

La narrativa de una voz fantasmática: subjetividades en juego en la novela de Josías López Gómez*

Miguel Ruiz Gómez**

Resumen

Este artículo plantea una reflexión literaria de la novela *Mujer de la montaña*, de Josías López Gómez, desde dos perspectivas. La primera, leer la obra a partir de un personaje secundario nos permite hallar la presencia de una voz fantasmática que, retomado de Le Galliot, juega con la subjetividad del propio autor a la manera de un deslizamiento entre él y su personaje. La experiencia de migración es configurada en la trama de su obra, la cual atraviesa, como segunda perspectiva de lectura, otra subjetividad que corresponde a la del investigador. Esta propuesta de reflexión proviene del planteamiento de Devereux, quien afirma que en una investigación es imposible evitar una “contraobservación” entre investigado/investigador, entre obra/lector. Este documento pone en evidencia las subjetividades en juego entre el autor de la novela y el autor de este artículo, como una forma de producción de sentido.

Palabras clave: subjetividad, narrativa del yo, memoria autobiográfica, autoficción, literatura tseltal.

* Este artículo es resultado de mi investigación doctoral titulada *Variaciones de la memoria autobiográfica en la narrativa de Josías López Gómez* (2021), desarrollada en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (Cesmeca) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), San Cristóbal de las Casas.

** Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas con especialidad en Discursos Literarios, Artísticos y Culturales por el Cesmeca-Unicach. Correo electrónico: [mikelruiz.6@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-6883-2669].

Abstract

This paper presents a literary reflection of the novel *Mujer de la montaña* by Josías López Gómez from two perspectives. First, by reading through a secondary character, we can discern the presence of a phantasmal voice that, following Le Galliot, plays with the author's own subjectivity, creating a slippage between himself and his character. As a second reading, the plot of this work configures the migration experience in a way that crosses into another subjectivity, that of the researcher. This proposed it is impossible to avoid a "counterobservation" between researched/researcher, between work/reader. This analysis reveals the subjectivities in play between the author of the tale and the author of this articles as a way of producing meaning.

Keywords: subjectivity, self-narrative, autobiographical memory, autofiction, Tselal literature.

Introducción

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).

Muchas voces y canciones son codificadas 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 de la madre en el sueño nos lleva a recordar, al despertar, algún acontecimiento vivido con ella.

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 David Le Breton, 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, etcétera” (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 José María Ruiz Vargas, 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 desdobra. 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 Breton aclara que: “El ruido es lo que más molesta al hombre en su cotidianidad, 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 Breton, 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, calma. 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, 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. Éste es el caso de la novela que analizo a continuación.

Mujer de la montaña es la primera narración de largo aliento de Josías López Gómez.¹ El libro se publicó en 2011 por el Centro Es-

¹ López Gómez, originario de Oxchuc, Chiapas, es hablante del idioma tseltal y español. Autor, hasta el corte de esta investigación, de seis libros de narrativa. Publicó por

tatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI). La narración se desarrolla en tiempo verbal del pretérito, su grado cero, y está focalizada en primera persona; una narración intradiegetica.

La historia está centrada en Petrona, una mujer que recuerda su pasado desde un presente narrativo que no se define. En una primera lectura podría tratarse de la biografía 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, existe una subtrama que la hace compleja. La obra se compone de veintiún capítulos, se ubica temporalmente entre las décadas de 1930 y 1960; espacialmente se desarrolla en Cholol, en el municipio Oxchuc, Chiapas.

Con la estructura moderna de la novela, el tiempo lineal, la obra presenta una trama central con dos conflictos principales: el primero se sitúa 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 estadounidenses 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, y debilitan de manera definitiva el poder de sus opresores. Por este motivo la obra se nutre de tintes indigenistas, muestra, por un lado, a los mestizos como malos y potentes victimarios; por otro, a los indígenas como buenos pero débiles, lo cual los hace ser víctimas con facilidad. Dentro de esta trama mayor subyace una subtrama que

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 presentó su primer libro de relatos cortos: *Sakubel k’in al jachwinik / La aurora lacandona*; en 2006, su segundo libro de relatos breves: *Spisil katbuj / Todo cambió*; en 2010, el tercer libro de relatos breves: *Sk’op ch’ulelal / Palabra del alma*; en 2011 publicó su primera novela: *T’eltik ants / Mujer de la montaña* y, en 2013, su cuarto libro de relatos breves: *Sbolil k’in al / Lactra del tiempo*. Recientemente, teniendo a Alejandro Aldana Sellschopp como nuevo maestro y editor, publicó su segunda novela: *Jtunel / El servidor* (2020), bajo el sello editorial del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (Coneculta-Chiapas).

hace que la historia cambie a un segundo conflicto: la lucha de los personajes por sus propios deseos, incluso en contra de su tradición y familia.

