con su familia. El nieto le cuesta seguir el hilo de la narración, las escenas entrecortadas lo confunden, observa en los ojos de su abuelo una humedad que aumenta en cada frase. Cada secuencia está mediada por una pausa, luego de un suspiro cambia de tiempo, a veces hacia atrás, a veces hacia adelante. La presencia de María interrumpe la historia, el nieto se despide del viejo. El taxi vuelve a pitar, esta vez a un costado de la casa.

b) El lenguaje repetitivo de los recuerdos

Otro de los rasgos temporales que hacen que la historia en "Todo cambió" se vea alterada es el empleo de la repetición. De acuerdo con Genette, "Un acontecimiento no es sólo susceptible de producirse: puede también reproducirse: el sol sale todos los días" (1989a: 172). Pero no para todas las personas sol genera una misma significación. Es por eso que "La repetición es, en realidad, una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con todos los demás de la misma clase, y una abstracción: «el sol», «la mañana», «salir»" (1989a: 172). Este carácter iterativo produce un efecto distinto en cada personaje, pues un enunciado narrativo, al mismo tiempo, "no sólo se produce, también se reproduce, repetirse una o varias veces en el mismo texto" (1989a: 173).

En el relato "Todo cambió" encontramos dos tipos de repeticiones. El primero está en el enunciado "Un día", como marca temporal de la diégesis, dos veces; el segundo tipo pertenece a la narración de un mismo acontecimiento varias veces. Del primer tipo lo leemos al inicio del relato, para narrar la llegada del maestro: "Un día llegó un hombre que nadie había visto, justo cuando terminaba nuestra reunión" (2006: 112). Como estrategia de rememoración, esta marca temporal le sirve al narrador para situar su relato, el momento en que aparece en su vista la figura de Priciano Castellanos, quien le convence que con la educación mejorará la vida de la gente. El maestro trae una ilusión, y Cristóbal Ts'ej se la apropia. Cree en esa ilusión que tiene que alcanzarse en el futuro, tal vez no muy lejos.

La segunda vez que la emplea tiene una conexión con la primera, pero con un efecto adverso. Después de que evoca la importancia de su cargo como comité de educación y del momento en que Cristóbal Ts'ej inscribe a su hija a la escuela, recuerda el momento en que llega su esposa le da la noticia sobre el malestar de su hija: "Un día, sentado, viendo la lenta agonía de la tarde, mi mujer se acercó y se sentó sobre un trozo de madera" (2006: 113). En esta repetición de la marca temporal, acompañado de un lento atardecer, ya no es la misma que empleó la primera vez, ni los mismos días por venir, aquí comienza el conflicto que cambia para siempre el sentido y el ritmo de vida de cada personaje.

La primera vez que el narrador emplea este rasgo temporal, lo hace también para ubicar su posición social, creyendo que la llegada del maestro traería una mejora para todos, en especial, para sus hijos: "... la metí a la escuela. Era el mejor regalo para ella...", afirma cuando decide que María también estudie porque no estaba preparada para casarse, "no se hallaba lista

para el comal". Puso toda su confianza en el maestro, esperaba ver realizada su esperanza en su misma hija. Pero en el segundo momento esa esperanza se rompe de golpe, lo que lo deja contrariado:

> —¡Vamos! Te acompaño a hablar al maestro Priciano —me dijo con sus ojos nublados por el dolor.
>
> —No, no me atrevo a hablar con ese hombre. Puse mi confianza en él, no podía hacerme esto, es una humillación —le contesté (2006: 117).

Este diálogo con el hermano de Cristóbal Ts'ej anticipa las contradicciones que traería el proyecto de modernidad mediante la educación. El cambio prometido y esperado no se da. Al contrario, el acto del maestro detona el miedo al pasado, volver al estado de esclavitud, en la gente. Temen que se les vuelva a expropiar sus tierras. Ya no quieren la vida de antes, el miedo se apodera nuevamente de ellos. Este trauma hace que *Jtatikmandón* traicione su papel de autoridad, como sucedió con Cristóbal Ts'ej al ser violada su hija. Para ellos el cambio estaba dado al haberse independizado de los mestizos, lo que justifica el comportamiento de los *K'ulubiletik* al oponerse ante la llegada del maestro a Ti'akil. Para ellos todos los mestizos son igual de crueles, ven en el maestro un retroceso temporal. Solamente Cristóbal veía lo contrario, no todos son iguales y pretendía demostrar lo contrario, tenía que defenderlo; pero el comportamiento del maestro confirma que sus vecinos tenían razón, dándole el triunfo al maestro. La idea de cambio fracasa. Cristóbal sabe que se traicionó a sí mismo creyendo en él, no le reclama al anciano sobre su decisión, pues ellos no esperaban lo mismo. El curso del tiempo continúa. Con la llegada del nuevo maestro comprendemos que el cambio propuesto por la institución se mantiene en pie, pero ya no en la familia de Cristóbal. Para María todo ha cambiado, con un hijo en camino, el futuro para ella no será el mismo que esperaba con su padre.

Como estrategia verbal de narración, las repeticiones pueden extenderse hasta el límite, tal como vemos en la novela *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones* (2007) de Jesús Morales Bermúdez, cuando el personaje-narrador rememora su pasado:

> … Yo así me acuerdo porque todavía soy chico cuando se pasan así como te lo ando contando; mero muchacho, pues. Ya ora me podés mirar que estoy viejo, ya no hay fuerza en mi pie, ya mi cabeza lo anda perdiendo su idea, ya se escapa el recuerdo en mi cabeza. Pero no le hace, porque no es más que estoy viejo pero hay acuerdo de cosas de cuando me ando muchacho, de más grande no, pero de cuando soy muchacho todavía, de eso sí que se

> aparece recuerdo. Quién sabe por qué así pasa. Se parece cuando se anda uno perdido en la mitá una laguna; ai como si se lo quiere tragar el agua para ahogarse uno. Si lo mira uno ai nomás onde están los ojos, oscuro nomás se mira, pura agua nomás se mira, pero si lo hacemos para mirarlo afuera, entonces, aunque está lejos, clarito se mira la orilla y los árboles que se encuentran afuera en la laguna y con claridad se mira el lugar onde podemos llegar... (94).

Esta estrategia domina toda la narración. El autor aclara en la introducción de la novela que este tipo de narración es un estilo de habla de los personajes que pretende registrar, pero también está en juego el papel de la memoria del mismo narrador-personaje. La repetición excesiva de las palabras implica el retardo del tiempo del relato, las escenas se amplían y extienden. Como citamos el fragmento anterior, las descripciones funcionan como grandes pausas en el tiempo de la misma narración.

En "Todo cambió" hallamos un segundo tipo de repetición, narrar un mismo acontecimiento varias veces. Se trata de la experiencia de vida en el hacendado, el temor a volver a vivir bajo el control de los mestizos. Este acontecimiento se menciona cinco veces durante la narración. La primera vez lo pronuncia Cristóbal Ts'ej al inicio del cuento; la segunda, el hermano del narrador para detener un posible ataque al maestro; la tercera, el mismo narrador le adjudica al anciano Jtatikmandón como parte de su meditación; la cuarta, lo refiere el anciano tras justificar su decisión al apoyar al maestro; y, por último, el mismo narrador lo retoma, aunque de manera muy breve, al cierre de su narración. Estas repeticiones vuelven a conferirle circularidad temporal al relato.

Con excepción de la primera vez —para contextualizar el relato del narrador—, la tercera —para justificar el silencio del anciano— y la quinta —para recalcar la consecuencia de sus ideas—, la segunda y la cuarta no tienen la misma función. El caso de la segunda vez lo emplea el hermano del narrador cuando dice que "Los *kaxlanes* del pueblo vendrán y quitarán nuestra tierra" (116). Esta narración complementa la primera referencia hecha por el propio narrador. Cuando sus padres compraron Ti'akil no menciona a dónde se fueron los patrones. En la referencia del hermano, por el contrario, permite saber que los mestizos no salieron complemente de los parajes, sino que se concentraron en la cabecera municipal del pueblo Oxchuc, desde donde continúan administrando el poder sobre las aldeas. Esta misma idea lo confirma el anciano: "Las autoridades del pueblo no consideran en nada nuestros deseos" y, luego, "—Vivimos enfermos de miedo, han destruido nuestra persona, pero no estamos perdidos. Siendo poseedores de Ti'akil somos libres" (2006: 122).

La referencia constante al miedo en cada uno de los personajes, como lo demuestra la cita anterior en voz del anciano, consiste en una experiencia de la memoria colectiva. Los recuerdos permanecen en el subconsciente, aparecen cada vez que un acto los detone. Como trauma social, mucho más marcado en el anciano ya que lo vivió en carne propia, el narrador no lo enuncia con la misma intensidad emocional. Sin embargo, está consciente de la gravedad del asunto, pues termina confiriéndole mayor significado al final del relato.

Como elemento de configuración de la trama, la frecuencia iterativa es la que produce la sensación de un tiempo cíclico en el relato —similar a los espejos y laberintos de Borges—, la que termina imponiéndose sobre la diégesis. Asimismo, como cierre del relato, el "todo cambió" usado por el personaje tiene una connotación subjetiva. Para la gente del paraje, la salida del maestro Priciano implica conservar el propio ritmo de su vida, aunque para Cristóbal representa frustración y fracaso. Al menos hasta ese momento, ya que la historia para la instancia narrativa aún no termina.

c) La voz narrativa: el Yo y su memoria

Como hemos visto durante el análisis del cuento "Todo cambió", la voz del narrador presenta un problema particular con respecto de su rasgo temporal. ¿Cuál es el tiempo de esta voz, si consideramos el inicio del cuento en presente? ¿A quién le narra Cristóbal Ts'ej esta historia? ¿Cuál es el papel del autor ficticio del relato asumido en "Jpoxlum"? ¿Qué es lo que busca López Gómez con este relato?

Estas preguntas se rigen al planteamiento de análisis de Genette, al precisar que la voz como un aspecto de la acción verbal en sus relaciones con el sujeto "que no es sólo el que sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente en esa actividad narrativa" (1989a: 271). En "Todo cambió" el sujeto que sufre la acción es Cristóbal Ts'ej, el mismo que recuerda dicha historia de manera fragmentada y repetitiva. Sabemos, sin embargo, que hay una voz detrás que gobierna todos los relatos, transpuesto como autor ficticio que está rememorando mediante la escritura del relato como parte del libro *Todo cambió*. Esta voz es la que se acerca a la instancia narrativa, desde donde se narra y la que nos lleva a la memoria autobiográfica, es decir, como parte de una experiencia vivida.

Como lo indican Genette (1989a) y Ricoeur (1995), dado que este libro no es un relato histórico sino de ficción, la ambigüedad de dicha voz no es legítima. Detrás de ella hay un autor ficticio que en "Jpoxlum" asume haber escrito la obra. Al inicio de este capítulo dijimos que cada relato es un espejo del tiempo para "reparar el origen perdido, el nombre oculto, las cosas olvidadas...", que vuelve "a la existencia de un pueblo que ha sido duramente golpeado por la miseria, la humillación y el racismo" (López Gómez, 2006: 8).

Como dice Ricoeur, "Quizá es la función de la narratología invertir las relaciones entre la reminiscencia y la técnica narrativa, no ver en la motivación invocada más que un simple medio estético; en una palabra: reducir la visión al estilo" (1995: 512). Desde la parte del narrador-personaje, en "Todo cambió" la voz se posiciona en un tiempo ulterior a la historia. El "Yo" de esta voz está consciente de la historia que quiere contar, la llegada del primer maestro a Ti'akil aproximadamente al inicio de 1950, cuando Miguel Alemán era el presidente de México.

Al establecer una distancia temporal del relato con su presente, también remarca su distancia en el aspecto espacial: "Yo iba a Jovel a alcanzar al maestro, el viaje de hoy de una hora por carretera, era un sacrificio, tomaba un día completo a pie" (2006: 113). Este dato es el más importante para ubicar un tiempo aproximado de la posición del narrador, al mencionar la existencia de la carretera en "el viaje de hoy". Una parte más en donde se deja escuchar la voz del narrador es cuando se da la violación de su hija: "Al escuchar el nombre del maestro Priciano sentí que algo en el fondo de mí se abría y explotaba en pedazos, me sacudió por completo. Aquí el matrimonio era obligatorio, los padres, los parientes atestiguaban la unión. Dejé de ser lo que soy" (2006: 115).

Saliendo de este nivel técnico, el presente de la voz del narrador se ubica a finales de los 90 o a inicios del siglo XXI. Es decir, se acerca al tiempo de la escritura del engargolado. Como ya mencioné en uno de los segmentos anteriores, López Gómez aclara que cuando escribió el presente relato el nombre del paraje Ti'akil no existía en Oxchuc, sino hasta inicios del 2000. Sin embargo, el espacio que usa en su relato lo tenía presente entre sus recuerdos cuando escribe la historia. En su niñez con sus padres se cambian de Cholol, el lugar donde nació, a Pak'bilna. Aquí desarrolla sus primeros años de estudio, luego se inscribe en la cabecera municipal. Pero no deja de vivir en Pak'bilna, al contrario, para ir a su nueva escuela tenía que caminar cerca de una hora diaria, de ida y de vuelta. Entre este tramo, veía de lejos un paraje desolado, que por su aspecto imaginó un pasado mejor, un rancho o una finca de algún mestizo. En *Lacra del tiempo*, el mestizo se llama Javier Zepeda.

Pero el relato "Todo cambió" no se trata de la historia del lugar, sino de la llegada de un maestro mestizo y su comportamiento con sus alumnos y padres de familia. Más allá de saber si López Gómez escuchó o conoció personalmente al maestro, lo que nos plantea en su relato es la crítica de un personaje tipo, el maestro como creación de una ideología política. López Gómez aclara que al inicio él quería escribir un cuento para criticar al PRI pero, durante la planeación del relato, no pudo más que acercarse a través de un maestro:

> Sí, mi intención era criticar al PRI del todo. Pero no encontraba cómo hacerlo. No sé por qué, pero algo no estaba de acuerdo con toda la ideología[29] que nos daban como maestros. Y cuando definí mi personaje de repente me llegó su nombre, Priciano. Así que de todas las historias que había escuchado hice una que era lo más común en los parajes, los abusos que muchos maestros tanto mestizos como indígenas cometían (Entrevista personal No. 5).

La crítica al maestro como agente transformador, tal como vimos en "La mujer de huipil", cuestiona al mismo personaje con respecto de su actitud, desde sus contradicciones humanas. Es en este sentido en que podemos ver cuál es la relación entre el narrador y la historia que narra. Al plantearse López Gómez una crítica sobre el partido político dominante a través del maestro mestizo, también es una crítica a sí mismo, de su papel como maestro formado por el INI y luego empleado por éste mismo. ¿Por qué los vecinos de Cristóbal Ts'ej rechazaban al maestro cuando éste llegó al paraje?

Recordemos que los primeros maestros, incluyendo al indígena con el proyecto del INI, asumían el liderazgo y la autoridad en las comunidades donde eran asignados. No todos corrían con suerte, ya que algunos parajes eran controlados aún por un mestizo, muchos de ellos tuvieron la oportunidad de manifestar sus conflictos internos. Sobre todo, los maestros indígenas. Como vimos en "La mujer de huipil", cuando Juan Soten se convierte en promotor del INI se aleja de su paraje, se separa de su mujer, de sus hijos, de sus padres y entra a un

[29] A decir de Jacinto Arias, "El CCTT ha hecho excesivo hincapié en la alfabetización y poco en los demás aspectos del plan original que incluía el desarrollo económico, la salubridad, la propiedad de la tierra, la construcción de caminos y la asesoría legal. No es que se hayan descartados totalmente esos aspectos del programa, pero sí se les ha puesto menos atención, en oposición al ideal ya mencionado, según el cual la educación rural debe tomar en cuenta no sólo las tradiciones económicas y culturales del país en general, sino también la cultura de las comunidades locales. El nacionalismo se fomenta mediante celebraciones patrióticas de eventos conmemorativos especiales o en honor de destacados héroes revolucionarios; durante dichas celebraciones, se hace hincapié en las tradiciones y las costumbres nacionales, en forma de canciones, danzas, recitaciones de poemas breves y así sucesivamente. La historia y la geografía nacionales se aprenden (o más bien se memorizan), mientras se pasa casi totalmente por alto las experiencias del medio y la cultura de los niños" (1975: 116).

ritmo de vida social moderno, esto le atrajo nuevos gustos, necesidades y cambio de actitud. Comienza a vivir como los "mestizos" y se junta con una mujer de la ciudad.

En "Todo cambió" nos plantea un problema similar, acentuado el problema de una "experiencia de ficción del tiempo en sus dimensiones psicológicas y metafísicas" (Ricoeur, 1995b: 510). Esta experiencia de ficción viene de la experiencia vivida por el autor al tratar su papel como maestro que, al principio, inició como un promotor. No olvidemos que éstos eran elegidos por el INI para sustituir el papel de los mestizos que no lograron influir de manera efectiva en las comunidades[30] donde no hablaban su idioma ni él el de ellos. Jacinto Arias refiere que estos nuevos maestros pasan por una transición como parte de una aculturación,[31] proyecto "mexicanizador del CCTT (Centro Coordinador Tzotzil-Tzeltal)": "Se hallan en transición porque se encuentran en algún punto entre los indios y los ladinos, aunque se vean irresistiblemente atraídos hacia el segundo extremo, en una lucha ilusoria y frustrada por la identidad" (1975: 102).

Parte de la personalidad del maestro Priciano en el relato es el espejo, la alteridad de López Gómez. Durante la década de los 50 del siglo pasado la discriminación era acentuada entre los propios maestros urbanos,

> los promotores en transición se avergüenzan de que los ladinos los tomen por indios. Por ese motivo, sienten la necesidad imperativa de abandonar la práctica de aquello que pudiera revelar su verdadera identidad. Algunas de las técnicas empleadas para ocultar su identidad consisten en negar el conocimiento de las lenguas indígenas, en no tratar con la gente de su pueblo y en hacerse ladinos (Arias, 1975: 108).

Hablar su idioma y pensar como los mestizos eran los principales ideales seguidos por los maestros indígenas. De hecho, el propio autor aclara que primero fue promotor cultural bilingüe: "Desde 1981 entré a la educación indígena, en donde he trabajado durante treinta y dos años. Empecé de promotor cultural bilingüe, maestro de grupo"[32] (*Lacra del tiempo*, 2013:

---

[30] "Los maestros se escogían entre los que ya gozaban de influencia y autoridad en las comunidades; esas personas, designadas más por razones de prestigio moral que por su instrucción, habían de servir de guías hacia el nuevo mundo que se estaba abriendo a su pueblo. A esos guías se les llamó promotores (nativos preparados por el CCTT que funcionaban como intermediarios en el programa de aculturación al nivel regional) y a la escuela se le consideró el hogar de la comunidad" (Arias, 1975: 104).

[31] "Esa orientación 'aculturadora' se basaba en los ideales de la educación rural mexicana, concebida en 1914 y confirmada en la Constitución de 1917, donde se reconocía que la educación en las zonas rurales era distinta de la educación de los centros urbanos (Arias, 1975: 103).

[32] "Otro factor que puede haber contribuido a pasar del antiguo fervor comunal a la educación individual radica en que, desde 1964, esas escuelas fueron integradas a la Secretaría de Educación Pública. El hecho resultó

13). Vivir en la ciudad, vestirse como sus habitantes para borrar su diferencia y neutralizar su presencia. Al llegar a la comunidad de trabajo muchos de los promotores manifiestan esta "identidad aculturada" frente a su propia gente. López Gómez vivió ese papel de líder a la manera de un mestizo:

> Lo que diga el maestro es todo. Sí, porque lo viví todavía. El maestro es el maestro, decía la gente. Cualquier cosa que pasa es el maestro quien lo resolvía de todo. Si había problema en una casa, mejor que venga el maestro para resolver, decían. Lo veían como un sabelotodo. Aunque también vivía con dificultades. Pero la gente no lo veía. Pensaban que lo sabía todo. Cuando yo empecé a trabajar la gente me daba de comer, cada día en casa diferente. Ahora todo ha cambiado. Ahora la gente no se deja. Pero en aquellos tiempos respetaban mucho al maestro. Le temían también porque eran mestizos o se veían como ellos, y tenían relación cercana con los mestizos de la cabecera. La gente no podía enfrentarse a un maestro. La visión de aquel entonces era mejor callarse. Incluso, cuando llegaba a mi casa mi mamá ya no me trataba igual, ya no decía mi hijo, sino el maestro. Ya no me dejaba ir al campo, no quería que me ensuciara las manos de tierra (Entrevista personal No. 4).

López Gómez desdobla su propia personalidad en la imagen de Priciano para visualizar su propia transición. Como agente de cambio, asumía y era tratado por la gente por su identidad "aculturada". Como promotor, y después como maestro, él mismo era un personaje construido como parte de un proyecto político. Él también era un personaje creado por el PRI. En este sentido, el relato adquiere un tono de autocrítica, cuestiona a su yo amestizado que asumía ser como tal, vivir como él, hablar su idioma, comer su comida, vestirse, ser la autoridad. Leer y escribir eran sus armas complementarias que también había asumido como suyas y que le otorgaban poder.

El relato es nuevamente un espejo, la imagen de la otredad. El tiempo le ha mostrado qué fue lo positivo y lo negativo de su papel como agente de cambio, de un "elegido", mas no se opone ni se arrepiente de ello, ni que haya representado tal papel, pero sí que se dio cuenta de la complejidad del problema. Ser como el otro sin poderlo ser. Al respecto es lo que también dice Jacinto Arias: "La adopción de las costumbres ladinas por parte de los maestros es paradójica en sí, puesto que admiran lo que consciente o inconscientemente odian: no pueden olvidar lo despreciables que los ladinos han sido y siguen siendo con ellos. Ser o no ser desgarra el yo tirando de él desde dos diferentes reinos irreconciliables" (1975: 109). López

---

ventajoso desde el punto de vista de los maestros, pues en la actualidad se sienten integrados al cuerpo magisterial de la nación, en vez de ser maestros indígenas, que era la connotación dada a los promotores. Pero, desde el punto de vista comunal, dicho monopolio hizo a las escuelas indígenas mucho más ladinizadas. Desde entonces, a los miembros del personal docente se les llama maestros y no promotores" (Arias, 1975: 104).

Gómez nunca cortó de tajo con su pueblo, con su pasado, con sus padres, pero su vida se desarrolla en San Cristóbal de Las Casas, sus hijos nacieron aquí; tiene casa en Oxchuc, constantemente visita a sus hermanos, sus suegros, a su gente, pero todos lo tratan como el maestro.

Como podemos comprender, esa transición del que habla Jacinto Arias, era uno de los problemas a enfrentar de los promotores, superarlo requería una gran voluntad. Quienes no lo lograban caían en el alcoholismo, en el despotismo, en la impotencia que los llevaba a explotar a su propia gente, aprovechándose de su papel, de su conocimiento. López Gómez lo vivió. El siguiente relato, "Algo diferente", trata un tema mucho más actual, de un maestro que se enamora, que trata de resolver sus emociones con una maestra, pero estando en una situación de cambio, quizá ya no de transición, sino detenido en una fase fronteriza.

IV. LA MEMORIA DE UN SUJETO FRONTERIZO EN EL CUENTO "ALGO DIFERENTE"

«La sombra es lo que el cuerpo
deja de su memoria».

Asma es amor, Gonzalo Rojas

Estamos de vuelta al inicio, al comienzo de la memoria. En este apartado entramos al plano del punto de vista y la voz narrativa en el relato "Algo diferente". Esta reflexión recobra importancia ante un tipo de morfología poética, la presencia de un plano de experiencia de vida desde donde se posiciona la voz narrativa. O, mejor dicho, la voz que recuerda un acontecimiento pasado desde el punto de vista de un personaje que representa una ideología como visión de mundo.

Partiendo de la teoría narrativa, "el punto de vista lo es sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa en la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado" (Ricoeur, 1995: 513). Es decir, uniéndolos a las categorías de narrador y personaje, "el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador" (Ricoeur, 1995: 513). Este mundo narrado, por tanto, está orientado desde un punto de vista particular por un personaje en tercera o en primera persona gramatical y, a su vez, por un narrador externo, en este caso en tercera persona del omnisciente o en primera persona.

El relato "Algo diferente" permite un juego con el tiempo en estos ámbitos de la narración, en nuestro caso rememoración, desde un punto de vista seguido por la voz narrativa de manera sincrónica o distanciada en el tiempo, espacio o ideológico. Algo que nos interesa de manera especial en este encuentro de voces, tanto del personaje como del narrador, es en la media en que el sujeto que recuerda, ya sea citado por un narrador externo y por él mismo, "no puede ser una mimesis de acción sin ser también una mimesis de seres actuantes, que son, en el sentido amplio que la semántica de la acción de la idea de agente, seres que piensan y sienten; mejor: seres capaces de expresar sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones" (Ricoeur, 1995b: 513). Capaces, agrego, de mimetizar su memoria en la ficción, de hacerla hablar con su propio ritmo y lenguaje. Si lo vemos desde el plano psicológico, la voz narrativa,

en particular en tercera persona del omnisciente, puede estar fuera de la historia —objetivo— como estar muy cercana de la misma —subjetivo—.

El narrador externo o interno puede adoptar puntos de vista variables, "sistemáticamente explotada por él, de variarlos en el interior de la misma obra, multiplicarlos e incorporar sus combinaciones a la configuración de la obra" (1995b: 523). A este juego de los puntos de vista es lo que Ricoeur llama "poética de la composición", en la medida en que el narrador-ficticio de este libro manifiesta claramente su intención de escribir su pasado. Así, un escritor juega con el lector al guiarlo en distintos planos narrativos. La voz obliga al lector, como tal es el carácter de una obra de arte, a leer un relato en varios planos. Ricoeur confirma que "en eso consiste la plurivocidad esencial de la obra de arte. Y cada uno de estos planos constituye también un posible lugar de manifestación del punto de vista; un espacio para posibilidades de composición entre diversos puntos de vista" (1995b: 523).

Descripción del relato:

"Algo diferente" es el cuento con el que cierra el libro *Todo cambió*. En este relato encontramos a un narrador en primera persona, quien también es el protagonista de la historia. Este narrador-protagonista es conocido como maestro José, nombrado únicamente por Hortensia Vázquez, también maestra, como personaje secundario. La narración de esta historia, con una estructura lineal y progresiva, recuerda el enamoramiento de ambos personajes, las veces que el maestro busca a la mujer en la escuela donde ella trabaja, en las reuniones y los encuentros inesperados.

La trama está centrada en estos dos personajes, llega a su punto álgido cuando el maestro José se declara ante la mujer y ésta renuncia la propuesta. El giro que al final da la historia representa, sin embargo, una ruptura de la vida no solo de los personajes, sino de una forma de vida tradicional mantenida frágilmente por ambos personajes.

a) El punto de vista narrativo: el plano espacio-temporal de los recuerdos

El punto de vista y la voz narrativa en este relato pertenecen a José, un maestro de primaria sin un espacio y tiempo indefinidos. Lo que podemos percibir es que desde donde narra no corresponde con el lugar y tiempo donde acontece lo que quiere contar:

> Nací bajo la protección de la diosa madre luna, patrona de la preñez y del alumbramiento, inventora del arte de tejer; bendecido por Itzamná, primer sacerdote, creador de la escritura. Hablo el *kaxlan k'op*, ya no uso la vestimenta de mis abuelos, dejé de labrar la tierra. Estudié, me tocó tiempo mejor (2006: 134).

El narrador, antes de usar el tiempo de la historia, retrocede hasta el día de su nacimiento. Su relación con los dioses —madre luna e Itzamná— tienen una función futura que veremos al final de este capítulo. En la siguiente oración aclara de golpe que habla el *kaxlan k'op* —español—, es decir, el personaje transpone una identidad encima de otra. Además, al decir que "ya no uso la vestimenta de mis abuelos" el personaje evidencia que ha sufrido un cambio en su identidad al dejar de usar ciertas prendas por otras. Estamos ante un narrador transformado. Particularmente, este cambio ha sido dado por su formación como maestro: "Estudié, me tocó tiempo mejor". Antes de este presente narrativo, ¿quién era?

El primer párrafo del relato es una analepsis de alcance inconmensurable dado que no indica el año en que nació ni el de su presente narrativo. La entrada de esta narración abre una perspectiva panorámica temporalmente. Mediante el uso de la anacronía nos lleva hacia ese pasado que recuerda, con saltos y pausas, para situar su mirada.

Lo anterior es una estrategia narrativa para indicar que el narrador está evocando su pasado, trasladándose a ese otro tiempo para verse así mismo como en un espejo o a través de la pantalla de un televisor. Este espejo o pantalla deviene metáfora del punto de vista desde el cual el narrador cuenta su historia. Desde el plano espacio-temporal, el campo narrativo se profundiza hacia atrás:

> Terminé mi bachillerato, conseguí plaza de maestro bilingüe, fui a trabajar a Takinwits, una aldea tseltal con chozas pequeñas hechas de paja y paredes de corcho, asentada en la ladera de una cadena de montañas, donde no poseen gran cosa, sólo tienen lo que necesitan para comer, lo indispensable para no morir. A veces un resfrío o una diarrea común manda a los niños directamente al inframundo. Los maestros poco podemos hacer (2006: 134).

El proceso de formación del personaje se asemeja al vivido por el propio autor. En 1976 López Gómez comenzó a estudiar la preparatoria en Jobel por parte del INI, pero sentía que la beca ya no era suficiente para sobrevivir, así que dejó de estudiar para buscar otro medio manutención. Se fue a Tuxtla y a Chiapa de Corzo, de donde se dedicó como peón de albañil, boleador de zapatos y paletero. En el año 78 regresa a San Cristóbal de Las Casas para trabajar en la fábrica de la paletería Bambi. En ese mismo año ingresa a la preparatoria ubicada en el

barrio San Francisco, manteniéndose con su trabajo de paletero. Al terminar la preparatoria un amigo le recomienda concursar por una plaza de promotor cultural. En 1981 se va de maestro de grupo a Ocosingo. Trabaja tres años. Luego se entera de una convocatoria para estudiar la licenciatura en Lingüística Indoamericana, concursa y obtiene la beca del INI-CIESAS. Se va a la Ciudad de México, manteniendo su plaza de promotor. A finales de los 80, al regresar a Chiapas, obtiene su plaza de maestro bilingüe, pero con su formación profesional concursa para una plaza de supervisor escolar.

Después de precisar el pasado del personaje, el narrador nos trae de vuelta, mediante fragmentos, a donde le interesa detenerse. En Takinwits, lugar donde el maestro José comienza a trabajar, ocupa el espacio de la narración. Después del párrafo anterior, inicia la historia:

> Cierta ocasión el supervisor de la zona convocó a una reunión. Cuando hablaba del plan y programa de educación primaria ante ochenta maestros, escuché un ruido a mi espalda, como si se rompiera la pata de una silla. Miré hacia atrás, descubrí a una mujer de rostro que lucía con esmalte natural y de cuerpo armonioso, vestida con blusa blanca y pantalón de mezclilla (2006: 135).

Con la cita anterior encontramos un punto de coincidencia de los personajes en este relato: ambos son maestros, usan ropa casual. Se entiende, sin embargo, que los dos no son de la ciudad. De José no se sabe exactamente de dónde es, pero Hortensia es una mujer ch'ol. Podría entenderse que el relato es la continuidad de una misma trama para el personaje masculino analizados hasta el momento: la vida del maestro. En "La mujer de Huipil" Juan Soten sufre la transformación al salir de su paraje para estudiar y convertirse en maestro, el nudo de la trama se centra en el conflicto con Catarina, cuando él intenta cambiarle su huipil por un vestido de colores como usan las mujeres mestizas. Sin embargo, Catarina se opone ante tamaña imposición, aludiendo la importancia del huipil como símbolo de su identidad y ser como mujer.

En el presente cuento, Hortensia y José ya no usan su vestimenta original; ella trae puesto blusa y pantalón. Es un primer punto de encuentro entre los personajes, al parecer producido por la misma relación que mantienen ambos con su formación y trabajo. En cuanto al espacio, José y Hortensia trabajan en parajes distintos. De él sabemos que está en Takinwits, pero de ella no se menciona. Esta distancia espacial ocupa un papel particular en la trama. Cuando José conoce a Hortensia, no se atreve a saludarla. Pero dos semanas después vuelven a encontrarse en otra reunión, en donde José apenas murmura unas palabras. Después de este

segundo encuentro, José comienza un plan para conquistarla y la busca en el lugar donde ella trabaja: "Yo quería verla, hablarle para sentirme tranquilo. Floreció el alba como cualquier día, me puse en camino. Fueron tres horas a pie, escalando laderas, atravesando terrenos montañosos, deslizándome por un sendero delgado" (2006: 137). El paso del tiempo para José sucede cuando visita a Hortensia en el lugar de donde ella trabaja.

El punto de vista espacial juega un papel importante en la memoria del narrador. Ya que, si visita a Hortensia, es en Takinwits en donde enfoca su mirada. Cuando se mueve a otros espacios, únicamente nos muestra el paisaje que cruza, mas no adonde llega. De hecho, cuando visita por primera vez el lugar de trabajo de Hortensia siente miedo, sin embargo, pretende llevar a cabo su plan, cosa que al final no resulta como esperaba, pues Hortensia evade la presencia de José:

> —Buenas tardes, maestro José, ¿qué se te ofrece? —preguntó con voz clara y fresca como rumor de río.
>
> Nuestra conversación fue corta, no supe qué más decirle. Le expliqué mi necesidad de conseguir compañera, el semblante de su rostro cambió.[33]
>
> —No tengo nada qué decirte. Gracias de todos modos —dijo al despedirse, me vio con coraje (138).

Después de este fallido encuentro, José no regresa a Takinwits. Lo seguimos con rumbo a Ocosingo, para llegar a su casa. Pero tampoco se especifica si vive en Ocosingo, lo más probable es que sea en otro lugar. Cerca de este municipio se encuentra el de Oxchuc, el lugar donde tal vez sea originario el narrador-personaje. En esta tríada espacial es donde el personaje se mueve y con él el paso del tiempo. Todo lo que vemos —laderas, montañas y ríos— lo hace desde la mirada del personaje. La voz narrativa, dada por su carácter en primera persona, no nos muestra otro punto de vista que contraste el suyo.

---

[33] Cabe señalar que el noviazgo se vivía de manera especial dentro de las comunidades tseltal y tsotsil. No era común que los jóvenes, muchacho y muchacha, se hablaban antes del matrimonio. Si lo hacían estaban rompiendo una regla tradicional, el de conservar el honor hasta el matrimonio arreglado por los padres. Esto lo confirma también Villa Rojas: "El arreglo del matrimonio es cosa que queda a cargo de los padres del muchacho. A falta de padre, se encarga de ello la madre, el hermano mayor y, en último caso, la hermana mayor si es casada. Los representantes del muchacho han de visitar tres o más veces a los padres de la muchacha antes de finiquitar los trámites preliminares... Saliéndose de las normas y requisitos antes mencionados, existen casos de rapto en los que la "novia" es sorprendida en horas de la noche y sacad violentamente de su casa" (1990: 227-8). Si los jóvenes llegan a hablarse es para que el muchacho comunique su plan de casarse. Los padres del muchacho buscan un acuerdo con los de la muchacha sobre esta unión, si ellos aceptan entonces los jóvenes inician un proceso de noviazgo antes de formalizar el matrimonio. Los padres de la muchacha aplazan los trámites para probar si las intenciones del joven son seguras, plazos que pueden durar hasta tres años. En ese caso los jóvenes no pueden comunicarse sino mediante la vigilancia de los padres. El planteamiento literario de López Gómez, por lo tanto, rompe con esta forma tradicional del noviazgo.

El nudo de la trama no se lleva a cabo en ninguno de estos espacios. En una vereda "montañosa adornada entre flores y cantos de aves que volaban", un lunes por la mañana cuando José se dirigía a su trabajo, encuentra a Hortensia junto a otras compañeras con "blusas empapadas en sudor" (2006: 141). En medio del camino, José intenta nuevamente declarar su amor:

> —Se trata de mis sentimientos. No puedes imaginarte cuanto te deseo, Hortensia —le dije, mirándola a los ojos (*sic*).
>
> Me vio con las cejas levantadas en un gesto atento.
>
> —Lo siento, José. Mucho esfuerzo hicieron mis padres para educarme como para enamorarme de ti sin el consentimiento de ellos, eso no es posible —contestó después, secándose la cara con un pañuelo.
>
> —Estoy entregado a ti totalmente, no miento. Nunca dejaré de amarte.
>
> —Créeme, José, no puedo decidir nada, mis padres se enojarían. Ellos han recorrido largos caminos para buscar esposa a mis hermanos (2006: 141).

Después de este rechazo, ambos personajes se separan y continúan su camino. Un último encuentro, sin precisar cuánto tiempo después, se da cuando José viaja de vuelta a Ocosingo. Con este encuentro se cierra el relato, en donde Hortensia por fin acepta la propuesta de José. Este final rompe con el espacio central, que al inicio parecía situarse en Takinwits. El punto de vista se mueve, se desplaza continuamente. Asimismo, cada movimiento implica un paso del tiempo indeterminado, pero en ningún momento se congela. La única retrospección que el narrador emplea es la evocación misma de este acontecimiento, el traslado al pasado. A decir de Ricoeur, este artificio representa "la posición del pretérito como tiempo de base de la narración" (1995b: 530) que simula "la significación del pasado para la memoria" (1995b: 531) del que narra. Más aún, como vimos en el apartado anterior, la estructura narrativa mimetiza la propia estructura natural de la memoria.

Si bien la trama de este relato no es compleja, algunos aspectos quedan sueltos para conocer el problema del punto de vista y voz narrativa. Tal es el caso de la forma de expresión de los sentimientos y vivencia emocional.[34] En este caso, la voz narrativa, que Ricoeur relaciona con la voz autorial de ficción, se sitúa en un presente indefinido y, desde ese espacio-temporal, rememora su historia a partir de su propio punto de vista, es decir, en un plano fronterizo. Lo

[34] Estos aspectos emocionales de la memoria los analizo con mayor profundidad en la variación sensorial propuesta en esta tesis. Tales elementos forman parte de una memoria sensorial, diferentes de como hemos visto hasta el momento en este capítulo. En esa variación vuelvo a este relato para comprender las contradicciones en que se ven atrapados los personajes, en particular, su relación con la memoria autobiográfica.

que narra es resultado de una construcción de los recuerdos, con olvidos y modificaciones, en otro espacio-temporal bajo una lógica moderna. Al respecto, Lepe Lira ha esbozado una revisión del pensamiento fronterizo al decir que muchos escritores "viven en dos mundos (sus comunidades y el orden globalizado de las ciudades), y sus conocimientos sometidos a la descalificación por su lógica e impronta local se restauran al difundirse en una nueva literatura, que habla desde su lugar de enunciación y desde la mirada de quien habita la frontera entre el mundo indígena y el occidental" (2012: 60). Con esta idea volvemos al papel de la literatura como ruptura de fronteras, romper con la idea de lo local para universalizarlo.

Como vemos a continuación, escribir bajo esta lógica moderna afecta la búsqueda estética y literaria del autor. Sus recuerdos le llevan a re-vivir esa experiencia de migración, de la entrada a una nueva lógica de vida a la vez que el suyo ocupa el lugar de la memoria.

b) La voz narrativa y su huella autobiográfica

Recordemos nuevamente quién representa la voz autorial de este relato. El que narra la historia, su historia, es José, un maestro de primaria desplazado de su paraje de origen. Pero también ha sido desplazado desde el punto lingüístico. José ya no habla su *bats'i k'op* —lengua materna— sino "*el kaxlan k'op*" —castellano—. Además, ya no usa la vestimenta de sus abuelos, así como de haber dejado de labrar la tierra. Cuando dice que con su estatus de maestro ha alcanzado un tiempo mejor, pareciera decirnos que las nuevas formas de satisfacer las necesidades solamente se logran con el trabajo de maestro y vivir en la ciudad. La vida en el paraje, aunque no fuera mala dentro de su propio contexto, ha pasado a ser de menor importancia, lo cual no significa que no fuera de calidad.

La parte subjetiva del relato, desde un punto de vista psicológico, nos traslada a esa forma de pensar de un maestro que está enfrentando distintos acontecimientos personales. En primer lugar, vemos que con facilidad y orgullo habla de su papel como maestro, que lo ha llevado a cambiar su identidad, su forma de vestimenta y trabajo. Si tomamos como referencia el cuento "Todo cambió", el maestro es denominado *kaxlan* por el propio narrador, y por esta condición Priciano Castellanos sale librado del problema. Su carácter de maestro y "mestizo" le favoreció un papel intocable por los habitantes, quienes recientemente habían logrado recuperar sus tierras y libertad. La autoridad de un maestro bilingüe investido de "mestizo" se

impuso sobre los que no eran ni maestros ni mestizos, aun siendo la mayor autoridad como el mismo Jtatikmandón.

