



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**NI DESIERTO NI SERTÃO: DESERTÃO.
IMAGINARIO ESPACIAL EN FURIA (2021) Y LA CABEZA DEL SANTO (2023)**

VIOLETA VAAL RODRÍGUEZ

Foz do Iguaçu

2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**NI DESIERTO NI SERTÃO: DESERTÃO.
IMAGINARIO ESPACIAL EN FURIA (2021) Y LA CABEZA DEL SANTO (2023)**

VIOLETA VAAL RODRÍGUEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra Livia Santos de Souza.

Foz do Iguaçu

2025

VIOLETA VAAL RODRÍGUEZ

**NI DESIERTO NI SERTÃO: DESERTÃO.
IMAGINARIO ESPACIAL EN FURIA (2021) Y LA CABEZA DEL SANTO (2023)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dra. Lívia Santos de Souza (UNILA)

Examinador externo: Prof. Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Examinador externo: Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Junior (UFPB)

Foz do Iguaçu, 18 de março de 2025.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

R696n

Rodríguez, Violeta Vaal.

Ni desierto ni sertão: Deserto: Imaginario espacial en Furia (2021) y La cabeza del santo (2023) / Violeta Vaal Rodríguez. - Foz do Iguaçu, 2025.

95 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH), Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC).

Orientador: Livia Santos de Souza.

1. Desertos. 2. Sertões. 3. Espaços abertos. 4. Lugares imaginários. 5. Regionalismo na literatura. I. Souza, Livia Santos de. II. Título.

CDU 574.9

AGRADECIMIENTOS

Tal vez porque en unas semanas se cumplen siete años de mi llegada a Brasil, comienzo agradeciéndole a quienes hacen posible este país que, incluso pese a todo, me han permitido vivir con dignidad, amor y alegría.

Gracias a Brasil y a sus universidades públicas, de las que tan poco conocía. Gracias, claro, a la UNILA por representar el sueño de una América Latina que se mira y se trabaja a sí misma. Y agradezco a quienes la trabajan: desde el personal de limpieza y administrativo, hasta los profesores, especialmente a Livia, quien no solo contribuyó en el proceso de creación de este trabajo, sino también me proporcionó la experiencia de la práctica docente y la colaboración en la Revista Frontería. Gracias, profe, por su confianza e incentivo.

A los profesores André y José Veranildo: muchísimas gracias. Sin sus comentarios y su entusiasmo, este trabajo se hubiera quedado a medio camino.

A mis compañeros de clase, en especial, a Jeferson. En la vida yo ya gané, pues de la UNILA no solo salgo con un diploma, sino con tu amistad.

A las que piensan, escriben, traducen y divulgan; a las que no se guardan para sí. Porque sin Socorros, sin Clyos, sin Paulas ni Jéssicas, este trabajo existiría. Gracias.

Y este párrafo te lo escribo a ti, Pedro: gracias por escucharme hablar de todo lo que aquí escribí, por prepararme papita durante las noches de escritura y, sobre todo, gracias por venirte a vivir a Foz conmigo... gracias por amarme, pues. Mi casa no es La Cruz, ni Foz, mi casa estará donde sea que estés tú. Te amo.

Y claro, a mi familia —sea Rodríguez, Vaal o Val— que, con sombra o fruto, cada rama me ha nutrido. Y gracias a ti, Martín, apá: gracias por ser quien me entregó mirada, nombre e historia. Tu existencia sobre la tierra fue tan fértil que la vida que sembraste sigue brotando, eso quisiera decirte yo con esta tesis.

Finalmente, agradezco a la suerte, al misterio, al destino, a las fuerzas o a las energías que han contribuido a que, a pesar de todo, el peso de la alegría no ceda al de la tristeza y, así, yo pueda seguir sobre la cuerda.

*De Argia, daqui de cima, não se vê nada; há
quem diga: "Está lá embaixo" e é preciso
acreditar; os lugares são desertos. À noite,
encostando o ouvido no solo, às vezes se
ouve uma porta que bate.*
As cidades invisíveis, Italo Calvino

*A luz, a paz da voz, a voz em mim
é o amor que conduz
e traz aqui e diz sim
em nós e não tem fim.*
*O céu, o ar, o azul do azul daqui
desse mar, desse chão
sertão de não terminar
senão no coração.*
Sertão, Moreno Veloso y Caetano Veloso

RESUMEN

Esta tesis propone al Desertão como un instrumento de representación espacial heterotópica (Brandão, 2013; Ludmer, 2010; Rivera Cusicanqui, 2018) que surge del cruce entre el desierto y el sertão. A través de una lectura comparada de *La cabeza del santo* (2023) y *Furia* (2021), novelas escritas por Socorro Acioli y Clyo Mendoza, respectivamente, se muestran las posibilidades narrativas que el Desertão proporciona, recurriendo a la conceptualización de imaginario de Jacques Lacan (1987; 2009), en el que la figura del espejismo condensa los desplazamientos y fragmentaciones presentes en las obras, donde el cuerpo vive una experiencia ambivalente que trasciende las categorías binarias de vida/muerte, humano/animal, femenino/masculino. Finalmente —y considerando al espacio como un concepto transversal— se examina a *Furia* y a *La cabeza del santo* no solo como textos, sino como productos literarios en circulación, al explorar aspectos de autoría, recepción y mercado editorial, por medio de categorías como regionalismo, transculturación (Rama, 1984; 1998) y literatura del desierto; así como los vínculos con *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo (1917-1986) y el realismo mágico de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Palabras clave: Desertão; desierto; sertão; espacio; imaginario; regionalismo.