Esta subtrama la vemos en Martín, como personaje secundario, hijo de Petrona. Al final de la novela, el joven adquiere peso al problematizar la relación con su madre cuando migra 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, quien está a punto de morir como consecuencia de haberse convertido en maestro, para despedirse de él.

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.

La voz materna: la huella de la presencia

En *Mujer de la montaña* la voz de Petrona² como narradora es resultado, primeramente, como un ejercicio técnico, del cambio de narrador. Retomando mi propuesta de lectura, la voz de Petrona que narra su niñez hasta la muerte de su hijo es una transfocalización.³ Originalmente, la novela estaba construida desde la perspectiva de un omnisciente. Este cambio de estrategia narrativa hecha por el autor, que, si

² El aspecto de la voz narrativa lo abordé con mayor profundidad en un capítulo de la tesis que da origen a este artículo. En este apartado, sin embargo, retomando el ejercicio de la “*transfocalización*” de Genette (1989), quiero revisar la voz como sonido y, por tanto, como huella fantasmática.

³ En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette habla de la transfocalización para referirse “al cambio de voz narrativa” (1989: 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” (1989: 370).

al principio pareciera una cuestión técnica, no lo es del todo cuando vemos 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, 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 y agrega: “Matamoros me recomendó que en primera persona podía ser más rico contar una novela y en tiempo presente” (entrevista personal).

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. 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, el momento en que le avisan de un acciden-

te 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 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 madre. En una entrevista, el autor revela que esa vivencia del abandono ya la había soñado su madre antes de que él saliera de su casa.⁴ Cuando supo meses después que fue alcanzada por un rayo, en ese momento no sólo comenzó a pensar mucho en ella, sino a sentir una experiencia de culpa. “Ese suceso me hizo reflexio-

⁴ “Creo que estaba yo en tercer grado de primaria, tenía yo 7 u 8 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).

nar y empecé a soñar a mi mamá”, recuerda el autor (entrevista personal). 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 distanciada. 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).

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), reflexiona López Gómez. Darse cuenta de 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 voz 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, 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 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” (1984: 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 Oxchuc, pero en el transcurso de la narración otro sonido se impone. 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 (López Gómez, 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 au-

toexcluye 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 un significado autobiográfico. Ya no es cualquier voz la que se oye, es el sonido callado en los sueños –vágase 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. Callán-

dose él, escucha a su madre, “acaso la voz tampoco vive / sino como un recuerdo en la garganta”, diría Villaurrutia (1984: 58).

Al final de la novela vemos a una madre que está recordando el inicio de la tragedia 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 la montaña, la choza olvidada, 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), aclara el autor.

Sólo 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

comuni3n con la tierra, sentir el olor a incienso de los dioses, la frescura del viento que trae no nada m1s la voz de sus padres, el tono de los rezos, sino del sonido de los r1os y de los animales de la monta1a.

Encuentros y desencuentros de subjetividades

A decir de Georges Devereux, “la caracter1stica de la ciencia del comportamiento es la reciprocidad de la observaci3n entre el observador y lo observado, que constituye una relaci3n te3ricamente sim3trica” (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 s1 por su materialidad, pero como p1gina adquiere una sensibilidad que atraviesa al que la toca con los dedos como con la mirada. La construcci3n del mundo literario nos lleva a ver en los personajes posibilidades de desdoblamiento que nos identifica, nombra y reinventa. Miramos las p1ginas, las frases, pero, en este sentido de la subjetividad, tambi3n nos vemos en ella. La p1gina nos devuelve nuestra propia imagen de mundo, nuestra imagen personal.