En este sentido, si la conversión de un indígena o campesino a maestro inicialmente le confería estatus de autoridad, no obstante, en "Algo diferente" encontramos otra situación. Ya no tenemos a un Juan Soten buscando mejorar su condición de vida a costa de sufrir su propia transformación y dejar atrás lo que antes hacía; ni a un maestro Priciano Castellanos abusando de su papel como autoridad y condición investido de mestizo. Ahora tenemos a un maestro que pretende conquistar el corazón de una mujer. Desde el punto de vista de los propios maestros, Hortensia[35] "Es una mujer madura, educada y de buenos modales" (2006: 136), lo cual indica que, por un lado, su seriedad le adjudica madurez pero, por otro, su papel de maestra la convierte en "educada". La primera vez que José la visita a su lugar de trabajo, el rechazo de ella hacia él lo confunde y lo confronta emocionalmente:

> Dio la vuelta, caminó a su salón. Quedé con el alma destrozada, siguiéndola con mis ojos a la espera de que volteara y me dijera cualquier cosa, aunque fuera un reclamo airado. Pero no fue así […] llegué a mi casa cuando el sol estaba por ocultarse, cansado, mi cuerpo sudoroso, sin ganas de hacer nada. Mi madre me dio de comer. Sentí que se me atoraba la tortilla en la garganta como una tristeza, pero no me mató; después me acosté en mi cama de madera. Miré por la ventana las estrellas que parecían luciérnagas detenidas en su manto azul (2006: 138-9).

El maestro José nombra, define y construye nuevamente, desde su mirada actual, lo que significó para él esa vivencia. Muy posiblemente, para el narrador ahora no significa lo mismo o nada sobre el acontecimiento. Sus sentimientos, pensamientos y emociones actuales no son los mismos en la voz narrativa. Quiere ir a su encuentro. Está buscando recordar el momento en que conquistó a Hortensia, pero este acto también es una búsqueda de la propia experiencia, el yo del ahora con el yo de ese entonces. Lo que no sabemos es la distancia temporal y espacial que separa a los distintos "yoes".

Recordemos nuevamente que el narrador-personaje anuncia que la época en que sucede la historia ya es un tiempo mejor para él. Es decir, ya no es el mismo desde que no habla su

[35] Cabe recordar aquí que Hortensia es el nombre familiar de María Mélida. Es decir, María Mélida es su nombre oficial, pero dentro de la familia, al tener hermanas con el mismo nombre inicial de María, buscó otra forma de identificarse, por tal motivo optó llamarse Hortensia Vázquez. Con este dato sabemos que Meli, como vimos en "Jpoxlum", también tiene su alter ego dentro del libro, como espejo en este relato, si tomamos en cuenta que ella leyó el engargolado, siendo ella Hortensia.

propio idioma, no usa su vestimenta y no trabaja la tierra. Ser maestro le ha otorgado una nueva identidad, sobre todo, una nueva forma de ver y pensar el mundo.

La voz narrativa no coincide con el yo que vivió el acontecimiento. Es la voz y su huella la que resurge de la memoria para mostrar el cambio de la forma de ver la vida anterior desde su estatus de maestro. A partir de un punto de vista ideológico, tenemos tres procesos de evolución de dicha huella en recuerdos. El antes de ser maestro, cuando es maestro y, muy probablemente, cuando es maestro jubilado, que ahora se dedica a otra actividad, recordar su experiencia de vida ¿para escribirlas?

En el primer sub-nivel, relacionado al antes de ser maestro, podemos comprender que el personaje no hablaba el *kaxlan k'op*. Esta expresión no la usa alguien que es su lengua materna, sino de alguien que identifica su idioma como *bats'il k'op* —lengua verdadera— para oponerlo con el de los mestizos. Este momento de la historia nos lleva a recordar, una vez más, el cuento "La mujer de huipil", en donde Juan Soten con Catarina "Nada poseían, sólo cultivaban y producían lo necesario para su sobrevivencia, lo demás lo obtenían mediante trueque. Dormían en el suelo sobre un petate, con la ropa puesta" (2006: 39).

Pero esta forma de vida cambia, al menos para Juan, cuando representantes del INI lo eligen para estudiar y convertirse en promotor bilingüe. Como vimos en este cuento, Juan Soten cambia por completo su forma de vida, de pensar y ver el mundo. Cambia, por su propia voluntad, su lugar de origen, su idioma y tiempo al comprarse reloj, zapatos y sus "uñas ya no guardaron tierras de cultivo" (2006: 44).[36] El personaje no se opuso a la invitación de trabajar como promotor, con apenas terminado cuarto año de primaria y con el dominio del español. Sus deseos como de un ser humano común y corriente se fijaron en la oportunidad de salir de su paraje, conocer otros lugares. "Fue el hombre que escogió el INI para el cambio social; abrir el mundo al indígena, con mayor facilidad y menos problemas" (2006: 43). A diferencia de Catarina, para Juan Soten fue un cambio positivo. Pese a todo lo que sufrió, dicha esperanza se instaló en él como un progreso, "Un tiempo mejor". Para Catarina, sin embargo, era más importante resistirse a dicho cambio, mantener viva las enseñanzas de su madre, de su padre, de sus abuelos. Catarina representa, por tanto, la conservación de la identidad, lo cual termina separándolos definitivamente.

[36] López Gómez al convertirse en maestro, su propia madre lo presentaba como maestro y no como su hijo: "Cuando llegaba a mi casa mi mamá ya no me trataba igual, ya no decía mi hijo, sino el maestro. Ya no me dejaba ir al campo, no quería que me ensuciara las manos de tierra" (Entrevista personal No. 6).

En "Todo cambió", por su parte, vimos que dicha transformación tuvo sus efectos más allá del personaje. En Priciano pudimos establecer la continuidad del relato. El ser *kaxlan* para el punto de vista del narrador era aplicado para todos los indígenas que se convertían en maestros. El objetivo de la política indigenista era precisamente elegir a los jóvenes de la misma comunidad para convertirlos en agentes de cambio, asumir nuevas costumbres, ideales occidentales de la modernidad, reconocer a los héroes patrios. Con todo esto, cada maestro se le adjudicaba un estatus de autoridad, un tipo de liderazgo en la comunidad para "cambiar" la forma de vida de los habitantes, pero también sus creencias y visiones de mundo. Este estatus, como vimos en el cuento, fue lo que salvó a Priciano del castigo que debía recibir por sus actos. Aprovechó el temor de la gente contra los *kaxlanetik* para liberarse del castigo, incluso por encima de la autoridad del paraje.

El relato "Algo diferente", como segundo sub-nivel, nos presenta un mismo problema, pero ya no de maestro a habitantes del paraje sino entre profesores. José, un nombre apenas pronunciado por Hortensia, actúa desde su condición de maestro y ve el mundo a partir de dicho punto de vista. Él sigue convencido de su papel como agente de cambio, cree que eso le ha mejorado la vida.

Cuando José por fin coincide con Hortensia en medio del camino a su lugar de trabajo, y aprovecha para declarar su amor, ella lo rechaza nuevamente no porque no lo ame. La razón principal se debe a que en ella aún persiste una tradición. Sus padres han buscado la esposa del hermano como lo han hecho tiempo atrás: solamente los padres concretan el matrimonio. Ella aún carga esa posición ideológica y no quiere traicionar a sus padres. Por tanto, el punto de vista ideológico del maestro se desplaza hacia el de Hortensia, que pese a su estatus de maestra ella no comparte dicha ideología. El cambio en ella no está dado por completo.

Desde el punto de vista de Hortensia, cuando José intenta convencerla de que sus padres la entenderían y sabrán perdonarla, ella aclara que:

> —No es cierto. Las leyes indígenas jamás escritas pero vivas en nuestros corazones, señalan que el único matrimonio bueno y aceptable es el que conciertan los padres, su palabra de aprobación vale cualquier esfuerzo (2006: 142).

La respuesta de José, por su parte, aclara que él también pertenecía a dicha ideología. Conoce esta forma de contraer matrimonio:

> —Tienes razón. No existe el noviazgo en nuestro medio, está hecho más de miradas que de declaraciones. El joven se conforma al ver a una muchacha cuando llena su cántaro de agua. Pero ¿qué puedo hacer estando lejos de mis padres? (2006: 142).

Esta última frase, en forma interrogativa, confirma la ideología confrontada del personaje. De hecho, Jacinto Arias menciona que "los maestros sienten una profunda necesidad de reafirmar su identidad tradicional"; "a decir verdad", agrega Arias, "para ellos es muy difícil escapar a sus antiguas costumbres. Su estado mental se caracteriza por una lucha estéril para sustituir la identidad perdida por una identidad de ladino: es una lucha que crea una gran distancia entre lo que creen que deberían ser y lo que son en realidad" (1975: 108). Para José se le dificulta seguir dicha tradición ya que sus padres están lejos. El propio personaje se ha alejado de ellos, de quienes apenas habla. No ha renunciado a sus costumbres. Es posible, sin embargo, que los padres de ambos se entendieran, ya que el idioma no se interpone como problema en caso que provinieran de culturas diferentes. La situación es que José, al no contar con la presencia de sus padres y conocer otras formas de mantener una relación de amor, se aventura a declararse y conseguirse por su propia cuenta a su pareja. Lo cual es una nueva experiencia de manifestar los sentimientos.

El personaje se encuentra en una situación fronteriza, no vive en su pueblo, conoce las formas de vida de la ciudad, la ideología, pero también guarda lazos fuertes con sus tradiciones, lo que lo sigue alimentando como un sujeto fragmentado, un pie aquí, un pie allá. Reyes Matamoros nos dice también que "Algo diferente" es la "contemporaneidad de los maestros bilingües, de los jóvenes de distintos grupos lingüísticos que al enamorarse cuestionan implícita y explícitamente la cultura de donde proceden, sin renunciar a ella" (en *Todo cambió*, vi-vii). El propio López Gómez, al casarse con Gloria Sántiz Gómez siguió las tradiciones de sus suegros en su pueblo. Pese a que llevaba varios años en viajar por el país, trabajar en varios parajes y municipios, en vivir en Tuxtla Gutiérrez, en Chiapa de Corzo y San Cristóbal de Las Casas, de donde vive ahora, al final decidió respetar las costumbres.

El personaje de Hortensia es quien enfrenta el conflicto con mayor responsabilidad, para ella es una nueva forma de experimentar sus sentimientos, la unión sin un matrimonio formal. Al convertirse en maestra, sin embargo, ella también ha aceptado ser agente de cambio, del progreso. Esas "Leyes indígenas jamás escritas pero viven en nuestros corazones" está confrontada en su propio ser día a día como al del maestro José. Los dos son seres fronterizos,

no han sido asimilados por completo por la otra cultura, aunque ya no sigan todas las formas de vida de su lugar de origen.

La voz de Hortensia entabla un paralelismo con la de Catarina en "La mujer de huipil", las dos mujeres luchan por mantener su ideología conservadora, ser depositarias y transmisoras de la tradición. Al final de "Algo diferente", sin embargo, se produce otro encuentro. Como en los anteriores, José vuelve a declarar su amor:

> Se encontraron directamente nuestras miradas; miradas de contemplación, de admiración del más genuino afecto.
>
> —Te amo, Hortensia. No hay otra palabra para decirte que te amo —le dije con ternura.
>
> Suspiró, después balbuceó bajo la mirada de la gente que iba y venía.
>
> —Yo también te amo, José.
>
> Lo que comenzó con el ruido de una silla se tornó en ardiente pasión. Así como el bosque se acaba, el río se seca, nuestra costumbre empieza a tomar otro cauce, corre y cambia en algo diferente (2006: 143).

La aceptación de Hortensia implica entonces que ambos llegan a un acuerdo, entender su diferencia temporal con respecto de sus padres. Con este acto, pasamos al tercer sub-nivel de la voz narrativa y su huella autobiográfica, el presente del narrador-personaje. En "Algo diferente" el narrador se acerca al mismo presente y al mismo narrador de "Jpoxlum".

En el último cuento, el narrador proporciona dos pistas importantes: la primera se refiere al primer párrafo del relato al decir que nació "bajo la protección de la diosa madre luna", inventora del arte de tejer; pero también "bendecido por Itzamná, primer sacerdote, creador de la escritura". Es decir, desde el presente donde el maestro José narra la historia comparte el mismo punto de vista con el narrador de "Jpoxlum", de quien no sabemos su nombre, al asumir la escritura como un destino. Los dioses mayas eligieron a José, como a López Gómez, para ser escritor, y un dios institucional para ser maestro.

Como segunda pista importante, en "Algo diferente" José comienza a escribir cartas. Esto sucede cuando Hortensia le dice que entre ambos no puede haber nada y se separan: "Pasaron los días, mandé cartas a Hortensia, en ellas le decía aquello que frente a frente no me atrevía, fueron el alimento principal de mi pasión" (2006: 142). La escritura de las cartas propició que el narrador encontrara en la escritura una forma de salvación.

Ahora comprendemos con mayor claridad, siguiendo la continuidad en la construcción de la trama en cada relato, el papel de Meli como lectora del engargolado. Tras una pequeña

diferencia temporal entre "Jpoxlum" y "Algo de diferente", Hortensia es una máscara de María Mélida. Ahora sabemos que se trata de la misma mujer, con diferentes nombres. Meli lee —y se lee como personaje— y opina sobre las historias escritas que acabamos de leer.

Volvemos entonces a una noción que mencionamos al principio, la relación de la voz narrativa con el papel del punto de vista autorial. A decir de Ricoeur, "Lo que se llama "punto de vista autorial" no es la concepción del mundo del autor real, sino la que gobierna la organización de la narración de una obra particular" (1995: 523). Podemos estar de acuerdo con él en tanto nuestra lectura sea puramente de ficción, mas desde el plano autobiográfico, el autor-narrador de las tres últimas historias, más en las que no aparece la figura de un maestro, es producto de su memoria escrita mediante la imaginación.

El papel del maestro en "Jpoxlum" ya no es el de enseñar, sino el de escribir literatura para mostrar el mundo de los maestros, el que él conoce de primera mano. Este autor ficticio, como deslizamiento del autor, utiliza varios personajes y nombres para contar sus recuerdos y buscarse en ellos, construir sus emociones que ya no permanecen en el presente desde donde narra. Es atinado para nuestro hallazgo saber que este conjunto de yoes representa la búsqueda de comprensión de su propia transformación. Retomando a Ruiz-Vargas, "Parece una realidad inevitable que los seres humanos construimos nuestros yoes y los episodios pasados desde nuestro conocimiento, motivaciones y valores actuales. Y es así, básicamente, porque necesitamos manejar en el presente narraciones o relatos que justifiquen y fortalezcan nuestro yo actual" (2010: 358).

Cada rostro y nombre representa una experiencia: en "Jpoxlum" escribir los recuerdos, en "La mujer de huipil" la transformación, en "Todo cambió" confrontar la ideología que los ha transformado y, en "Algo diferente", la de confrontar la ideología entre maestros. Otra cosa particular, la estructura del libro, como confrontación de esta misma linealidad del tiempo, es espiral. El último cuento no se cierra como tal, vuelve al primero donde el narrador ya ha asumido por completo su papel de escritor. Por eso mismo escribe sus recuerdos para mostrar los conflictos vividos en la transición de su ser, una transición no completa, no asimilada por la cultura mestiza.

CAPÍTULO III.

VARIACIÓN ESPACIAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA

En este capítulo presento los resultados de la investigación que se centra en la segunda variación de la memoria autobiográfica, la espacial. Para ello reviso la novela *Mujer de la montaña* de Josías López Gómez, a través de tres apartados. El primero contiene una revisión discursiva en la novela sobre la poética de la construcción espacial, en particular, el cambio de voz narrativa a partir de la noción de "transfocalización" de Gérard Genette (1989), propuesta en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. En esta lectura muestro un conflicto por el espacio, en donde participan con beneficios propios las instituciones políticas y religiosas.

En el segundo apartado trabajo sobre el paso y su huella en una choza íntima, en el marco de una poética espacial, siguiendo a Bachelard y a Ricoeur con respecto de la noción de "huella". En especial encuentro en este análisis transformaciones importantes en la vida de los personajes, esto debido a la influencia de proyectos de modernización como el Instituto Lingüístico de Verano y el Instituto Nacional Indigenista, que los hacen confrontar el poder local como a las formas de ver y sentir su mundo.

Por último, cierro este capítulo con el análisis sobre el des(arraigo) espacial en la novela. Este juego de palabra implica, en un lado, el sentido del desplazamiento espacial de los personajes, a partir de la propuesta de Halbwachs como marco social, de manera forzada como voluntaria; en otro, el sentido de volver mediante la escritura a ese lugar abandonado, incluso borrado, como lugar de los recuerdos.

Estos espacios y su recuperación mediante la rememoración y la imaginación muestran su importancia para el autor como parte de su experiencia de vida, los caminos usados y los cambios que han generado en su biografía personal. Asimismo, examino los nombres de ciertos espacios abordados en la obra de López Gómez, unos con referentes extratextuales y otros intratextuales, propios de la ficción.

I. POÉTICA DE LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA*

«Mi voz es el espejo de la memoria,
el nudo en la garganta de mi madre».

Mikeas Sánchez

Recordar una vivencia o un acontecimiento implica volver mediante la imaginación al lugar donde sucedieron. ¿Fue en la ciudad, en una calle o en el campo? ¿Había lluvia? ¿Hacía calor? El espacio narrativo es una de las variaciones de la memoria autobiográfica que se reconstruye mediante la ficción. Un espacio abierto como una vereda, la montaña, la milpa, la ciudad; o un espacio cerrado como la casa o la choza. El propio cuerpo, además de objetos que forman parte del lugar de la memoria, se convierte en espacio donde albergan historias y narraciones del tiempo.

Como todo suceso —vivido, soñado o imaginado— el autor ambienta los espacios, los modifica de acuerdo a su interés. La ficción re-configura la memoria autobiográfica. Incluso los recuerdos de otras personas el autor los hace suyos, es como si hubiera estado en ese lugar donde jamás había podido estar. Los hechos o historias son configurados —ambientados— en donde alguna vez tuvieron presencia los pasos del autor —el espacio diegético—. A la hora de narrar —el espacio discursivo— la memoria hace presente aquellos pasos en sus huellas, la imaginación y los recuerdos nutren el olvido, el vacío.

Tanto un espacio topográfico como textual, en la rememoración aquellos lugares adquieren nuevos significados simbólicos. La evocación de un espacio vivido o imaginado remarca el inevitable paso del tiempo. El espacio lo es por su inherencia al tiempo. Las vivencias adquieren importancia en dónde y cuándo sucedieron.

Para el análisis de este apartado me centro en el punto de vista —quién ve— y la voz narrativa —quién habla—, partiendo de la narratología de Paul Ricoeur y de Gérard Genette en la novela *Mujer de la montaña* de Josías López Gómez. Como precisé en el capítulo anterior, mi lectura gira en la figura del maestro; más en concreto, de un promotor educativo bilingüe elegido y formado por el INI.

Descripción de la novela:

Mujer de la montaña es la primera narración de largo aliento de Josías López Gómez. El libro se publicó en 2011 por el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI). Fue finalista del premio Nezahualcóyotl de literatura en 2010. La narración se desarrolla en tiempo verbal del pretérito, su grado cero, y está focalizada en primera persona, una narración intradiegética.

La historia se centra en Petrona, una mujer que recuerda su pasado desde un presente narrativo que no se define. En una primera lectura podría tratarse de la autobiografía de una mujer de Oxchuc que presenta su vida a un público lector, sin complicaciones en la configuración de la trama. Sin embargo, como podemos profundizar en este análisis, no es así. La obra se compone de veintiún capítulos. Temporalmente la historia se ubica entre los años 30 y 60 del siglo XX; espacialmente, se desarrolla en Cholol, del municipio Oxchuc, Chiapas.

Con la estructura moderna de la novela, el tiempo lineal, la obra presenta una trama principal con dos conflictos principales: el primero se centra en el enfrentamiento de los pobladores contra el mestizo Juan Manuel Liévano para escapar de sus abusos y trato autoritario. Esta lucha se refuerza cuando llegan al poblado las misioneras norteamericanas del Instituto Lingüístico de Verano. Con el tiempo, y no por mucho, los pobladores se convierten en evangélicos; asimismo la llegada de la primera escuela creada por el Instituto Nacional Indigenista se suma como una grave amenaza para el mestizo. Ambos factores cambian la mirada y el pensamiento de los pobladores, debilitan de manera definitiva el poder de sus opresores. Por este motivo la obra se nutre de tintes indigenistas, muestra a los mestizos como malos y potentes victimarios y, por otro lado, a los indígenas como buenos pero débiles, lo cual los hace ser víctimas con facilidad. Dentro de esta trama mayor subyace una subtrama que hace que la historia cambie a un segundo conflicto: la lucha de los personajes por los propios deseos, incluso en contra de su propia tradición y familia.

Esta subtrama la vemos en Martín, como personaje secundario, que al final de la novela adquiere peso por problematizar la relación con su madre al migrar a la ciudad por voluntad propia, a diferencia de su abuelo que había sido enganchado a las fincas. De algún modo, la decisión de Martín de ir a estudiar y convertirse en promotor cultural bilingüe es consecuencia, como logro, del proyecto indigenista. Esta decisión del joven, por el contrario, determina su

final trágico. La madre le habla a su hijo en su agonía, el hijo a punto de morir por haberse convertido en maestro, para despedirse de él para siempre.

Como obra de ficción, la novela esconde otras lecturas y significaciones. De hecho, el cierre del relato cobra mucho interés para mi búsqueda cuando el segundo hijo de Petrona muere. Como analizo en seguida, y desde el punto de vista de la investigación, se pueden encontrar huellas o marcas autobiográficas muy importantes que forman parte del universo narrativo del autor.

a) La voz narrativa: la *trans*focalización

En la variación temporal logré acercarme, a través de cuatro relatos, sobre la figura de un maestro. Éste es, asimismo, el narrador-autor ficticio del libro *Todo cambió*. En "Jpoxlum" el narrador-autor se desdobla, mediante un juego de máscaras y espejos, en Juan Soten en "La mujer de huipil", en Cristóbal Ts'ej y Priciano Castellanos en "Todo cambió" y en José en "Algo diferente". Estas máscaras, como ya vimos, configuran algunos de los rostros del propio autor.

De los cuatro cuentos analizados, el que mostró más complejidad en la lectura fue "Todo cambió". El narrador-personaje no presentaba las mismas características del personaje elegido, siendo un analfabeta. El maestro Priciano Castellanos, quien fungiera como antagonista, juega el papel de espejo del propio autor al centrarse en el poder que podía tener un promotor educativo bilingüe en su centro de trabajo, de acuerdo a la época y al objetivo del mismo programa.

En la novela *Mujer de la montaña* encontramos un juego similar al del cuento "Todo cambió". Mi lectura no se centra en Petrona, el personaje principal, sino en Martín, su hijo menor. Cuando termina la primaria, Martín migra a la ciudad de Jobel[37] para convertirse en promotor educativo bilingüe. Siguiendo el hilo de mi propuesta de investigación, Martín no solamente es un personaje secundario a quien posiblemente Petrona le narra su pasado, es él quien reconstruye su pasado usando la voz de su madre. Martín, el espejo del propio López

[37] En toda su obra López Gómez emplea indistintamente Jovel y Jobel, yo prefiero la segunda versión. Una razón básica para mí alude a la cuestión fonética. La pronunciación que le damos en tsotsil a esta palabra resalta la b bilabial, no la v labiodental. Para la cuestión semántica, retomando el imaginario que esconde y refiere dentro del habla regional, Jobel alude a "lugar de zacates", misma que se asemeja a otros nombres en náhuatl de la ciudad, "hueyzacatlán", valle de zacates.

Gómez en su adolescencia, escucha la voz de su madre para comprender las consecuencias generadas sobre su salida en casa. Mi sospecha y atrevimiento de invertir el orden de la voz narrativa se sostiene, como quiero comprobar, a partir de la propia experiencia de salida de López Gómez de su paraje y su experiencia en la escritura de la novela. Mi hipótesis de lectura, por tanto, *Mujer de la montaña* se trata de una narración sobre la evocación de la madre y del lugar de origen.

Para desarrollar mi análisis retomo de Genette (1989) el concepto de "transfocalización" y, seguido de éste, la transvocalización. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette habla de la transfocalización para referirse "al cambio de voz narrativa" (369) como una de sus condiciones necesarias. Así pues, la transvocalización puede adoptar dos formas elementales: "la vocalización, o paso de la tercera a la primera persona, y la desvocalización, o paso inverso de la primera a la tercera; y una forma sintética, o transvocalización propiamente dicha, que es la sustitución de una «primera persona» por otra" (370).

En *Mujer de la montaña* el mundo que vemos está presentado por una voz femenina y, por tanto, bajo la orientación de la mirada de la misma:

> Cantaron los gallos, escuché a mi madre sacudirse del sueño, después se levantó a tientas en la oscuridad, encendió la lumbre, se puso a lavar el nixtamal. Se acercó a mi camastro, alzó la cobija con la que me tapaba todas las noches, me sacudió ligeramente para que me levantara.
>
> —¡Despierta, Petrona, despierta! —me dijo, mirándome con sus ojos grandes, llenos de todas las cosas de nuestra vida (177).

Retomando mi propuesta de lectura, la voz de Petrona que narra su niñez hasta la muerte de su hijo es una transfocalización. Originalmente, la novela estaba construida desde la perspectiva de un omnisciente. Este cambio de estrategia narrativa hecha por el autor, que si al principio pareciera una cuestión técnica, no lo es del todo cuando veamos el peso de la imagen materna en sus recuerdos.

El autor precisa que el narrador en la novela no estaba concebido en primera persona gramatical sino en omnisciente. La narración, por tanto, no estaba focalizada ni vocalizada. Esta decisión de cambio se debe, en gran parte por la cuestión técnica, a la insistencia de su editor José Antonio Reyes Matamoros. López Gómez aclara que su editor le hizo la sugerencia de narrarlo en tiempo presente, pero le "costó más trabajo" y tuvo que dejarlo en tiempo

pasado, como lo había escrito originalmente: "Matamoros me recomendó que en primera persona podía ser más rico contar una novela y en tiempo presente", agrega.

La novela, sin embargo, es focalizada y vocalizada de omnisciente a primera persona. Con esta transfocalización, incluso, se observa que la narradora, a manera de una situación comunicativa, adquiere mayor significado autobiográfico. Ahora tenemos a una mujer contando su pasado, en un presente narrativo indefinido, a alguien que la escucha. Este juego de la situación comunicativa me permite imaginar que quien escucha es el propio hijo de la narradora. Pero solamente es la voz, el hijo es quien se imagina a su madre junto a él.

De esta manera, la transvocalización también se convierte en un desdoblamiento de la voz masculina a la femenina: "Deseaba acercarme a toda la gente, decirles que mi hijo Martín era promotor y tenía dinero. Era el único que empezó a tener dinero en nuestra aldea, fue digno de elogio" (337), dice Petrona y, más adelante, agrega: "Cuántas mujeres querían estar contigo cuando supieron que eras promotor, pero te comprometiste con una maestra como tú y le llevas cinco años, pronto ibas a tener hijos, pero los mestizos te negaron esa vida" (*Mujer de la montaña*, 339).

La madre le narra al hijo lo que ella tuvo que enfrentar al quedarse sola: Jpetul se casa y se convierte en evangélico; Martín migra a la ciudad para volverse promotor educativo bilingüe. Un dato que confirma esta hipótesis viene de los propios recuerdos del autor. Cuando López Gómez terminó la primaria en 1971, tuvo que escaparse de su casa para ir a la ciudad de Jobel e inscribirse a la secundaria. La transvocalización, o la imaginación de la voz materna, no solamente se realiza por la insistencia de su editor. López Gómez también relacionó este ejercicio de vocalización a un recuerdo personal. En su niñez su madre le contó un sueño, como un augurio de su propia salida de la casa:

> Creo que estaba yo en tercer grado de primaria, tenía yo siete u ocho años, cuando al levantarse mi mamá me empezó a contar su sueño. No se me olvida nunca que mi madre me vio salir de mi casa con mi morral: "Y te fuiste", me dijo, "te fuiste, y ya no regresaste". Esa vez también lloré por el sueño de mi mamá, por lo que no regresé a casa. "Te estábamos llamando para que regresaras", me decía mi madre entre llantos, "pero no regresaste, te llevaste tu morral, te vimos ir y no regresaste", me repetía. Aún pienso en ese sueño de mi madre. Hay veces que quiero relacionar ese sueño con mi salida de Oxchuc. Porque finalmente vine solo y no regresé (Entrevista personal No. 6).

La imagen de este sueño es abordada en la novela. Petrona ve que su hijo Martín se va a Jobel a estudiar: "Nos paramos en el patio de nuestra choza, apenas se percibía la débil luz de la madrugada. Lo vimos bajar por la vereda, alejarse rápido, sin una sola vacilación, sin mirar hacia atrás, como si caminara con las puntas de sus pies. Sentí el impulso de correr y seguirlo, pero mis piernas no se movieron" (320). La voz de despedida, y de dolor, es la que pasa del sueño a la novela.

La imposibilidad de narrar la historia en presente se debe, más que una estrategia técnica, a su pertenencia ideológica. La estructura lineal apunta a un pensamiento moderno, mismo que define claramente el tiempo pasado como historia, algo que ya sucedió. En este sentido, la narración se ciñe a una forma de ver la aldea y la presencia de sí mismo en ese pasado que no volverá a repetirse. Al contrario, está destinado a olvidarse.

Narrar en presente habría, por el contrario, entrado a una ruptura de esa condición lineal de la historia, incluyendo la temporalidad misma porque no habría pasado ni futuro. La narración en presente, propio de la pre y post-modernidad, se habría acercado más al tiempo campesino y cíclico, al que todo puede volver a suceder y que, posiblemente, lo acontecido en el pasado estaría sucediendo ahora mismo. Las dificultades que enfrentaron al autor, por tanto, fueron por cuestiones ideológicas, muy bien instaladas en su visión moderna de narrar una novela. Esto lo vemos en los relatos de *Todo cambió*, en donde "Jpoxlum" es el inicio y punto de vuelta de la rememoración del personaje-autor.

Otro acontecimiento que lleva a López Gómez a relacionar la vida de sus personajes con sus propios recuerdos sucedió cuando, una vez estando en Jobel estudiando y trabajando de paletero, un amigo lo busca y le hace saber la siguiente noticia:

> Recuerdo que cuando ya era yo paletero vino un muchacho de Cholol. Llega pues y me dice: "Estás aquí. ¿Sabes qué?, se iba a morir tu mamá". Y cuando escuché eso le dije: "¿Cómo que se iba a morir mi mamá?" Y me dice: "Le pegó un rayo". No fue un sueño, fue real. Ahí fue donde empecé a pensar mucho en mi mamá, comencé a sentirme solo, porque cuando ese chavo me dijo: "Se iba a morir tu mamá, y la llevaron a casa cargando, pero no falleció", quise estar en ese momento viendo a mi mamá, pero no había modo. Ese suceso me hizo reflexionar y empecé a soñar mucho a mi mamá (Entrevista personal No. 6).

Los recuerdos personales y los sueños del autor influyeron mucho en la construcción de la voz del personaje femenino. La huella de la voz de la madre asimismo suple y representa su ausencia en la vida del autor. La escritura de la novela hace que la madre aparezca mediante su

voz. La memoria autobiográfica se basa en los propios recuerdos de López Gómez y sueños de su niñez con respecto de la separación con su madre. El cambio de voz, o la vocalización de la narradora, va más allá de una estrategia narrativa, más allá de una insistencia del editor, es una forma de aliviar al Yo fragmentado.

El ejercicio de vocalización, además, se articula a dos vivencias similares entre la memoria y la ficción. La narradora enfrenta la muerte de su hijo Martín, el que se había convertido en Promotor educativo bilingüe:

> Un lunes, de la Semana Santa, Martín bajó al pueblo, sin saber que soplaba ya el frío terror del viento de la muerte. Tomó cervezas con sus compañeros maestros en la cantina de don Chilo, después quedó solo merodeando en la calle. Se encontró con los capataces de don Juan Manuel, le dijeron cosas, él se defendió. Lo siguieron hasta un lugar escondido, ahí lo acabaron a golpes. Nadie pudo ayudarlo. Llegó a nuestra choza con sus ojos hinchados, no podía ver bien, tampoco hablar, no podía mover sus labios. Lloré asustada cuando lo vi derrumbarse delante de mí, empezó a vomitar, la muerte era buena en ese momento, pero no se muere cuando se quiere (*Mujer de la montaña,* 339).

Este fragmento narrativo se construye también a partir de un recuerdo personal de López Gómez. Meses después de haberse escapado de su casa, regresa a su paraje y escucha a su madre contar sobre su salida: "Cuando regresé por primera vez a mi paraje mis padres se espantaron. Ellos pensaban que yo estaba muerto", recuerda el autor.

La muerte de Martín al final de la novela recupera la muerte simbólica de López Gómez. De ahí la necesidad para el autor de usar la literatura como una forma de salvarse del olvido. Tarde o temprano nuestros recuerdos se modifican o desaparecen. Tarde o temprano la imagen de nuestra niñez, de nuestra adolescencia y la de nuestros padres, se borrarán de nuestra memoria. Cuando eso suceda sabremos que una parte de nuestras raíces se habrán desprendido de nosotros.

b) El mundo imaginado por la memoria: el conflicto por el espacio

Mujer de la montaña se desarrolla en un espacio rural conocido como Cholol. Petrona y sus padres viven en una choza en la "ladera de una montaña" (178), "entre maizales y árboles de roble" (218). Para entender cómo el espacio diegético juega un papel importante en esta novela, retomo a Genette para referirme al "universo espacio temporal designado por el relato"

(1989: 376) o, más concretamente, al "marco histórico-geográfico" (377) donde sucede la historia que se narra.

El autor especifica en la breve presentación de la novela que "En general reconstruye una época que abarca la década de los años treinta hasta los principios de los años sesenta del siglo pasado" (9). Él mismo indica que la obra "No expresa la totalidad del mundo de los *bats'il winiketik* de Oxchuk, pero sí ofrece elementos culturales, cosmogónicos, sobre todo, de la explotación y del abandono que caracterizaran a los pueblos originarios de Chiapas" (9).

De todos los relatos analizados en el capítulo anterior, es en esta obra donde algunos datos espaciales provienen del lugar de origen del autor. Cholol no solamente es una aldea llena de laderas, de milpas, cerros y robles en donde los personajes viven armónicamente, es también un lugar sometido por Juan Manuel Liévano. Cholol es también el paraje donde nació López Gómez. No vivió toda su niñez en este lugar, pero sus recuerdos vuelven ahí. La historia de Petrona, como la figura de la madre, también es la historia del hijo.

El orden adoptado por los mestizos en la vida del pueblo simbolizado en Juan Manuel Liévano y su relación con los aldeanos se ve amenazado cuando aparecen las misioneras y el primer maestro a la aldea. Con esto entendemos que las líneas argumentales, construidas de manera sutil, se centran en el conflicto por el espacio. Como una primera línea argumental tenemos a las antiguas familias asentadas en el territorio, como la familia de Petrona, que viven de la siembra de maíz pero también con una relación simbólica con la propia tierra:

> Mi padre apreciaba mucho su milpa, le sonreía, le hablaba, formaba parte de su vida, de su felicidad, cualquier cosa que le sucedía se preocupaba. La cuidaba todo el tiempo. Trabajaba duro, recogía hasta seis mil mazorcas cada cosecha, suficiente para no morir de hambre durante el año venidero, incluso dejaba sin cosechar algunas plantas para que las viudas recogieran sus frutos. Raras veces bebía agua pura, prefería tomarla con maíz molido, ese que es pozol, le daba vida y fuerza (180);

y una segunda línea argumental se centra en los ladinos, tal como recuerda el principal del pueblo Juan Ch'ijk:

> —... Cuando era muchacho escuchaba que los ancianos contaban sobre los buenos tiempos del pasado, nuestro pueblo vivía bien, caminaba libremente por todas partes. Las tierras y gobierno era de ellos, organizaban su propio comercio. Al llegar los primeros *kaxlanetik* nuestros padres atendieron su ruego, se quedaron a vivir entre nosotros. Después, en lugar

> de corresponder a la generosidad, nos quitaron nuestras tierras, hasta nuestros días. Nada volvió a ser como antes (199).

No se precisa cuándo llegaron estos mestizos al municipio, lo que se sabe es que la gente vive atemorizada en sus pequeños parajes. En la novela el principal líder de los mestizos se llama Juan Manuel Liévano, radicado en la cabecera municipal de Oxchuc. Él controla el municipio y explota a los habitantes con total libertad y tiranía. El ejemplo más claro está narrado en el primero y segundo capítulo cuando el padre de Petrona decide ir a la cabecera del pueblo a vender utensilios de barro:

> Al otro día mi padre bajó al pueblo, lo acompañé, cargando las ollas nuevas para venderlas o cambiarlas por medidas de chile, por maquetas de panela. Era sábado, día de mercado. Llegamos a la entrada del pueblo, escuché el tan tan de la campana de la iglesia como si estuviera a la vuelta. Dos señoras atajadoras descansaban a la sombra de un árbol, se levantaron rápidamente, jalaron por la red de mi padre, lo forcejearon para que bajara su carga. Tuve miedo, pensé que le pegarían, pero no se dejó, siguió caminando en silencio con la cabeza gacha por la calle principal. Más adelante un *kaxlan*, desde el cercado de su casa, habló con voz ronca.
>
> —¿Qué llevas marchante? —preguntó (183).

La entrada del pueblo está formada por diferentes capas sociales. Las atajadoras son mujeres que viven en la periferia y controlan el territorio a su modo, con un poder menor que sus esposos pero superior al de los aldeanos. Esta organización espacial en la historia, como lo precisa Helena Beristáin (1997), "posee una significación cultural o social, que se integra al conjunto de las demás significaciones, y que contamina el significado de los hechos que en determinado espacio ocurren" (82). A estas mujeres, como vemos en la novela, pueden ser evadidas por los lugareños, pero más adelante, ya en el centro del pueblo, la aparición del hombre "ladino" complica la situación para los propios habitantes:

> Mi padre puso sus ollas en el suelo, esperó paciente a que pasara algún comprador. Se acercó el fiscal, cobró la alcabala.[38] Pasado un rato, lo vi palidecer, se levantó tembloroso. No entendí la causa, pero miré aproximarse un *kaxlan* alto, serio, vestido de pantalón y chaqueta negra.

[38] Como se aclara en la nota al pie dentro de la novela, la alcabala es un "Tributo del tanto porciento del precio que pagaba al fisco el forastero por los géneros que vendía" (183).

> —Viene don Juan Manuel —dijo entre dientes, sabía que estaba prohibido pronunciar el nombre de un kaxlan, bajando sus párpados, no se atrevió a verlo de frente, le tuvo miedo (183).

El padre de Petrona conoce la conducta y la intención de Juan Manuel Liévano. En el segundo capítulo, en "El enganchado", trata precisamente de la detención de Mariano Ch'ijk' por los policías del presidente municipal, bajo las órdenes del ladino. El ejercicio del poder de Manuel Liévano sobre los habitantes de Oxchuc no se limita al robo de productos o ventas del mercado, sino también al enganche de los mismos para enviarlos a las fincas cafetaleras del Soconusco vendiéndolos como esclavos, una práctica generalizada durante finales del siglo XIX y hasta la mitad del siglo XX en Chiapas. Eso sucede con el padre de Petrona, una vez detenido es acusado de robo. Juan Manuel Liévano lo salva de una "deuda obligatoria" y, con ella, lo envía a la finca.[39]

Las propias autoridades municipales de Oxchuc no tienen autonomía. Se rigen bajo las órdenes del líder mestizo. En la novela este personaje obliga a los habitantes a trabajar sus tierras de forma gratuita, ya sea bajo amenazas de muerte o emborrachándolos con alcohol que luego les cobra con el mismo trabajo. Este sistema político tradicional porfirista mantuvo bajo control a los pueblos indígenas hasta mediados del siglo XX, problema que motivó el ingreso de las misioneras como parte del proyecto de modernidad del gobierno mexicano.