RESUMO

Esta dissertação propõe o Desertão como um instrumento de representação espacial heterotópica (Brandão, 2013; Ludmer, 2010; Rivera Cusicanqui, 2018) que emerge da interseção entre o deserto e o sertão. Por meio de uma leitura comparativa de *La cabeza del santo* (2023) e *Fúria* (2021), romances escritos por Socorro Acioli e Clio Mendoza, respectivamente, são mostradas as possibilidades narrativas que o Desertão proporciona, com base na concepção de imaginário de Jacques Lacan (1987; 2009), em que a figura da miragem condensa os deslocamentos e fragmentações presentes nas obras, onde o corpo vive uma experiência ambivalente que transcende as categorias binárias de vida/morte, humano/animal, feminino/masculino. Por fim —e considerando o espaço como um conceito transversal— *Fúria* e *La cabeza del santo* são examinados não apenas como textos, mas também como produtos literários em circulação, explorando aspectos de autoria, recepção e mercado editorial, por meio de categorias como regionalismo, transculturação (Rama, 1984; 1998) e literatura do deserto; bem como os vínculos com *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986) e o realismo mágico de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Palavras-chave: Desertão; desierto; sertão; espacio; imaginario; regionalismo.

ABSTRACT

This work proposes Desertão as an instrument of heterotopic spatial representation (Brandão, 2013; Ludmer, 2010; Rivera Cusicanqui, 2018) that emerges from the crossing between the desert and the sertão. Through a comparative reading of *La cabeza del santo* (2023) and *Furia* (2021), novels written by Socorro Acioli and Clio Mendoza, respectively, the narrative possibilities that the Desertão provides are shown, drawing on Jacques Lacan's conceptualization of imaginary (1987; 2009), in which the figure of the mirage condenses the displacements and fragmentations present in the works, where the body lives an ambivalent experience that transcends the binary categories of life/death, human/animal, feminine/masculine. Finally —and considering space as a transversal concept— *Furia* and *La cabeza del santo* are examined not only as texts, but also as literary products in circulation, by exploring aspects of authorship, reception and publishing market, through categories such as regionalism, transculturation (Rama, 1984; 1998) and literature of the desert; as well as the links with *Pedro Páramo* (1955), by Juan Rulfo (1917-1986) and the magical realism of Gabriel García Márquez (1927-2014).

Keywords: Desertão; desert; sertão; space; imaginary; regionalism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. MAPA DE SINALOA	12
FIGURA 2. LOCALIZACIÓN DE LOS ESTADOS DE SINALOA, ZACATECAS, CHOAHUILA Y NUEVO LEON EN EL MAPA FEDERATIVO DE MÉXICO.....	18
FIGURA 3, EDICIÓN EN ESPAÑOL DE FURIA (2021) (IZQUIERDA) Y EDICIÓN EN PORTUGUÉS DE LA CABEZA DEL SANTO (2014) (DERECHA).	18
FIGURA 4. MAPA DE ECORREGIONES DE MÉXICO.....	29
FIGURA 5, REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA ETIMOLOGÍA COMO CRUCE ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO.	33
FIGURA 6. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA ETIMOLOGÍA Y EL IMAGINARIO DE OCUPACIÓN COLONIAL COMO CRUCE ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO.....	34
FIGURA 7. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL DESERTÃO COMO BIFURCACIÓN DEL IMAGINARIO DE OCUPACIÓN COLONIAL ENTRE EL DESIERTO Y E SERTÃO.....	35
FIGURA 8. CUBIERTA Y CONTRAPORTADA DE LA CABEZA DEL SANTO, EDICIÓN FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (2023).	67
FIGURA 9. CUBIERTA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN PEABIRU (2022).	68
FIGURA 10. CONTRAPORTADA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN PEABIRU (2022).	69
FIGURA 11. PORTADA Y CONTRAPORTADA DE FURIA, EDICIÓN ALMADIA (2021). ...	70
FIGURA 12. CUBIERTA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN SIGILO (2021).	70
FIGURA 13. CONTRAPORTADA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN SIGILO (2021).	71
FIGURA 14. CUBIERTA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN DUM DUM (2023).	71
FIGURA 15. CONTRAPORTADA DE FURIA, EDICIÓN DUM DUM (2023).	72
FIGURA 16. SOLAPA DE LA CABEZA DEL SANTO, EDICIÓN COMPANHIA DAS LETRAS (2014).	73
FIGURA 17. REPRESENTACIÓN VISUAL DE DOS MODELOS DE INTERPRETACIÓN DE RELACIONES.....	75