Retomando la palabra “contraobservaci3n” de Devereux, *Mujer de la monta1a* me ha hecho recordar mi propia experiencia de vida mediante los personajes, unos m1s otros menos, que me han colocado en un punto de encuentro con el autor. Mart1n no s3lo es un personaje espejo de L3pez G3mez. Si bien intent3 verlo as1 durante mi an1lisis, ahora me doy cuenta de que 3l tambi3n me ha estado mirando. Mart1n me ha visto como 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 viv1 personalmente. A los 15 a1os me escap3 de mi casa de Chamula para trasladarme a la misma ciudad de Jobel, adonde Mart1n y Jos1as L3pez G3mez llegaron. Una madrugada, antes de cerrar la puerta de mi casa, murmur3 unas palabras para despedirme de mi madre. Ese d1a viaj3 con mi padre. Mi madre, tambi3n murmurando, quiz1 por la imposibilidad de aceptar tal mensaje, respondi3 que me cuidara. Eso fue lo que cre1 haber escuchado. A partir de ese d1a ya no volv1 a casa. Me qued3 en la ciu-

dad 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 de 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 mayanese, él tseltal y yo tsotsil. Me gusta imaginar, más que en lenguas hermanas, que el tseltal 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” (López Gómez, 2006: 10). 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” (López Gómez, 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 las décadas de 1980 y 1990. 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 ‘tradicción’ 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” (Ruiz, 2019b). Ésta 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, de la mano de José Antonio Reyes Matamoros, el mismo que formó a Josías López Gómez.

Después de esta lectura profunda de 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 Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) surgido en Chiapas, que rompe con el imaginario romántico de lo indígena construido por el proyecto indigenista durante las décadas de 1950 y 1960. Dicho evento hizo que el autor reivindicara lo indígena como motivo de su propia identidad de lucha y creación li-

teraria —eso lo vemos constantemente en sus pláticas, conferencias, entrevistas y presentaciones—. En sus obras, López Gómez agradece y reconoce la labor que realizó 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 (2013: 12).

Después de la muerte de Reyes Matamoros busqué 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 el término “literatura sin adjetivos”. Esta postura literaria es la que me ha generado ese desencuentro con López Gómez. En principio debo reconocer que nos separa el contexto histórico, 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” (Ruiz, 2019a). 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 los 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.

Una manera de concluir

Mediante la literatura, la memoria auditiva del autor lo devuelve a su pasado, al mismo tiempo 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 propio 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, en *Spisil k'atbuj | Todo cambió*.

La lectura de la obra, al colocar la mirada especialmente en Martín, provocó este encuentro y desencuentro de subjetividades que fue inevitable hacerlo visible. 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.

Referencias

- Devereux, Georges (1999), *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, trad. de Félix Blanco, Siglo XXI Editores, México.
- Dorra, Raúl (2005), *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Plaza Valdés, México.

- Genette, Gérard (1989), “Transposición diegética, empezando por el sexo”, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, pp. 375-386.
- Le Breton, David (2002), “Una estética de la vida cotidiana”, en *Antropología del cuerpo y modernidad*, trad. de Paula Mahler, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 91-120.
- Le Galliot, Jean (2001), *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica* (edición digital), Edicial, Buenos Aires.
- López Gómez, Josías (2006), *Spisil k'atbuj = Todo cambió*, Unidad de Escritores Maya Zoque A. C., San Cristóbal de Las Casas.
- López Gómez, Josías (2011), *Té'eltik ants = Mujer de la montaña*, Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, San Cristóbal de Las Casas.
- López Gómez, Josías (2013), *Sbolil k'inál = Lacra del tiempo*, Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, Tuxtla Gutiérrez.
- Quignard, Pascal (1998), *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. de Pierre Jacomet, Editorial Andrés Bello, Barcelona.
- Ruiz, Mikel (2019a), “Ni misteriosos ni poéticos”, *Tierra Adentro* [plataforma digital], febrero, [<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/ni-misteriosos-ni-poeticos/>].
- Ruiz, Mikel (2019b), “Ruptura de una tradición inventada I. Hacia una narrativa de la memoria autobiográfica”, *Tierra Adentro* [plataforma digital], agosto, [<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/38006/>].
- Ruiz Vargas, José María (2010), *Manual de psicología de la memoria*, Síntesis, Madrid.
- Villaurrutia, Xavier (1984), *Nostalgia de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fecha de recepción: 24/02/23

Fecha de aceptación: 28/06/23