Una de las primeras acciones que rompen con el sistema de control del espacio diegético es la llegada de dos misioneras pertenecientes al Instituto Lingüístico de Verano. En el capítulo "Dos tseltales norteamericanas", al principio, las dos "mujeres rubias" son temidas por su aspecto físico. Son vistas como una amenaza para los habitantes, ya que dichas mujeres no llegaron primero al municipio de Oxchuc sino en Yochib, del municipio Tenejapa. El padre de Petrona las vio y luego informa a su gente:

> —¡Llegaron dos mujeres jóvenes y rubias a Yochib! Es fácil verlas, no son como nuestras mujeres, como nuestras hijas. Han venido de lugar lejano y desconocido. Parece que saben de nosotros, escuché decir bien *yame'tik*, *mamtik*; mujeres y hombres están temerosos, no saben qué han venido a hacer aquí a nuestras tierras (198).

[39] Sobre el tema del enganchado, dedico una sección especial en el tercer apartado de este capítulo.

Las "mujeres rubias" son Mariana Slocum y Florencia. En el último capítulo de la novela sabemos que "Mariana Slocum conoció a un tal Bill Bentley, en un campamento de capacitación del Instituto Lingüístico de Verano en su lejana tierra, decidieron venir a Chiapas" (331).[40] La llegada de Mariana Slocum a Oxchuc fue gracias al apoyo del antropólogo Alfonso Villa Rojas, quien ya radicaba en el municipio como reproductor del proyecto indigenista. En el capítulo "Corralito" se puede ver que las dos misioneras logran convencer a los habitantes de su objetivo: cambiar la visión y el pensamiento de subalternos. Después "Ellos llegaban a visitarlas, a escuchar las narraciones bíblicas, a cantar junto con ellas himnos evangélicos, a recibir curación de sus enfermedades, éstos a su vez les ayudaban a hablar en nuestra lengua" (213), cuenta Petrona.

La conversión, al inicio, se veía más como una amenaza a las costumbres y forma de vida de los propios habitantes, quienes mantenían un sistema de vida tradicional mediante prácticas de rituales al agua, de la milpa, creyendo en la existencia de dioses naturales que habitan los cerros, los Ajawetik. La voz narrativa habla de su padre al resistirse al cambio: "Él logró escabullirse de los repetidos intentos de evangelización, de convencimiento, desaparecía de nuestra choza, de nuestra milpa, al rato regresaba; se mantuvo fiel como hombre maya, así pensó mantenerse" (235). El padre de Petrona, abuelo de Martín, tiene cierto paralelismo con el propio abuelo de López Gómez, quien, como recuerda el autor,

> con trabajo dejó los rituales. Porque finalmente todo era parte de su vida. En cambio a mi padre creo que lo agarraron joven la religión evangélica. Porque las misioneras llegaron en Corralito en el año 1946. Supongo que a mi padre le lavaron bien el coco aún bien joven, y lo creyó todo. Pero en cambio mi abuelito le dolió mucho el cambio. No me lo contaba mi papá, sino mi tío cuando me llegaba a visitar. Que cuando mi padre llevaba a sus compañeros, los ancianos gobernantes de la iglesia evangélica, mi abuelo salía de la casa y se

[40] Las misioneras que alude el autor forman parte de un programa norteamericano que se denomina Instituto Lingüístico de Verano, liderado a nivel nacional por W. Cameron Townsend. Este norteamericano creó organismos que estudiaran las lenguas indígenas con la finalidad de traducir a ellas la Biblia de corte protestante. En Chiapas apareció en 1938 en Yajalón el primero de sus integrantes, un tal Bentley —quien al parecer era el prometido de Mariana Slocum— y, en 1947, el matrimonio Beekman. A decir de Manuela Cantón Delgado, este programa "contó desde sus inicios con el apoyo y la autorización del gobierno mexicano, que de este modo no sólo actuaba acorde con el principio constitucional de la libertad de culto, sino que delegaba en los misioneros responsabilidades que correspondían al propio gobierno: la alfabetización o la introducción de la medicina moderna, medidas acordes con lo que consideraron, en fin, la modernización del sector indígena" (152). Cruz Gómez Heriberto, por su parte, explica en su tesis doctoral que después de la muerte accidental de Bentley, "Con las intenciones de darle continuidad a los trabajos de su ex esposo, Mariana Slocum se trasladó a Bachajón pero los tseltales "no vieron conveniente alojar a una mujer extraña y sin marido en el pueblo" por lo que tuvo que dejar el lugar. En San Cristóbal de Las Casas, junto con su nueva compañera, Ethel Wallis, conoció al antropólogo Alfonso Villa Rojas y por sugerencia del antropólogo se trasladaron a Yochib" (2017: 103).

> iba a la montaña. Regresaba muy tarde. No muy lo aceptaba de todo. Él siguió trabajando como un hombre de su época (Entrevista personal No. 6).

Los primeros conversos son atacados y expulsados por su propia gente. Pero la situación cambia cuando las misioneras enseñan nuevas formas de curación y cuidado para la salud, abandonando los rezos y el uso de plantas medicinales. Las misioneras, además, fortalecen ideológicamente a la población para no dejarse engañar, para no dejarse usar por el ladino:[41]

> Los kaxlanes sintieron miedo, el trabajo de las misioneras estaba avanzando. Los evangélicos se habían armado de valor, ya no hacían el saludo ordenado: el besa manos. Sostenían que los mestizos les pagarían con su dinero si les sembraban sus milpas o les cargaban sus cosas. Eso les hirvió la sangre de impotencia, de cólera, decían "indios alzados" (237).

Este primer choque de ladinos contra aldeanos se agudiza con Juan Mucha. En vez de provocar un conflicto entre evangélicos y tradicionalistas, Juan Manuel Liévano es confrontado por ambos grupos. Juan Mucha, uno de los líderes evangélicos conversos, pese a que es instado

[41] Max Weber (2001) aclara que uno de los postulados del protestantismo europeo radica en la búsqueda del "ascetismo profesional racional", con el objetivo de "poder llevar una vida consciente y lúcida, en contra de algunas ideas muy extendidas; [...] y poner orden en el modo de vida de quienes lo seguían era el medio más importante del ascetismo" (141). Para lograr un verdadero cambio, y la gracia divina, era necesario tener una profesión que implicara buenas acciones. Una de estas implicaciones importantes en el individuo radicaba precisamente en el orden laboral, ya que cada converso tenía que dedicarse al trabajo como "una orden de Dios al individuo para que actúe en favor de su honor" (Weber, 204). Significaba entonces, y por el que obtuvo fuerzas el capitalismo moderno, que el trabajo era una vía de alcanzar la gracia divina, "el trabajo es, sobre todo, el fin mismo de la vida prescrito por Dios... Las pocas ganas de trabajar son síntoma de que se carece del estado de gracia" (202). En *Mujer de la montaña*, para Juan Manuel Liévano este cambio en la forma de pensar y vivir de los conversos significaba una confrontación directa a su forma "tradicional de vida", en la que únicamente él obtenía ganancias del trabajo de los aldeanos, manteniéndolos ebrios y con deudas obligatorias. La ideología reproducida por las misioneras rompe directamente con este tipo de vida "tradicional" y explotadora. Inculcan en los conversos la idea del elegido para ser salvados por Dios mediante su trabajo, quienes no deben servir jamás a nadie que no sea para ganar dinero en favor de Dios. Mediante el "ascetismo profesional racional", nos dice Weber, la vida como pobre "sería reprochable para la gloria de Dios. Y, finalmente, la mendicidad de una persona con capacidad para trabajar no sólo es pecado como pereza, sino también porque va contra el amor al prójimo, según la palabra del Apóstol" (209). Por lo que la conversión al protestantismo, en particular al presbiteriano, significó para muchas familias una forma de escapar de los malos tratos del ladino quien busca su propia salvación. En la tesis doctoral de Heriberto Cruz Gómez también refiere, citando a Carlos Martínez García y Carlos Monsiváis, que "el protestantismo que se asentó en nuestro país es el mismo que llegó a América Latina, el que Miguel Bonino denomina uno de 'rostro evangélico'. Sus características pueden resumirse en: 1) un enfoque tanto devocional como teológico, en la persona de Jesucristo, especialmente su muerte en la cruz. 2) la identificación de la escritura como la autoridad final en materia de espiritualidad, doctrina y ética. 3) un énfasis en una conversión o en un 'nuevo nacimiento' como experiencia religiosa que produce cambio de vida. 4) una preocupación por compartir la fe con otros, especialmente a través de evangelio. El evangelismo latinoamericano es heredero de la reforma protestante del siglo XVI; de la radicalización de este movimiento en su vertiente anabaptista; del movimiento espiritual y misionero del siglo XVIII, encabezado por John Wesley y que dio origen al metodismo; del pietismo, que buscaba renovar el luteranismo que se había anquilosado, del puritanismo inglés, y de los misioneros disidentes del Congreso de Edimburgo de 1910" (2017: 111)

a escaparse, se resiste y decide afrontar las consecuencias de sus actos: "—No, Mariano, no les voy a dar el gusto. Si huyo pensarán que les tengo miedo. Pero les voy a demostrar que no tienen pruebas de lo que dicen, es todo un asunto de odio oportunista, de venganza conveniente (240)".[42]

Ante un enemigo histórico y social como Juan Manuel Liévano, tanto evangélicos como católicos tradicionales, con el apoyo de la ideología protestante los aldeanos logran liberarse de un peso enorme que los mantenía sometidos. Juan Mucha se da cuenta y convence a su gente que no debían pelear entre ellos mismos: "Nuestras misioneras nunca quitarán tu tierra, nunca quemarán tu iglesia, son las únicas que nos pueden ayudar" (240). Ante el fracaso de Manuel Liévano por hacerlos pelear entre ambos grupos, el triunfo se hace sentir entre los pobladores, no un triunfo total pero sí inicial. No se genera la violencia deseada por el ladino para quedarse con sus tierras y más gente a su disposición. Por el contrario, su derrota fue inminente: "El intento de los mestizos se desmoronó, creyeron que con unos cuantos gritos bastaría para asustar a los tseltales evangélicos, olvidaron que estábamos cansados de sus insultos, de sus órdenes, de sus azotes" (242).

Fuera del marco diegético, la llegada de la evangelización en Oxchuc[43] y en el paraje Cholol tiene importancia especial para el autor ya que sus padres se hicieron conversos. Casi al final de la novela, de hecho, aparece un nombre muy cercano al autor: "El culto evangélico presbiteriano se diseminó con rapidez, el mensaje de las misioneras halló suelo fértil en Oxchuc. Manuel López K'ana de Cholol, había sido nombrado el segundo pastor evangélico en el municipio de Oxchuc" (338-39). Manuel López K'ana es el mismo nombre del padre de López Gómez, quien participó activamente como pastor pero también traductor de la biblia. López Gómez cree que la conversión de su padre pudo haberse dado desde su juventud. Esta imagen del padre el autor la traslada a la literatura ya no como un hecho histórico sino como parte de la configuración de una biografía personal. Más tarde López Gómez guarda el

[42] En la tesis doctoral de Heriberto Cruz Gómez (2017) menciona que tanto Martín Tsima, originario de Yochib, como Juan Mucha, originario de El Corralito, fueron los primeros y más firmes del lugar en ser convertidos al protestantismo, quienes con la ayuda de Mariana Slocum, en 1950, El Corralito "llegó a convertirse en la localidad con mayor feligresía protestante en el municipio y el paraje donde se construyó el primer templo protestante en la región en un terreno donado por Manuel Kituk" (119).

[43] Para la década de 1960, según Cruz Gómez, Oxchuc era el municipio chiapaneco "con mayor población protestante por encima de Tapachula y Motocintla… municipios en los que desde finales del siglo XIX dicha religión tenía presencia. Este municipio sin industria, sin comercio ni transporte…, ubicado entre barrancas y peñascos. Habitado por indígenas monolingües, dependiente de la agricultura, no solo fue el granero del protestantismo sino la base operativa para su impulso regional y en un tiempo mucho más corto en comparación con los otros municipios del estado" (2017: 112)

recuerdo de su padre leyendo y traduciendo la biblia en casa. La imagen del primer libro y el acto de leer formó en la mente del adolescente la idea de estudiar y, más tarde, la de escribir su propio libro.

Como segundo acontecimiento importante en la novela con respecto del conflicto sobre el espacio se trata de la llegada del INI:

> El agente municipal llamó a reunión, mujeres y hombres bajaron por las veredas, se concentraron en la choza de paja de la autoridad. Ahí se encontraban tres hombres desconocidos, dijeron ser del Centro Coordinador Tseltal-Tsotsil, establecido en Jovel. Nos sentamos sobre unas bancas, otros permanecieron parados en silencio en espera del inicio de la reunión, mirando con sus ojos cansados a los extraños (255).

La aparición de los tres hombres comisionados por el Centro Coordinador Tseltal-Tsotsil al paraje Cholol causó una reacción negativa en los propios habitantes, el mismo recibimiento que tuvieron las misioneras. Hasta ese momento la imagen que se tenía de los maestros también era completamente negativa, ya que "Algunos maestros vendían aguardiente donde trabajaban; otros se hacían cómplices con el presidente y secretario municipal, enganchando a nuestra gente, la mandaban a trabajar a las fincas cafetaleras. La presencia de ellos despertaba temor y desconfianza" (255).[44]

Pero los comisionados del INI traen otro discurso, uno que está fundado en la problemática social de los habitantes, y ellos ofrecen la educación como un arma para combatir tales problemas:

> —Piénsenlo bien, es una oportunidad maravillosa. El Centro Coordinador Indigenista ha capacitado maestros tseltales y tsotsiles para que enseñen a sus hijos en sus propias lenguas. Traen cosas nuevas, que les servirán para seguir viviendo, para no ser mozos en las haciendas, en las plantaciones de café; serán pacientes y respetuosos con ustedes. Están preparados, no recurrirán a regaños, ni a reproches" (256).

[44] En el libro *Todo cambió* vimos ya dos imágenes del promotor educativo del INI. En "La mujer de huipil" Juan Soten representa a los indígenas durante el proceso de conversión como agente de cambio para la comunidad, sin importar que abandonen a su propia familia, tal como hizo el personaje. Por su parte, en el relato "Todo cambió" la imagen negativa del profesor mestizo Priciano Castellanos tiene paralelismo a esta imagen que recuerdan los habitantes de la aldea en *Mujer de la montaña,* una imagen no deseada de dicho agente de cambio. Pero como vemos en esta novela, el promotor que llega es indígena, conoce y comprende la situación política y económica del pueblo, como una continuación del maestro Juan Soten.

Con este discurso los habitantes cambian de opinión. Una vez más sienten apoyo para contrarrestar las fuerzas del opresor y adueñarse de su propio espacio. La llegada del maestro hablante de su propia lengua les genera confianza. Pero el miedo de la población por la llegada del maestro también radica en el cambio que esto traería al interior de la cultura: "Los comisionados insistieron en el beneficio que traería la escuela, pero los principales pensaban que no era necesario aprender nada nuevo, temían que los maestros cambiaran nuestras vidas como estaban haciendo las mujeres evangélicas, deseaban mantener el pasado" (256).

Daniel Mena es el primer maestro en llegar a Cholol. Vestido "como los kaxlanes del pueblo" refuerza el discurso pronunciado por los comisionados del INI: "—Vengo a darles educación. Trabajaré no sólo para sus hijos, lucharemos juntos para mantenernos vivos en este lugar donde hay cada vez menos espacio para nosotros; mejoraremos nuestra comunidad, nuestro pueblo de Oxchuc" (257).

El maestro originario del propio pueblo impone una nueva forma de ver la vida, de luchar por el espacio, superar las dificultades sociales, "su cara mostraba que había dejado atrás sus dudas y temores, se miraba dispuesto a ayudarnos" (257), agrega la narradora. Y es que este maestro logra no solamente convencer a la población a estudiar, sino también con su propio ejemplo infunde valor para confrontar a los líderes mestizos de la región.

Daniel Mena entra como símbolo de salvación, de lucha y resistencia. Con él ven una posibilidad de recuperar la libertad de usar sus tierras y el control sobre sus propias actividades. Daniel Mena representa nuevamente la imagen de una nueva conversión, en este caso, hacia un Dios institucional como el INI que ofrece la salvación. Esta equiparación no es para menos, ambos programas, el del ILV y el INI, vienen de un mismo proyecto modernizador occidental. El discurso del maestro tampoco les gustó a los mestizos. En un apartado especial en la novela con el subtítulo "El *kaxlan* (mestizo) y el maestro", se narra el enfrentamiento del maestro contra los ladinos en el pueblo, similar al acto de Juan Mucha:

> El maestro llevaba dos años trabajando en nuestra comunidad pero desde un principio fue hostigado por el *kaxlan* Juan Manuel, porque se había convencido que con la escuela terminaría su dominio, se sepultaría su poder. Al conocer que la gente se acercaba más al maestro, quiso impedir que siguiera funcionando nuestra escuela, intentó amotinar a la gente en contra de él, aconsejándole que lo corrieran, dijo que era un hombre representante de las mujeres evangélicas de Corralito (275).

En su defensa, el maestro enfatiza su discurso en favor de los aldeanos de Cholol:

> —No debemos caer ante la amenaza de nadie, debemos luchar contra ella. No permitamos más que nos sigan engañando, haciéndonos creer que solamente los mestizos tienen la razón. Está claro lo que buscan: no quieren que nuestros hijos aprendan a leer, a sumar porque saben que tarde o temprano ellos perderán (275).[45]

La actitud integradora del maestro para luchar contra el mestizo le hace confrontar a José Luna, uno de los mestizos del pueblo, a quien tira de un empujón. Este acto de rebeldía y valentía asombra a los pobladores: "No sabemos de dónde sacó la fuerza y el valor, pronto se vio rodeado de personas para verlo y hablar con él, había hecho algo arriesgado. Para nosotros fue un resplandor luminoso, era como si abrieran las puertas de una nueva choza, las puertas de la libertad. Pero sólo era el principio" (277).

El acto del maestro Daniel Mena refleja la parte positiva del proyecto indigenista al confrontar a los opresores, al alzar la voz y la mirada. Como afirma Arturo Arias (2018), al contrario del maestro Priciano en el relato "Todo cambió", en la figura de Daniel Mena "la modernidad aparece de manera positiva en su configuración social mediante la educación" (312). La educación entra nuevamente como un arma que servirá para romper el muro del modelo feudal en que se encuentra hundido el pueblo, pese a su reciente independencia de otro municipio.

Cada palabra que Daniel Mena pronuncia es tomada como signo de valentía y rebeldía, primero por los propios habitantes y después por los mestizos. El hecho que posteriormente tenga que huir y esconderse de Manuel Liévano fue un acto estratégico e inteligente de continuar con el plan de liberación. A su regreso a la aldea insta a la población a derribar el miedo, incluso adquiriendo armas para defenderse:

> Pensamos que el maestro huiría, cambiaría de lugar, como hacían otros cuando trataban de enfrentarse a un mestizo. Nada de eso pasó. El maestro compró su pistola e invitó a la gente de Cholol a que no tuviera miedo. Dijo que si don Juan Manuel Liévano organizaba a su gente, se lanzaría contra él. Con este llamado regresó nuestra alegría" (278).

---

[45] Como afirma la investigadora Luz María Lepe Lira, "Los tres ejes de la política indigenista: la integración de los indios al proyecto nacional, su educación basada en la castellanización, y la redistribución y explotación de sus tierras, están ligados al período en el que los indígenas empiezan a escribir para reclamar sus tierras y bienes. La escritura indígena del siglo pasado aparece imbricada en procesos de dominación y resistencia; si bien fue de manera coercitiva y como una necesidad para sobrevivir, es innegable que la escritura se configuró como una estratagema para revitalizar la lengua y la identidad cultural" (2018: 64).

La influencia de la evangelización por parte de las "mujeres rubias" del ILV y del maestro enviado por el INI sirvió para liberar el espacio, tanto el municipio como los parajes, en mano de los mestizos. Ambos movimientos, como parte del proyecto modernizador, construyen en los personajes "esta racionalización del modo de vida" a decir de Weber (193), idea que comparte el proyecto del INI al convencer a los jóvenes como "elegidos" para el cambio. Rechazando la vida tradicional, mediante una profesión los aldeanos dedican su vida para un fin propio, al trabajo como medio de salvación de sí mismo, evadiendo a toda costa trabajar para alguien que los explota. Este es el "ascetismo puritano", nos dice Weber, como base desarrollada por el protestantismo. De algún modo la novela, como también la ha visto Arias, "enfatiza que el modelo feudal de Chiapas estaba ya siendo invadida por la modernidad occidental" (2018: 311). La novela muestra esa lucha por la apropiación del espacio y, de manera particular, una reconstrucción simbólica del pasado personal desde dentro en el mundo de los personajes. Es el proceso de cambio de una vida pre-moderna a una moderna.

El espacio diegético en la novela juega un papel primordial para configurar una historia colectiva pero también individual. Los datos espaciales que proporciona el autor en su relato forman parte de una evocación de la memoria. Como afirma Beristáin, esos datos se convierten en

> referenciales que "sirven para identificar y situar los objetos en el espacio y en el tiempo", "que sirven para autentificar la realidad del referente", "para enraizar la ficción en lo real" del modo que es connatural a la ficción: mencionando sucesos, lugares, épocas y seres que podrían existir o haber existido y que pueden confundirse con los de la vida real porque parecen verdaderos, no porque se adecuen al referente sino porque el lector los acepta como posibles (82).

En una de las citas anteriores, Daniel Mena confirma que la educación es una forma de escapar del control en las manos del mestizo, de no dejarse engañar. Saber leer y escribir se vuelven herramientas de poder. Martín, el hijo menor de Petrona, con apoyo del maestro Daniel Mena decide irse a Jobel con la idea de encontrar una beca en el internado. El temor de los mestizos se confirma, los hijos de los aldeanos están saliendo de su paraje para formarse como profesores. Esta experiencia de salida también proviene de la propia salida de López Gómez de su paraje: "Cuando terminé la primaria pensé que seguro me iban a llevar a la finca, no había otra cosa qué hacer", recuerda López Gómez.

Por su parte, similar a la experiencia de Martín, el autor tuvo un maestro que apoyó su salida:

> Y también mi maestro de primaria, un tal Rolando, un maestro menos racista, un día me dijo que había llegado una convocatoria para los que podíamos ser becados aquí [San Cristóbal de Las Casas] por parte de una organización, no del INI. Entonces me dijo en una ocasión: "Mejor vete [Josías], vete a estudiar", me dijo [el maestro Rolando]. "Pero no, profesor, mis papás no me van a dejar". "Sí", me dijo, "te van a dar tu beca". Eso también influyó en mí para escaparme de la finca, no había ninguna historia buena pues. Quién iba a querer ir allí (Entrevista personal No. 6).

Como parte del programa del INI, López Gómez recuerda que, en una ocasión, aunado a la insistencia de su maestro Rolando, un día llegaron a su escuela una obra de títeres que se llamaban Ti Xun:

> Además antes de terminar mi primaria llegaron a mi escuela los del INI, del Ti Xun, en Media Luna. Eran los del teatro guiñol. Y esos pinches muñequitos tal vez me hicieron cambiar también porque hablaban del problema indígena. Y no se me olvida que dijeron en una ocasión que los niños de Oxchuc para que no sufrieran debían estudiar, era la intención de Ti Xun que nos hablaban de todo, además de que teníamos que lavar nuestra ropa, cortar nuestro pelo para que no tuviéramos piojos, de todo nos hablaban. Pero de lo último que hablaban es que para que no sufriéramos decían: "Tienen que estudiar, los niños de Oxchuk para que no sufran como sus padres tienen que estudiar". Hay veces que relaciono con mi vida esos mensajes, a lo mejor eso me hicieron cambiar la mentalidad (Entrevista personal No. 6).

Situar el espacio donde se desarrolla la historia de la novela no es gratuito, tiene una profunda relación con los recuerdos del autor. En su niñez escuchaba todos aquellos modos de control espacial por parte de los mestizos. Entonces estudiar no solamente era un gusto o una obligación, sino una vía de ruptura de las costumbres y tradiciones, una opción de vida. La idea de convertirse en maestro, en poder ser alguien diferente y tener un futuro distinto de los niños de su comunidad, hicieron que nuestro autor se escapara de su casa.

Como afirma Beristáin, "La organización del espacio y la función de los objetos que lo pueblan influye en el significado de un hecho, pues éste varía según se realice en un circo, sobre un sepulcro, dentro de una celda o al aire libre, en una llanura" (82). La novela de López Gómez se convierte en un espacio de construcción de acontecimientos que reviven los recuerdos autobiográficos del autor. Los nombres de lugares como Cholol han servido para construir escenas vividas en la vida de sus personajes.

c) Poética de la construcción espacial: el lenguaje de la memoria

Volviendo al punto de vista narrativo, "la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector le presenta el mundo narrado" (Ricoeur, 1995b: 513), en *Mujer de la montaña*, la voz femenina es la que presenta el mundo narrado al lector:

> Me quedé sola, no tuve la oportunidad de criarme con mis hermanos, murieron al nacer, de enfermedades que iban y regresaban, el *jpik k'abal* no pudo deshacer la desgracia, no logró sacar el mal. Aquí siempre llega el dolor y la muerte, sólo los afortunados tenían a todos sus hijos (178).

La voz de la mujer desde la focalización interna muestra sus sentimientos, sus deseos y miedos siendo una niña, una adolescente, mujer y madre. Esta evocación espacial mediante el discurso narrativo es lo que Paul Ricoeur denomina "poética de la composición", "situada en el espacio de gravitación de la configuración narrativa…" (1995b: 526). Así, la narración pasada por la voz femenina comprende para el oyente —el autor, el hijo o los lectores— el significado del pasado para la memoria autobiográfica, un pasado que el propio autor no conoció pero que a partir de la narración imagina lo que ocurrieron, lo que le contaron o soñó. La experiencia de vida de la madre constituye la experiencia de vida del hijo, pues todos esos sucesos explican de algún modo lo que más tarde configuraría su identidad y su forma de ver la vida.

Este juego de voces y miradas —la mujer que narra lo que pasó desde la experiencia del hijo y el hijo que imagina lo que la madre vivió a partir de su salida—, en términos de Genette como focalización interna, denota ciertos problemas propios de la memoria. La voz narrativa sufre una serie de cambios durante el desarrollo de la novela. Si nos apegamos a lo que decía Genette con respecto de la focalización interna fija,[46] ya que la voz narrativa de *Mujer de la montaña* es solamente de Petrona, en la misma novela encontramos rupturas y cambios hacia una focalización variable incluso externa.

[46] Dentro de los tipos de focalizaciones, Genette describe a la focalización interna con variaciones como "fija", "en que no abandonamos casi nunca el punto de vista del personaje"; la variable, (como en Madame Bovary, en que el personaje focal es primero Charles después de Emma, luego de nuevo Charles o, de forma mucho más rápida e inasible, en Stendhal); y, la variación múltiple, "como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el mismo punto de vista de varios personajes epistolográficos" (1989: 245).

Para hablar estrictamente de la focalización, o en su caso la transfocalización, se puede ver en capítulos como "El inicio", "Dos tseltales norteamericanas", "El casamiento", "Ritual", "Dolores primitivos", por citar algunos, en donde la voz narrativa está ubicada en primera persona. Es Petrona quien nos muestra su mundo, quien describe e interpreta los hechos desde la propia experiencia íntima y particular cuando es una niña y luego una mujer. La focalización interna fija refiere a esa restricción de campo o de vista por el personaje, debe narrar únicamente lo que hace, lo que ve, lo que escucha y lo que entiende. Sin embargo, en un capítulo como "El enganchado" el punto de vista pasa de la interna fija a la variable. La voz narrativa de Petrona es sustituida por la de su padre, el que narra su propia experiencia de viaje y de trabajo en la finca. Petrona se vuelve receptora de la narración, la que escucha a su padre contar toda esa experiencia vivida en la finca, incluso, por momentos, ambas voces se pierden para dar paso a un omnisciente:

> Diez días después la caravana se detuvo en un amplio patio delante de cuatro grandes casas de piedras, con amplios tejados de dos aguas, construidas en la espesura de los árboles. Gruñeron dos perros que tironeaban de sus cadenas, enloquecidos por nuestros olores, con sus dientes y hocicos llenos de espuma, no alegres y juguetones como los nuestros, sus miradas como rayos anunciaron su agresión, exigieron respeto (192).

Lo anterior sucede porque, por un lado, como afirma Genette, "la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado" (1989: 246). En el caso de la novela *Mujer de la montaña*, sobre todo el fragmento citado, es un ejemplo de cómo la voz focalizada pasa de la interna fija a la variable y al omnisciente. La voz de la mujer se pierde, pero además su punto de vista fija se rompe y se amplía. Hasta cierto punto se vuelve en una focalización múltiple. Pero esta desvocalización no solo está en el capítulo citado, más adelante encontramos otros fragmentos con mayor visibilidad como en "Corralito", "El promotor del INI", "El kaxlan (mestizo) y el maestro", entre otros, en donde la narración cambia de primera a omnisciente en grandes fragmentos. La focalización pasa al grado cero, el mundo propio del omnisciente que todo lo conoce y lo ve, como sucede en el siguiente fragmento: "Los que veían con malos ojos al maestro dieron muestras de querer atacarlo. El maestro mandó a llamar a los principales de Cholol para hablar largamente con ellos" (276). La cita anterior muestra esa problemática de la voz narrativa al dar paso a un diálogo entre principales, en donde solamente participan hombres y no mujeres. La narradora no justifica su presencia en esta reunión, tal vez participe como testigo pero, más

adelante, nuevamente salta al omnisciente: "Los aldeanos entendieron al maestro, era un hombre valiente y de corazón puro" (276).[47]

La restricción de campo en la voz narrativa se rompe. La mirada se amplía y se traslada en otros puntos de vista; además, se sale de sus propios sentimientos y emociones. Petrona se hace a un lado y se dedica a narrar lo que sucede a su alrededor sin mostrarnos cómo los percibe, cómo los interpreta desde su condición de mujer.

Todo lo anterior, por otro lado, se comprende si tomamos en cuenta que el punto de vista narrativo es un discurso de la memoria —o poética de la composición— en donde el narrador, a decir de Beristáin,

> puede manipular este espacio: las oposiciones relativas entre sus puntos de referencias, los acercamientos que permiten al lector apreciar detalles, las vistas panorámicas que ponen a su alcance los conjuntos y los planos generales, para lograr efectos estéticos. La mirada descriptora del narrador puede ubicarse conforme a esta organización de los datos espaciales ofrecida al lector por el discurso (1997: 91).

Las oposiciones de referencias y el juego estético al que llama Beristáin están presentes en la novela. El juego de la transfocalización y la transvocalización es uno de ellos. Como López Gómez lo recuerda a veces, él no quería mover a su personaje en otros contextos geográficos porque su intención se centraba en mostrar la nula posibilidad de que una mujer de Oxchuc saliera de su paraje. Cuando su editor le exige que hiciera viajar a Petrona, López Gómez piensa que no lo podía hacer porque

> en aquellos tiempos no, no salía una mujer sola, era impensable en Oxchuk. Matamoros me decía que yo moviera el personaje. "Solo en Oxchuk", le dije, "es analfabeta, no va a saber cuántos años tiene, cuándo nació"… Pero en esos años quién, porque en los años cincuenta, todavía en los años sesenta, a no pues. Una mujer que solita vaya a caminar en la cabecera o en la escuela era impensable (Entrevista personal No. 7).

---

[47] De acuerdo a la obra que hemos revisado hasta el momento, hemos visto distintos rostros del maestro. En "La mujer de huipil" observamos a Juan Sotén en su proceso de transformación, enfrentando sus contradicciones al tratar de cumplir con sus propios deseos y objetivos frente al abandono de su familia cuando ésta se resiste al cambio; en "Todo cambió" vemos a un profesor mestizo, imagen asumida por los propios maestros indígenas, que abusa de su autoridad en la comunidad donde llegó a trabajar, desafiando a los líderes tradicionales con tal de satisfacer sus deseos, incluyendo a la violación de sus alumnas; en "Algo diferente" vemos a un maestro en su mundo íntimo, su enamoramiento con una maestra. En este relato el conflicto es interior, psicológico y sentimental. En *Mujer de la montaña*, Daniel Mena refuerza y desarrolla la imagen de Juan Soten, pues ambos son de origen indígena y hablan el idioma tseltal. Los dos creen en su papel como agente de cambio y de liberación. Daniel Mena es un elegido, un mesías. Promete que al aprender a leer, escribir, sumar y restar, sus alumnos podrán confrontar a los ladinos que abusan a diario de su analfabetismo. El maestro Mena se viste como los mestizos, su aspecto no es el de los aldeanos, eso al final influye en Martín, el hijo de Petrona.

Ante la resistencia del autor por hacerla salir de su propio espacio, la mirada de Petrona se revela cuando se atreve a narrar lo que incluso no puede ver, o no tiene alcance. Como estrategia narrativa, la ruptura de esta voz se puede comprender si tomamos en cuenta que los padres de López Gómez sí viajaron a la finca del Soconusco cuando recién se casaron:

> Pero sé que mi mamá, cuando se casaron, con mi papá se fueron a la finca. Al casarse se fueron a la finca de Tapachula, de Soconusco. Ella me había contado que se habían ido a la finca. Pero no lo incluí así tal como es, no lo hice porque me decía Matamoros: "Y no tienes chance para irte para allá", pero no, no tenía la posibilidad. Él quería que yo me fuera, pero ya ve que no había cómo. Hice que fuera su papá, que él sí terminó en la finca (Entrevista personal No. 6).

En esta poética de la composición, los recuerdos y la imaginación del autor se imponen ante la propia imposibilidad de viajar a Soconusco como se lo pedía su editor. Dado que sus padres viajaron a la finca, la experiencia de ellos es asumida por el autor como propia. Éste hizo que el padre de Petrona fuera quien saliera del municipio, mas no con deseos propios, sino como una vivencia traumática mediante el desarraigo. Este ejercicio de cambio de focalización o referencia no se ubica en sí mismo como un error de narración, por el contrario, confirma lo que he venido sosteniendo en este análisis y lectura. Los recuerdos del autor, la voz de sus abuelos, de su madre y de sus compañeros de escuela se mezclan para crear una nueva realidad, un mundo paralelo al que conoció.

II. EL PASO Y SU HUELLA: LA CHOZA ÍNTIMA EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA*

«... cuando hablamos sobre la infancia o sobre la adolescencia
exhibimos en primer lugar, y a veces únicamente,
nuestra implacable capacidad de olvido».

Tema libre, Alejandro Zambra

Los trazos autobiográficos encontrados en el apartado anterior me han permitido (des)entramar el punto de vista y la voz narrativa usadas en la novela. En este apartado de la variación espacial me centro en la noción de "huella", misma que sirve como base de la configuración del espacio narrativo, tanto en el diegético como en el discursivo. Dicha noción la retomo principalmente de Paul Ricoeur, quien, desde el relato histórico, problematiza los significados de la huella partiendo de un hecho como "haber pasado" una persona en algún lugar o "haber pasado" en el sentido de transcurrido (1996: 807) temporalmente, dejando un vestigio o una marca en un punto espacio-temporal.

Paul Ricoeur nos dice que un historiador sigue aquellos vestigios o rastros encontrados, porque eso indica que

> alguien ha pasado por ahí; la huella invita a seguirla, a remontarla, si es posible hasta el hombre, hasta el animal, que ha pasado por allí; la huella puede ser perdida; ella misma puede perderse, y no conducir a ninguna parte; puede también borrarse, pues la huella es frágil y exige su conservación intacta, si no, el paso ha existido, sin duda, pero es simplemente pasado (Ricoeur, 1996: 808).

En términos de la investigación literaria, y en particular de la memoria autobiográfica, yo camino tras las huellas del autor en su novela. López Gómez recupera algunos de los lugares donde él pasó y vivió, acontecimientos que no ha podido olvidar. Pero debemos estar conscientes, como apunta Ricoeur, que en este hecho de "haber pasado" por un lugar y el pasado de una acción implican una paradoja, ya que "una vez realizado el paso, el pasado se hunde detrás de mí: ha pasado por ahí [...] Esto es: que el paso ya no es, pero la huella permanece" (1996: 807).

En la narrativa de López Gómez sigo la presencia de esas huellas, las de los propios pasos del autor, en un espacio narrativo particular. Como mi intención no es hacer una investigación realista o naturalista sino encontrar asideros de experiencias de vida del autor en la literatura, también debemos tener claro que algunos espacios son imaginados, soñados o inventados, porque, como afirma Bachelard, "los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas" (2000: 29).

En este apartado mi lectura se centra en el sentido y uso de la choza como espacio narrativo. Es el lugar en donde el autor habita sus recuerdos cuando era niño y joven. En este sentido es él quien construye el relato de sus huellas. El escritor trae al presente narrativo el espacio íntimo de su niñez, que con el tiempo ha hecho suyos los rincones, las grietas de las paredes, el olor del humo. La choza, como el fuego, como el agua, nos permite evocar "la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua" (Bachelard, 2000: 29). Traer al presente, mediante la imaginación, parte de nuestra experiencia de vida en una choza es porque en tal lugar encontramos, o creímos haberlo sentido, una cierta salvación del mundo, porque, como agrega Bachelard, "la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (2000: 29).

a) Las huellas y la choza

Parafraseando a Leonor Arfuch, el espacio de la narración autobiográfica bien podría comenzar en la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de morar: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio (2013: 28). La memoria autobiográfica comienza en aquella casa donde nacimos, vivimos la niñez; los primeros recuerdos surgen con nuestros familiares y nuestros fantasmas, las risas o la soledad. En la novela de López Gómez, la casa es la choza. En ella, como afirma Bachelard, "un gran número de recuerdos tienen albergue" (2000: 31).

Petrona, la narradora en primera persona, recuerda su niñez y nos muestra una choza protectora: "Abrí mis ojos, el mundo en silencio y oscuro, iluminado sólo el interior de nuestra choza por el intenso resplandor de leñas encendidas" (2011: 177). A diferencia de la casa de los mestizos del pueblo, descrita por Petrona a partir de la imagen del cabildo, "Esa casa de arcos,

muros de piedra y techo de tejas", la choza de ella tiene un complemento: su relación con el fuego puesto al centro del suelo.[48]

Por la madrugada, dentro de la choza, el fuego domina la oscuridad, anima a la vida. Al inicio de la novela, sin embargo, el autor no profundiza en el aspecto de la choza. Hasta la mitad de la novela dedica un capítulo especial para mostrar su importancia para las personas que buscan dónde habitar o descansar dentro de la aldea.

Cuando Petrona se casa con Martín continúan viviendo en la casa de sus padres, ésto como parte del acuerdo en la ceremonia de matrimonio. Después del año se trasladan a la casa de sus suegros, del linaje Jolba, en donde viven cinco años. Durante este tiempo conciben tres hijos: Jxun, Martín y Petrona. La niña, sin embargo, muere. Este acontecimiento conlleva a un cambio de espacio para la familia, pues ahora el padre de Martín ofrece sus tierras para que la pareja pueda construir su propia choza:

> Viví cinco años en la choza de mi suegro, ahí nació y murió mi último bebé. El hermano menor de mi marido se casó, su mujer se convirtió en la nueva nuera. Llegó el tiempo de hacer nuestra propia choza, de labrar nuestra propia siembra, de criar nuestros propios animales; nuestros hijos serían de gran ayuda cuando fueran grandes (*Mujer de la montaña,* 249).

Petrona y Martín eligen "la parte media inclinada, donde cada mañana el sol entraba rápido" (249) para edificar su morada. Elegir este lugar implicó, sin embargo, una relación cósmica con el sol, el calor, la luz. El fuego y el sol tienen un papel importante para que la choza pueda ser habitada. La familia entera, los vecinos y los integrantes del linaje Jolba participan en la construcción de la nueva choza. Todo inicia desde el momento en que se busca la primera madera en luna llena para que no fuera comida por la polilla, postes esquineros y zacate, "la ropa" de la choza (*Mujer de la montaña*, 249). A partir de aquí el nacimiento de la choza como un ser humano necesita ser arropada. Desde el idioma tseltal, las partes de una choza tiene una correlación antropomórfica: "La stejk'anik sok la xchukbeyik te sjol nae" (*Mujer de la montaña*, 85), en donde *sjol na* literalmente denota la cabeza de la casa. Asimismo, las paredes son *spat na* = la espalda o el cuerpo, las esquinas como *xchikin na* = las orejas de la casa, la puerta como *sti' na* = la orilla o la boca, las ventanas como *sit na* = los ojos de la casa. De esta manera la choza no solamente se identifica con características humanas, sino que se

[48] En otra sección me detengo a ver la importancia del fuego para los personajes, en particular para el padre de Petrona cuando se va a la finca.

puede leer como un paralelismo al nacimiento de la hija de Petrona. En el capítulo anterior, la mujer quiso llamar Florencia a su bebé, debido "al nombre de una de las mujeres rubias" evangelizadoras del Instituto Lingüístico de Verano. Los padres de Petrona, en cambio, se opusieron a dicha decisión.

Petrona siente que con el nacimiento de su hija obtiene al fin una "compañera de trabajo" (243), pero una tos ligera, después una fiebre, la fue debilitando. El uso del curandero, frente al ofrecimiento de Tomás Ch'ijk', "el único evangélico de los parientes de mi padre" (243), de llevarla a la clínica de las evangelizadoras, fracasó pese a las buenas atenciones que se le brindó.

Esta forma de salvar la vida mediante los rezos, en particular el rescate del *ch'ulel*[49] de la enferma, se traslada también a la choza. La construcción de la morada suple la pérdida de la hija, inicia un nuevo encuentro con la luz, el calor y la compañía que antes Petrona creía haber encontrado en su bebé.

La choza no sólo es un bien que se coloca encima de la tierra, en el sentido de erigir hacia el cielo, sino que se coloca sembrándola. La choza surge de la tierra. Después de "sembrar los cuatro postes que fijaron las esquinas; montaron las vigas, armaron los travesaños, atados unos a otros en bejucos" (249). La imagen esquelética de la choza muestra precisamente que está encarnándose. Este esqueleto se cubre con tierra batida con agua y juncia, amasada por los niños con sus pies, a manera de juegos y saltos, para que los adultos las recogieran y arrojaran a puñados contra la pared armada de varas.

El lodo con la juncia y el zacate como techo hacen que la casa se vuelva parte de la misma tierra. La choza se une con un tejido antropocósmico, a decir de Bachelard, de la naturaleza con la vida humana. Ambos son un complemento, la nueva casa no es un lugar inerte o silencioso que se habita, se convive con ella, ella misma adquiere vida. "Es verdaderamente natural, inscrito en la naturaleza de un mundo subterráneo", aclara Bachelard apropósito de la casa subterránea, pero que se relaciona mucho con el nacimiento de la choza

[49] En otro momento he analizado sobre este concepto, mismo que, como "Elemento abstracto e intangible, el *ch'ulel* es equivalente al español como alma/ser. Pero solamente es eso mientras se trata de luz y aliento para el corazón, para la sangre… / En el desarrollo del *ch'ulel* se pueden identificar tres núcleos por definir: se traduce como alma, esencia que permite la vida… Cuando el *ch'ulel* sale del cuerpo la persona deja de respirar, se enfría y se descompone; El *ch'ulel* (nagual) comúnmente lo denominamos *vayijel,* y lo relacionamos con un animal protector, nuestro guía; El *ch'ulel* se identifica con el desarrollo del sujeto. Su buen crecimiento o maduración implica que el niño o niña adquiera la conciencia a temprana edad, como una luz que ilumina, que despeja la mirada y la mente…" (2015: 42-43)

en la novela *Mujer de la montaña*, al ser "una casa de raíz cósmica" (2000: 41). López Gómez trata de mostrar no solamente la parte social y colectiva que implica el nacimiento de una choza, sino también nos hace ver precisamente esa parte antropocósmica "de una sola habitación, [que] quedó con una sola entrada, con piso de tierra apisonada" (250), ese juego de vida y muerte entre los materiales con que se construyó:

> —Con la construcción de la choza entramos al dominio del Señor de la Tierra. Nadie es puro para invadirlo, es asunto delicado. El alma de la madera quedó desprotegida por la destrucción de su cuerpo, está vagando, buscando donde reencarnarse nuevamente. Puede lesionarse, hasta perecer si no se trata con gran cuidado, con mucha delicadeza. Estamos obligados a ayudar a que encuentre otro cuerpo —dijo mi suegro (250, *sic*).

Esta parte antropocósmica de la casa adquiere mayor fuerza cuando ofrecen un ritual a base de "un incensario de barro, un manojo de velas, dos litros de aguardiente, dos pumpitos de tabaco molido y un ramo de flores" (250), aparte de dos gallos negros que entierran en medio de la choza, a cambio de solicitar su "protección, para los que ahí habitarían, le dijo que después de recibir sus ofrendas no negara su ayuda, mencionó primero el nombre de mi marido, después el mío, finalizó con los de mis dos hijos" (251). El principal del linaje pronuncia la frase final del ritual antes de degollar los gallos: "—Ha llegado el momento del sacrificio, ha llegado el momento de morir, Corazón del Cielo, Corazón de la Tierra no me quites de tu vista, veme siempre (251)", frases que aluden, a manera de memoria literaria, a los dioses creadores de la tierra del *Popol Vuh*.[50]

El cierre de este ritual para purificar la nueva choza, para pedir su protección, también conlleva a un tercer objetivo. Una vez enterrados los dos gallos al centro de la choza, se prendió la primera lumbre, el corazón del hogar. Asimismo, se abre otro paralelismo con el nacimiento humano. El ritual fue motivo para reunir a todos los familiares de la pareja así como de los principales del linaje para que conozcan el nacimiento de una nueva casa, tal como se hace con el nacimiento de un hijo, o, en su caso más literario, el nacimiento de un libro tal como vimos en el relato "Jpoxlum" en *Todo cambió*. El mismo engargolado es pasado por un ritual para que sea bien recibido por el lector, por el público. Tanto un hijo como el libro, el

[50] En el primer apartado del *Popol Vuh* conocido como "Formación de la tierra y de la vida vegetal", después de que se formó la tierra, las montañas y los lagos, la narración alude: "27: Y así fue formada la Tierra, cuando se creó por Corazón del Cielo y por Corazón de la Tierra" (Estrada Monroy, 2001: 20).

nacimiento de la choza implica la adquisición de un alma propia, el *ch'ulel*[51] desde la cultura tseltal y tsotsil:

> —Cogió las cabezas de los gallos, las enterró en el mismo hoyo. Apisonó la tierra, tal como se entierra a una persona, sepultando así lo malo que pudiera venir, lo que causaría una nueva choza. Rezó frente a la cruz, pidió al Dueño de la Tierra que dotara a la choza de un alma fuerte y poderosa (251).

Para que la choza sea habitable, para que pudiera proteger, necesita *ch'ulel* como a un ser humano recién nacido. Pero la tierra, pese a todos los regalos que se le ofrece para esta petición, niega su permiso así como el curandero se le negó salvar el *ch'ulel* de la hija de Petrona cuando se enferma. La mujer pierde a su hija, sin que se sepa con claridad cuánto tiempo tenía de vida, pese al suplicio del curandero. Esta muerte se asemeja con la de la choza, pues a los cuarenta días de ser habitada, de ser cantada y bailada al ritmo del arpa y la guitarra, en compañía del fuego puesto al centro, "al abuelo fuego" que la alumbró "como lo hicieron los dioses, así como lo hicieron los primeros padres" (252), pronto termina convertida en cenizas.

Petrona cree ver salir del pecho de su hija su *ch'ulel*:[52] "Vi su *xch'ulel* salir suavemente de su pecho, como un pollito, salió hacia afuera, por la puerta abierta. Dio una vuelta a mi choza para alcanzar a despedirse. Comenzó su peregrinar, se internó en la montaña, siguió el camino oscuro y profundo a la Casa de la Muerte" (246). A los cuarenta días de habitar la choza, Petrona ve, a lo lejos, humo que brotaba cerca de donde vive. Por curiosidad decide acercarse para confirmar lo que ya sospechaba, su casa se estaba quemando: "Al acercarme a mi choza, parecía que el fuego tuviera lenguas que salían de él, alimentándose de ramas, troncos, arbustos

---

[51] Sobre este concepto López Gómez escribió el libro de relatos *Ske'op ch'ulelal / Palabra del alma* (2010). En la mayoría de los textos trata sobre la relación entre el cuerpo y el *ch'ulel*, y la fragilidad de éste de desprenderse del primero, en tanto nagual. La mayoría de los personajes giran en la figura de un curandero, quien posee el don de la palabra para dialogar con los ancestros y negociar la vida de sus pacientes.

[52] Esta idea de la separación del alma del cuerpo coloca al autor como un escritor moderno, reflejo también de su formación como profesor por parte del INI, y la visión protestante de sus padres. De acuerdo con Alfredo López Austin, esta visión moderna del cuerpo y el alma radica en el "esquema occidental de la separación dual del cuerpo y el espíritu, en el que la parte más importante, la que conserva toda la conciencia del hombre, es el alma. En Mesoamérica se concebía la muerte como la dispersión de varios elementos, y mientras una de las entidades anímicas viajaba al Cielo del Sol, otro componente, la sangre, líquido que contenía energía vital, iba a alimentar a la deidad de la Tierra" (2004: 363). La noción moderna de esta dualidad del cuerpo implica además la fragmentación ontológica. El hombre dividido en dos partes heterogéneas, David Le Bretón afirma que este pensamiento cartesiano ve al hombre como una "división que responde, en espejo, al fraccionamiento del sujeto en la modernidad y que muestra la agudeza de la ruptura. Se trata del cuerpo como parte maldita, o como vía de salvación en lugar del alma en una sociedad laica, se produce la misma distinción que coloca al hombre en una posición de exterioridad respecto del propio cuerpo. La versión moderna del dualismo opone el hombre al cuerpo y no, como sucedía antes, el alma o el pensamiento a un cuerpo" (2002: 218).

y hierbas secas. Asombrada, quise salvar algunas cosas, pero el fuego creció con rapidez, se volvió peligroso. Mi choza se redujo a cenizas" (254). Más adelante, Petrona aclara que días antes había tenido sueños, en donde una voz le pide que buscara otro lugar para vivir. La mujer, mientras tanto, pierde a su hija y a su choza. Dos seres con almas, con vida.

Pero la situación se vuelve inversa, dado que la joven familia no recibe ningún castigo por la choza, es la choza la que es expulsada de ese terreno. Petrona y su esposo se trasladan a otro lugar. En la novela ya no se precisa a dónde se fueron, pero se entiende que a otro terreno. Ese cambio de lugar de la choza, nos lleva a pensar en el cambio de paraje de López Gómez cuando tenía un año de edad. En términos de la memoria autobiográfica, Martín hace de espejo con el joven Josías. Parecido a la máscara borgeana a la que alude Steiner, en la que "cada cambio trae consigo su propia atmósfera persuasiva" (2009: 47), los distintos rostros que hasta ahora hemos visto de los maestros como personajes, constituyen máscaras con las que López Gómez aborda y entremezcla su experiencia de vida con su imaginación, con los rostros de los otros que conoció y compartió su vida, su trabajo, sus pasos por las veredas. La imaginación y construcción de las huellas personales del autor, así como las de sus padres, tiene que ver con este uso de máscaras y espejos mediante el desplazamiento espacial y temporal.

El autor le dedica un capítulo entero para describir y mostrar cómo se construye una choza, aunque no cualquiera, sino especialmente la que le recuerda su niñez. Es posible, sin embargo, que él mismo no recuerde bien dicho hogar, que no mantenga la huella intacta. La imagen de la choza es creada con los recuerdos personales a manera de una ensoñación, en términos de Bachelard, que posibilita la existencia de algo no presente, "incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedios extraños ya a todas las promesas del porvenir" (2000: 32). La choza que López Gómez logra imaginar y presentar "No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior" (Bachelard, 2000: 33). La choza creada en la novela, a decir de Bachelard, cubre "así el universo con nuestros diseños vividos" (2000: 33). ¿A qué viene todo esto? López Gómez no vivió mucho tiempo en Cholol, con sus padres migran a Pak'bilna, "choza con pared de tierra", al comprar más tierras:

> Según me contaba mi papá que yo tenía un año cuando nos trasladamos a Pak'bilna. Mis padres tenían su propia choza en Cholol, pero por falta de tierra para sembrar lo suficiente para comer mi padre compró tierras en Pak'bilna. Ahí nos fuimos todos. Ya era yo el cuarto hijo. Aún en la actualidad ahí están nuestras tierras en Cholol, pero la choza ya no. Cuando

> vamos para allá solamente vamos a la casa de uno de mis hermanos. Yo no pertenezco a Cholol, porque no me he dado de alta. Hasta entonces podré hacer uso de las tierritas (Entrevista personal No. 6).

La choza en donde nació López Gómez ya no está. La referencia que tiene de ella son las narraciones de sus padres, las huellas de los pasos que dejaron al salir de allí. Ahora no están ni la choza ni la familia. Ambos han abandonado el espacio del hogar. López Gómez crece en Pak'bilna. Allí inicia su primaria, pero reprueba el primer grado. Por esta razón se inscribe en la cabecera municipal donde repite el curso no aprobado. A mitad del año, sin embargo, lo suben a tercero. Él sabía leer, incluso sumar y restar, pero por una decisión de sus maestros, también formados por el INI, lo regresan a segundo, ya no en el grupo de indígenas como lo habían integrado al principio, sino el de los mestizos:

> Empecé con mestizos desde segundo, tercero, cuarto, quinto, y hasta sexto. En sexto ya había más indígenas, pero de segundo no se me olvida, era yo el único indígena lleno de mestizos de todo. No sé, no me explico por qué me llevaron ahí, por qué no me pasaron con los indígenas. Entonces había un único maestro que me agarró de segundo, tercero, cuarto, quinto hasta sexto. Rolando Alberto, no se me olvida el nombre, Rolando Alberto Gutiérrez Molina. Está aquí en San Cristóbal. Supongo que vive todavía, ya no lo he visto pero está aquí en San Cristóbal. Una vez me trajo aquí en su casa (Entrevista personal No. 1).

López Gómez recuerda que estando en Pak'bilna volvían a Cholol únicamente a casa de sus abuelos o a la de un hermano. La imagen de la choza familiar que tiene presente proviene de sus recuerdos de Pak'bilna, lo que sus padres le han contado, cómo fue su vida durante ese período. Actualmente López Gómez tiene casa en la cabecera municipal de Oxchuc, a donde viaja frecuentemente para pasar el fin de semana, pero la mayor parte del tiempo vive en Jobel —San Cristóbal de Las Casas—. A su paraje Cholol únicamente vuelve a través de los recuerdos y de sus narraciones escritas. Narra para volver a habitar la choza, calentarse las manos frente a las llamas del fogón. Recorre las veredas, las milpas, rellenando los huecos de sus huellas cubiertos de tierra, de polvo, de hojarasca.

b) La choza y sus objetos

Sobre la novela *Mujer de la montaña*, López Gómez recuerda que si bien gran parte de lo que cuenta sucedió en la realidad, "se trata de nuevo del asunto de la invención, es decir de un tratamiento literario, donde se entremezclan la imaginación y la realidad, donde se crean

diálogos y se da forma al texto" (*Lacra del tiempo*, 2013: 12). Esa capacidad de la imaginación lleva al autor, como ya vimos en el segmento anterior, a construir en el texto una choza, la diseña como suya.

Las huellas propias no están ya allí. Incluso la choza no está en el lugar donde se reconstruye. La mayor paradoja, como menciona Ricoeur, es esa no-presencia de lo que se presenta en el texto. La choza tampoco está en el texto, el archivo como una huella escrita, como tampoco está en Cholol. La memoria autobiográfica permite que los recuerdos de otras personas y la imaginación configuren el espacio propio, la casa "constituida por las interacciones, los afectos, las rutinas, los tránsitos cotidianos, donde la diferencia de género marca también sus ritmos" (Arfuch, 2013: 28).

La choza que el autor presenta, si bien tiene parecido con la mayoría de las chozas de aquella época en cada aldea, es única. En primer lugar, porque esa choza, el espacio narrativo, está construida a partir de la memoria personal, es el espacio subjetivo. A decir de Leonor Arfuch, la relación casa y subjetividad "también supone esa fluctuación, una temporalidad disyunta de pasados presentes, una trama social y afectiva, configurativa de la propia experiencia, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas como de la memoria" (2013: 31).

Con este espacio habitado por discontinuidades, pienso también las relaciones entre espacio y memoria, espacio y subjetividad y espacio como cuerpo. En el segmento anterior vimos que el nacimiento y muerte de la hija de Petrona se traslada a la construcción y destrucción de la choza. Cuerpo y choza nacen y mueren. Si cuerpo y choza tienen alma, entonces ambos se complementan, se nutren. Pero al mismo tiempo cuerpo y choza es una sola casa. El cuerpo también es una casa del yo, desde el pensamiento moderno.

Petrona, al casarse, no solamente se convierte en "la dueña de la choza" (*Mujer de la montaña,* 214) de su marido, sino que ella se convierte en una casa al concebir a sus hijos. Su vientre adquiere esa dimensión maternal y protectora del ser que engendra. A la hora del parto el pequeño ser surgido de su casa-vientre tiene que salir, buscar la puerta: "Al poco rato sentí que mi vagina quería desalojar algo, grité fuerte para que la montaña y los animales se prepararan para recibir al nuevo ser" (2011: 225), dice Petrona cuando nace su primer hijo. Su cuerpo se abre, su "rincón sagrado" (2011: 210) expulsa al ser que gestó, que le dio vida.

El vientre siempre será nuestra casa materna. Pero también, y esto es otra forma de analizar la relación del cuerpo y la choza, del cuerpo como choza, el cuerpo es la casa del *ch'ulel*,

el que le da vida al cuerpo. Cuando muere la hija de Petrona su *ch'ulel* sale, se va al bosque, a la montaña, solo queda "el cuerpo tieso" (2011: 246). Cuando nace su hijo, Petrona ruega a la montaña y a los animales que lo reciban una vez que lo expulsa de su cuerpo. Al morir, el *ch'ulel* de su hija también es recibido por la montaña. Así podemos comprender que la choza, en esa parte antropomórfica, al quemarse también se queda sin *ch'ulel*.

La huella de la choza natal del autor está desaparecida, pero la configuración literaria recupera ciertas imágenes. Como afirma Bachelard, si bien "la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar", en este arte de la composición, el de la *poiésis*, "La poesía, en su gran función, vuelve a darnos las situaciones del sueño. La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño "(2000: 36). En nuestro caso, también un cuerpo textual.

A través de la escritura se vuelve a habitar la casa que nunca envejece. Los recuerdos, sin embargo, pueden ir más lejos. Hacen presente ya no solo la choza, sino los objetos que había dentro. Al inicio de *Mujer de la montaña*, por ejemplo, Petrona enumera las cosas que tienen dentro de su choza:

> Mis padres no gozaban de grandes cosas, sólo aquellas que les permitían sobrevivir en la ladera de la montaña: metate, cántaros, ollas de barro, canastas, machete, azadón, coa, hacha y telar de cintura; compraban algunas cosas después de varios años, poco dinero pasaba por sus manos, apreciaban mejor el valor de una red de maíz, de una bolsa de frijol, de una fruta de calabaza. En una caja de madera guardaban sus mejores ropas, sólo los usaban cuando iban al pueblo el día de mercado o cuando llegaban a alguna ceremonia religiosa. Dormíamos en camastros de madera, con la ropa puesta para aminorar el frío de la noche y de las lloviznas. Trabajaban sin ningún otro deseo que el de vivir día con día (178-9).

Estos objetos no son adornos, de hecho, no hay ninguno. Todos tienen una función, una utilidad. Lo que refiere en particular con las herramientas de trabajo, si bien pertenecían más al padre de Petrona que a la madre, también debían pasar a las manos de los hijos de Petrona cuando aprendieran a trabajar. Cuando Jxun y Martín deciden ir a la escuela, el abuelo intenta ser lo más razonable con ellos. La idea de abandonar la tierra para ir a estudiar es inconcebible para él. La escuela aleja a los niños y a las niñas de los trabajos de la milpa, de las actividades que les servirán para su sobrevivencia:

> —No necesitas leer ni escribir, tú estarás siempre conmigo, podrás decirme lo que quieras con tu boca, me gusta oír tus palabras. Apenas empiezas a trabajar la milpa, apenas empiezas a cortar las malezas, a rozar y quemar la montaña. Debes conocer las tareas que todo hombre

> *bats'il winik* debe saber, si es que quieres sostenerte a ti mismo —dijo mi padre (*Mujer de la montaña* 316).

Las herramientas de trabajo sirven para producir el abastecimiento de comida básica, el auto-sustento diario. Además, están relacionadas con el conocimiento, el saber trabajar. Asimismo, representa el crecimiento, la identidad. Es incomprensible para el abuelo que Jxun y Martín vayan a la escuela, sabe que sustituyendo las herramientas de trabajo para limpiar la milpa por el lápiz y el cuaderno cambian también su ser. Ontológicamente serán otros, se habrán despegado literal y simbólicamente la tierra de la palma de las manos. Pero los niños triunfan en su afán, logran ingresar a la escuela y terminan la primaria. Después de esto los dos hermanos toman distintos rumbos.

Como huellas de la memoria autobiográfica, López Gómez trabajó la milpa, utilizó el azadón, el machete y la coa. Su conocimiento y trabajo en el campo implicaban en él que se convertiría en un buen campesino, con ellos desarrolla su *ch'ulel*, la conciencia de ser y reconocerse quién es. Si bien no se aprecia en la novela, en una conversación aparte el autor agrega que Martín

> comienza a trabajar desde la niñez en el campo, su único objetivo es convertirse en campesino, seguir los pasos de su abuelo. Si el abuelo estaba enojado, a Martín le dejaban su tarea [cierto tramo de tierra], "éste vas a trabajar", le dicen y le miden su tramo, "y no vas a regresar a la casa hasta que termines". Era una enseñanza al fin de cuentas, Martín tenía que acostumbrarse. No había otra opción (Entrevista personal No. 7).

Al final de la novela Martín cambia la percepción que su madre y abuelo tenían de él. Cuando aprende a leer y a escribir, descubre una opción distinta de vida, diferente de la que le había inculcado su abuelo. "Mi padre", afirma Petrona, "había vivido igual durante años, no deseaba cambiar, ni perder su tiempo por algo que para él era inútil, pero mi hijo estaba listo para cambiar su vida, no deseaba incumplir su viaje a Jobel" (319). El propio padre de Petrona le insiste a su nieto sobre la importancia de mantener su aprendizaje porque con él será uno más del campo: "—Si no aprendes a trabajar bien la milpa estás destinado a perecer, tú sólo no podrás sobrevivir" (319). Martín, sin embargo, persiste con su plan. Deja el trabajo de la milpa y se va a Jobel a buscar la beca del INI para estudiar y convertirse en promotor educativo.

López Gómez presenta esta escena como el conflicto entre el pensamiento pre-moderno y moderno, entre vivir del campo frente a la idea del progreso que no está ahí sino en otro

lado. Esto lo vivió el mismo autor. De niño, en Pak'bilna, López Gómez aprende a trabajar en el campo junto con sus hermanos y hermanas. Pero López Gómez se da cuenta que no quiere vivir en el campo teniendo presente los consejos e insistencia de su maestro Rolando Alberto, estudiar para cambiar la forma de vida tradicional, además del imaginario de ser enganchado en cualquier momento.

Es cierto que a López Gómez no le tocó la rudeza con que a sus abuelos y padres los trataban los mestizos, pero temía que, después de terminar la primaria, fuera llevado a la finca. Pero eso no significaba que no le gustara trabajar en la milpa. Antes de escapar de casa, conoció a un señor que pagaba a quien quisiera limpiar su milpa:

> Y en esos años habían personas que pagaban trabajadores para su milpa, a mí me gustaba siempre pedir mi trabajo por tarea como decían, de ocho brazadas para limpiar. Había un señor que se llamaba Martín Encinos en Oxchuc, que era un enfermero. No tenía mucho dinero pero trabajaba para la religión evangélica y pagaba a los que le ayudaban a limpiar su milpa. A él le pedía yo mi trabajo. Fui ahorrando mi dinerito para escaparme. Porque ya me tocó viajar en autobús. Cuando vine para acá tenía mi ahorrito, quién sabe cuánto era, unos diez o veinte pesos. El pasaje estaba a dos pesos. No era mucho dinero. Ya no recuerdo muy bien con cuánto dinero salí (Entrevista personal No. 6).

Los recuerdos de la niñez del autor trabajando en la milpa persisten en su memoria. Forman parte de su autobiografía. En su casa en Oxchuc, el autor guarda un azadón que heredó de su padre: "En mi casa todavía tengo una herramienta que heredé de mi papá, un rastrillo, un azadón grande que le dieron las evangélicas para trabajar. Lo tengo todavía guardado de recuerdo" (Entrevista personal No. 6). Ese azadón lo lleva a recordarse en el pasado, a comprender que con ese mismo instrumento logró conseguir dinero para su pasaje una vez que decide abandonar la choza. Se aleja del hogar y del cuerpo que le dieron vida, ambos protectores de su niñez. El vientre materno y la raíz cósmica de la casa, pese a que los padres de López Gómez habían dejado de creer en dicha entidad, quedaron atrás.[53] A cada paso que daba se alejaba de sus propias huellas, vestigios que días después, al no volver como sus padres esperaban, fueron borrados y olvidados. Pero él los ha podido recuperar mediante la

[53] Aparte de padecer los malos tratos de la finca, el enganchamiento por parte de los mestizos, el autor recuerda que sus padres, dejaron la forma de vida tradicional ya que las misioneras, quienes empezaron a trabajar con los mestizos, insistían: '"No vas a servir ya más al mestizo'. 'Pero por qué no vamos a servir, si nos obligan', decía la gente. 'No, no los tienen por qué obligar. Y aquí te vas a defender con las leyes'. Por eso dicen pues que las misioneras estuvieron muy ligadas con el Departamento de Asuntos Indígenas. Cualquier problema que enfrentaban ellas daban razón de todo. Las misioneras fueron defensoras de los indígenas, por decirlo en términos actuales" (Entrevista personal No. 6).

literatura, lo que escribe es el relato de esas huellas. En cada trazo, en cada línea, cada imagen evocada, el autor también se consume, se destruye en el texto. Porque la escritura, a decir de Raúl Dorra, comparándola con la baba del caracol que se escurre del cuerpo,

> —el trazo de la tinta— podría quedar incorporada a ese elenco de materiales tangibles, adhesivos mediante los cuales el cuerpo deja correr, o echa fuera lo que se forma dentro de sí para, como en el caso de la respiración, devolver al exterior lo que se tomó de él, pero devolverlo convertido en un "pedazo" de intimidad en un "pedazo de cuerpo que se escurre" y hasta se expulsa (2005: 59).

Gracias a la escritura, ahora convertida en huella por el escritor, podemos conocer parte de su "haber pasado" en un lugar. Podemos caminar tras las huellas trazadas en la literatura no como algo fijas e inalterables, sino como las ha querido recuperar imaginándolas, soñándolas.

III. LOS CAMINOS DE LA MEMORIA: EL DES(ARRAIGO) ESPACIAL EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA*

—«Me gustan los caminos porque uno puede estar siempre preguntándose qué hay al final de ellos».

La niña de los cuentos, Lucy Maud Montgomery

Las huellas de la memoria autobiográfica que he revisado hasta el momento se ubican en lugares estáticos como la choza y su relación con los personajes. Tales vestigios son construidos incluso por la ficción. La choza ya no está, la familia ya no vive en el mismo lugar. El autor echa mano de la literatura para imaginar ese vacío, lleno de nostalgia.

En *Mujer de la montaña,* Martín, el personaje-espejo de López Gómez de su niñez, escucha la narración de su madre sobre la choza en la que vivieron en Cholol. La transvocalización, el hijo escuchando la voz de la madre, nos presenta una historia relacionada con la memoria autobiográfica. En el relato autobiográfico, de hecho, "no remite solamente al relato personal de las vicisitudes en orden a las cronologías, sino que es también la mirada sobre los otros, los diálogos que podemos sostener con ellos —aun después de que hayan desaparecido—, el discurrir de la experiencia en el tiempo y el espacio" (Arfuch, 35). López Gómez escribe desde la ciudad, recordando las historias que contaban sus padres. Se traslada a aquel pasaje de su vida, en los parajes de Oxchuc, teniendo como punto de partida el momento en que los abandonó. La imaginación y los sueños confluyen para fortalecer los recuerdos de acontecimientos vividos personalmente y escuchados en voz de otras personas.

La huella no es fija, también implica movimiento. Las personas cargamos nuestros recuerdos al desplazarnos de un espacio a otro. Esa es otra particularidad en la novela *Mujer de la montaña.* Los personajes se desplazan bajo una condición de desarraigo, una especie de memoria traumática. La huella, en este sentido, necesariamente refiere "que se ha pasado por un lugar" (Ricoeur, 1996: 807). Los caminos recuerdan nuestros pasos.

Si como dice Ricoeur, que "seguir una huella es una manera de *contar con* el tiempo" (1996: 803), también es una manera de recorrer a través de la imaginación los lugares que ocupan nuestros recuerdos. El desplazamiento de los personajes marca experiencias y cambios

en la personalidad, modifica la biografía. La experiencia de viaje puede obligarnos a tomar decisiones futuras muy diferentes a las que tomaríamos sin esa vivencia.

Retomando también a esa modalidad de la transfocalización, desde el punto de vista como focalización variable, la voz del otro ocupa un espacio narrativo en la novela de López Gómez. Esta voz del otro enfatiza el sentido del desarraigo espacial, sobre todo en un capítulo denominado "El enganchado". En este segmento me centro en dicho relato con el personaje de Mariano Ch'ijk, el padre de Petrona.

a) Los pasos y el fuego: el sujeto en desarraigo

Mencioné en el capítulo anterior que la memoria autobiográfica no se limita a la experiencia de vida, también la experiencia de lectura se suma en la creación literaria. En este sentido, sobre el personaje del "enganchado", López Gómez no es el primero en desarrollarlo. Dentro de la literatura escrita sobre Chiapas, tenemos referencias ya clásicas.

B. Traven escribió un conjunto de obras denominado "el ciclo de la caoba". Morales Bermúdez ha dicho al respecto que el escritor alemán fue "capaz de construir un mundo, sólido y sórdido, a partir de las monterías, capaz, además, de dar cuerpo a una aura de fascinación, de empolio, de atracción atávica cual si se tratase irresistible pero fatalmente entre sendas recamadas con las flores del mal" (1997: 138-9).

Dentro de ese conjunto, compuesto por *La carreta*, *Gobierno*, *Marcha al imperio de la caoba*, *Troza*, *El general, tierra y libertad*, es *La rebelión de los colgados* —publicada originalmente en 1936— la novela que refleja con mayor crudeza la práctica del enganche. A través de Cándido, originario de Chalchihuitán, el autor muestra la forma en que los indígenas son enganchados a las monterías para la tala de caobas. Mediante préstamos forzados a base de mentiras, Don Gabriel y el médico aprovechan el momento más crítico en la vida del personaje para que éste acepte, sin otra opción, el dinero. La historia, ubicada en los primeros estallidos de la revolución mexicana para derrocar a "el viejo cacique cubierto de condecoraciones y dispuesto en todo momento a cantar de heroísmo" (*La rebelión de los colgados*, 1950: 255), trata sobre la vida de los caoberos, los castigos y trabajos sobrehumanos para producir la prestigiada madera. La novela muestra, como consecuencia del maltrato recibido, la rebelión contra los capataces y patrones.

Ramón Rubín publica en 1949 su novela *El callado dolor de los tzotziles*. En este libro José Damian, originario de Chamula, decide marcharse a una finca del Soconusco. A diferencia de la novela de Traven, el personaje se escapa de los problemas íntimos padecidos con su esposa, cuando ésta no logra quedar embarazada. El planteamiento dramático de Rubín es menos crudo que el de Traven, pero su mayor logro se debe a la profundización psicológica en su personaje. José Damián actúa, más que en una relación conflictiva con los ladinos, con sus propias contradicciones humanas. En la finca busca ser contratado para cortar café, pero su objetivo se ve frustrado al no hallar dicho trabajo. Al final, acepta el único puesto que le ofrecen, el de matar borregos. Este acto le trae problemas psicológicos ya que dentro de su cultura el borrego es un animal con una significación humana y sagrada. A su regreso en su paraje, el trabajo en la finca le genera efectos no deseados ya que desacraliza al borrego y los mata con facilidad, mismo que le genera el sentimiento de culpa y se autoconfina a la embriaguez como una forma de escape de dicha culpa.

Está claro que a Rubín no le interesa mostrarnos la explotación ni la opresión en que viven los indígenas, sino al ser humano más allá de cualquier cultura o pertenencia étnica. Con una interpretación más literaria, el autor sobrepone la libertad de creación de sus personajes de ficción.

Una tercera obra que trata sobre el enganchado es la novela *Nahuyaca* (2017), escrita por Heberto Morales. Esta novela es posterior a la de *Mujer de la montaña*, pero a fin de tenerlo presente en este análisis vale la pena mencionarla, en especial el tratamiento literario sobre el personaje. Heberto Morales se centra en Xalik —Salvador—, un hombre originario de Chamula, que un día decide ir a una finca:

> —¡En las fincas voy ir! —exclamó el Xalik esa tarde al volver de su trabajo, antes de acurrucarse frente al fuego a comer sus tortillas con sal y chile y un buen plato de los yuyos frescos que la Maruch había arrancado de un tronco, mientras vigilaba sus borregos.
>
> —¿Y qué vas hacer en fincas?
>
> —Paga. Mucha paga. Que podamos levantar casa de verdad, no puras varas. Entra el viento de día y de noche. Casa quiero. Casa cabal. Como en Jovel (*Nahuyaca*, 15).

Xalik es presentado por el autor con decisiones propias y contradicciones humanas, similar a José Damián de Ramón Rubín. El personaje se aventura a las fincas, para ello abandona a su mujer e hijo para cumplir con su objetivo. Después de pasar en varios trabajos durante el camino, llega a la finca Lingen evadiendo a toda costa ser enganchado. La trama de

la obra de Heberto Morales es contraria a la de Traven, Xalik ya no sufre los castigos que cualquier indígena recibiría por el solo hecho de serlo. Se gana, no sin cierto recelo, su espacio en la vida de los mestizos, los capataces y patrones. Temporalmente, la diégesis de *Nahuyaca* está ubicada en la década de los cuarenta, durante el final de la guerra de los nazis. Esto se identifica gracias a la segunda trama de la novela, en donde don Guillermo alude constantemente su origen alemán y le toca ser parte del ocaso de las fincas dirigidas por alemanes.

López Gómez, por su parte, desarrolla la experiencia del desarraigo mediante el enganche a las fincas del Soconusco. De acuerdo a las tres miradas que acabo de revisar, veo en el autor mayor influencia por B. Traven en el tratamiento de su personaje, enfrentándolo a los mestizos. Éstos son presentados como unidimensionales por sus malos tratos.

En el apartado anterior vimos que Cholol es un pequeño mundo envuelto de inestabilidades, no es un pequeño paraíso. La situación se complica cuando la gente busca llegar al pueblo, donde "El Jteklum era el lugar de encuentro y convivencia de los linajes, bajaban de sus parajes, llenaban la plaza principal" (*Mujer de la montaña*, 183). Éste es un espacio de poder de Juan Manuel Liévano. En términos de Halbwachs, la aldea y sus moradores forman parte de una memoria jurídica, lo cual significa que "En la mente del notario de campo o el alcalde de pueblo, los prados, los campos, los bosques, las granjas y las cosas evocan derechos de propiedad, contratos de venta, servidumbres, hipotecas, rentas, parcelaciones..." (*La memoria colectiva*, 141).

Este ejercicio de poder del ladino sobre los aldeanos lo vemos cuando Mariano Ch'ijk decide ir al pueblo a vender sus ollas. Si bien el primer contacto con Juan Manuel Liévano no es conflictivo, para el personaje no tiene la misma interpretación. Un mes después del suceso lo comprueba al bajar nuevamente al pueblo, allí las propias autoridades lo detienen:

> —Me obligó a pagar alcabala por las ollas. Como no tenía nada, se enojó, encerrándome en el calabozo frío y sucio; olía a orín de los presos, con mosquitos dentro, no podía respirar bien. Ahí me tuvo un buen rato hasta que llegó su secretario, me llevó al cuarto de arreglo. Ahí estaba don Juan Manuel Liévano, el que no pagó nuestras ollas, el que siempre nos hincha las nalgas a chicotazos y nos obliga a trabajar en su milpa. Me dijo que no me preocupara, que él me prestaría dinero para pagar la multa, dijo que el señor presidente lo sabía todo. Yo no quería, pero me amenazó con mandarme a la cárcel de Ocosingo, con las manos amarradas hacia atrás. Tuve que aceptar cincuenta pesos de anticipo para ir a trabajar en las plantaciones de café" (*Mujer de la montaña*, 185).

Mariano es enganchado de la misma forma que Cándido de Traven. Primero es colocado ante una situación de necesidad económica, luego encuentra, obligatoriamente, la salvación en el enganchador —la de Cándido era para operar a su esposa, cuando el doctor pide doscientos pesos, dinero que únicamente don Gabriel podía prestar.[54] Y cuando obtiene el dinero, su mujer muere. Pero una vez firmado el contrato, Cándido no halla forma de romperlo. Con otros cincuenta pesos lleva a su mujer de vuelta a su paraje para el entierro—.

Mariano tampoco logra evadir el contrato hecho con Juan Manuel Liévano. El anticipo de cincuenta pesos para su enganche le sirve para comprar sus propias herramientas de trabajo: "—¿Cuál dinero? —preguntó— gasté diez pesos para pagar mi multa. En una mesa junto a la puerta del cabildo había ropa, sombreros, herramientas, aguardiente y don Juan Manuel me obligó a comprar un machete, un afilador, una camisa y un pantalón. ¡Mira, aquí están! —mostró las cosas que compró con sus manos temblorosas—. Sólo me quedan cinco pesos" (*Mujer de la montaña*, 186).

Los padres de Petrona, así como Cándido, sabían de los malos tratos en la finca Lubeca, adonde Mariano Ch'ijk sería enviado:

> Mi madre se puso pálida, sabía que la finca ocultaba muchos peligros. Hablaban de robos, de maltratos, de acuchillamientos, de picaduras de víboras venenosas, escarmentaba al más valiente, ponía de punta los pelos del culo de un coyote. Cientos de personas morían por el trabajo forzado y falta de alimentos, unos caían y se ahogaban en los ríos, otros regresaban acabados y enfermos (2011: 186).

Esta referencia de la enfermedad en las fincas es un dato que no solamente aterra a la narradora. El propio López Gómez recuerda que, en su niñez, vivía con el miedo a ser enganchado. Sus propios padres habían estado en las fincas, pero más impactante había sido para el autor —como una experiencia traumática— haber presenciado la muerte de un vecino por causa de una enfermedad adquirida en las fincas:

> Hay veces que no quiero contar, porque da sentimiento, sobre cómo es que salí [de mi casa]. Es que me iban a llevar a la finca. Así era la vida en Oxchuk. Terminando la primaria no había otra [opción], había que ir a la finca. En Oxchuc me contaban historias de la finca, los

[54] "—No, yo no quiero ir al Soconusco; allá hay alemanes, ellos son los dueños de los cafetales. Son más crueles que las fieras de la selva y lo tratan a uno como a perro. Eso es imposible, si yo fuera a trabajar a los cafetales mataría a algún alemán a machetazos si lo viera maltratar a uno de nosotros.

—Entonces, chamula, yo no veo la posibilidad de ayudarte, y tu mujer morirá" (*La rebelión de los colgados*, 1950: 17).

> jóvenes que iban era la historia común que contaban cuando regresaban. Y nunca escuchaba cosas buenas: hablaban de la enfermedad, de los trabajos que daban miedo; de las culebras. Era la historia común de todos. Entonces, una ocasión, también cerca de mi casa, recuerdo a un señor que regresó enfermo de la finca, lo que padecía le decían "*sk'ajk'al* finca = fiebre de la finca". Regresó el señor ya muy enfermo, vivía cerca de mi casa. Y supimos que se había puesto peor. Después murió el señor. Eso venía en mi mente, me daba miedo ir a la finca. Cuando terminé la primaria pensé que seguro me iban a llevar, no había otra cosa qué hacer (Entrevista personal No. 6).

El imaginario del enganchado estaba muy presente en la mente del adolescente López Gómez. Con la ayuda de su maestro Rolando Alberto, el espejo de Daniel Mena, y el mensaje transmitido mediante títeres por parte del INI, tomó una decisión seria sobre su vida. Una vez terminada la primaria se escapa de su casa y de su paraje. En la novela podemos ver, por lo tanto, dos imágenes del viaje contrapuestas: la del padre de Petrona que viaja a la finca obligatoriamente y la de Martín, el nieto, que lo hace por cuenta propia.

Para Mariano Ch'ijk el desplazamiento, después de diez días de camino a pie en condiciones deplorables, aunada la experiencia de los malos tratos por los capataces en el trabajo, le genera un cambio drástico en su personalidad. El cambio en su aspecto físico, al volver a su casa después de cuatro meses de ausencia, Petrona lo constata personalmente:

> Una tarde desgranaba mazorcas para las tortillas, sentada junto a la puerta de la choza, la última luz del padre sol estaba por apagarse, vi a un hombre que caminaba con dificultad, parecía un anciano al que apenas le quedaban fuerzas para moverse: "¡Quién será?", me pregunté. Era mi padre, pero no exactamente él, había cambiado, sus ojos no tenían luz, su piel estaba seca (*Mujer de la montaña*, 189).

El viaje a la finca Lubeca, ubicado actualmente en Motozintla como pueblo de la región del Soconusco de Chiapas, es un acontecimiento traumático para el personaje. Aparte de su aspecto envejecido y agotado, a su regreso también adopta un aspecto taciturno. Ese silencio indica la ausencia de sí del personaje, la imposibilidad del olvido de aquella experiencia de viaje y del trabajo en la finca. Su mente continúa en el lugar no deseado. Pese a que Mariano "volvió a su trabajo, a ocuparse de su milpa", le toma un determinado tiempo para relatar lo vivido: "Pasaron dos días, no había querido hablar de su desgracia en la finca, pero se veía que tenía necesidad de contarla, guardaba tantas cosas, hasta que desahogó su corazón" (2011: 190), observa Petrona.

Mediante el recurso de la analepsis, Mariano Ch'ijk rememora su viaje. Sus recuerdos reconstruyen los caminos que recorrió, las personas que conoció, los tratos recibidos: "Los

capataces nos embriagaban, no querían escuchar suplicios durante las horas de caminata, así controlaban mejor el grupo. El cabecilla forzaba golpeándonos con su chicote en nuestras espaldas, en nuestros pies" (2011: 191) y, luego, agrega: "—En la finca el calor es insoportable, el aire corre caliente, reseca la garganta, agota el cuerpo, el trabajo es más difícil. Los zancudos y los mosquitos aguijonean, mi cuerpo se cubría de ronchas; las hormigas se trepaban por las piernas y picaban duro" (2011: 194).

Este relato metadiegético, la narración del padre dentro de la narración de la hija, es dada mediante una focalización variable, la voz de Petrona en primera persona pasa a segundo plano, replegándose al lugar de un oyente: "Mi padre calló por un momento, miró la lumbre con sus ojos abiertos, pareciera que su mente vagara por aquel lugar áspero y brusco que recordaba, pero su silencio duró poco, levantó la cabeza como si despertara de un sueño, siguió con su relato" (191). La voz del padre constituye un recuerdo dentro de otro, el traslado mental hacia ese lugar inolvidable, que la hija asume como una forma de liberación y así volver a su hogar: "Mi padre siguió compartiendo su dolor, quizá para borrarlo de su mente, para liberarse del enorme peso de su sufrimiento" (193).

Como parte de este metarrelato que refuerza lo autobiográfico en la novela, también se observa cuando Mariano llega a la finca, ahí lo reconoce una persona y lo saluda:

> Se aproximaron los cortadores de café con sus miradas débiles, nos vieron con la esperanza de encontrar algún conocido. "¡Mariano, Mariano!", dijo alguien. Levanté la vista, reconocí a mi compadre Manuel K'ana. Se acercó precipitado, con su cara enjuta, apretando el corazón, limpiándose la cara con la manga de su camisa. No hubo nada bueno que decir, de pronto nos enmudecimos. No tuvimos tiempo para lamentaciones. Me deseó suerte, había terminado su contrato (2011: 193).

Aquel compadre de Mariano corresponde al mismo nombre del padre de Josías López Gómez, Manuel K'ana. Esta sería la segunda vez que tal nombre aparece en la novela. En el primer apartado de este documento ya vimos que Manuel López K'ana es uno de los principales conversos al protestantismo y que ocupa el papel de predicador. Papel que alude al mismo padre del autor. El encuentro entre Mariano y Manuel, una vez más, es parte del juego de espejos presente en la obra del autor.

El relato de Mariano, recordemos, ocurre dentro de la choza, frente al fuego: "Hubo otro silencio, dentro de la choza se escuchaba el ruido de los grillos. Mi padre contempló distraído las llamas del fuego. [...] Se inclinó con dificultad, juntó los tizones, alimentó la

pequeña llama, se iluminó su cara un instante. Tomó aliento, alargó su plática" (194). El fuego ocupa un papel importante en el relato, en el viaje y en el relato del viaje. Antes de que Mariano partiera a la finca, le indica a la mujer que se fijara en el fogón: "—Tira tres bolas de sal en el fuego, solamente así podrás saber cómo me encuentro. Mientras se revientan en el fuego será señal que estoy bien, podrás pensar que volveré en cualquier momento. 'Está muerto', dirás, si las bolas de sal se ennegrecen en la lumbre" (188).

Durante la ausencia de Mariano, la madre de Petrona asume el rol de su marido. Ella limpia la milpa, cuida la siembra, trae leña, en espera de que nada malo suceda en la finca. Ante la mirada de Petrona, la mujer entabla un diálogo con el fuego: "Se puso de pie, entró a la choza. Cogió tres bolas de sal, las aventó al fuego, reventaron. // —El fuego y la sal dicen que tu padre está bien —murmuró" (189). El fuego funciona como un punto de comunicación entre la mujer y el marido ausente. El fuego es el corazón del hogar y de la memoria.

Una vez de vuelta, el relato de Mariano se construye frente al fuego. El fuego no sólo es oyente, también revive los recuerdos. Cuando Mariano junta los tizones para alimentar la llama su mente se abstrae. La sucesión de imágenes vividas se entreteje en su memoria, "la indescifrable araña hila memorias sobre amapolas", evoca el poeta Juan Bañuelos, una mezcla de lo narrable con lo inenarrable. El fuego, a decir de Halbwachs, es un punto de apoyo hacia el pasado, es "esa fuerza de la tradición" cuajada en la memoria, una forma de lectura del "destino de los hombres antiguos" (Halbwachs, 2004: 137).

Para Mariano el fuego es un punto de apoyo, señal de vida y hogar, entre el presente y el pasado. El mismo espacio, sin embargo, puede tomar otra significación. Para Martín, el hijo de Petrona, el fuego, la choza y la aldea representan peligro. Esta oposición espacial se debe a que los lugares "se vinculan a ciertos puntos de percepción" (Bal, 1990: 101). Mientras que para Mariano regresar a la aldea representa seguridad y continuidad de la tradición, para el nieto, quien ya ha tenido contacto con otras ideas en la escuela, esa continuidad representa encierro. A él ya no le importa el pasado, su mirada se dirige hacia el futuro, su pensamiento es trastocado por una ideología moderna.

Perder la choza para el padre, y con ella el fuego, es perder la ubicación, el sentido de estar en un lugar, la constitución ontológica. Antes de irse a la finca, su mayor temor era que las autoridades mandaran a quemar su choza: "—Si desobedezco el presidente mandará a sus policías, me obligarán a pagar mi deuda con azotes y me llevarán a la fuerza para el trabajo; si no sacian su coraje, prenderán fuego a nuestra choza con nosotros dentro" (187).

Cuando el abuelo se entera de la decisión de Martín de viajar a Jobel, uno de sus principales miedos era pasar por Tok'oy, el lugar que le trae malos recuerdos:

> Mi padre acrecentaba su voz a cada palabra, pareciera que sus ojos chispearan, enrojecido su semblante; se aferraba a su cultivo de milpa, prefería seguir viviendo con su nieto antes de confiarle a su suerte. Sabía de los peligros del camino, hizo su viaje por ese camino cuando fue enganchado y llevado a trabajar a la finca (318).

Pero Martín no va enganchado, viaja para terminar sus estudios. El joven no quiere quedarse en su aldea, no quiere repetir la tradición de sus abuelos y perderse en ella. Este tratamiento del personaje se acerca mucho, como segundo momento, a José Damián de Ramón Rubín y el Xalik de Heberto Morales.

Martín es un personaje complejo, lleno de contradicciones como cualquier ser humano. Abandona a su familia para cumplir con su objetivo, su sueño. El maestro Daniel Mena aquí, recordémoslo, funge con un papel positivo, el de ofrecer con la educación una salida diferente, para romper con ese destino controlado por los mestizos. A decir de Arias, con la decisión del joven Martín, "Nuevamente, encontramos en esta secuencia un valor positivo de la modernidad occidental [...] El texto ofrece múltiples formas de romper con los códigos culturales establecidos, articulados a un nexo histórico de opresión y relaciones de poder en un contexto gradual de modernización occidental" (2018: 316). Al contrario que Mariano, para quien el viaje representa el movimiento de un espacio positivo a uno negativo (Bal, 104), para quien lo desconocido implica siempre peligro, para el nieto quedarse en su aldea es negativo, como lo era para López Gómez. Quedarse en la choza con sus padres significaba seguir atado a una cadena, el miedo a ser enganchado, irse a la finca contra su voluntad. Salir por su propia cuenta de su comunidad representó heroicidad por escaparse de las manos de los ladinos. Y aunque era más el imaginario lo que dominaba la mente de López Gómez, ese mismo miedo y el llamado a seguir estudiando lo impulsaron a viajar. No lo hizo caminando como su personaje, pero ambos salieron con el deseo de cambiar su destino.

Luego de unos meses de vivir en Jobel, Martín también sufre ese cambio vivido por su abuelo, la primera visita que hace a su madre ésta ya no lo reconoce:

> Al cabo de un tiempo vi a un hombre de lejos, avanzaba con rapidez, desapareciendo por momentos debajo de los árboles de la vereda.
>
> —Parece que vamos a tener visita —le dije a mi madre.

> Pero no fue visita, era mi hijo que llegaba de sus primeras vacaciones. No sé cuántos meses estuvo en Jovel, se me olvidó seguir los pasos de la luna, nadie se preocupó por medio del tiempo. Me puse de pie para recibirlo, llegó con sus pelos cortos y peinados, estaba limpio, traía puesto un pantalón nuevo. Ya no parecía tan pobre como había sido, tenía un nuevo aroma, se le había quitado la fragancia del humo, el aroma de las yerbas, la esencia de la tierra. Tenía las manos libres de callos, su piel ya no era un cuero seco como la de nosotros. Me llegó directo al alma" (322).[55]

La ciudad cambió a Martín, como en otro tiempo la finca cambió al abuelo. Para Petrona ambos viajes, sin importar adónde, implican siempre un desarraigo. Ella y su madre no salen de su aldea, permanecen en la montaña. Pero el viaje del hijo, a diferencia del padre, no tiene retorno. Aunque Martín, una vez convertido en promotor educativo, pareciera modificar la percepción de la madre, al final de la novela él mismo se contradice.

En un primer instante había un lugar especial en el camino al que se temía, Tok'oy. En el mismo punto en donde alguna vez el padre fue enganchado, Martín y el maestro son interceptados por los capataces de don Juan Manuel Liévano. Pero ese obstáculo es superado cuando Martín y el maestro cambian de ruta. El joven aprueba el examen para su ingreso al INI, y luego es contratado para ser promotor bilingüe.

Pero el destino de Martín toma un giro trágico. Cuando ya todo marchaba bien en la vida de su madre, de sus abuelos, a quienes les había puesto una tienda, una tarde baja a tomar cervezas en el pueblo con sus compañeros maestros. Al quedarse solo, los capataces lo agarran a golpes, dejándolo casi muerto. Llega a la choza de su madre por su propia cuenta, delirando. En ese momento la madre, sin saber qué hacer, comienza a hablarle a su hijo: "— (...) Acabaré llorando en tu pecho. Te admiro hijo, me siento orgullosa de ti. Necesitabas trabajar, te metiste de promotor, enseñaste a los niños, un trabajo que nadie había hecho en los Jolbaetik, la mitad de tu sueldo compartiste conmigo, con tus abuelos, por tus grandes deseos e ilusiones llegaste a ganar más que un milpero, que un leñador" (2011: 340).

La voz de la madre dirigiéndose al hijo, minutos antes de morir, resume la narración completa de la obra en segunda persona. La voz de la madre, transfocalizada, también es una huella de la memoria autobiográfica del propio López Gómez que se activa cuando se entera que a su madre la había atacado un rayo. Tenemos así un entrecruzamiento de voces surgidas

[55] Esta misma descripción del cambio que sufre el personaje nos lleva a recordar el relato "La mujer de huipil" en *Todo cambió*, cuando Juan Soten se convierte en promotor educativo bilingüe por el INI empieza a "tener nuevos gustos. Usó zapatos y huaraches bien hechos... Dejó de usar el *ch'ujpak'te'* (raíz de una planta, se usa para lavar ropa), compró jabón que nunca había usado. Llevó a su familia a Jovel. Adquirió un reloj, un radio y mejoró su casa. Sus uñas ya no guardaron tierras de cultivo" (2006: 44).

del sueño como una conexión literaria. Por un lado, la madre sueña la partida de su hijo a la ciudad y, al hacerlo, para ella significó la muerte de tal hijo; por otro lado, López Gómez sueña repetidas veces la muerte de su madre después de la noticia sobre el accidente.

Tanto en la memoria como en el sueño, la voz materna le narra al hijo que lo vio alejarse para siempre, que nunca más volvería a su choza con ella. Aun si lo hiciera, ya no sería jamás el mismo hijo a quien había crecido en la montaña. La muerte de Martín se convierte en un espejo, la experiencia autobiográfica, de la muerte simbólica del autor.

b) El espacio real y el imaginario: una escritura del arraigo

Si el fuego es el corazón de la choza, lo que hace al hogar, en términos de la memoria autobiográfica, el fuego es el corazón del tiempo. El fuego es la memoria encendida. Mediante la literatura el autor usa esas llamas para reconstruir los recuerdos que cada vez se apagan. El fuego precede, por tanto, al olvido.

Lo que el relato cuenta, según Agamben, "es precisamente la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración. Todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego" (2016: 12). La literatura de López Gómez, diría yo entonces, es la historia de la pérdida de la memoria. Se recrea en la literatura lo vivido, mediante la voz y la mirada de uno o varios personajes, para rescatarse del olvido de sí mismo.

El fuego sigue al autor, le lleva a recordar, a encender mediante la imaginación las imágenes pasadas de sí mismo. No puede evitar que se extinga el fuego, escribe para evidenciar su proceso de extinción, su inevitable pérdida. La literatura es la huella de un acontecimiento, que alguna vez hubo fuego. Nosotros leemos cenizas, los libros. Lo que he venido siguiendo en la obra de López Gómez es ese fuego que hubo, sus débiles llamas transmutadas en cada relato, en distintos rostros y disfraces. No podemos desligar el fuego de cada relato. Si de algún modo la semiótica defiende la independencia del relato de su referencia, de ese fuego que lo originó, nos plantea Agamben, "¿Es creíble que pueda satisfacernos un relato que no tiene ya ninguna relación con el fuego?" (2016: 12). Mi lectura en la obra de López Gómez se debe precisamente a esa conexión con la memoria autobiográfica, el fuego presente en cada relato.

En *Mujer de la montaña* hemos visto la presencia de la memoria autobiográfica detrás de una máscara: Martín y su voz transfocalizada en Petrona. Los espejos muestran distintas llamas, pero todos participan en la construcción de un mundo vivo. El autor regresa, mediante la

imaginación y los recuerdos, a ese mundo en el que creció, en el que aprendió a escribir y leer: "Oxchuc es el lugar, el escenario de mis libros. Me encantan sus rincones, aquí nací y tengo recuerdos muy íntimos vinculados con pasajes de mi vida, desde el camino de la escuela hasta el lugar donde me casé" (*Sbolil k'inal*, 2013: 12).

Mediante la ficción López Gómez vuelve a ese lugar donde nació, imagina estar ahí, caminar sus veredas. Con su imaginación, soplando el rescoldo de sus recuerdos, ve nuevamente los árboles, la milpa, la montaña. Como dice Fernando Romera Galán, "… el lugar se presenta, muchas veces, en los textos autobiográficos como una tendencia personal que refleja las necesidades y los gustos del autor. Es decir, existe una identificación íntima entre espacio y protagonista, lo que nos lleva a pensar en una vinculación metonímica entre espacio y autor" (2010: 374).

López Gómez ya no vive en ese lugar de sus recuerdos como espacio narrativo. Su literatura tiene un sentido de arraigo, ese volver a la aldea, a ese pueblo en que creció. Pese a que pasó la mayor parte de su vida recorriendo veredas, montañas, atravesando ríos y grandes campos debido a su trabajo de maestro, jamás volvió a ese lugar de nacimiento. Actualmente reside en San Cristóbal de Las Casas y desde ahí pergeña las más variadas formas de volver a su niñez mediante la literatura. Como autor moderno, la ciudad es su lugar de creación individual: "Escribo en casa, en un cuarto de la planta baja. Antes de comenzar me gusta leer algún cuento corto, revisar revistas, ver fotos y darle comida a mis dos perras. Escribir no es como el deporte en equipo, es una actividad individual" (*Sbolil k'inal*, 2013: 14).

La literatura coloca al autor en una "condición vegetal", frase que Romera Galán retoma de Miguel Delibes, "que viene dada por una especie de sentimiento de arraigo contraída por el nacimiento y el paso de los años y que se convierte en un vínculo de vida" (2010: 375). Los espacios que conoció el autor se han convertido en una colección de imágenes que aborda en la creación literaria, una espacialización que aparecen en la mayoría de sus relatos. Para López Gómez, como también vimos en "Jpoxlum", en la voz del personaje-profesor-autor, su propósito en la literatura es "volver, pero no en vida, sino a través de la palabra escrita" (*Todo cambió*, 2006: 8) a esos lugares íntimos y propios, al pueblo de su niñez y adolescencia. Y si gran parte de la obra de López Gómez está escrita en la ciudad, ningún relato hasta el momento la ocupa como espacio narrativo. Su focalización se ubica en el campo, en las veredas, parajes o aldeas. Su mirada está contagiada de un desencanto, el pueblo no es un lugar paradisíaco, sino un espacio lleno de conflictos de poder, de percepciones distintas de la vida. *Mujer de la montaña*

es también una forma de vivir lo que no fue. Consciente de que este acto es producto de su imaginación, el autor lo integra en su memoria autobiográfica. A decir de Ruiz-Vargas, este "acto de imaginación de un hipotético evento ocurrido durante la infancia" (2010: 312) "demuestra que imaginar un evento, aunque sólo sea una vez, es suficiente, como lo han sugerido algunos teóricos, para plantar la semilla de un recuerdo" (2010: 313). Desde la ficción los padres y abuelos de Martín realizan lo que los propios padres de López Gómez abandonaron al pasarse al protestantismo. El autor vive a través de sus personajes lo que no hizo: habitar la naturaleza y la choza. La novela entonces se convierte en la choza misma. La novela como hogar se construye mediante el lenguaje de la memoria, el fuego y la nostalgia: el deseo de haber podido vivir y estar dentro de ella en el momento que no fue. Es por esto que la novela pasa a ser la choza íntima del autor.

Mediante la ficción López Gómez nos hace presente un mundo diegético propio, construido también mediante los recuerdos de sus padres, de sus vecinos, lo que le contaron sus abuelos. Ese mundo que construye, en primer lugar, lo seguimos mediante los nombres. Desde el discurso literario, la escritura nos lleva a ese espacio que nombra. Nos lo hace imaginar, ver, oír. A decir de Romera Galán, esta presentación visual del espacio mediante la narración, participa de una écfrasis como "formulación verbal de una representación visual" (2010: 381), misma que permite "la mirada hacia uno mismo" (382), como relato verbal sobre la imagen de su niñez.

Como una variación de la écfrasis, este nombrar un lugar implica una descripción articulada con lo sensorial, en particular con lo visual.[56] Luz Aurora Pimentel denomina a esta articulación "iconización verbal", misma que "permite explicar ese efecto de realidad, o, más bien, ese efecto de lo sensorial que tienen algunos lexemas, el nombre común y el adjetivo de manera muy especial" (2001: 34). De hecho, el nombre es lo que nos ayuda a imaginar de inmediato ese espacio, en particular cuando ese lugar existe fuera del texto con el mismo nombre.

Luz Aurora Pimentel afirma que "Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial" (2001: 29), en especial, su significado autobiográfico. En *Mujer de la montaña,* sin embargo, los nombres propios no aparecen de forma inmediata. La narradora,

[56] Sobre lo sensorial y emocional en la memoria autobiográfica lo abordo especialmente en el capítulo que corresponde a dicha variación.

Petrona, usa nombres comunes para referirse a ciertos espacios. Al inicio de la novela, como vimos en la sección anterior, el lugar donde viven no se ubica, su movimiento solo ocurre alrededor y dentro de la choza. Como una perspectiva visual, los lectores observamos un foco narrativo cerrado, la choza y la milpa, únicos lugares donde se mueven los personajes como espacio íntimo y cósmico.

Al final del primer capítulo la familia cambia de actividad, la de cuidar la milpa a la de elaborar ollas de barro para después sacarlos a vender: "Al otro día mi padre bajó al pueblo, lo acompañé" (2011: 182). Entonces la perspectiva se amplía. Cuando Petrona y su padre se van a la cabecera municipal, al que ellos llaman pueblo, nuestra mirada se vuelve panorámica. La mujer ubica, espacio que ella conoce, la aldea y el Jteklum, éste último habitado por mestizos. Jteklum o pueblo, sin embargo, no es un nombre propio. Aunque la escritura de la J que precede "*teklum*" esté en mayúscula, la palabra designa un nombre común, la cabecera municipal, tanto en tsotsil como en tseltal.

Jteklum o pueblo, ese centro de poder, nuestra imaginación no lo ubica concretamente, puede ser cualquier pueblo de cualquier otro municipio, estado, país. Para los lectores, en tsotsil o tseltal, ese *jteklum* puede ser un espacio propio. Si bien para Pimentel "el nombre común no tiene referencia individual sino general" (2011: 38), como texto de ficción con huellas autobiográficas, el lugar que designa ese nombre común se particulariza, no es cualquier Jteklum, es el que el autor conoce y recuerda cuando escribe.

Mediante la descripción, ese pueblo dentro del texto de ficción se particulariza, proceso que podemos ver en la narración de Petrona: "Como si estuviéramos cerca de la cascada del río Mesbilja', los huipiles blancos y naguas invadieron las calles del poblado" (2011: 183). Las calles del pueblo, igual sin nombres, no son otras calles, los colores de la vestimenta las individualizan, las hacen únicas. El huipil blanco y nagua negra enfocan la mirada de la narradora hacia ese espacio reconocido por los recuerdos. Petrona está recordando. En el relato "La mujer de huipil" la mujer viste un huipil lleno de bordados, pero en *Mujer de la montaña*, con una temporalidad mucho anterior, no aparecen los colores. De hecho, al inicio de la novela, Petrona evidencia esa rememoración mediante los recuerdos al aludir una posición temporal diferente, su presente narrativo, posterior a la historia que narra:

> Bajamos al aguaje. Sobre una piedra plana machacó *ch'upakte'*, con eso lavábamos nuestras cabezas, no conocíamos el jabón. Mi madre sacó el peine de madera, oculto entre su faja, nos

> peinamos a la orilla del pozo, sus aguas tranquilas sirvieron de espejo, reflejaba nuestros rostros, quemados por el sol (2011: 180).

Esos rostros reflejados por el agua como espejo no son los del presente narrativo. El personaje ahora conoce el jabón, tal vez ya no use peines de madera. Sin agregar más datos, se encuentra en otro tiempo y, posiblemente, en otro espacio. Esto nos lleva a referir lo autobiográfico sabiendo que López Gómez se mudó con su familia al paraje Pak'bilna.

López Gómez le tocó vivir una realidad distinta a la que describe en su novela. Él pudo recorrer las calles, los rincones con cierta libertad. El nombre de este pueblo, Oxchuc, aparece más pronto dentro de la novela, en particular cuando llegan las mujeres evangelizadoras del Instituto Lingüístico de Verano: "Transcurrieron los días, nada peligroso se supo de ellas, al contrario, se conoció en todo Oxchuc que curaban con gusto a los enfermos con sus propias medicinas, daban de tomar pastillas..." (2011: 201). La aldea, en cambio, no se nombra sino hasta la mitad de la novela, cuando llegan por primera vez los comisionados del INI: "Así llegó el primer maestro a Cholol, un paraje pobre, perdido en la serranía, no había carretera, no había nada, solo nuestra miseria e ignorancia" (2011: 257).

La imagen de la aldea antes cubierta de árboles y milpas, ahora la narradora la desdobla al enumerar sus carencias. Éstas serían resueltas con la llegada de la educación, el progreso. De ahora en adelante, la noción general de aldea desaparece. Aunque siga mencionándose, siempre hace clara referencia a Cholol. La aldea se hace única al recibir su nombre. En sentido contrario al inicio de la narración, el nombre propio reduce de general a particular la perspectiva. Cuando se nombra la aldea el imaginario del lector se ubica hacia ese lugar particular, único con referencia geográfica, extratextual, autobiográfica.

Esta reducción de la mirada, cerrada al fin de cuentas, se debe tal vez a una posición ideológica del autor. Él está convencido en el papel convencional de la mujer de Oxchuc, no despegarla de su lugar social. En el proceso de creación de la obra, su editor le pedía que la mujer se moviera de su choza, de su aldea y municipio, pero el autor se resiste:

> Entonces varias veces, todavía cuando me dijo Matamoros: "Muévelo, mueve el personaje". "Pero es mujer", le dije. "No, sácala tan siquiera a San Cristóbal", me dijo. Pero en aquellos tiempos no, no salía una mujer sola, era impensable en Oxchuc. Matamoros me decía que yo moviera el personaje. "Solo en Oxchuc", le dije, "es analfabeta, no va a saber cuántos años tiene, cuándo nació". "Por eso pues, mueve tu personaje", me decía, "o haz que estudie". Pero en esos años quién, porque en los años cincuenta, todavía en los años sesenta, ah no

> pues. Una mujer que solita vaya a caminar en la cabecera o en la escuela era impensable (Entrevista personal No. 6).

El espacio cerrado de la visión de Petrona y su madre se apega mucho a la posición social de las mujeres de Oxchuc de mediados del siglo XX, el autor defiende esta situación social de la mujer. A diferencia de Hortensia, la mujer del cuento "Algo diferente" en *Todo cambió*, que sí sale a estudiar, se desplaza a cualquier lugar, a Petrona no le confiere esa posibilidad si no es junto a un hombre.

El sentido del desplazamiento que he referido en esta sección tiene relación más con la experiencia personal del autor. López Gómez sostiene que encuentra mayor interés para narrar mientras hay movimiento, le atrae más lo dinámico que lo estático: "Me di cuenta que contar la vida de un hombre en su casa no hay tanto qué decir. Si igual estoy escribiendo mi historia es porque salí, es más rico, pero si estuviera en Oxchuc nomás sin haber salido yo al menos no encuentro qué decir" (Entrevista personal No. 6).

Para López Gómez ese sentido de arraigo en su escritura se debe porque ha habido movimiento en su propia vida: su propia salida a Jobel y su trabajo como maestro. Ese movimiento, espacial y temporal, lo motivan a escribir. Ese sentido de arraigo está lleno de nostalgias. Incluso, el mismo proceso de escritura es para él una forma de caminar: "Cuando se me ocurre una idea necesito convivir con ella un tiempo para aceptarla. Debo tener la historia, el lugar y los personajes más o menos en mi cabeza. Espero hasta el momento en que mi instinto me dice que estoy listo: empiezo a escribir. Escribo y reescribo, sólo para luego volver a escribir. Es preciso echar a andar, ponerse en camino" (*Sbolil k'inal*, 9).

El espacio narrativo en la obra del autor no siempre mantiene referencias con espacios existentes fuera del texto. En los relatos de López Gómez también encontramos espacios imaginados. Esta estrategia de composición espacial la podemos ver en dos cuentos. En el relato "Todo cambió" hace referencia al nombre Ti'akil, una hacienda convertida en paraje. Los propios habitantes a quienes antes se les había arrebatado el terreno por un ladino, posteriormente logran comprarlo con su propio dinero: "Cansados de estar bajo las órdenes del amo compraron Ti'akil, la tierra de los antepasados que despojaron los hacendados" (2006: 111). Este mismo espacio se encuentra en otro cuento, "Desgracia", en el libro *Sbolil k'inal*. En este segundo relato retrocede temporalmente al del primer relato, ya que se centra en la narración del comportamiento de ese "amo" que se adueñó del paraje frente a su servidumbre:

> Ti'akil, nombre de una vieja hacienda que significa "la orilla del prado", pasó en venta y herencia por muchas manos. Todo inició desde que los invasores que llegaron de España arrebataron sus tierras a los *batsil winiketik*. Finalmente, en la década de los años veinte del siglo pasado, Ti'akil cayó en manos de don Javier Zepeda, mestizo mexicano.
>
> Si voláramos como los pájaros miraríamos todo Ti'akil, una gran extensión de tierras de un solo dueño (2013: 89).

En esa descripción mediante la mirada de los pájaros individualiza el espacio construido. A esta forma de referencia intratextual, propio de la ficción, Pimentel agrega que "le da cuerpo y presencia semánticas a un espacio construido, una fuerte ilusión de realidad que la primera descripción, por sí sola, es incapaz de producir" (2001: 45).

Ti'akil, ese nombre que alude a una "orilla del prado", no nace por azar, tuvo que ver con una ensoñación del autor. López Gómez recuerda que, cuando escuchó por primera vez el nombre de "Guayaquil", se le quedó grabado en la mente. Al tener la necesidad de ubicar espacialmente su relato, recordó aquella palabra. Para no repetirla, buscó una expresión parecida en su lengua, "*ti' akil* = la orilla del prado". Así nombró Ti'akil a esa hacienda, dotándola de historia, de cultura, dentro de esa región conocida por él, su pueblo.

No debemos extrañarnos de esta forma de composición espacial. Algunas obras conocidas transgredieron el imaginario del público lector con lugares ficticios como el Combray de Marcel Proust, Yoknapatawpha de William Faulkner, Santa María de Juan Carlos Onetti, Macondo de Gabriel García Márquez. Son lugares imaginarios que no existían más allá del propio relato, pero la ficción los hizo presente con una poderosa ilusión de realidad capaz de articularse con lugares geográficos del mundo real.

Lo fascinante del espacio creado por López Gómez es que, en efecto, ese nombre salta de la ficción a la realidad. Ti'akil no sólo se reduce a una referencia intratextual. Años después de la publicación de *Todo cambió*, dentro del pueblo Oxchuc hubo una creación de parajes por órdenes del presidente municipal en turno.[57] A uno de los parajes le denominaron Ti'akil. El

[57] López Gómez refiere que a partir de los años 2000 es cuando se intensifica la creación de nuevos parajes en Oxchuc, muchas veces por cuestiones políticas. Es muy probable, recuerda el autor, que en el primer trienio de Norberto Sántiz López (2002-2004) se haya registrado oficialmente el nombre del paraje como Tiaquil. Sin embargo, en un documento del Instituto Nacional Indigenista aparece Tiaquil como ranchería (Corbeil, Laurent, 2012: 338). El nombre que emplea el autor contiene una pronunciación mucho más marcada y pausada debido a la glotal después de la partícula Ti'. Quiero pensar que ambos nombres refieran a espacios distintos, principalmente del que el autor imagina en su obra.

mismo autor no sabe con certeza si tal nombre salió de su cuento, si el presidente o cualquiera de los encargados hubieron leído su libro.

Así como sucedió con el Combray de Proust, el Ti'akil de López Gómez actualmente existe como lugar real. Al autor le sorprendió este acto de *realización* de la imaginación, que "la ficción haya engendrado a la realidad" (Pimentel, 2001: 48). Al contrario que Cholol en *Mujer de la montaña* que tiene una referencia en el mundo real, Ti'akil tiene una referencia literaria, en el mundo de la ficción.

Cholol y Ti'akil, sin embargo, poseen un mismo significado importante, el autobiográfico. Ambos lugares son para el autor lugares de memoria, del fuego que permanece vivo ya no únicamente en los recuerdos, sino en su literatura. El fuego, la huella, adquiere una posición fija en el documento. El archivo como ceniza será resignificado cada vez que alguien lo lee, incluyendo al mismo autor.

En estos términos, a decir de Raúl Dorra, "la página es también un espejo" (2005: 43). En la página el escritor proyecta su propia imagen de mundo, encubre su rostro en personajes, distribuyéndolos en distintas fases del tiempo. Pero la página como espejo también lo enfrenta el lector, su mente imagina el mundo nombrado por el discurso, "más que por ser objeto de una mirada, la página es tal porque hay en ella algo que interpela, algo que, desde el fondo, *mira"* (2005: 44).

CAPÍTULO IV.

VARIACIÓN SENSORIAL DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

NOTA INTRODUCTORIA

El presente documento contiene el análisis de la tercera variación de la memoria autobiográfica, la sensorial, en tres relatos de Josías López Gómez. En la escritura de este capítulo, compuesto por tres apartados, me acompaño principalmente de las reflexiones del psicólogo de la memoria José María Ruiz-Vargas, en particular, sobre la recuperación de los recuerdos emocionales de manera involuntaria.

En el primer apartado me acerco al relato "Caminos separados", en donde examino la presencia de la memoria olfativa como componente de la intimidad del ser. Muestro, por lo tanto, el aroma del incienso como disputa simbólica en los personajes y el humo como olor de la piel. Menciono de antemano que la construcción de los significados del olor parte de una entidad social e individual, pero la participación de la memoria es de vital importancia cuando los personajes se muevan a otros lugares que influyen en ellos.

Reviso en *La mujer de la montaña*, en el segundo apartado, la importancia de la memoria auditiva, aquellos sonidos que detonan los recuerdos de experiencias pasadas convertidas en nostalgias. Encuentro con este planteamiento la huella de la voz materna en la narradora, una construcción fantasmática que lleva al autor a una ensoñación sobre su propio pasado al revivir mediante la narración lo que no fue, lo que hubiera querido que fuera. Como apoyo de la interpretación recurro a algunos presupuestos psicoanalíticos de Le Galliot.

Cierro este capítulo de la investigación con el estudio de la memoria visual en el relato "Reencuentro". En él encuentro la evocación de un rostro femenino, que lleva al narrador, mediante la memoria de la mirada, a revivir un acontecimiento sucedido años atrás. Con esto describo la construcción de una mirada en el tiempo aludiendo su fragmentación en los espejos de la memoria, cuando a veces no siempre es de ayuda sino de una trampa para el personaje como para el propio autor.

I. LA MEMORIA OLFATIVA: EL OLOR DEL HUMO COMO INTIMIDAD DEL SER EN EL RELATO "CAMINOS SEPARADOS"

«Lo que codiciaba era la fragancia de ciertas personas:
aquellas, extremadamente raras, que inspiran amor».

El perfume. Historia de un asesino, Patrick Süskind

Biológicamente, para vivir, el ser humano respira. Los pulmones se llenan de aire y humo. Aspira y exhala una carga de olores. Los seres humanos, en concreto, respiramos olores que, a decir de Le Bretón, señalan "la intimidad más secreta del individuo: fragancia del cuerpo, de los seres cercanos, de la casa, de la ropa, de la cocina, de cada habitación en particular, del jardín, de la calle" (2002: 112). Estamos rodeados de una infinidad de aromas, desde el íntimo propio como el sudor hasta el que viene de fuera, de los árboles, de las flores; olores que suben de la tierra mojada por la lluvia y secada por el viento (Le Bretón, 112).

El ser humano enfrenta y descubre nuevos olores cada día. Aun habitando el mismo lugar, no todas las personas identifican o conocen los mismos olores. Cada persona percibe de manera diferente un aroma, el que enriquece su memoria olfativa, y con él evoca el mundo de manera única. A lo lejos reconocemos el olor de una comida, de una fruta, de un árbol porque nuestra memoria lo había registrado antes. Queda guardado, sin que traspase nuestra conciencia, con un sentido particular del lugar de donde procede el objeto o producto que emana un aroma, las personas quienes nos acompañaron, las palabras que pronunciaron y nuestra reacción emocional.

A diferencia de otros sentidos sensoriales, el olfato "es sin duda, el sentido menos diversificado, menos calificable, y el que está siempre presente y actúa profundamente en nuestros comportamientos" (Le Bretón, 2002: 112). Como afirma Le Bretón, sin que seamos conscientes, "el hombre se adapta con rapidez a un ambiente olfativo, con unos minutos basta. Si permanece durante algunos minutos en el mismo lugar, deja de sentir las fragancias que, al comienzo, le llaman la atención" (2002: 113). Esos minutos bastan para que nuestra memoria registre no sólo el aroma sino todo lo que sucede en esos momentos.

El encuentro con un nuevo olor, por incómodo que sea, no tarda en adaptarse y en adaptarnos a él. Vivimos con olores, más de lo que conscientemente sabemos, porque al incorporarlos a nuestra respiración desaparecen. Los olores, al atenuarse, se normalizan. El efecto tan fuerte pero breve de un aroma genera efectos distintos en cada persona. En un primer momento,

> A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales (…) En estas condiciones, la conciencia del arraigo corporal de la presencia humana sólo la otorgan los períodos de tensión del individuo (Le Bretón, 2002: 93).

Le Bretón agrega que, en la respiración de lo cotidiano, cada ser humano tiene un olor único, "Todo hombre emite un olor, más allá de la manera en que se lave o se perfume, un olor único se desprende de la piel e interfiere, sin duda, en los intercambios que tiene con los otros. El olor de cada persona es una firma" (2002: 114). La afirmación de Le Bretón se centra en el olor personal e íntimo del cuerpo, a mí me interesa otro tipo de olor, aquel simbolizado socialmente. El olor que nos devuelve al pasado, el incienso en un ritual, el humo del fogón con que mamá cocinaba, el olor de la tierra bajo la frescura de los cipreses donde solíamos jugar o descansar.

Socialmente no sólo compartimos una ideología, una creencia, también nos unen los significados y símbolos con que identificamos un aroma. El ser humano, en general, simboliza los olores para construir una subjetividad, una ontología. Más allá de la simbolización personal, socialmente existe una significación convencional del olor humano, citadino, ritual o sagrado compuesto por elementos naturales o artificiales: el del humo (emanado de la leña o de las gasolinas de automóviles o fábricas), el de la tierra, de la yerba, del sudor, de los desodorantes, perfumes, detergentes o colonias. Todos estos elementos están presentes en todo el mundo, en todas las culturas, son aromas que determinan nuestra posición y presencia en el mundo. En todos los grupos sociales, por ejemplo, el aroma del incienso simboliza protección a las personas por su uso ritual y sagrado. Lo mismo sucede con quienes se mueven del campo a la ciudad, con el cambio de vestimenta el aroma de la tierra y del humo de la casa desaparecen. Si nos desplazamos a otro espacio social y geográfico nuestra memoria olfativa registra automáticamente los nuevos olores. Esto puede ser notado rápidamente por nuestros padres, hermanos y vecinos, quienes pueden proscribirnos al sentir el cambio de olor en la ropa, en el

pelo, en los productos de higiene que usamos. Ese olor adquirido contiene una carga simbólica construida por la familia o la aldea, que se transforma en una huella de memoria, un tema sensible y sensual porque pone en juego nuestra interioridad, nuestro ser. Pero la memoria humana particulariza esos significados, quien narra un suceso determinado es trastocado sensual y emocionalmente; la rememoración de un aroma escapa a la generalización debido al estado emocional de cada persona.

A estos dos tipos de olores, tanto el simbolizado personalmente como socialmente, los enmarco como memoria olfativa. Olores que, en un momento determinado, en nuestras actividades cotidianas nos pueden llevar a recordar la niñez, los padres, la antigua casa o choza, el lugar de origen. Reviso, en este apartado, cómo la memoria olfativa está trabajada en la obra literaria de López Gómez. Para ello he seleccionado el relato "Caminos separados" del libro *La aurora lacandona* (2005) como base de reflexión.

Descripción del relato:

"Caminos separados" pertenece al primer libro publicado por López Gómez, *Sakubel k'inal jachwinik / La aurora lacandona* (2005). La obra fue escrita durante 2001-2002, cuando el autor fue beneficiario con una beca del Fondo Nacional para las Culturas y las Artes (FONCA). Los seis cuentos que integran el trabajo literario se desarrollan en la selva lacandona, Chiapas. En este espacio López Gómez vivió por más de dos meses, en particular en Chansayab, Ocosingo, al trabajar como promotor cultural bilingüe en 1981.

Del total de textos, uno sale del tratamiento al plantear una situación diferente. Salvo en "Caminos separados", a decir de su editor José Antonio Reyes Matamoros, "los cinco cuentos restantes cumplen con una idea básica: mostrar el aislamiento, cercano o lejano, de los mayas lacandones" (Presentación, 2005: ii). Los cinco cuentos tienen el mismo hilo conductor y se desarrollan dentro de un mismo grupo social, incluso espacialmente.

En "Caminos separados", en cambio, la trama se centra en el conflicto que los personajes enfrentan una vez que tienen contacto con personas de otra cultura. En un primer plano del relato, es Chan K'in padre el narrador intra y extradiegético, quien se dirige a su hijo Chan K'in, para contarle de la importancia de renovar los incensarios como símbolo de crecimiento y madurez, sobre todo de la preservación del conocimiento ancestral e identidad.

En un segundo plano del relato, a modo de metadiégesis, Chan K'in padre, con la finalidad de que el hijo comprenda la importancia de hacer la renovación de su incensario, alude a la historia de Chamkayum Bats', quien no hizo dicho ritual y, además, traicionó a su cultura al revelar a los *dzules* —mestizos— los secretos mantenidos durante siglos. Chamkayum Bats' viajó a la ciudad y cambió su vestimenta, su apariencia física al cortarse el pelo que los hombres de su cultura acostumbran llevar largo, incluyendo su comportamiento, lo que pagó con su vida en manos de Chan K'in padre, dos meses antes del presente narrativo.

a) El aroma del incienso como disputa simbólica

Al final del relato "Jpoxlum", como ya revisamos en el capítulo de la variación temporal, Meli —a quien por cierto está dedicado el libro *La aurora lacandona*— presenta en un ritual el manuscrito engargolado del libro *Todo cambió*. En ese ritual sobresale el uso del incensario y el humo del incienso: "Meli, embriagadora de mi corazón, me pide la botella de aguardiente, una vela y el incienso humeante de mi padre. Los coloca con el engargolado frente al pequeño altar de la familia" (2006: 11). La mujer reza, pide al dios Jpoxlum que proteja e ilumine el libro terminado para que, en cuanto se publique, sea bien recibido por los lectores: "pide que el *xch'ulel* de este libro no se pierda, no se enferme, no se muera" (2006: 11). Asimismo, "Con el humo del incienso sahuma alrededor" (*sic*, 2006: 11) como una forma de limpieza espiritual del espacio.

Si bien no se explicita, "el incienso humeante", aparte de la apariencia volátil del humo, lo que se impregna en lo material es el aroma y su simbolización. De la misma manera como la textura visual se dispersa y diluye en el aire, el aroma se expande, se mueve adonde el viento lo lleve. El carácter sagrado del incienso utilizado en el altar no solamente purifica e ilumina el libro-objeto ni el espacio al quemarse la resina, también metaforiza el movimiento temporal y trastoca la memoria del narrador. El olor rompe con el presente, viaja al pasado.

Después del relato "Jpoxlum", el que sigue nos lleva temporalmente hacia atrás y cada relato nos trae de vuelta al presente narrativo hasta finalizar con "Algo diferente", aunque éste no alcanza el presente del primero. La simbolización del incienso, sin embargo, nos lleva a otro texto, a "Caminos separados". Este cuento fue escrito primero que "Jpoxlum", no por el hecho de ser publicado primero, ya que como recordamos, gran parte del libro *Todo cambió* comenzó a ser concebido antes que *La aurora lacandona*. El relato "Jpoxlum", sin embargo, fue

escrito al final del libro *Todo cambió*, pero en su organización y juego temporal fue incluido al inicio de la obra.

Tanto para el escritor como para el lector, "Jpoxlum" es una obertura a la memoria y a los propios relatos escritos y publicados hasta el momento por el autor. Su escritura y lectura implican volver, mediante el *flashback*, a lo vivido y a lo narrado. Por su carácter involuntario, hay recuerdos que no logran ser narrados fácilmente. En *Por el camino de Swann* de Proust, como habíamos visto anteriormente, cuando el narrador por fin comprende el efecto generado en él por el olor y el sabor del té con la magdalena disuelta en la cuchara, en el capítulo "Dos" entra directamente a narrar ese recuerdo que había venido a su memoria. Él mismo aclara que no tenía pensado hablar de Combray, el lugar de su niñez. Pero el sabor y el olor del té le traen de manera inesperada, un recuerdo traspasado por la sensualidad que incluso el narrador había pensado que estaba muerto, "Por siempre, ¿muerto por siempre? Era posible" (Proust, 2016: 47), y, sin embargo, en esa búsqueda de la experiencia vivida, lo primero que llegan son colores, imágenes de aquel pasado, pero no el olor o el sabor:

> Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquél, intenta seguirle hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprehensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata (2016: 48-49).

Combray trata de la época pasada. El narrador salta a otro tiempo atrás dentro de los mismos recuerdos narrados, pero en un capítulo diferente al "Uno", dedicándole un espacio completo y detallado. En nuestro caso, siguiendo el olor del incienso, el *flashback* salta a otra obra a modo de anacronía, mediante la analepsis, de *Todo cambió* a *La aurora lacandona*. En el relato "Caminos separados" la voz narrativa corresponde a Chan K'in padre, quien se dirige en segunda persona hacia su hijo. Chan K'in hijo no habla, únicamente ocupa el papel de oyente y receptor del discurso. El padre prepara a su hijo hacia un proceso de maduración, el complemento del crecimiento espiritual, mediante el cambio del incensario: "Llegó el tiempo de renovar tu incensario, ya no eres un niño, has cumplido otro ciclo de vida. De aquí en adelante el cambio de tu incensario será cada año y su ceremonia se prolongará más de una luna completa" (2005: 12). Como aspecto similar a la simbolización del incienso en "Jpoxlum",

Chan K'in padre se refiere a un ritual en donde el incensario y el incienso son elementos principales para esta preparación espiritual.

Para este proceso ritual, como estrategia narrativa, resulta interesante el ejemplo que el narrador trae para su hijo sobre el caso de otro joven que tenía más o menos la misma edad:

> ¿Te acuerdas de Chamkayum Bats'? Sí, aquel joven que murió hace dos meses. Dejó de usar su túnica blanca y larga. Su confianza la vendió rápido y fácilmente a un *dzul*. Apenas probó unos zapatos, una camisa, un sombrero, un machete, una copa de aguardiente, se sintió como un dios, dejó de respetar a los suyos (López Gómez, 2005: 11).

Chan K'in padre aclara que la muerte de Chamkayum no fue lo más importante, sino por el hecho, por un lado, de haber ignorado la renovación de su incensario, lo cual implicó haber rechazado la responsabilidad de sucesor de sus ancestros y de desconocer "las tareas que todo hombre lacandón debe saber, sólo poseyó una parte de su alma, quedó en la edad de niñería" (2005: 12); por otro lado, el pecado de Chamkayum fue revelar a los forasteros "la ceremonia realizada en secreto durante siglos, y la luz anuncia el final" (2005: 15): "Una tarde lo vi caminar hacia el santuario de los dioses, ofreció ofrendas de copal, pero no siguió el orden establecido por los iniciadores del acto. El incensario se bendice, es sagrado y se deposita con devoción en el santuario de los dioses" (2005: 14). Chamkayum traicionó a sus ancestros, a los líderes espirituales como a Chan K'in. Mostró la riqueza guardada en la selva, oculta hacía más de cuatrocientos años, lo cual propició su saqueo: "Desde el momento que [los *dzules*] llegaron [los dioses] perdieron su pureza, los descompusieron: saquearon sus joyas, sus piezas de jade, su obsidiana. Removieron sus tumbas y esqueletos. Pronto dejarán de existir" (2005: 15). Los dioses perdieron fuerza. Por la voluntad y el deseo de un joven por ser otro, los dioses desaparecen y dejan a su pueblo desprotegido, vulnerable ante cualquier amenaza.

Entre estas dos acciones, la primera contiene ya una importante razón como para que Chamkayum fuera excluido por la sociedad. No sólo ignoró y expuso a la luz la ceremonia que guardaban los líderes lacandones, sino que se burló de la misma al realizar un falso ritual, de ser él mismo un falso hombre ceremonioso con tal de obtener dinero, incluyendo su mismo traslado a la ciudad: "Chamkayum Bats' no renovó su primer incensario, él se alejó. Lo vi marcharse sin la menor ceremonia para nuestros antepasados" (2005: 13), recuerda Chan K'in padre. El joven se quedó a vivir por un tiempo en el lugar de los mestizos, cambió su vestimenta, aprendió el idioma de los *dzules*. Al volver a su paraje no sólo llegó diferente, sino

incompleto para el viejo líder: "Después de varios veranos, regresó, pero ya no era parte de la selva, ya no olía como nosotros, que somos fragancia de árboles y animales" (2005: 13), lamenta.

Chamkayum cambió de olor. El aroma de la resina quemada en el copal, de acuerdo a la hora del día, mezclado con los olores de los árboles de la selva que trae el viento, es simbolizado socialmente como sagrado, un aura mística y terrenal que constituye el ser de una persona: "¡Mira! El sol se eleva ya por las montañas, conforme avanza, un cálido soplo de viento llegará con olor a bosque y se complementará con el del copal" (2005: 16), hace notar el narrador a su hijo. Este olor, por una parte, se lo lleva el viento a los dioses acompañado de un rezo o canto, por otra, se impregna a la ropa, en la piel, lo que se convierte en un olor personal, que guarda un sentido de actuar y pensar culturalmente. Chamkayum se vistió como los *dzules* y usó productos de higiene adquiridos en la ciudad como el jabón y desodorantes, en su caso el perfume. El joven no solamente volvió a su aldea con un nuevo aroma, sino con un aspecto físico distinto y una personalidad transformada.

Chan K'in padre está consciente del cambio que todo ser humano está dispuesto a vivir, incluso de los deseos de caminar por otros lugares, platicar con otras personas, pero una cosa es conocer, ser amable y protegerse ante los demás, cuidar lo que los identifica tanto dentro como fuera de su grupo social. "Es cierto", dice el viejo líder, "todos podemos cambiar, pero no debemos olvidar nuestro origen, nuestra historia y nuestra tierra" (2005: 13), incluyendo, aunque no lo explicita, nuestro olor. Y es todo lo que Chamkayum desobedeció, al regresar a su pueblo ya no retomó su anterior vestimenta ni se involucró a los rituales de su gente. Su nuevo aroma, vinculado al de los *dzules*, y su comportamiento traspasaron la dimensión simbólica y religiosa construida socialmente al revelar los secretos de los sabios, al facilitar los saqueos de los objetos sagrados como si fuera uno de los enemigos. Para Chan K'in padre, la pérdida de ese olor simbólicamente dejó a Chamkayum "como un gusano, hueco, vacío" (2005: 13). El joven, por tanto, con ese cambio de olor y comportamiento se despojó de un tabú antiguamente vigilado, conservado. Esta actitud conlleva un castigo, ya sea en manos de los dioses o en manos de quienes vigilan el orden cultural y religioso.[58] Por la misma razón, en voz

[58] Paralelamente a la narración de López Gómez, Raúl Anguiano construye un relato similar sobre la primera expedición mexicana en Bonampak, en donde participa junto a otros arqueólogos. En este tenor, resulta interesante seguir el relato sobre Carlos Frey, quien una vez aceptado por los lacandones y mantenido un amorío con Margarita Na kin, "su vínculo singular con la tribu" (142), muere ahogado en el Río Lacanjá junto con el grabador chiapaneco Franco Lázaro Gómez. Carlos Frey estaba casado también con Caralampia Solís, una mujer

del propio narrador, Chan K'in padre tuvo que ayudarlo a morir cuando, después de confrontar al líder espiritual, el joven estaba ebrio de tanto aguardiente ajeno:

> ¡Qué difícil es morirse! Me dijo poco antes de acostarse para morir. Me agradeció lo que hice por él, ya debía dejar de vivir. No tuvo nada que reprocharme, contento por las atenciones que le brindé en la vida. Aunque no sintió dejarme, él comprendió que su destino no fue como lo soñaba. Se sintió atraído por los *dzules*, pero no encontró con qué alimentar su ser (2005: 17).

Al cambiar su olor por el de los *dzules,* el joven también transformó su personalidad, la constitución de su ser. Ontológicamente ya no era Chamkayum para el viejo líder, lo que lo hacía ser dentro del grupo. Hay que comprender que su cambio de olor no significó su desaparición inmediata, sino su presencia amenazadora. Se entabla así una disputa simbólica

---

tseltal, desde 1945. Una vez que Frey se ahoga, Anguiano relata que "Las *kikas* preguntan una y otra vez por Carlos Frey y nos vemos obligados a repetir varias veces que: *Carlos murió río*, para que comprendan la tragedia. Margarita palidece; sentía cariño por Frey. Todos los lacandones lo consideraban como uno de los suyos, y le tenían gran estimación" (2012: 64).

La muerte de Carlos Frey, como un integrante más de la cultura lacandona, recobra mayor sentido simbólico si la comparamos con la muerte de Chamakayum Bats', pues ambos personajes deciden revelar al mundo exterior los centros ceremoniales de Bonampak, lo que atrae la expedición para su estudio y su posible mayor saqueo. Este acto significó una traición para los viejos líderes quienes protegen celosamente el lugar por su importancia religiosa y sagrada. Causa que pudo haber conllevado a la muerte de ambos personajes. El relato tanto de Anguiano como de López Gómez convierte a sus personajes en un mito, uno en la realidad y otro en la ficción.

La muerte de Lázaro Gómez, por su parte, no está exenta del tabú si consideramos uno de sus trabajos premonitorios, un dibujo titulado "El Sombrerón". En él aparece una canoa de un solo remo con dos hombres de cada extremo, en medio un hombre con un sombrero grande rescata del río a alguien que estaba ahogándose. Si bien el Sombrerón alude a un personaje significativo del lugar como parte de una leyenda, la muerte del grabador termina mitificándose con relación a su dibujo, en primer lugar, y, en segundo lugar, como consecuencia de su participación del mismo acto de "revelación" del espacio sagrado por Carlos Frey.

Retomando este sentido simbólico de la muerte de ambos personajes en relación a la ruptura de un tabú, dicha consecuencia ontológica también la vemos en la propia muerte simbólica de López Gómez. En el capítulo III recordemos que el autor, al salir huyendo de su casa, sus padres lo dieron por muerto. Aún cuando haya regresado y se reportara vivo, la madre ya no lo reconoció por su falta de olor a humo, por su nueva ropa y calzado. Es decir, López Gómez transgredió un orden social, un tabú, con su salida al buscar ser un promotor cultural, un maestro, sacrificando con ello su forma de ser, de vestir, de pensar como integrante de la cultura tseltal. Ontológicamente, como sucedió con el joven Martin en *Mujer de la montaña*, ya no se pudo volver a integrar a su anterior ser.

Es posible, por tanto, que ese tabú implique también mantener a sus integrantes dentro de un orden social controlado por los propios líderes de cada familia y paraje para impedir que nadie salga, que nadie busque ser otro imitando los comportamientos y las actitudes de personas que históricamente no han tenido buena relación con cada grupo social. Desde mi propia experiencia de salida de casa, una vez que decidí venir a estudiar en la ciudad, mis padres también expresaron mi muerte simbólica porque, principalmente, como hijo desobedecí los deseos de mi padre, trabajar como él, casarme y tener hijos. Incluyendo en este caso el uso de nuestra lengua sin que otro usurpara su lugar. Y sucedió lo contrario, una vez en la ciudad el idioma castellano sustituyó mi lengua tsotsil en toda actividad cotidiana, incluyendo su uso en el ámbito académico y, después, literario. Pero todos estos cambios, esta transgresión del orden social, como les sucedió a Chamkayum Bats', a Carlos Frey, a Franco Lázaro Gómez, a Martín, a López Gómez, no nos hizo menos humanos, aprendimos a ver la realidad de otra manera. Todo este logro tuvo un costo, la muerte simbólica.

por el olor. A decir de Le Bretón, "La envoltura olfativa que desprende cada hombre es como una firma de su presencia en el mundo. Una huella liviana pero reconocible entre otras por los que lo conocen" (2002: 114). Chamkayum abandonó, entonces, la huella simbólica construida por sus antecesores, la huella del conocimiento ancestral que implicaba el uso del incensario en un ritual, una existencia en y con lo sagrado en las pirámides como casas sagradas. Esa disputa simbólica provocó su muerte ontológica para el viejo líder, ocasionada por el contacto con los otros y la imitación de su comportamiento, lo cual resultó en un fracaso como también lo había notado ya Arturo Arias, al decir que "El deseo avaro y fútil de Bats' de integrarse en la sociedad occidental ofrece a los lectores (y a Chan K'in joven) evidencia de la imposibilidad del sujeto de negarle sus orígenes" (2018: 282, traducción personal).

Visto lo anterior, la metadiégesis ocupa un papel de enseñanza-amenaza. Si Chan K'in hijo faltara con sus deberes como sucesor de Chan K'in padre, si rechazara o si se avergonzara del olor del incienso y lo que simbólicamente representa, podría terminar de la misma manera que Chamkayum Bats'. El olor, en esta lectura, adquiere el sentido de protección y envoltura a manera de un tabú. Su simbolización, visto a partir de este texto literario, define una forma de ser; su abandono, por el contrario, implica una confrontación con el pasado, con la memoria social.

Un olor nos recuerda quiénes éramos y en quiénes nos hemos convertido.

b) El humo como olor de la piel

La carga simbólica de un olor, como hemos visto ya, es una huella que arraiga o desarraiga a cualquier individuo; es un vestigio que nos lleva a recordar lo vivido, la nostalgia de lo que hemos dejado o perdido. El problema que nos plantea López Gómez en el relato "Caminos separados" tiene que ver con una disputa simbólica del olor y un conflicto ontológico. Chamkayum Bats', al viajar a la ciudad, no solamente cambia de olor al despojarse de su vestimenta, sino que transforma su personalidad frente al uso del incienso, su olor y ritualidad, lo que no significó su deshumanización. Cuando regresa a su aldea llama la atención, debido a su nuevo olor asociado a los *dzules* y por emular sus comportamientos. Esta intención le mereció la muerte. Es decir, la ruptura de un tabú tiene sus consecuencias.

Aparte del relato "Caminos separados", como centro de este análisis, en el ámbito literario el olor simbolizado socialmente es tratado en otras obras como *El perfume. Historia de*

un asesino (2003) de Patrick Süskind. El autor alemán coloca a Jean-Baptiste Grenouille como uno de los hombres "más geniales y abominables de la época" al vivir como problema "el efímero mundo de los olores" (2003: 9). Grenouille tenía un conflicto personal, podía distinguir miles de olores, incluso caminar con los ojos cerrados guiándose únicamente por el aroma de las cosas, pero él no tenía olor "ni [podía] olerse a sí mismo" (2003: 128). Su sensibilidad y capacidad de elaborar nuevos aromas, una vez consciente de su falta de olor, distingue qué compone el olor humano: "Quería, aunque de momento se tratara de un mal sucedáneo, apropiarse el olor de los hombres, que él mismo no poseía" (2003: 141-42).

Grenouille no busca pertenecer a una sociedad, la aborrece por el trato inhumano que ha recibido de ella. Su ambición no solamente se centra en el olor "humano", aunque sabía que no existía un olor específico: "Cada humano olía a su modo, nadie lo sabía mejor que Grenouille, que conocía miles y miles de olores individuales y desde su nacimiento sabía distinguir a los hombres con el olfato" (2003: 142). El personaje, una vez que domina y elabora artificialmente su propio olor, un

> olor a sudor y grasa, a queso rancio, bastante repugnante, por cierto, que compartían por igual todos los seres humanos y con el que se mezclaban los más sutiles aromas de cada aura individual.
>
> Este aura, sin embargo, la clave enormemente complicada e intransferible del olor personal, no era percibida por la mayoría de los hombres, los cuales ignoraban que la poseían y por añadidura hacían todo lo posible por ocultarla bajo la ropa o por los perfumes de moda (2003: 142).

La más grande avaricia de Grenouille, al darse cuenta que el olor humano elaborado por él ha sido perfecta, aunque efímera, era conseguir el olor del amor en un perfume. Para él, "Quien dominaba los olores, dominaba el corazón de los hombres" (2003: 147). Un perfume hecho con el aroma de la piel y grasa de doncellas, de los cabellos rojizos. Con él, "estaría en posesión de todas las esencias para el mejor perfume del mundo y abandonaría Grasse como el hombre mejor perfumado del mundo" (2003: 197). Y lo consigue. Grenouille elabora, después de dar muerte a veinticuatro muchachas, el olor del amor con el que enloquece y excita a los hombres, a las mujeres, a sus enemigos, a los ricos, a los pobres. Pero su más grande obsesión lo devora, lo mata. Grenouille es sin duda el símbolo del hombre moderno, el que llega a prescindir del olor de lo divino, elabora un olor más poderoso y superior al incienso, que "Ni siquiera se trataba de un incienso verdadero; lo que salía de los incensarios era un mal sucedáneo, falseado con madera de tilo, polvo de canela y salitre. Dios apestaba. Dios era un

pequeño y pobre apestoso" (2003: 148). El hombre moderno se despoja del carácter simbólico del olor humano compuesto por el aroma de la tierra, del viento, de los árboles, del humo, del incienso.

El planteamiento de Süskind problematiza la simbolización del olor humano y personal, el de la piel que, a decir de Le Bretón, jamás se pierde, pues "El olor de cada persona es una firma" (2002: 114). Como hemos visto, este olor corporal se mezcla con el de la ropa, con el aire que respiramos, que configura un significado social, lo que al final nos define y engloba. Esto también ha sido tratado por el cineasta coreano Bong Joon Ho en su filme *Parásitos* (2019), al mostrar esa línea marcada radicalmente por el olor entre dos sectores sociales.

Los personajes literarios de López Gómez enfrentan un conflicto personal, el cambio de olor como transgresión simbólica de un tabú. Chamkayum Bats', después de vivir varios años en la ciudad, se despoja del olor de la selva, del incienso y de los árboles. Al volver a su lugar de origen llama la atención por su nuevo aroma que, para los ancianos, carece de una simbolización sagrada. Asimismo, su comportamiento desafía a los dioses, él mismo "se sintió como un dios", los expone, revela la ceremonia y el incensario. Despojado del olor del incienso, sobresale como un hombre común y corriente, un joven que alimenta su memoria con otros aromas, con otros conocimientos para ser él mismo, lo que le hizo pagar con su propia vida.

El problema de Chamkayum Bats' lo podemos encontrar en otros personajes creados por el autor. En "La mujer de huipil" de *Todo cambió*, Juan Soten es elegido por el INI para convertirse en promotor cultural bilingüe, viaja seguido a la ciudad de Jobel para capacitarse, pero tan pronto descubre los productos de limpieza e higiene personal también "Dejó de usar *ch'ujpak'te'* (raíz de una planta, se usa para lavar ropa), compró jabón que nunca había usado" (2006: 44). El futuro maestro Juan Soten sustituye su vestimenta, sus "nuevos gustos" le hicieron cambiar de olor al dejar de usar el jabón natural de la planta, con el que además se lavaba el cabello, se bañaba. Dejó de oler como las personas de su paraje, dejó de ser como ellos y se desprendió de la naturaleza, al que nunca más pensó re-integrarse ni en recobrar su olor pues decide alejarse de ahí para siempre.

El cambio de olor puede ser una línea de lectura para ver que algo se ha transformado en cada personaje, lo vemos en *Mujer de la montaña*. Cuando Martín viaja a la ciudad para terminar sus estudios primarios y convertirse en promotor cultural bilingüe, al volver a su paraje su madre ya no lo reconoce:

> Me puse de pie para recibirlo, llegó con sus pelos cortos y peinados, estaba limpio, traía puesto un pantalón nuevo. Ya no parecía tan pobre como había sido, tenía un nuevo aroma, se le había quitado la fragancia del humo, el aroma de las yerbas, la esencia de la tierra. Tenía las manos libres de callos, su piel ya no era un cuero seco como la de nosotros (2011: 322).

A diferencia del padre de Martín que viaja a la finca, si no radicalmente como Chamkayum y Juan Soten, el joven modifica su apariencia y ser. Su nuevo aroma también se lo confieren la nueva ropa, la limpieza, los pelos cortos y peinados. La fragancia del humo se le había borrado, no del incienso como de Chamkayum, sino del humo de la choza, del fogón, de la leña. El olor que simboliza el hogar, la familia, el que la madre conserva perfectamente, lo siente en su piel: "Ahí me quedé parada, mirando hasta que los perdí de vista entre los árboles frondosos, un soplo de viento trajo el olor de nuestro bosque, el aire fresco de nuestras montañas, que me proveen lo que necesito, mantienen con generosidad la vida" (2011: 329). Sin ese olor, la madre no reconoce a su hijo, quien rompió un código de familia. Por su cambio de olor, los propios padres lo proscriben. Martín no lo comprende en su totalidad, él cree que no ha cambiado. Como Chamkayum Bats' y Juan Soten, con el cambio de olor Martín se despojó de un mito, de un símbolo, el humo como olor de la piel. La huella en su piel queda oculta por la ropa, por los nuevos olores que ha adquirido de la ciudad.

Este problema presentado mediante personajes literarios nos lleva a reflexionar en la memoria autobiográfica. López Gómez migró a la ciudad de joven para continuar con sus estudios y después volverse promotor cultural bilingüe. Este viaje también le hizo cambiar de vestimenta y modificar su olor personal configurado por el aroma de la tierra, del humo de la leña, de las yerbas. López Gómez recuerda que cuando regresó a su casa por primera vez sus padres se espantaron: "Ellos pensaban que yo estaba muerto", dice. De hecho, al igual que Chamkayum Bats', al cambiar de ropa se despojó de todos los símbolos y tabús construidos socialmente, olores que hasta entonces lo habían envuelto como familia y paraje. Su nuevo olor hizo que sus padres se espantaran y lo dieran por muerto. Eso fue el costo que tuvo que pagar. En el relato "La muerte de Sebastián Ch'ik'" en *Lacra del tiempo*, cuando el narrador personaje se entera de la muerte de su abuelo, se acerca a él para sentir a qué huele: "Entré despacio, como si no quisiera molestar al muerto con el ruido de mis pasos. Trataba de sentir el olor de la muerte, pero no olía nada" (2013: 129).

Como también lo expone Grenouille en *El Perfume*, la ausencia total de olor es como si la persona no existiera, como si estuviera muerta. A López Gómez no sólo lo habían dado por muerto debido a su ausencia física, sino por su nuevo olor desconocido por la familia. "Y mi mamá pues se sorprendió. Aunque mi papá, por ser hombre él no tanto. Pero mi mamá sí se sorprendió y lloró. Yo le dije, 'Sí, estoy en San Cristóbal'. Entonces ya no me quedé. Regresé de nuevo a San Cristóbal. Pues sí, me habían dado por muerto" (Entrevista personal No. 6), concluye.

El cambio de olor tratado en la obra de López Gómez es experimentado por él mismo de manera radical. Abandona a su familia, abandona sus olores, sus hábitos de vida. Sus personajes de ficción lo viven, como el Grenouille de Süskind, padecen una transformación que afecta su pasado y su presente. Es importante resaltar que, a diferencia del autor, ninguno de los personajes retoma su vestimenta anterior, el olor del humo del fogón o de las yerbas o raíces. Cada relato de ficción, sin embargo, es un trabajo de la memoria que pone sobre la mesa su ontología bifurcada, el ser de aquí y de allá y de no pertenecer en ningún lado aunque lo busque.

La ausencia de un olor y la simbolización en su memoria sensorial repercute en su propia vida actual, desdobla su personalidad, a veces superpuesta, por el olor de las nuevas prendas puestas encima. El cambio de vestimenta y el uso de productos con olores artificiales no han borrado lo que su memoria guarda, lo que cada aroma o fragancia guarda de su propio pasado. Esto indica que, en cualquier momento, la narración de un suceso lo traslade a su niñez o adolescencia. La memoria sensorial es otra manera de llegar a ellos. López Gómez, aunque no con frecuencia, usa la vestimenta de sus padres, de su aldea. En sus presentaciones artísticas o en entrevistas vuelve a ponerse la ropa que usaban en su pueblo como una huella de su Yo en el pasado, una huella de memoria que lo arraiga a su tierra. Él volvió a su municipio para casarse con su esposa de la forma tradicional, siguiendo los rituales familiares de sus suegros. Recordemos también que sus padres se cambiaron de religión, lo que conllevó al abandono de los inciensos en los rituales católicos, ellos también transgredieron un tabú.

La memoria autobiográfica de López Gómez aprovecha la literatura para volver a los olores del hogar, de la niñez, de la juventud. Por medio de ella, y de todos los procesos conscientes e inconscientes del acto de creación, trae al presente aquellos aromas dejados en la choza, en la aldea, en la montaña. El interés del autor por mostrar el problema del olor en sus personajes que migran o dejan el hogar, como estrategia literaria, lo coloca como autor

moderno. Vive en la ciudad, viste de ropa mestiza, respira las calles, el olor de un libro, pero continuamente vuelve a través de su escritura a la experiencia del desdoblamiento de la personalidad a través del encuentro con nuevos olores, el de la ciudad y el de la aldea, el del pasado y el del presente.

López Gómez expone, como a muchos de los personajes creados por él, sobre la nostalgia de un aroma, del otro yo —o yoes— que particularmente le hace imaginar su memoria. Escribiendo vuelve a sentir el olor de la tierra, se viste con la ropa de la niñez, huele un platillo cocinado con leña. No todo está perdido mientras se recuerda, mientras el olvido no invada nuestra memoria, nuestro ser.

II. LA MEMORIA AUDITIVA: VOCES Y SONIDOS EN LA NOVELA *MUJER DE LA MONTAÑA*

«Yo imploraré al canto que
vaya por las cumbres, en el aire, y que llegue a los oídos
de mi padre. Él sabrá que es mi voz».

Los ríos profundos, José María Arguedas

El mundo está hecho de sonidos. Los escuchamos, nos guiamos a través de ellos, incluso con los ojos cerrados. El sonido del río que atraviesa la montaña, el de los árboles con el paso del viento, el de la voz de los padres, el de la risa, del crujido de una madera o de las hojas secas rompiéndose. Gran parte de ellos entra a nuestros oídos sin un control de nuestra conciencia. De hecho, Pascal Quignard advierte que la audición, como un órgano fisiológico, no es como la visión: "Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas" (1998: 60).

Muchos sonidos, voces, canciones, son codificados por nuestra memoria inconscientemente. Sin que lo esperemos, un estímulo sensorial extrae cualquier recuerdo que creíamos olvidado. Un estímulo puede ser un sonido que escuchamos en la vida cotidiana, pero también en la dimensión onírica. Escuchar la voz del padre en el sueño nos lleva a recordar, al despertar, algún acontecimiento vivido con él.

El oído, como afirma Raúl Dorra, "permite reconstruir escenas, estados de cosas y estados de ánimo" (2005: 110). "¿Dónde ocurren esas escenas que, oyendo, el sujeto las reconstruye?", se pregunta el autor cuando los sonidos que escuchamos no son producidos a nuestra vista, como respuesta recurre a "la memoria, pues, sería el espacio de acontecimiento —o si se requiere el campo de presencia— de las escenas que están ocurriendo afuera" (2005: 110).

La vida cotidiana, como ha estudiado Le Bretón, está "plagada de sonidos: voces y movimientos de la gente cercana, aparatos domésticos, radio, televisión, discos, crujido de madera, canillas, ecos de la calle o del vecindario, campanilla del teléfono, etc." (2002: 109). La existencia humana, a menos que se padezca de un problema del oído, está impregnada de una

red de sonidos que se vuelve familiar, que configuran la vida emocional del ser humano. Los sonidos, al igual que los olores, adquieren una carga simbólica personal y social.

A diferencia de la memoria visual, a decir de Ruiz-Vargas, es que aquélla "se extiende en el espacio, mientras que los estímulos auditivos se extienden en el tiempo" (2010: 135). La percepción de un sonido adquiere significado cuando nuestra memoria la relaciona con las huellas de otros que, previamente, los había registrado. El sonido traído por el viento viaja asimismo a través del tiempo que nos atraviesa, que nos desdobla. El estímulo sensorial rompe con nuestro pasado y presente mediante el *flashback*. Así, una canción nos pone nostálgicos porque despierta en nuestra mente recuerdos emocionales. Incluso, dejamos de escucharla para sumergirnos en esos acontecimientos revividos. Reímos, lloramos, suspiramos, terminamos en un estado emocional que nos afecta.

Le Bretón aclara que "El ruido es lo que más molesta al hombre en su cotidianeidad, es el sonido elevado al rango del *stress*" (2002: 109). El antropólogo ubica su ejemplo en un ámbito social urbano, moderno, que, aliado "a la omnipresencia de los medios técnicos (autos, autobús, motocicletas, subterráneos, etc.) transforma esta trama en ruido" (2002: 110), en un sonido que no es soportable y, por tanto, es desagradable para muchas personas.

Fuera del ámbito urbano, lo que debemos resaltar, dicho por el propio Le Bretón, es que "el ruido es un problema de apreciación personal, no es un dato objetivo" (2002: 110). Lo que para uno es molesto, desagradable, para otro puede significar acompañamiento, presencia. Esto conlleva a algunas personas a experimentar una sensación de vacío o soledad cuando están en un lugar en donde reina el silencio, como un reverso del ruido. La percepción del sonido es un acto subjetivo. Esto quiere decir que, como hemos planteado en un principio, la presencia de un estímulo no solamente trastoca nuestras emociones sino a nuestro inconsciente.

Los sueños, por su parte, son un buen detonador de los recuerdos involuntarios. Visto desde el psicoanálisis, un sueño se revela como la "realización de un deseo". Esta realización, como dice Le Galliot (2001), es

> evidentemente, muy variable, el sueño agradable, transparente o interpretable, por ejemplo, carece de censura. En cambio, el sueño penoso, absurdo y aparentemente indescifrable, es la expresión de un conflicto entre el Superyó y el Ello; el deseo irrumpe, en favor del Ello, en el sueño sin tener en cuenta la censura. La pesadilla, por último, corresponde al grado más fuerte de censura, ya que la angustia que experimenta el sujeto es como el autocastigo por un deseo experimentado inconscientemente como portador del más alto grado de culpabilidad (2001: 83-84).

Para algunas personas, más que el sueño, lo que les conmueve son los recuerdos que fueron precipitados por él. La escritura literaria, por tanto, se convierte en una forma de aprehensión y comprensión de aquellos recuerdos. Este es el caso de la novela que reviso a continuación.

a) La voz materna: la huella de la presencia

En *Mujer de la montaña*, como vimos en el capítulo anterior, la voz de Petrona[59] como narradora es resultado, primeramente como ejercicio técnico, del cambio de narrador. Tratándose del sonido, la voz narrativa que construye el autor no solamente es una cuestión técnica, forma parte de una relación simbólica con sus recuerdos personales y sus sueños.

El sonido de la voz de Petrona genera una situación compleja en el análisis ya que no sólo es una construcción consciente sino también producto del inconsciente del autor. Nos queda claro que él no compuso a su personaje femenino como fiel imagen de su madre. Pero hay en el sonido de esa voz una construcción fantasmática, término retomado del psicoanálisis, que nosotros denominamos huella de la presencia materna.

Le Galliot nos dice que "La diferencia entre el artista-creador y los demás no es una diferencia originaria o de esencia, sino que reside en un tratamiento diferente al cual se somete el material fantasmático" (2001: 148). Este contenido latente es llevado a la obra como una forma de liberación y se manifiesta de dos maneras en la vida del autor: en primer lugar, recordemos el momento en que le avisan de un accidente que sufrió su madre y, en segundo lugar, y como consecuencia de dicho mensaje, comienza a soñarla en repetidas ocasiones. Pero estos sueños tienen un contenido particular: en ellos su madre no habla, no se escucha el sonido de su voz.

La ausencia de la voz materna deviene en pesadilla. Ya que, como Martín, el autor rompe con la relación familiar entre madre e hijo de una manera "dura", como él dice. Esta ruptura es codificada emocionalmente por la memoria del autor. Con el paso del tiempo, se produce una pérdida emocional y simbólica de la madre. El silencio en sus sueños simboliza el olvido de la voz materna, como si el sujeto se volviera sordo. Esta situación se convierte en un contenido

[59] El aspecto de la voz narrativa ya lo abordé en el capítulo de la variación espacial en la misma obra que reviso a continuación. En este apartado, sin embargo, retomando el ejercicio de la "*trans*focalización" de Genette (1989), quiero revisar la voz como sonido y, por tanto, como huella de la memoria.

latente en la obra literaria. El sonido de la voz de la madre, como huella de su presencia en Petrona y en los recuerdos del autor, "es su realidad psíquica, y es evidente que la obra literaria es una de las manifestaciones privilegiadas en que adquiere forma y sentido" (Le Galliot, 2001: 112).

El silencio de la voz materna deviene en trauma. El silencio como estímulo adquiere un tono de pesadilla. Como dice Le Galliot, en términos de una censura, en la pesadilla "la angustia que experimenta el sujeto es como el autocastigo por un deseo experimentado inconscientemente como portador del más alto grado de culpabilidad" (2001: 84). Si tenemos que hablar de un deseo experimentado inconscientemente por el autor fue el hecho de abandonar a su familia. Cuando supo que su madre fue atacada por el rayo, en ese momento no sólo comenzó a pensar mucho en ella, sino a sentir una experiencia de culpa. "Ese suceso me hizo reflexionar y empecé a soñar a mi mamá", recuerda el autor (Entrevista personal No. 6). Los sueños parecieran convertirse en ese espacio de autocastigo del inconsciente. El abandono significó de algún modo un intento de olvido. Tal como sus padres hicieron con él al darlo por muerto. Como un autocastigo del inconsciente a su atrevimiento, en el encuentro con su madre en sus sueños se entromete una prohibición de ser tocado por su voz:

> Aunque los viera de frente, la cara, no había esa relación familiar. A mi madre siempre la he soñado distanciada, a mi padre distanciado. Eso era lo que más se repetía, siempre estamos distanciados. Hay veces que pienso que se debe a que tal vez porque nunca regresé. Por eso no hay ese acercamiento en mis sueños (Entrevista personal No. 6).

Con el distanciamiento entre la madre y el autor, el vacío se interpone entre ellos, un silencio y ausencia de afecto: "Cuando me pongo a pensar en mi vida me pregunto '¿Será que se debe a que nunca regresé y me quedé aquí?'. Solito aquí" (Entrevista personal No. 6), reflexiona López Gómez. Al darse cuenta que ya no escucha a su madre endurece aún más su soledad, donde ya nada de lo familiar, de lo maternal, lo toca. ¿Cómo hacer presente esa voz? No la voz actual cuando escribe, sino la de sus recuerdos, la que contiene su niñez. Desde el inconsciente, como un contenido latente, dicha búsqueda interviene en su proceso de escritura. El cambio de voz sugerido por su editor fue aprovechado al mismo tiempo por esa huella fantasmática simbolizando dicho sonido como huella del pasado personal. El silencio es el olvido de sí mismo y de su pasado.

Esto explica, en parte, en las veces que el sonido de la voz femenina desaparece durante la novela. El conflicto con la voz fantasmática se debe también al desdoblamiento de la voz narrativa frente a un espejo. Pero este espejo, sueño-memoria, no es neutro. Xavier Villaurrutia (1984) había planteado un juego de voces parecido en el poema "Nocturno en que nada se oye" cuando dice: "Y mi voz ya no es mía / dentro del agua que no moja / dentro del aire de vidrio / dentro del fuego lívido que corta como el grito" (53). La voz de la madre que viene del inconsciente como una huella de su presencia no es la que el autor construye conscientemente. Es un sonido que, a decir de Dorra, "reconoce su cuerpo, reconoce y recorre como si el cuerpo fuera una pura sensación, un tacto que se toca y tocándose establece sus límites" (2005: 28).

El cambio de voz en la novela *Mujer de la montaña* no está dado por completo. El propio autor reconoce que no está convencido de dicho ejercicio porque ha creado muchos vacíos. Él busca una voz con un sonido neutro, de una mujer de Oxchuk, pero en el transcurso de la narración otro sonido se interpone. En los primeros capítulos se aprecia con detalle la voz infantil de Petrona cuando habla del juego en que participa con otros niños:

> Las tres hijas de mi tío Juan me llamaron a jugar. Amontonamos tierra como si fuera nixtamal para la molienda.
>
> —Mamá, dame el metate, quiero moler —me dijo la mayor.
>
> —Ven, tómalo —le dije.
>
> —Todavía no, falta que lave el nixtamal, voy a la choza, traigo agua (2011: 179).

Esta voz femenina pierde fuerza en los siguientes capítulos, cuando el foco narrativo que subyace es el del omnisciente masculino. A partir del séptimo capítulo, "Corralito", se aprecia con claridad cómo el narrador en omnisciente recupera su espacio: "Las mujeres rubias ganaron la confianza de algunos aldeanos. Estos llegaban a visitarlas, a escuchar sus narraciones bíblicas, a cantar junto con ellas himnos evangélicos, a recibir curación de sus enfermedades…" (2011: 231). Los aldeanos a los que se refiere Petrona no son los de su paraje, sino de Corralito. Aquí el problema es de enfoque, como narradora en primera persona no justifica la amplitud de su campo de vista. Lo mismo podemos leer en "Los *kaxlanes* (mestizos)": "Los aldeanos hablaron todos al mismo tiempo, sus voces fueron aumentando, el ruido se volvió ensordecedor, se parecía al que producen las abejas espantadas" (2011: 255). Estos aldeanos sí son los de su paraje, su propia gente, en donde ella misma está inmersa. Pero, contradictoriamente, se autoexcluye como si no perteneciera a ellos. La voz está dentro de un

foco narrativo diferente al de ella, el del narrador (hombre), el narrador-autor que sí lo ve todo y lo ve de fuera.

En los últimos capítulos de la novela aquella voz materna, como madre de Martín, recobra no solamente un espacio narrativo sino significado autobiográfico. Ya no es cualquier voz la que se oye, es el sonido callado en los sueños —válgase el oxímoron—. El silencio como principio del olvido. En los capítulos "El regreso de mis hijos", "La escuela" y "El final", la narración de la vida de los hijos de Petrona muestra un tono más sensible, afectivo y emocional. La voz de Petrona reaparece con un tono nostálgico y sensual cuando ella refiere la transformación de su hijo:

> Mi Jxut terminó su sexto de primaria, aprendió a leer y a escribir bien, tan bien como su maestro, Daniel Mena. Quería seguir estudiando, pero nuestra vida estaba llena de carencias. Mi hijo pensó ser promotor, habló al maestro Daniel Mena, le pidió consejo. Planeó tentar suerte en el Centro Coordinador. No estoy segura, pero creo que tenía diecisiete años, hablaba castilla y nuestra lengua. Una tarde regresó alegre, dijo que lo habían aceptado de promotor. No recordaba haberlo visto tan contento. Había conseguido algo que lo hacía sentirse bien. Sacó sus papeles, regresó al Centro, después lo capacitaron, finalmente empezó a enseñar a los niños (2011: 336).

En este fragmento la madre concentra un estado emocional de resignación en su voz. Es la que el hijo deja de escuchar mientras muere su propia voz. La mujer ha aceptado que el destino de su hijo menor fuera alejarse de ella. El cambio de idioma de Martín representa una pérdida para ella, una liminal ausencia de sí. La voz de Petrona imaginada por Martín es la construcción fantasmática, la aparición de la madre del autor en un personaje. Esta voz de Petrona ya no es la imaginada inicialmente en el proceso de transvocalización, es la que proviene del inconsciente, de la memoria. Petrona es poseída, si se puede ver así, por el sonido de una voz que viene de su interioridad. Asimismo, Martín es el deslizamiento fantasmático del autor. Callándose él, escucha a su madre, "acaso la voz tampoco vive / sino como un recuerdo en la garganta" (*Nostalgia de la muerte*, 58), diría Villaurrutia.

Al final de la novela vemos a una madre que está recordando el inicio de la tragedia en que ha terminado con la vida de su hijo:

> Cuando inició a trabajar de promotor, ya no tuvo tiempo de sentarse con nosotros, empezó a comportarse diferente, se volvió un viajero incansable, como el que no tiene casa. Dejó de caminar bajo la sombra de los pinos, abandonó los sabores embriagantes de la milpa. Cuando

> se quedaba en nuestra choza dormía bien, se levantaba tarde, nadie se atrevía a despertarlo, su sueño era una cosa sagrada para nosotros, realizaba otro trabajo (2011: 336).

Martín es otro producto fantasmático como una búsqueda de reconciliación con la madre. Pero no con la madre abandonada. Tratándose de una expresión literaria, el inconsciente se presenta en otro problema. La voz que se construye es la que el autor hubiera deseado, una voz que hablara del mundo con sus rituales, de la forma tradicional en que educan a los hijos, en que les enseñan a relacionarse con la tierra, con la montaña. López Gómez es el único hijo que no siguió la religión evangélica, la de sus padres, la de su madre. En la novela no solamente aparece aquel sonido abandonado en el tiempo, en el silencio, sino el de una madre católica que le permitiera ir hasta en la montaña, en la choza olvidada, en los abuelos: "Si hablaba yo de la religión evangélica ya no iba yo a hablar de los viejitos. Eso no me pareció rica para la narración, no hubiera podido hablar de los más viejitos. Petrona está como católica" (Entrevista personal No. 6), aclara el autor.

Solamente con la ficción el autor puede asir nuevamente lo ya inasible, el sonido de la voz materna que ni el viento puede traer del pasado. La literatura ayuda al autor a modificar su pasado por el que desea que hubiese sucedido. Con la literatura ha creado un mundo alterno que, con claridad perceptiva y familiaridad, le permite desarrollar una confianza subjetiva en el presente. Con la novela puede verse a sí mismo escuchando a su madre hablar de la importancia de vivir en comunión con la tierra, sentir el olor a incienso de los dioses, la frescura del viento que trae no solamente la voz de sus padres, el tono de los rezos, sino del sonido de los ríos y de los animales de la montaña.

b) Los sonidos del bosque: nostalgias de lo que no fue

La novela *Mujer de la montaña* es la obra en donde el autor privilegia los sonidos del bosque. Estos sonidos, sin embargo, corresponden al mundo de la madre abandonado por el hijo, Martín. Además, dicho mundo pertenece a los deseos del inconsciente del autor, el mundo que no vivió, que se le tenía prohibido por haber crecido dentro de una familia evangélica.

Los sonidos que trabajo en esta sección son diferentes a los que analicé en la anterior. En un marco social, muchos sonidos son simbolizados para unir, controlar y configurar el ser de sus integrantes. Dentro de estos sonidos con significaciones convencionales, sagrados, podemos encontrar el canto de ciertas aves, la música dentro de un ritual, los latidos de la

tierra, de la noche, los susurros del bosque, de los animales. La memoria de quien narra, una vez más, particulariza dichos símbolos. No es cualquier sonido, es el que tiene una fuerte carga emocional, autobiográfica.

En los ámbitos premodernos es común asociar los sonidos producidos por algunas aves a una premonición. Incluso dichos sonidos intervienen la actitud del personaje cuando son interpretados con una significación de muerte:

> Oí con toda claridad el molesto *uh, uh* de un tecolote, el mensajero de la muerte, el pájaro del demonio que vive en las profundidades temibles de la tierra, pasó ululando cerca del techo de mi choza. Así escuché cuando murió mi abuelo, así oí cuando fue enganchado mi padre y esta vez de nuevo escuché su canto (2011: 245).

Cuando comúnmente lo que se aprecia de los pájaros es su canto, la narradora coloca al tecolote en otra situación, el canto como anuncio de la muerte de su hija. En oposición a este sonido que genera miedo, durante el entierro de la hija llega otro sonido que modifica la percepción del personaje, ya no de miedo sino de una cierta tranquilidad: "Sobre la tumba de mi hija cayó una flor del bosque, un pájaro cantó como un ángel. Me negaba a aceptar su pérdida, pero al oír el eco de su llanto en el cielo limpio, me convencí que nunca volvería a verla" (2011: 247).

También podemos encontrar un fragmento en donde la narradora enfrenta otros sonidos que provienen de entes como la noche misma: "Llegó la noche, nos acostamos donde siempre dormíamos. Me distrajo un ruido en la puerta. Alcé mis ojos, no vi ninguna mancha extraña. Creí ver la presencia de un fantasma, resonó en mis oídos el chillido agudo de una voz de mujer, rompiendo el silencio de la noche" (2011: 328). Estos sonidos, como vemos, conforman una red de simbolizaciones del mundo. Es lo que la sociedad ha creado, que las personas recuerdan más allá del propio ruido, el ritmo de la naturaleza. El sujeto encuentra en ella una forma de simbolizar su intimidad. A decir de Le Bretón, en el campo se puede "desplegar diferenciadamente los sentidos, establecer una relación física con los lugares que recorre" (2002: 106). Esta relación física, o mejor dicho interrelación, no siempre es armónica. También tiene sus propias tensiones y distensiones. Con ellas se vive, se aprende a defenderse de ellas: "Vivir aquí es no tener oídos sordos ni ojos ciegos, el espíritu de la naturaleza anda por todas partes, parece vagamente humano, pero cambia como si fuera un ser de humo, provoca miedo y desgracia, sólo se tranquiliza con una ofrenda" (2011: 328).

Dentro de este conjunto de sonidos del bosque que forman parte del mundo de la madre también encontramos la experiencia de la intimidad. Es memorable la escena en donde Petrona describe sus recuerdos emocionales cuando se casa con Martín padre y se encuentran por primera vez con él: "Murmuró palabras de consuelo en mi oído, en un suave cántico, como el sonido del bosque, de la lluvia y el viento, mientras los insectos de la noche formaron un coro alrededor del temascal, sin lágrimas, sin penas" (2011: 209). El canto del bosque participa del amor humano, recibe a los seres y los envuelve de un estado de ánimo.

Los recuerdos de los sonidos del bosque no estarían completos si no apareciera el río. Aparte de los sentidos de la premonición, de la intimidad, del amor, también encontramos el de la existencia depositada en el rumor y murmullo del agua. Ese sonido no sólo atraviesa el bosque, sino a una sociedad que equipara su movimiento sonoro con el del río, la obra literaria entera como una sangre que recorre el cuerpo, el mismo que el autor escuchaba de niño en Oxchuc.

Desde el capítulo "Inicio", Petrona usa el sonido del río para compararlo con el ruido de la gente una vez que se reúnen en el pueblo: "El lugar se llenó de murmullos, de una ruidosa muchedumbre. / Como si estuviéramos cerca de la cascada del río Mesbilja', los huipiles blancos y naguas negras invadieron las calles del pueblo" (2011: 183). No es la vestimenta la que invadió el pueblo, sino el murmullo de la gente comparado con el caudal del río.

En el capítulo "Dos tseltales norteamericanas" encontramos nuevamente el río Mesbilja', cuando don Juan cuenta su sueño: "—Vi en mi sueño dos mujeres extrañas, caminando a la orilla de la cascada del río Mesbilja', eran rubias y esbeltas, tan blancas como la bruma de la montaña" (2011: 197). Aquí tampoco se describe el sonido del río, pero su movimiento hace que el lector se lo imagine. En este mismo capítulo, Petrona también alude a otro río: "Llegamos a Yochib, a un lado del sumidero del río Yaxanal, donde convergen nuestras tierras con las de los tenejapanecos y cancuqueros" (2011: 200).

El uso literario del sonido del río lo encontramos en otros elementos como el ritual: "Culminado el ritual, el arpista y el guitarrista deslizaron sus dedos sobre las cuerdas de sus instrumentos, como si acariciaran a sus mujeres de vida, tocaron el son de la Madre Tierra, sus dedos parecían saltarines que luchaban por subir en la cascada de Mesbilja'" (2011: 252). La percepción auditiva de la narradora, pues también ella está recordando, se entremezcla con significaciones sociales como la función misma de un ritual: la purificación. El sonido de la cascada también purifica, tan sólo la propia construcción mental de dicho sonido funciona

como un arrullo, un enervante. Asociado al ritual crean un ambiente sagrado. El sonido del río en este fragmento lo podemos comprender como una metáfora del tiempo cíclico, del movimiento permanente que va y viene. El sonido del río está transpuesto a su movimiento. Para la memoria, escuchar significa ver: la imagen del río se presenta en su sonido y viceversa.

Imaginar el material fantasmático de acuerdo a su sonido no siempre es generado por el mismo estímulo. El fuego también participa de este mundo de sonidos: "Hubo otro silencio, desde dentro de la choza se escuchaba el ruido de los grillos. Mi padre contempló distraído las llamas del fuego" (2011: 194). El silencio y el fuego, contrario del silencio y la oscuridad, ocupan un papel de *stimulli* del recuerdo a partir del sonido del crujir de la leña o de las propias llamas. El ruido de los grillos que viene de afuera es percibido gracias al silencio y a la memoria que lo asocia al insecto que lo produce.

El silencio y el fuego pueden generar otros recuerdos, otros sonidos que no precisamente vienen de afuera de la casa, del bosque, sino de un sonido social o doméstico como la radio. Una vez que Jpetul, el hijo mayor de Petrona, se va a la finca encuentra muchas cosas nuevas que en su paraje no existían. A su regreso, la madre cuenta sobre los hallazgos de su hijo:

> Aticé apresuradamente el fogón, preparé su alimento. Mis padres no se encontraban, habían ido a la choza de su compadre Pedro Ni'mael. Mi hijo habló de su viaje, me mostró un aparato, parecía que hablaba, que cantaba, dijo que era un radio, lo vi bonito, le pedí que me enseñara a tocarlo para escuchar canciones en las noches (2011: 334).

La radio traída por Jpetul surge de la misma experiencia de López Gómez. En más de una ocasión, el autor recuerda que cuando llegó a la ciudad ve por primera vez los aparatos domésticos como la televisión y la radio. Le impactó tanto estar frente a la pantalla del televisor, ver a Benito Juárez como protagonista, imágenes y acciones de gente de otro mundo; pero también recuerda muy bien el momento en que la radio marcó definitivamente su vida:

> Entonces ahí me quedé, y ahí estuve, trabajando. Hasta que escuché en la radio que estaban dando becas para jóvenes indígenas. Si no hubiera yo escuchado esa radio, si no hubiera yo comprendido un poco de todo, a lo mejor... Entonces los albañiles que estaban ahí de todo, llevaban su radio. Se me hace que era de los albañiles, que no era del dueño de la casa… (Entrevista personal No. 1).

Gracias al sonido emitido por la radio, López Gómez pudo escuchar la noticia sobre la convocatoria de la beca ofrecida por el INI, una beca con la que pudo entrar y estudiar la secundaria en San Cristóbal de Las Casas. No es fortuito que Jpetul llevara la radio a su paraje cuando visita a su madre. Esa radio es la que marcó y cambió la vida del propio autor en la ciudad.

El uso de la radio como disparador de los recuerdos, haciendo un paréntesis, lo podemos encontrar en una novela de Alejo Carpentier. En *Los pasos perdidos* (2002) el narrador-personaje escucha, frente al fogón, la radio que transmite una pieza musical que lo lleva a recordar su niñez:

> A poco de quedar solo frente al fuego oí algo como pequeñas voces en un rincón de la sala. Alguien había dejado prendido un aparato de radio, de viejísima estampa, entre las mazorcas y cohombos de una mesa de cocina. Iba a apagarlo cuando sonó, dentro de aquella caja maltrecho, una quinta de trompas que me era harto conocida. Era la misma que me hiciera huir de una sala de concierto no hacía tantos días (2002: 85).

Los sonidos que escuchó el personaje ya no son de la pieza musical sino "de ecos hallados en mí mismo" (2002: 85), reflexiona. Era la *Novena Sinfonía*. Cada tiempo y *tempo*, como la entrada de otros instrumentos musicales, generan en el personaje reacciones inevitables como los recuerdos: "Al cabo de tanto tiempo sin querer saber de su existencia, la oda musical me era devuelta con el caudal de recuerdos que en vano trataba de apartar del *crescendo* vacilante aún y como inseguro del camino" (2002: 85). En un primer momento, el sonido metálico lo saca de su tiempo y lo lleva a otro: "Cada vez que la sonoridad metálica de un corno apoyaba un acorde, creía ver a mi padre, con su barbita puntiaguda, adelantando el perfil para leer la música abierta ante sus ojos" (2002: 85). Una vez entrado en este recuerdo, el personaje narra cómo de niño veía a su padre, recordando también la historia de cómo salió de su país, de repente se ponía a leer la partitura de la *Novena Sinfonía* y "dábase a dirigir orquestas imaginarias" (2002: 86).

A cada compás de la pieza, el personaje narra un recuerdo diferente con su padre, hasta llegar, incluso, con los recuerdos de su madre, la muerte de ésta y de cómo afectó a su padre, más que a él mismo, utilizando la *Novena Sinfonía* como una forma de escape al dolor. Al finalizar la música, el personaje se da cuenta que el fuego se ha apagado y que falta muy poco para que amanezca.

La muestra extraída de la novela de Carpentier se ajusta muy bien al *flashback* como característica de la memoria sensorial. En la obra de López Gómez, en cambio, el *flashback* no está dado precisamente por un estímulo escuchado, sino de la ausencia de sonido en el sueño. Aparte de la voz, el sonido de la música que no se puede ver ni oír en el texto más que en la imaginación, para el autor es un ejercicio de aprehender las huellas de dichos sonidos. El mundo sonoro de la madre también es un material fantasmático buscado inconscientemente. La huella *como presencia de la ausencia* arraiga al autor en su niñez, en su adolescencia, buscando escuchar ese sonido de la flauta que lo llama a volver, a regresar, como lo plantea el abuelo de Martín: "Abre bien tus oídos y tu mente, necesito que entiendas lo que te voy a decir: regresa a nuestra vida de siempre. El sonido armonioso de nuestra flauta de carrizo te espera" (2011: 263).

A través de la literatura la memoria auditiva del autor lo devuelve a su pasado, al mismo tiempo que le devuelve sus imaginarios, las representaciones sociales que lo crecieron, que lo hacían ser dentro de ese mundo que, en cierto sentido, no fue suyo, que no vivió. A través de los sonidos su imaginación construye un mundo que no fue para reunirse con sus fantasmas, sus yoes fragmentados consciente e inconscientemente. Mediante la literatura el autor realiza sus deseos al "hacer que el río suene y que los cientos de aves, de animales nocturnos y de pequeños insectos se unan al coro iniciado en el ombligo del mundo, tierra de los hombres de maíz" (2006: 8), diría su doble fantasmático en "Jpoxlum", el "otro yo" de López Gómez.

III. LA MEMORIA VISUAL: LA EVOCACIÓN DEL ROSTRO FEMENINO EN EL RELATO "REENCUENTRO"

«… por ahora
aún vivimos de la memoria de lo que sentíamos, no
precisas tener ojos para saber cómo es hoy la vida…»

Ensayo sobre la ceguera, José Saramago

Para aprehender el mundo, como hemos visto a lo largo de este capítulo, necesitamos de nuestros sentidos. Excepto para los que tenemos algún impedimento, percibimos el sonido de una puerta, el olor del incienso, el sabor de un platillo, la textura de una piel, el color de una casa. A través de estos sentidos nos formamos un imaginario, una representación, en donde nuestra memoria juega un papel principal.

Pero gran parte de lo que tocamos con nuestros sentidos no atraviesan nuestra consciencia. Es parte de la vida cotidiana, mientras nada altere o ponga en tensión nuestro cuerpo, nuestra percepción. Es así como tenemos infinidad de información registrada de manera inconsciente. Nuestros recuerdos escapan a nuestra voluntad de guardarlos, de eliminarlos o de recuperarlos.

Siguiendo nuestra metodología de análisis, en este apartado me ocupo del sentido de la vista. Retomando a Ruiz-Vargas, los recuerdos surgidos de manera involuntaria a partir de una huella visual necesariamente, y pese a que ocupa en gran medida el plano de lo espacial, consume tiempo. Ante la presentación de un estímulo visual discreto, el encuentro con una imagen, con un rostro inesperado, "genera una respuesta sensorial que se extiende en el tiempo" (2010: 134).

El uso de la vista, como también lo ha anotado la psicoanalista Magda Estrella Zúñiga Zenteno, "no sólo nos deja ver, sino que como parte constituyente de la personalidad, nos permite ser" (2019: 17). Nuestra vista constituye, en primera instancia, la aprehensión del mundo posicionándonos en él. Con la función primaria de nuestros ojos vemos lo que está a nuestro alcance, calculamos nuestra distancia con el exterior.

Con nuestros ojos nos enamoramos, nos sentimos atraídos por la forma, por el color. Asimismo, con nuestros ojos nos horrorizamos, lo que vemos altera nuestros sentidos, no lo podemos soportar. Como sucede con el aspecto olfativo y auditivo, nuestra vista es completamente subjetivo. Georges Bataille anota en su libro *Historia del ojo* (1994) que "No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror" (118).

Conviene tener en cuenta que la percepción sensorial implica un uso consciente de nuestros sentidos —Raúl Dorra (2005), Ruiz-Vargas (2010) y Zúñiga Zenteno (2019)—. En ese caso mirar, como plantea Zúñiga Zenteno, "es una particularidad existente en la estructura subjetiva" (2019: 23) de nuestro sentido. Tanto es así que, a decir de la autora, "podemos mirar con la piel, con el oído, con el olfato, con el cuerpo entero, y acercarnos a cierta comprensión del mundo que nos rodea" (2019: 22). Podemos mirar, para nuestro caso, con la memoria algo que ya no está, que ha desaparecido. Con la mirada construimos un mundo particular para habitar y ser. La mirada es percepción y concepción, nos diferencia de los demás, nos desdobla y nos define como otredad.

La intensidad emocional de un recuerdo afectará asimismo nuestros sentidos. Un rostro, una fotografía, el nombre anotado en una hoja, pueden activar inmediatamente nuestros recuerdos de cuando vivimos esa experiencia emocional tanto de felicidad como de miedo, de angustia, de trauma. Ruiz-Vargas enfatiza que el ver "no se utiliza de modo intencional como una clave de recuperación; sin embargo, está suficientemente demostrada que actúa como una poderosa clave" (2010: 249).

En términos literarios, esta construcción de la memoria visual es producto del acto narrativo y de nuestro inconsciente. Para comprender cómo se desarrolla en la obra de Josías López Gómez, analizo el relato "Reencuentro", del libro *Lacra del tiempo*.

Descripción del relato:

"Reencuentro" es el último de ocho textos incluidos en el libro *Sbolil k'inal / Lacra del tiempo*, publicado en 2013 por el CELALI. Es el quinto libro del autor, con el que a la fecha no ha dado a conocer un trabajo literario nuevo. De los ocho textos que integran la obra, los primeros dos plantean historias de la tradición oral, como en "Cazuela mágica" o "Mozo de

servicio". Otros, como "Desgracia", "El regreso de Artemio Liévano" o "La muerte de Sebastián Ch'ijk'", tratan temas históricos como la llegada y el establecimiento de terratenientes mestizos en el pueblo Oxchuc y parajes aledaños.

En los dos últimos relatos, en cambio, López Gómez aborda historias actuales de la vida cotidiana con personajes que tienen el papel de maestro. En "Ambición" narra la historia de Tomás, un promotor bilingüe que, una vez convertido en maestro, un día decide llegar al puesto de presidente municipal de Oxchuc. Para lograrlo se aleja de su esposa e hijos y de su propio trabajo. Al final, termina desengañado y hundido en el alcohol. Pierde a su familia. Después encuentra una segunda oportunidad para volver a su trabajo de maestro y reiniciar así una vida destruida por su propia ambición.

El relato "Reencuentro" aporta mayores datos para el análisis propuesto. La historia, narrada en primera persona y en tiempo presente gramatical, con una estructura lineal, se centra en Jorge Pérez Pérez, un maestro al que le asignan una nueva comisión de maestro. Para llegar a su destino, pasa por una escuela en donde se encuentra, para su sorpresa, con una mujer al que reconoce como Mélida. El rostro de la mujer provoca en el maestro recuerdos emocionales. Mélida también se sorprende al verlo, él también le genera recuerdos, pero no de felicidad. La mujer recuerda enfurecida al maestro. Discuten por algo que, al parecer, Pérez Pérez no recuerda. Al final la mujer se queda con su nueva pareja. El maestro se retira, estremecido por lo que le acaban de recordar, para retomar su camino.

a) La memoria de la mirada

En el relato "Reencuentro" Jorge Pérez Pérez es comisionado a trabajar como maestro de grupo al paraje El Mirador, Sabanilla. A su paso por el paraje Cristóbal Colón, Pérez Pérez encuentra una escuela y se acerca a ella, antes de tomar el siguiente transporte para llegar a su destino:

> Aspiro el olor balsámico de los árboles, el viento los mece. Los pájaros cantan, es un canto fino, amoroso. La vida de esta comunidad parece suspendida. Me acerco a la escuela preocupado por desconocer el camino a El Mirador, me detengo justo en el enmallado envejecido de la entrada, veo a una joven dama sentada en la banqueta, iluminada por la luz tenue y anaranjada del sol de la tarde, libro en mano está absorta en su lectura (2013: 172).

El maestro saluda a la mujer. Ella "Alza la mirada" y se acerca al visitante. Pérez Pérez ve el rostro de ella y cree reconocerla: "Veo su cara, tan extrañamente pertenece a Mélida, a la

misma que conozco hace tiempo" (2013: 172). A este encuentro inesperado, casual para el personaje, lo asaltan emociones que no puede controlar: "Mi corazón late con un deseo inmoderado, parece salir de mi pecho puro. Se me seca la boca, pierdo el sentido de orientación" (2013: 172). Con un hálito de alegría y asombro, el maestro es atraído por el rostro de Mélida, algo extraño comienza a provocar en su interioridad. Ella, al igual que él, le sorprende la aparición del hombre: "Mélida se limita a quedarse plantada, pareciera no tener idea de quién soy" (2013: 172), piensa. Mélida reconoce al maestro, también surge en ella emociones, pero no de alegría: "¿Jorge? ¡¿Qué demonios estás haciendo aquí?!" (2013: 172), pregunta extrañada.

El maestro intenta reconocer a la mujer una vez más por su vestimenta, quien "Fiel a su estilo, luce pantalón de mezclilla, sus pezones levantan la blusa blanca de algodón, como piedrecillas. Su pulsera destella por el rayo del sol de la tarde. ¡Toda es Mélida!" (2013: 172). A este momento, lo que estremece al personaje son recuerdos que llegan de manera involuntaria:

> Aunque me niego a creerlo, mi mente retrocede años atrás, viaja rápidamente al pasado, recobro imágenes de ella que creía perdidas e irrecuperables: su cuerpo, su cara, su mirada se mantienen idénticos y firmes, como si el tiempo se hubiera detenido respetándola (2013: 173).

¿A qué pasado se refiere el maestro? ¿Cuáles imágenes han llegado a él? El personaje, dado que no entra a detalle con sus recuerdos, nos da otra pista: "Sus palabras estallaban de furia. En mi cabeza acude una sucesión rápida de imágenes de nuestro noviazgo, olvidadas hace poco. Pero ella no me deja seguir, escucho de nuevo su voz, con un poco más de volumen" (2013: 174). Sí, es la mujer la que le recuerda lo sucedido entre ellos, algo que para ella no fue una experiencia agradable: "Ya no me perteneces, Jorge. Te alejaste de mí, nunca volviste. Pasé horas imaginando tu regreso, pasé días mirando la vereda con la ilusión de encontrar alguna señal de ti. Pero fue inútil, nunca te asomaste. ¡Lárgate de aquí, regresa por donde viniste!" (2013: 173). Mélida piensa que Jorge llegó a la escuela para buscarla, y eso le enoja. El narrador no menciona otros detalles de sus recuerdos, pero sus emociones nos llevan, mediante el efecto del *flashback*, a un encuentro anterior narrado en otro relato.

En primer lugar, el nombre de Mélida aparece en otro texto como en "Jpoxlum" de *Todo cambió*. En ese relato, como ya bien lo conocemos, María Mélida también es maestra y lectora principal del narrador que no revela su nombre. Ambos están dentro de una cabaña en un

paraje que tampoco se menciona. El encuentro en "Jpoxlum", sin embargo, es discreto, sutil. No se revela la relación que mantienen ambos maestros. Él se limita a decir que ella es "mujer de belleza pura y corazón limpio" (2006: 7); "La miro y ella me devuelve la mirada" (2006: 8); "Meli, con el brillo en su cara risueña, me hace vivir como nunca" (2006: 8); "Meli, tan limpia como el viento tierno de la madrugada, flor del alba, se levanta, se mueve para mirar con el rostro presuntuoso el sendero, río abajo. Me paro, me acerco y la veo de frente… Sus ojos negros de Meli se mueven de un lado a otro" (2006: 10). Estos fragmentos muestran un intercambio de miradas con las que, bajo un mismo acuerdo, se tocan con cierto erotismo. Para llegar a este nivel de comunicación tuvo que haber, por tanto, otro momento anterior.

Ese otro momento, en segundo lugar, sucedió en el relato "Algo diferente" de *Todo cambió*. Sabemos que los personajes, José y Hortensia, son maestros. En "Algo diferente" José narra su enamoramiento con Hortensia a través del privilegio de la mirada. Sabemos también que, como parte de la entrevista al autor, Hortensia es María Mélida. Los dos nombres pertenecen al mismo personaje. Este dato sirve para corroborar la estrategia narrativa empleada por al autor para desdoblar la identidad de sus personajes. Así, el maestro Jorge Pérez Pérez también es el maestro José. Y uno de ellos, o mejor decir ambos, es el narrador en "Jpoxlum".

José conoce por primera vez a Hortensia en una reunión de maestros: "Miré hacia atrás, descubrí a una mujer de rostro que lucía con esmalte natural y de cuerpo armonioso, vestida con blusa blanca y pantalón de mezclilla.[60] Tenía un lapicero en la mano. Empecé a mirarla insistentemente con la intención de hacerle ojitos; pero ella me evitaba, garabateaba en su cuaderno" (2006: 135). La intención de "hacerle ojitos" es el primer proceso que el maestro emplea para conquistar a la maestra, quien siente el peso de dicha mirada y la evade. La mirada del maestro se posa en ella para trastocar sus sentimientos, la convierte, como denomina Raúl Dorra, "en un gesto cargado de pulsiones eróticas" (2005: 135).

Mientras que con la vista ve a la persona, con la mirada el maestro busca transmitirle, de manera intencional y consciente, sus sentimientos. Y ella debe responder con el mismo lenguaje. El maestro, al verla, siente en sus ojos "un rayo de esperanza" (2006: 135). En esa búsqueda insistente por hablarle mediante la mirada, en un tercer acercamiento logra llamar su

[60] Si nos damos cuenta, la mujer está vestida de la misma forma que como el maestro Jorge Pérez la encuentra en "Reencuentro". Esta coincidencia es parte de cómo el personaje mantiene la imagen de la mujer congelada en sus recuerdos y le confirma que Mélida es como la recuerda. Aunque, como veremos en seguida, dicha imagen corresponde a otro problema.

atención. De golpe le explica a Hortensia su necesidad de conseguir compañera, pareja. Lo que se interpone en la mujer, más que por el miedo a enamorarse, es el peso de la mirada vigilante de sus padres como censura. Sin el consentimiento de ellos no puede corresponder a ningún pretendiente.

Hortensia lo sabe muy bien, una mirada vale mucho. Como reflexiona Le Bretón al respecto, "La mirada, en efecto, se apodera de la cara del otro y obliga a llegar a una conclusión sobre su intimidad y, al mismo tiempo, sobre el placer que el intercambio le provoca" (2002: 101). Comprendiendo el cambio de cultura en que viven, el maestro reflexiona: "—Tienes razón. No existe el noviazgo en nuestro medio, está hecho más de miradas que de declaraciones. El joven se conforma al ver a una muchacha cuando llena su cántaro de agua. Pero ¿qué puedo hacer estando lejos de mis padres?" (2006: 142). Aquí observamos la importancia de la mirada[61] como un proceso de noviazgo en donde la relación entre hombres y mujeres se encuentra bajo la estricta vigilancia de los padres.[62]

A esta simbolización social de la mirada nos sirve mucho tener en cuenta lo que dice Le Bretón: "La aprehensión por medio de la mirada convierte al rostro del otro en lo esencial de la identidad, en el arraigo más significativo de la presencia. El encuentro entre los sujetos comienza, siempre, por la evaluación del rostro" (2002: 101).

Pero López Gómez plantea mostrar una ruptura de la tradición. El ingreso a una forma de vida moderna también obliga a los primeros maestros a prescindir de los padres, de lo determinado en la forma de relacionarse. Después de un par de titubeos, el maestro José logra que Hortensia cambie de decisión. Ella desobedece la norma de sus padres. Cuando menos se lo esperaba, el maestro José choca nuevamente con Hortensia en una vereda, y ese encuentro lo estremece, lo marca hacia el futuro:

---

[61] Para más información sobre este tipo de noviazgo, puede volver a la nota al pie 36. En especial, indicamos que, a diferencia del tiempo actual, el concepto de noviazgo entre los jóvenes comenzaba una vez que los padres de ambos concretaran el acuerdo de una posible unión, en donde, incluso al joven se ponía a pruebas por el futuro suegro sobre su intención de casarse. Antes de este acuerdo entre los padres, esa evaluación del rostro por la mirada, como una forma de elegir la pareja, implicó un peso mayor.

[62] En otro relato del autor podemos apreciar el papel de la mirada en el cortejo: "Una tarde en el aguaje apareció doña Ana con su hija. Aproveché el descuido de la mirada vigilante de ella cuando llenaba su cántaro con agua, guiñé mis ojos a la muchacha, me sonrió. Mi corazón palpitó de alegría. Empecé a cortejarla en el camino por donde acostumbraba caminar con su madre, hacía cualquier movimiento para que se fijara en mí. Un sábado percató mi presencia en el pueblo. Tapó la cara de su madre con su reboso, le dijo cosas al oído, me dirigió la mirada con su cara risueña. Esa tarde le conté a mi padre" ("Casamiento" en *Palabra del alma*, 2010: 131). En este fragmento el joven obtiene una respuesta positiva en su búsqueda, por tanto, le comunica a su padre que la muchacha le correspondió como pretendiente y así comienza un noviazgo de por lo menos tres años.

> —Caramba, caramba —pensé —¿Qué le voy a decir? ¿Cómo la voy a mirar? —mi corazón apaciguado volvió al galope, mis piernas empezaron a temblar, me dieron ganas de salir corriendo (*sic*).
>
> Se encontraron directamente nuestras miradas; miradas de contemplación, de admiración del más genuino afecto (2006: 143).

El encuentro con la mirada para estos personajes significa también el encuentro con el cuerpo. De hecho, el relato cierra en ese contacto ya no con la mirada sino físicamente: "Lo que comenzó con el ruido de una silla se tornó en ardiente pasión. Así como el bosque se acaba, el río se seca, nuestra costumbre empieza a tomar otro cauce, corre y cambia en algo diferente" (2006: 143), dice el personaje.

Volviendo al relato "Reencuentro", la mirada del maestro Pérez Pérez presenta un problema temporal. El rostro de ella lo traslada al momento en que Hortensia lo acepta como pareja, su forma de vestirse no le deja ver a la Mélida que tiene en frente. Ella, sin embargo, trata de sacarlo de su olvido. Pues ella, a diferencia de él, no lo quiere ver más:

> —No sólo te amé, Jorge, cambié por ti, te entregué mi vida. 'Somos y seremos felices hasta que nuestro ser creador nos lo impida, me iré contigo a donde tú quieras', me dijiste la primera y única noche que pasamos juntos hasta el amanecer. ¿No fue eso lo que me dijiste? ¿Acaso lo olvidaste tan rápido? (2013: 174).

A pesar de que a Pérez Pérez le alegra de verla, no recuerda que la haya traicionado. Está viendo a Mélida como si la encontrara por primera vez: "Sus ojos se enrojecen, su respiración hace temblar sus senos. Comprendo que hay actos que nunca se olvidan con el tiempo, sino que empeoran cada día, como una fruta podrida" (2013: 174). Pese a que el maestro pide perdón, ella no lo acepta. Sus recuerdos con él son de desamor, de dolor. Se lo reprocha, porque piensa que la aparición del maestro en ese lugar no es casualidad, sino intencional, tal como cuando la buscaba para conquistarla:

> —… Nunca más sentirás mi cuerpo latir junto al tuyo. Nada de eso volverá a ocurrir entre nosotros. Escribí tu nombre en mis cuadernos, en las tablas de las paredes de mi casa, en las páginas de mis libros, pero todos, absolutamente todos se han borrado. Tu foto que siempre estuvo en mi mesa ha desaparecido (2013: 175).

El maestro comprende que ella no ha olvidado nada, que está dominada por la furia. Pero la emoción que a él lo domina no es la misma que la de ella, siente y recuerda con una especie de sesgo de memoria, lo que conlleva a la alteración de su subjetividad y ser. Como

afirma Ruiz-Vargas, "la emoción tiende a hacer creer a las personas que lo que están recordando corresponde a una experiencia reciente o previa, o, lo que es lo mismo, que la carga emocional que acompaña a la evocación de un recuerdo aumenta la confianza de una persona en ese recuerdo" (2010: 372). Con esa fidelidad de detalles, la memoria se vuelve peligrosa, crea otra realidad y mezcla los tiempos que el sujeto ya no es capaz de distinguir.

La fidelidad de los detalles que cree ver el maestro Pérez Pérez corresponde a una experiencia de *flashbulb memories* generado por los recuerdos emocionales detenidos en un tiempo pasado que se vuelve su único presente. El maestro Jorge no está viendo a Mélida actual sino a Hortensia en "Algo diferente". En su memoria, también provocado por el *flashback*, aparecen imágenes "perdidas e irrecuperables" ante las que él mismo se sorprende de cuando ella lo aceptó como pareja. Es ese momento mayor el que aparece como presente por la carga emocional.

Jorge y Mélida, por lo tanto, no son los mismos ni ven lo mismo en cada uno de ellos: ambos están atrapados en diferentes tiempos. El reencuentro revive afectos y emociones distintos en cada uno. El maestro Jorge, en particular, experimenta un tipo de ceguera. Está viendo únicamente lo que su memoria le presenta como presente, es la memoria de su mirada la que le muestra a Mélida como si fuese Hortensia. Pero si analizamos con más profundidad, no es la una ni la otra. La mujer que tiene en frente no es Mélida ni Hortensia. El maestro Jorge vive este momento de ceguera similar a la conclusión en que llega la mujer del médico en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, cuando concluye que hay muchas personas que "estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven" (2015: 375).

b) La construcción de la mirada en los espejos de la memoria

Al final del relato "Reencuentro", cuando Mélida le recuerda a Jorge sobre lo acontecido entre ellos, el maestro ya no reconoce con quién está hablando: "La veo como si fuera una sombra, una extraña, una desconocida" (2013: 176). Jorge sale por momentos de sus recuerdos, mira el presente y no es la misma Mélida ni Hortensia como la está imaginando.

Además de que no recuerda haberla traicionado, la mujer le reclama su relación con otras mujeres: "Y mira cómo me pagaste, me mandaste al carajo, porque sólo me amabas a medias, con tu mente en otra mujer. Ya sé que en ese año estabas también con Albina Sántiz, la cuñada de tu hermano, y quién sabe con quiénes más" (2013: 176, *sic*).

Mélida ya no es la misma que en "Jpoxlum", pero tampoco es Hortensia en "Algo diferente". La mirada de la mujer ha cambiado, la forma en que ve el mundo, su pasado y su futuro. En todo caso, como hemos referido más arriba, Jorge Pérez tampoco es el mismo que en "Algo diferente". Algo ha sucedido en su interioridad, con su ser. Los rostros se han fragmentado. La mirada de él no logra situarse en ninguna personalidad, las imágenes de cada uno de ellos se derrumban en su interioridad.

Lo que podemos señalar como experiencia autobiográfica es que Mélida, como el personaje, ha dejado una huella en López Gómez. A ella ha dedicado gran parte de sus obras. La aparición de la mujer en su literatura, que López Gómez conoció precisamente en Sabanilla, recuerda que:

> En mis primeros trabajos mis personajes no tenían nombre. Pero el maestro José Antonio me decía 'ponle cualquier nombre, si tienes una amante ponle su nombre'. Entonces ahí comencé a pensar mucho en el nombre de mis personajes. De repente dije, para que no se me olvide pondré el nombre de María Mélida. Entonces en mi literatura así lo hago (Entrevista personal No. 6).

Al usar el nombre de Mélida en sus textos narrativos también significó atribuirles una personalidad, un rostro, una mirada. La construcción de sus personajes más queridos fue a partir de personas que conoció, con errores y aciertos. Más allá de que su intención sea la de mostrar la vida de los maestros bilingües en la época que a él le tocó vivir, él recuerda que

> una de las características de los maestros bilingües, da pena decirlo pero es así, es que llegamos a tener de tres o cuatro mujeres pues. Algunos agarraban chamacas en la comunidad y al rato ya era su esposa. Y luego las abandonaban. Nadie les decía nada porque en aquel tiempo eran ellos quienes mandaban (Entrevista personal No. 6).

Más tarde, cuando comenzaron a aparecer maestras, la situación cambia. Entre maestros comienzan a darse relaciones de conquista, de infidelidad, de "robo de esposas entre maestros", recuerda el autor. Su literatura se ha nutrido de su experiencia de vida, de su propia mirada crítica. Ya que como él mismo recuerda, "A la hora de escribir se acuerda uno de muchas cosas, entonces termina entrando en la historia que uno está contando. Aunque uno está contando algo de la imaginación, esa imaginación también trae recuerdos que uno no esperaba. Así es la mente" (Entrevista personal no. 6). En la escritura surgen recuerdos de sí mismo, de sí mismo como otro o de otros como si fuera él mismo.

La imaginación también está dada por el trabajo de la mirada en la literatura. Como lo plantea Zúñiga Zenteno, existe la posibilidad de concebir la literatura como un objeto exterior que sitúa la mirada como otro, "que como objeto externo atrapa la mirada y nos conduce a una aventura exterior, pero también a una aventura interior, a un re/conocimiento de un rincón del sí mismo de cada lector" (2019: 23), en este caso de cada escritor. En todo trabajo creativo algo de sí queda reflejado, algo de sí ha salido y queda transformado. Es lo que sucede con López Gómez, es su mirada la que, desde el presente, construye sus recuerdos pasados, la que extrae las huellas sensoriales para re-construir imaginando.

Desde la semiótica, Raúl Dorra también sugiere que la escritura se refleja como una extensión de la mirada,

> por un lado, confiere a la vista un estatuto privilegiado como órgano de la percepción y explica, al mismo tiempo, que basta nombrar un objeto para tener una imagen visual de ese objeto y que, en consecuencia, la lengua, tanto como el mundo, parezcan estar colonizados por la visualidad: las "figuras del mundo" son en un porcentaje abrumadoramente superior, objetos de la mirada (2005: 136).

En la literatura de López Gómez se vive lo sucedido como una extensión del propio cuerpo, de la mente, de la imaginación, del inconsciente. El ejercicio de la escritura es también una construcción de la mirada frente a un espejo, un ejercicio de desdoblamiento y de alejamiento de las figuras del yo fantasmático para reunirse con los otros yoes fragmentados. La página como espejo, el libro como espejo que muestra cada fragmento de nosotros mismos. Eso también lo considera Dorra en su reflexión sobre el cuerpo propio, la imagen de sí mismo vista como otredad: "Curiosamente, si todo es sentible para el cuerpo sintiente, y si encuentra en lo sentible su natural prolongación, el cuerpo propio, sin embargo, no puede ser sentido sino como desdoblamiento, como otredad" (2005: 115).

La mirada de López Gómez en su literatura es crítica, cuestiona a sus personajes y ellos a él. En el relato "Reencuentro" Mélida, como también lo hace con Priciano en "Todo cambió", critica al ser humano detrás del maestro, del que es enviado como un "agente transformador, un mesías". El maestro bilingüe también se enamora, siente, sufre, traiciona, tiene deseos conscientes e inconscientes que no corresponden a su imagen construida por la modernidad.

López Gómez construye a sus personajes dotándolos de nombres, de visiones, de deseos y sueños. Los rostros de ellos le sirven para mirarse y construirse nuevamente como producto de ese "cumplimiento fantasmático del deseo" (Le Galliot, 2001: 141). La literatura le ha

permitido superar las mohosas huellas del tiempo, sus propias huellas que incluso podían estar olvidadas.

Como parte de la memoria autobiográfica, la construcción del ser a partir de los recuerdos corresponde a un conflicto personal. Cada personaje está planteado, como se sugiere desde el psicoanálisis, a partir de "la situación conflictiva en que se encuentra el sujeto, que intenta, por medio de esta representación, volver a encontrar la unidad del 'Yo' perdido por el juego de las pulsiones. Va a volverse hacia su pasado narcicista para intentar recrear esa síntesis personal constantemente puesta en peligro" (2001: 148-149), diría yo, por la fragilidad de la memoria humana, por el olvido que es nuestro fantasma personal que acecha nuestros pasos.

Con el análisis de su obra, hemos podido ver a un López Gómez moderno, que ha vivido distintas trasformaciones a través de la vida de sus personajes creados: con Juan Soten, con Priciano, con Martín, con José, con Jorge, visualizamos a un López Gómez atrevido, responsable, sensible, creativo, enamorado de la vida, un autor listo que, para no dejarse engañar por las polvosas manos del olvido, escribe.

CONCLUSIÓN GENERAL: PUNTOS DE ENCUENTRO Y DESENCUENTRO

Hemos llegado al final de este recorrido. Las tres variaciones de la memoria autobiográfica revisadas en la obra de Josías López Gómez me posibilitaron la comprensión del trabajo de la memoria en la creación literaria. De acuerdo con la teoría general y sustancial, principalmente de Ruiz-Vargas desde la psicología de la memoria y de Maurice Halbwachs desde la sociología, pude caminar tras las huellas autobiográficas del autor configuradas en la trama de su obra.

No usé el concepto de ficción autobiográfica porque el autor no ficcionaliza su vida, por el contrario, con ella nutre su literatura. Su vida personal es convertida en el universo literario de su creación. Esto ha sido posible porque, como afirma Ruiz-Vargas, si bien el pasado es inamovible y lo acontecido insustituible, mediante la imaginación "las personas alteran con frecuencia los recuerdos de su pasado a fin de conectarlos y encajarlos en su presente" (Ruiz-Vargas, 2010: 357).

Como lo concebí inicialmente, abordar las huellas autobiográficas en la obra de López Gómez me permitió conceptualizar la memoria autobiográfica para su análisis en el campo literario como toda escritura que transforma la experiencia de vida en una obra artística como experiencia estética. La idea general de que la memoria humana influye determinantemente en la creación artística y literaria, me exigió profundizar una reflexión en el carácter creativo de la memoria que aprovecha la creación literaria para explorar los recuerdos personales. Esto me hizo tener en cuenta que, por un lado, "toda evocación implica viajar mentalmente hacia atrás del tiempo subjetivo y tener la experiencia fenomenológica de que el suceso revivido le sucedió al mismo yo que recuerda" (Ruiz-Vargas, 2010: 328) y, por otro, "no tiene un origen experiencial sino que se trata de conocimiento conceptual que hemos aprendido de otros" (Ruiz-Vargas, 2010: 331) y de nuestra propia imaginación.

En este sentido, como aportes de la investigación pudimos encontrar en la obra de López Gómez varias funciones de la memoria: en primer lugar, hallamos en la variación temporal una memoria, aunque fragmentada, que se somete a los constantes juegos entre el olvido y el rescate de lo vivido. En *Todo cambió* los relatos muestran una narrativa de la memoria usada por el autor para evocar el pasado del personaje en la escritura: cada relato funciona

como una mimesis del orden temporal de los recuerdos y, por tanto, como un retazo de los fragmentos dispersos a través del tiempo.

La memoria en la obra de López Gómez, en segundo lugar, permite imaginar lo no vivido. Los personajes en la novela *Mujer de la montaña*, analizados en la variación espacial, demuestran la capacidad de la memoria en la construcción de un pasado imaginado, ficticio. Ese es uno de los mayores hallazgos y aportes en la investigación, el autor aprovecha como estrategia narrativa de la ficción el uso de la memoria para modificar y adaptar el pasado en el presente, lo que significa que la literatura funciona como una base para realizar y resolver los conflictos con el pasado personal.

En tercer lugar, los textos estudiados en la variación sensorial nos mostraron que la memoria se apodera de los personajes y del propio narrador. Un tipo de olvido, como vimos al final del estudio en el relato "Reencuentro" del libro *Lacra del tiempo,* afecta el presente del narrador Jorge Pérez Pérez al no recordar su pasado. Incluso le sorprende que su memoria le creara una realidad paralela al no reconocer a la mujer con quien se encuentra. Esto nos permitió confirmar que el narrador, con respaldo del autor, tiene recuerdos que no atraviesan su conciencia, por tanto, tales recuerdos únicamente vuelven a la memoria cuando reciben estimulaciones sensoriales. Nos lleva a pensar en una memoria sensorial que usurpa el presente temporal y espacial de los personajes. Sin duda alguna este hallazgo reforzó nuestra idea de complejidad en la configuración de la trama en la obra de López Gómez, pues habla de que la memoria no es confiable y, por momentos, nos conduce a otros laberintos.

Debo resaltar que la memoria en la ficción de López Gómez no construye una visión romántica de su pasado ni de sí mismo, el yo actual —con sus motivaciones, objetivos, creencias— influye en cómo codifica, representa, organiza y recupera su pasado, pero, al mismo tiempo, regula y mantiene una visión favorable o soportable del yo (Ruiz-Vargas, 2010: 359). Estas imágenes de sí mismo han hecho al escritor que conocemos hoy en día, reflejado en el discurso del maestro en "Jpoxlum", quien siente la necesidad de escribir el mundo vivido, volver al pasado mediante la escritura, para revisar las contradicciones que han formado su visión de mundo como ser humano. En definitiva, "el Yo y la memoria autobiográfica se entrelazan para crear la sustancia de la experiencia humana" (Ruiz-Vargas, 2010: 359).

Con los elementos expuestos, puedo decir que el libro *Todo cambió* es uno de los más logrados en cuanto a configuración estética y como base de rememoración. *Todo cambió* es una génesis de las demás obras que vienen del autor, con el que encuentro un paralelismo

marquesiano al situar *Cien años de soledad* como punto de origen del mundo macondiano, que después va fragmentándose como un espejo en la mayoría de su obra.

Pero si tenemos que profundizar nuestros hallazgos, debo recordar que previo al estudio planteado, como lector había detectado en *Mujer de la montaña* de López Gómez huellas autobiográficas, ya sea de "haber pasado" por ese lugar o "como pasado" imaginado. Con los medios que he podido disponer he logrado, incluyendo la conversación personal con él, comprobar mis primeras impresiones.

Una vez caminando en la investigación no solamente corroboré mis ideas. La presencia de dichas huellas autobiográficas contenía una doble mirada a manera de espejo: 1) máscaras construidas por el autor en distintos personajes como una imagen fragmentada del yo; 2) estas máscaras me hicieron verme a mí mismo, mis propias huellas reflejadas. La idea de la página como espejo de Raúl Dorra me lleva a reflexionar lo que hasta ahora ha sido mi papel como investigador.

La literatura, como sabemos, tiene su existencia en la vida humana porque trastoca la realidad y subjetividad de la sociedad. Pero más allá de eso, como investigador es imposible escaparnos de esa interrelación de mundos que nos interpela. Y me he dado cuenta que en el proceso de definición de mi problema de investigación también está en juego parte de mi propia subjetividad. La memoria autobiográfica no solamente trata de la experiencia de vida de López Gómez en su obra, en esa imagen de la página como espejo, yo mismo he podido ver mi rostro, fragmentos y experiencias de mi vida.

A decir de Georges Devereux, "la característica de la ciencia del comportamiento es la reciprocidad de la observación entre el observador y lo observado, que constituye una relación teóricamente simétrica" (1999: 45). Mi lectura entonces no ha podido ser unidireccional, como nunca lo ha sido en esta disciplina. Un libro es un objeto inanimado en sí por su materialidad, pero como página adquiere una sensibilidad que atraviesa al que la toca con los dedos como con la mirada. La construcción del mundo literario nos lleva a ver en los personajes posibilidades de desdoblamiento que nos identifica, nos nombra y nos re-inventa. Miramos las páginas, las frases, pero en este sentido de la subjetividad, también nos vemos en ella. La página nos devuelve nuestra propia imagen de mundo, nuestra imagen personal.

Retomando la palabra "contraobservación" de Devereux, cada relato me ha hecho rememorar mi propia experiencia de vida mediante los personajes, unos más otros menos, que me han colocado en un punto de encuentro con el autor. En *Mujer de la montaña* Martín no sólo

es un personaje espejo de López Gómez. Si bien intenté verlo así durante mi análisis, ahora me doy cuenta que él también me ha estado mirando. Martín me ha visto como a mi propio espejo. El personaje se escapa de su casa para ir a la ciudad a cumplir su deseo, el de estudiar.

Esa experiencia de huida la viví personalmente. A los 15 años me escapé de mi casa de Chamula para trasladarme a la misma ciudad de Jobel, adonde Martín y Josías López Gómez llegaron. Una madrugada, antes de cerrar la puerta de mi casa, murmuré unas palabras para despedirme de mi madre. Ese día viajé con mi padre. Mi madre, también murmurando, quizá por la imposibilidad de aceptar tal mensaje, respondió que me cuidara. Eso fue lo que creí haber escuchado.

A partir de ese día ya no volví a casa. Me quedé en la ciudad únicamente con una mochila en la que traía una muda de ropa. No había sabido decirles a mis padres mi plan de estudiar una vez terminada la secundaria. Me escapé por el miedo a convertirme en uno más de mi paraje, por el miedo a cumplir los deseos de mi padre, trabajar y casarme.

La semana siguiente a mi salida, mi padre me encontró en mi lugar de trabajo en Jobel. Esa mañana me hizo saber que en casa habían llorado mi ausencia, que me habían dado por muerto. Esa noticia me hizo sentirme como el ser más despreciable, insignificante. Pero lo superé con el tiempo. Estas dos experiencias, la salida y la muerte simbólica, me confrontaron todo el tiempo durante el análisis en la novela. La memoria autobiográfica que veía en la obra del autor era, al mismo tiempo, mi propia memoria. Con diferentes causas y procesos, la salida de manera abrupta de mi casa me ha hecho pensar en el abandono a mi madre más que a mi padre. Mi muerte simbólica hizo que me aferrara más a mi objetivo, el de terminar mis estudios, demostrarme a mí mismo que lo iba a lograr.

En estos puntos de encuentro se suman mis reflejos con el autor. Ambos salimos de nuestra casa, de nuestro paraje, dejando a nuestros padres, para terminar nuestros estudios, para cambiar nuestro destino, romper con la continuidad. Los dos hablamos una lengua mayanse, él el tseltal y yo el tsotsil. Me gusta imaginar, más que hermanos, que el tseltal también es el espejo del idioma tsotsil. Los dos nos hemos convertido en escritores, ambos narradores. Estos mismos puntos jugaron un papel importante como relación subjetiva en mi proceso de investigación.

Sin embargo, también emergieron puntos que me hicieron tomar distancia con respecto del autor. Se trata especialmente del aspecto artístico e ideológico. En el libro *Todo cambió*, en el relato inaugural "Jpoxlum", el personaje-autor afirma que "La literatura indígena no se ha

afianzado como para ocupar el lugar que le corresponde" (2006: 10). Y en *Lacra del tiempo* el propio autor indica que "En las páginas de este libro los lectores encontrarán ocho cuentos tseltales, cuyo objetivo es seguir aportando a la naciente literatura tseltal" (2013: 15). El autor no solamente se define como indígena, un posicionamiento político e ideológico adquirido en su formación como profesor, además ubica su obra en el marco de la literatura indígena como parte de una política cultural del país y, después, asumida por los propios escritores durante los años 80 y 90. La noción "indígena", por tanto, tiene una relación más con lo político que con lo literario o artístico.

Por mi parte, he planteado que en su narrativa "se observa un salto importante; de esa literatura que 'rescata y preserva' una 'tradición' a una que crea e imagina un pasado con libertad, que explora las posibilidades de modificar el presente, criticando y cuestionando los discursos oficiales por las políticas del siglo pasado" ("Ruptura de una tradición inventada I", 2019). Esta ha sido mi postura como investigador, no reproducir el mismo imaginario construido por fuera sobre la obra literaria de un autor indígena ya que López Gómez va más allá de una mera representación cultural y social: es un creador literario que supera los adjetivos indigenistas.

Cuando ingresé a un diplomado en creación literaria la noción de literatura indígena, con su variante tsotsil, me ponía en contradicción. No sabía lo que era, pero para acceder a la beca que se nos proporcionaba debía aceptarla. Esta noción no la cuestioné durante mi investigación en maestría, en donde estudié el cuento "La última muerte" escrito por Nicolás Huet Bautista. Al contrario, la defendía. La seguí usando durante algún tiempo más, sobre todo cuando recién comenzaba mi formación como escritor, en la mano de José Antonio Reyes Matamoros, el mismo que formó a Josías López Gómez.

Después de esta lectura profunda en la obra de López Gómez, además de vida literaria, debemos reconocer que Reyes Matamoros formó a un autor con una mirada crítica sobre lo indígena en sus relatos. Esto debe entenderse también por la fuerte influencia del movimiento del EZLN surgido en Chiapas que rompe con el imaginario romántico de lo indígena construido por el proyecto indigenista durante los años 50 y 60 de siglo XX. Dicho evento hizo que el autor reivindicara lo indígena como motivo de su propia identidad de lucha y creación literaria —eso lo vemos constantemente en sus pláticas, conferencias, entrevistas y presentaciones—. En todas sus obras, López Gómez agradece y reconoce la labor que ha hecho Reyes Matamoros en su literatura:

> José Antonio Reyes Matamoros es para mí la cumbre, influyó mucho en mi vida como autor de cuento y novela. Fue un maestro. Me alentó y ayudó a cultivarme. Me dio pláticas de literatura y me orientó. Era un hombre que sabía de lo que hablaba, tenía un *ch'ulel* inquieto, inteligente. Era un hombre atrayente. Nunca lo voy a olvidar. Digamos que me inició en la literatura, a desarrollar mi intuición desde un principio, porque nunca había hecho vida literaria (*Lacra del tiempo,* 12).

Para bien o para mal, después de la muerte de Reyes Matamoros empecé a buscar otros caminos en mi formación como escritor. Este mismo proceso, cuando se publicó mi libro *Los hijos errantes*, hizo que con Alejandro Aldana Sellschopp usáramos la palabra "literatura sin adjetivos". Y es esta postura literaria la que me ha generado ese desencuentro con López Gómez. En principio debo reconocer que nos separa el contexto histórico vivido, además de nuestra formación académica y literaria. Nos tocó vivir distintos movimientos sociales, principalmente marcados por un antes y un después del EZLN. Todo esto, en gran medida, cambia nuestra concepción literaria y la forma en que identificamos nuestras obras en el marco de nuestra identidad lingüística y cultural.

Como también he dicho en otro ensayo, yo "no pretendo hacer ningún pacto con el lector más allá del género. Cada libro debe ser lo que la mirada de cada lector determine. Mientras hable de la condición y los problemas humanos tendrá un carácter universal" ("Ni misteriosos ni poéticos", 2019). Estas condiciones las veo en la obra de López Gómez, fuera de cualquier adjetivo o camisa de fuerza que se le quiera poner, en la mayoría de sus relatos, incluyendo la novela, los personajes son seres humanos que actúan con contradicciones y pasiones humanas, saben equivocarse, olvidan o inventan sus recuerdos. En los personajes de López Gómez lectores de otras culturas podrán ver sus rostros reflejados. Es natural que eso suceda, pienso, ya que la obra de López Gómez es comprensible sin tener que recurrir a su biografía.

Cada investigador plantea su propio problema de investigación, busca una metodología adecuada para encontrar datos que debe interpretar. Volviendo a Devereux, en la definición de mi problema de investigación, teoría y metodología al mismo tiempo definía mi "posición como observador" frente a un autor en el que veía mi propio reflejo (1999: 43), que me observaba, que me cuestionaba en cada relato y personaje, en cada discurso, en cada palabra. Al final, la escritura de este documento también es una forma de construir mi biografía, de recordar y configurar mis propios rostros fragmentados en distintos tiempos y espacios.

El tamaño del rastro en la obra de López Gómez me lleva a reflexionar en los elementos estésicos presentes como memoria sensorial que modifican la forma de ir a los recuerdos, ya que ellos vienen a nosotros. El problema del olor visto como una disputa simbólica de algún modo me hace pensar no solamente lo planteado en el relato "Caminos separados" sino en el acontecimiento que vino a desestabilizar nuestra forma de vida cotidiana y en la adaptación de nuestros sentidos. Durante el proceso de escritura de esta variación inició el brote del coronavirus, COVID-19. Como medidas de prevención implementadas a nivel mundial fueron el confinamiento y el distanciamiento social, lo que puso en tensión nuestras formas de relacionarnos afectiva y emocionalmente. Al prohibirse los saludos de manos, los besos de mejillas y los abrazos nuestro sentido del tacto se vio afectado. Nos damos cuenta que la distancia nos vacía, para superarlo nuestra memoria revive los últimos abrazos.

Quiero resaltar, por último, un hallazgo más en la variación sensorial. Si bien tenía previsto que los recuerdos involuntarios surgen de manera inconsciente, con la memoria visual surgió también la idea del material fantasmático que acompaña a los escritores, la influencia no sólo del pasado personal sino también de nuestro propio inconsciente. Esto no quiere decir que sea una mala planeación de la escritura, sino de los elementos propios de la subjetividad que intervienen en el desarrollo de una obra. Tratándose del sonido, en *Mujer de la montaña* la voz narrativa que construye el autor no solamente es producto de una cuestión técnica, forma parte de una relación simbólica con sus recuerdos personales y sus sueños. El cambio de voz fue aprovechado al mismo tiempo por esa huella fantasmática de su madre como un pasado personal no resuelto. Desde el inconsciente, como un contenido latente, el sueño interviene en su proceso creativo.

La ausencia de sonido en el sueño también simboliza el olvido creado por la distancia espacial y temporal. Como afirma Bergson, está comprobado por la mayoría de nosotros sobre

> la «exaltación» de la memoria en ciertos sueños y en ciertos estados de sonambulismo. Recuerdos que se creía abolidos reaparecen entonces con una exactitud sorprendente; revivimos en todos sus detalles escenas de infancia olvidadas; hablamos lenguas de las que ni siquiera recordamos haberlas aprendido (1977: 62).

Con estas tres variaciones de la memoria autobiográfica descubrimos, en general, que el ejercicio de escritura de López Gómez es también un ejercicio de desdoblamiento frente al espejo, un repliegue y despliegue de las figuras del Yo o de los yoes fragmentados en el tiempo

que se separan o se confrontan. En el universo literario de López Gómez no concibe un mundo unidimensional sino fragmentado. Este mundo complejo equivale asimismo a la experiencia de desarraigo y de un sentimiento de arraigo. López Gómez es un autor moderno: es bilingüe, vive en dos mundos. Es un sujeto ontológicamente escindido. Y quizá esta sea la condición de la modernidad que podemos observar en su literatura, el no sentirse realizado con el ser que ha creado de sí y, al mismo tiempo, no poder ya regresar jamás con lo que fue, con el que debía ser, con lo que "era suyo". Mediante el trabajo de la memoria en la literatura, sin embargo, intenta volver a ese lugar que dejó, ese espacio vacío de sí. Su literatura no es complaciente pero tampoco, a decir de Arfuch, "puede desplegarse en la mera autocomplacencia del yo" (2013: 38).

Los resultados obtenidos en esta investigación me hacen pensar, por último, en los desafíos que el estudio de la memoria autobiográfica crea en el campo literario. Me acerqué a una obra que no es catalogada ni ha sido escrita con un fin autobiográfico. El concepto que utilicé no podría acercarse a esas obras ya que el régimen es opuesto. Si bien toda obra autobiográfica y de memorias están influenciadas por la ficción al incluir hechos que nunca ocurrieron para completar y darle coherencia a la historia que se cuenta de uno mismo, las referencias reales, sin embargo, predominan en la ordenación cronológica de la historia, las secuencias narrativas.

Mi concepto, pues, no busca comprobar referencias, fechas, lugares. Afirma que la ficción tiene como materia prima la experiencia de vida, estética, misteriosa o mística del autor, su visión de mundo, sus dudas, sus complejos. Esto lo hemos visto en una obra narrativa, pero también es posible abordarlo en la poesía, lo que cambia es el lenguaje con que se sintetiza la vida. En este punto puedo mencionar la obra poética de Louise Glück, premio Nobel de Literatura 2020, que aborda sus vivencias personales, su percepción de la realidad, como materia configurada en cada poema. De esta manera, la memoria autobiográfica confirma que el Yo narrativo no surge de la nada. Los personajes memorables adquieren vida a partir de la experiencia de vida del propio autor, misma que le ha llevado a usar la ficción para configurar mediante el lenguaje estético un personaje que reconstruye su pasado por él.

En la investigación literaria actual hay un gran vacío sobre el estudio de la memoria autobiográfica en la creación literaria. Nuestro concepto profundiza la estrecha relación entre la obra literaria y la experiencia de vida del autor; afirma, además, que toda obra no puede

desligarse del contexto social en que se produce, sobre todo, de la visión que el autor tuvo de su época como un reflejo de su propia concepción de mundo y de sus mitos.

Creo, además, haber reflexionado y mostrado en el documento la ruptura que el autor ha hecho sobre su propia imagen literaria al inscribirse a una literatura con un adjetivo que la simplifica y la reduce. Esto está posibilitado, por una parte, por elementos estéticos como el dominio que tiene del lenguaje rítmico y equilibrado, su incansable uso de las oraciones cortas, de imágenes poéticas sencillas. Pero, por otra parte, esta aparente sencillez formal guarda una estructura compleja, una crítica, si bien a veces sutil, de la construcción de sus personajes, del mundo que habitan, de una práctica metaliteraria y, en fin, autobiográfica. Estos elementos son visibles en otros relatos, pero no los abordé por su enfoque más hacia el mundo de la oralidad, lo cual merece otro tipo de análisis que aquí no planteé.

Este trabajo ha sido un desafío personal, ubicar la obra del autor en su complejidad y campo literario. López Gómez ha profundizado su creación en la observación de la vida humana, de sus contradicciones, de sus emociones y su sensualidad. López Gómez es un autor moderno que busca asir los elementos de la creación a partir de lo sensual, de lo sensible. Su literatura ha puesto en juego también la capacidad creativa de la memoria, la capacidad de nutrir sus trabajos con su experiencia de vida, una memoria que abre terreno al olvido. Quizá en esto se traducen los versos de Emilio Pacheco cuando dice que "Del habitante nada quedó en la playa sombría. / Su obra / vivirá un poco más / y al final se hará polvo" (2009: 14). Es lo que ha conseguido López Gómez, dejar una huella de su vida posible de leer, de conocer y aprehender a través de ella la fragilidad del ser humano antes de volverse polvo.

BIBLIOGRAFÍA

a) bibliografía especializada

Agamben, Giorgio (2016). *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. España: Editorial Sexto Piso.

Anguiano, Raúl (2012). *Bonampak. Memorias de una expedición a la Selva Lacandona en 1949*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Antonio Marina, José (1997). "La memoria creadora" en José María Ruiz-Vargas (Comp.) *Claves de la memoria*. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 33-55.

Arias, Arturo (2018). "Josías López Gómez: A Prolific Narrator" en *Recovering lost footprints*. Vol. 2. Contemporary maya narratives. Estados Unidos de América: Suny Press-State University of New York Press. Pp. 273-319.

Arias, Jacinto (1975). "Los maestros: estudios de un grupo de tzotziles y tzeltales en transición" en *El mundo numinoso de los mayas*. México: SEP SETENTAS. Pp. 110-137.

Arfuch, Leonor (2013). "La mirada como autobiografía: el tiempo, el lugar, los objetos" en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pp. 27-60.

Arguedas, José María (2011). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. España: Ediciones Cátedra.

Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bataille, Georges (1994). *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz. México: Ediciones Coyoacán.

Beristáin, Helena (1997). *Análisis estructural del relato literario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Editorial Limusa.

Bergson, Henri (1977). *Henri Bergson: Vida y memoria*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad. Mauro Armiño. España: Alianza editorial.

Bonfil Batalla, Guillermo (2005). *México profundo. Una civilización negada*. México: Ediciones Debolsillo.

Borges, Jorge Luis (2001). "La pesadilla" en *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 31-54.

——(2008). "Emma Zunz" en *El Aleph*. España: Biblioteca Borges/Alianza editorial. Pp. 68-76.

——(2014). "El otro" en *Cuentos completos*. México: DEBOLS!LLO-Penguin Random House. Pp. 427-434.

——(1976). Entrevista en *A fondo*, dirigida por Joaquín Soler Serrano. España. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Tst6vLOqfa0

Bourdieu, Pierre (1990) "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método" en la revista *Criterios,* La Habana. No. 25-28, enero 1989- diciembre 1990. Pp. 20-42.

Butler, Judith (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis.

Cantón Delgado, Manuela (1997). "Las expulsiones indígenas en los Altos de Chiapas: algo más que un problema de cambio religioso" en la revista *Mesoamérica* (Antigua), 18 (33), 147-169.

Carpentier, Alejo (2002). *Los pasos perdidos*. México: Lectorum.

Corbeil, Laurent (2012). "Instituto Nacional Indigenista en el municipio de Oxchuc, Chiapas" en *Nación y municipio en México, siglo XIX y XX*. Sergio Miranda Pacheco (Coord.).

México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas. Pp. 327-342.

Cruz Gómez, Heriberto (2017). *Indígenas en disputa. Los tseltales de Oxchuc ante los proyectos religiosos e indigenistas 1940-1970*. Tesis doctoral. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, A.C. Centro de Estudios Históricos.

Devereux, Georges (1999). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. Trad. Félix Blanco. México: Siglo XXI editores.

Dorra, Raúl (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza Valdés Editores.

Dostoyevsky, Fiódor (2014). *Apuntes del subsuelo*. Trad. Juan López-Morillas. España: Alianza Editorial.

Farfán H., Rafael (2009). "El tiempo en la sociología II: La otra cara del tiempo de la sociología del tiempo. La construcción social de la memoria" en *El tiempo en las Ciencias Sociales y las Humanidades*. Guadalupe Valencia García (Coord.). México: UNAM-Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades. Pp. 121-150.

Fernández Prieto, Celia (1997). "Figuraciones de la memoria en la autobiografía" en José María Ruiz-Vargas (Comp.) *Claves de la memoria*. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 67-82.

Genette, Gérard (1989a). "Discurso del relato" en *Figuras III*, traducción de Carlos manzano. España: Editorial Lumen. Pp. 77-331.

——(1989b). "Transposición diegética, empezando por el sexo" en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. Pp. 375-386.

Halbwachs, Maurice (2004 [1950]). *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arrollo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

——(2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Trad. Manuel A. Baeza y Michel Mujica. España: Anthropos Editorial.

Homero (2018). *Ilíada*. Trad. Luis Segalá y Estalella. México: Espasa Calpe / Austral.

Le Breton, David (2002). "Una estésica de la vida cotidiana" en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión. Pp. 91-120.

Le Galliot, Jean (2001). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Edición digital. Argentina: Edicial.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Trad. de Hugo F. Bauzá. España: Ediciones.

Lejeune, Philippe (1994). "La poética de la autobiografía" y "La crítica de la autobiografía" en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Traducción de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion. Pp. 49-192 y 193-248.

Lepe Lira, Luz María (2012). "Giro decolonial y pensamiento fronterizo en la literatura indígena contemporánea de México" en *AlterTexto*. Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana. Nueva Época. Vol. 1. Enero-junio, 2012. Pp. 54-69.

——(2018). *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*. México: Gravén Porrúa.

Lienhard, Martín (2003). *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos / México / Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

López Austin, Alfredo (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

López Gómez, Josías (2005). *Sakubel k'inal jachwinik = La aurora lacandona*. San Cristóbal de Las Casas: Unidad de Escritores Maya-Zoques A. C.

——(2006). *Spisil k'atbuj = Todo Cambió.* San Cristóbal de Las Casas: Unidad de Escritores Maya Zoque A. C.

——(2010). *Sk'op ch'ulelal = Palabra del alma.* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas / Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas.

——(2011). *Te'eltik ants = Mujer de la montaña.* San Cristóbal de Las Casas: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI).

——(2013). *Sbolil k'inal = Lacra del tiempo.* Tuxtla Gutiérrez: Centra Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas / SEAPI.

——(2015). En *Conversando con Cristina Pacheco,* entrevista hecha por Cristina Pacheco. México: Canal Once, 30/10/2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z7fsC06RfLc

——(2018). Entrevista personal No. 1 (18-05-18) y No. 2 (20-05-18) en la casa del autor. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

——(2019). Entrevista personal No. 3 (17-05-19), No. 4 (22-05-19), No. 5 (30-08-19) y No. 6 (23-09-19) en la casa del autor. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Maceiras, Manuel (1995). "Presentación" en *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en la narración*, Paul Ricoeur. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores. Pp. 9-29.

Montes de Oca, Francisco (2003). "Nociones de estética" en *Teoría y técnica de la literatura*. México: Editorial Porrúa. Pp. 9-14.

Morales Bermúdez, Jesús (1997). *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH.

——(2007). "Memorial del tiempo o Vía de las conversaciones" en *Obra literaria reunida*. México: Casa Juan Pablos-UNICACH-UNICH. Pp. 17-193.

Morales, Heberto (2017). *Nahuyaca.* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA. Dirección de publicaciones.

Muñoz Molina, Antonio (1997). "Memoria y ficción" en José María Ruiz-Vargas (Comp.) *Claves de la memoria*. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 57-66.

Nuño, Juan (1986). "El montón de espejos rotos: Funes el memorioso" en *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 99-103.

Olalde Ramos, Ma. Guadalupe (1996). "Contar y recontar: Aproximación al análisis de recursos estilísticos en la narrativa tzotzil" en *Anuario 1995*. México: CESMECA-UNICACH. Pp. 492-549.

Pacheco, José Emilio (2009). *Ciudad de la memoria*. México: Ediciones Era.

Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI editores.

Proust, Marcel (2016). "Por el camino de Swann" dentro de *En busca del tiempo perdido*. Vol. 1. Trad. Pedro Salinas. España: Alianza editorial. Pp. 9-376.

Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados.* Trad. Pierre Jacomet. España: Editorial Andrés Bello.

Reyes Matamoros, José Antonio. Coord. (1999). *Palabra conjurada (Cinco voces, cinco cantos)*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Espacio Cultural Jaime Sabines/Fonca.

——(2005). "Presentación" en *Sakubel k'inal jachwinik / La aurora lacandona*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Ediciones El Animal-Espacio Cultural Jaime Sabines-UNEMAZ. Pp. i-iii.

——(2006). "Presentación" en *Spisil k'atbuj = Todo Cambió.* San Cristóbal de Las Casas: Unidad de Escritores Maya Zoques A. C. Pp. i-viii.

Ricoeur, Paul (1995a). *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico.* Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores.

——(1995b) *Tiempo y narración II, configuraciones del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores.

——(1996). *Tiempo y narración III, el tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores.

——(2000). "De la memoria y de la reminiscencia" en *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Argentina: Fondo de Cultura Económica. Pp. 17-172.

Romera Galán, Fernando (2010). "Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica" en *Revista Signa*, págs. 371-394.

Ruiz, Mikel (2019). "Ni misteriosos ni poéticos" en la revista *Tierra Adentro*. Febrero de 2019, en su plataforma digital: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/ni-misteriosos-ni-poeticos/

——(2019). "Ruptura de una tradición inventada I. Hacia una narrativa de la memoria autobiográfica" en la revista *Tierra Adentro*. Agosto de 2019, en su plataforma digital: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/38006/

——(2015). *El Lekil kuxlejal (Buen vivir) y la heterogeneidad literaria. Dos categorías para leer el cuento tsotsil "Ti slajebal xa lajele / La última muerte" de Nicolás Huet Bautista.* Tesis de maestría. Valdivia, Chile: Universidad Austral de Chile.

Ruiz-Vargas, José María (1997). "Introducción. La complejidad de la memoria" y "¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas" en José María Ruiz-Vargas (Comp.) *Claves de la memoria*. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 9-13 y 121-152.

——(2004a). "Claves de la memoria autobiográfica". Originalmente publicado en C. Fernández y M. A. Hermosilla (eds.). *Autobiografía en España: Un balance.* Madrid: Visor. Pp. 183-220.

——(2004b). "La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos" en *Quimera,* revista de literatura, No. 240. Pp. 27-30

——(2010). *Manual de psicología de la memoria.* Madrid, España: Editorial Síntesis.

Saramago, José (2015). *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. Basilio Losada. México: Debols!llo.

Siverts, Henning (1969). *Oxchuc. Una tribu maya de México.* Trad. de Vitza Manrique de Langseth. México: Instituto Indigenista Interamericano.

Steiner, George (2009). *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Trad. Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

——(2002). *Tolstói o Dostoievski.* Trad. Agustí Bartra. España: Ediciones Siruela.

Süskind, Patrick (2003). *El perfume. Historia de un asesino*. Trad. Pilar Giralt Gorina. México: Seix Barral.

Traven, B. (1950). *La rebelión de los colgados*. Trad. Esperanza López Mateos. Reimpresión, 2003. México: SELECTOR.

Villa Rojas, Alfonso (1990). *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Estado de Chiapas/Miguel Ángel Porrúa.

Villaurrutia, Xavier (1984). *Nostalgia de la muerte.* México: Fondo de Cultura Económica.

Weber, Max (2001). *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Trad. Joaquín Abellán. España: Alianza Editorial.

Weinrich, Harald (1987). "Mundo comentado-mundo narrado" en *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos. Pp. 61-82.

White, Hayden (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, traducción de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica.

Zúñiga Zenteno, Magda Estrella (2019). "Mirada y subjetividad. Reflexiones desde la literatura y el psicoanálisis" en *Memoria, selva y literatura: entre el mito y el conocimiento*. Coord. Jesús Morales Bermúdez. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Juan Pablos Editor-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Pp. 15-31.

Zweig, Stefan (2002). "Momento heroico. Dostoievski, San Petersburgo, Plaza Semenovsk 22 de diciembre de 1849" en *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Trad. Berta Vias Mahou. Barcelona, España: Acantilado. Pp. 181-188.

b) bibliografía básica

Batthyány, Karina y Cabrera, Mariana (2011). "El marco teórico en la investigación social" en *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales Apuntes para un curso inicial.* Montevideo: Universidad de la República. Pp. 27-32.

Guevara Patiño, Ragnhild (2016). "El estado del arte en la investigación: ¿análisis de los conocimientos acumulados o indagación por nuevos sentidos?" en: *Revista Folios*, núm. 44, julio-diciembre. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional. Pp. 165-179.

Gómez Mendoza, Miguel Ángel, Deslauriers, Jean Pierre y Alzate Piedrahita, María Victoria (2010). "El marco teórico: discurso, concepto, retórica y constitución" y "Enfoque general de la metodología de investigación" en *Cómo hacer tesis de maestría y doctorado. Investigación, escritura y publicación.* Bogotá: Ecoe Ediciones. Pp. 63-90 y 91-106.

Gómez Vargas, Maricelly; Galeano Higuita, Catalina y Jaramillo Muñoz, Dumar Andrey (2015). "El estado del arte: una metodología de investigación" en: *Revista Colombiana de Ciencias Sociales, 6* (2), (Julio-diciembre). Bogotá, Colombia. Pp. 423-442.

J. Hartnett, Stephen y D. Engels, Jeremy (2016) "Aria en tiempos de guerra. La poesía investigativa y la política del testimonio" en: *El arte y la práctica de la interpretación, evaluación y la presentación*. Manual de Investigación Cualitativa. Volumen V. Gedisa editorial. México. Pp. 280-323.

Jiménez Becerra, Absalón (2004). "El estado del arte en la investigación en las ciencias sociales", en: *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional. Pp. 28- 42.

Iván, Brady (2016). "Poética por un planeta. Un discurso sobre algunos problemas del ser-en–lugar" en *El arte y la práctica de la interpretación, evaluación y la presentación*. Manual de Investigación Cualitativa. Volumen V. México: Gedisa editorial. Pp. 164- 251.

Londoño Palacio, Olga Lucia, *et.al.* (2014). *Guía para construir estados del arte*. Bogotá: International Corporation of Networks of Knowledge.

Mejía Montes de Oca, Pablo, *et.al.* (Coordinadores) (2010). "Los caminos posibles" en *El arte de investigar*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. pp. 139-188.

Ortiz García, Juan Manuel. "Una propuesta metodológica para la construcción de los marcos conceptual y teórico de una investigación". Instituto de Investigaciones y Estudios Superiores de las Ciencias Administrativas de la Universidad Veracruzana (I.I.E.S.C.A.).

Paramo, Pablo. (Ph. D. Compilador)**. "**La investigación documental y el estado del arte como estrategias de investigación en ciencias sociales", en: *La investigación en ciencias sociales: Estrategias de investigación*. Universidad piloto de Colombia. Pp. 195-210.

Sautu, Ruth *et.al.* (2005). "La construcción del marco teórico en la investigación social" y "Recomendaciones para la redacción del marco teórico, los objetivos y la propuesta metodológica de proyectos en Ciencias Sociales" en *Manual de metodología. Construcción del*

marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Argentina: Clacso/Colección campus virtual. Pp. 29-81 y 135-162.

——(2003). "La construcción del marco teórico" en: *Todo es teoría*. Argentina: Lumiere. Pp. 21-81.

Uwe, Flick (2007). "Construcción y comprensión de textos" e "Interpretación de textos: Una panorámica general" en *Introducción a la investigación cualitativa*. España: Ediciones Morata. Pp 43-51 y 228-234.