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
1 LOS OBJETOS Y SUS ESPACIOS: CRUCES Y BIFURCACIONES ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO	17
1.1 CON BRÚJULA EN MANO: ¿QUÉ ES ESPACIO?.....	24
1.2 EL DESERTÃO COMO INSTRUMENTO CONCEPTUAL	28
2 EL IMAGINARIO DEL DESERTÃO	37
2.1 LO ABSTRACTO: CUERPOS ESPEJISMOS.....	42
2.2 LO CONCRETO: CUERPOS FEMENINOS.....	46
3 LAS OBRAS FUERA DE SÍ: TRAYECTOS POR ESPACIOS LITERARIOS Y EDITORIALES	51
3.1 DESIERTO Y SERTÃO POR EL PRISMA REGIONAL.....	52
3.2 TRANSCULTURANDO LOS CAMINOS DE LA NARRATIVA REGIONAL.....	61
3.3 REGIONALISMO, REALISMO MÁGICO Y TRADICIÓN LITERARIA DESDE LA RECEPCIÓN Y EL MERCADO EDITORIAL.....	66
CONCLUSIÓN	79
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXO 1 - TABLA CON REPORTAJES, ENTREVISTAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN SOBRE <i>FURIA (2021)</i>	89
ANEXO 2 - TABLA CON REPORTAJES, ENTREVISTAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN DONDE ES CITADA <i>LA CABEZA DEL SANTO (2023)</i>	94

INTRODUCCIÓN

En 1988, durante la fiesta de despedida de Zoquititán, el presidente municipal de Elota, municipio de Sinaloa, Candelario García Zamora, pronunciaba estas palabras:

Son pueblos que van a desaparecer, pero con cierta alegría, compañeros. Fuera malo en cuanto fuera a desaparecer por un volcán, por otros tipos de obras que hay, que nomás llevan a desaparecer a los pueblos sin ningún beneficio. Zoquititán, El Chirimole y todos los pueblos que vayan a desaparecer es en beneficio de toda la humanidad porque aquí va a haber producción, granos y alimentación para todos. Compañeros de Zoquititán, ¡no se sientan tristes, vamos a sentirnos alegres porque están haciendo la obra querida de su pueblo! (Iribe, 2020, 1 hora 14 min 52s).

Sé de fiestas que despiden a un ser querido que emprende un largo viaje, a alguien que decide abandonar su espacio de trabajo, incluso, de las que despiden la soltería. Pero ¿despedir a un pueblo? ¿Cómo sería eso? Y luego, ¿con alegría? Les han quitado la tierra.

No se despide a un pueblo, se desplaza a un pueblo. Desplazados, eso fueron, después de esa fiesta, los habitantes de Zoquititán y los de los pueblos vecinos obligados a dejar sus tierras para la construcción de una presa, la Aurelio Benassini, o mejor conocida como El Salto. Saltaron lejos de Zoquititán, Sinaloa los Val Cebrenos, una familia de desplazados. Mi familia.

FIGURA 1. MAPA DE SINALOA



Fuente: INEGI (2018).

Siete años después yo nacería y crecería muy cerca de Zoquititán, en La Cruz, Elota, Sinaloa. No sería hasta los 18 años que tendría una vivencia urbana prolongada, cuando me fui a la capital del estado, Culiacán, para estudiar la licenciatura en mercadotecnia y comunicación. Cuatro años y medio después, y terminada la carrera, decidí inmigrar a Brasil.

Vera Iaconelli, en su libro *Manifesto antimaternalista: Psicanálise e políticas da reprodução* (2023), dice que “no perseguimos temas de investigación: ellos nos persiguen y, desde el inconsciente, nos hacen soñar y producir” (Iaconelli, 2023, p.13, traducción propia)¹ o, como dicen mis amigos Yadira y Alexis cada vez que nos reunimos para hablar de nuestras vidas lejos de La Cruz: podremos salir del pueblo, pero el pueblo nunca sale de uno.

Realmente, el pueblo, el rancho, la vida de la provincia, del interior, de lo rural —y todo lo que eso conlleva— nunca ha podido salir de mí, porque incluso la imposibilidad de ir a Zoquititán, la noción de que mi geografía ancestral, de pueblo chico e infierno grande, está sepultada bajo agua, me hace aferrarme cada vez más, aunque sea desde la memoria, a ese espacio.

Cuando decidí estudiar la maestría y entrar a la UNILA, mi proyecto de investigación consideraba dos libros: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo (1917-1986), y *La cabeza del santo* (2023), de Socorro Acioli (2023). A este último llegué en 2020, ya en suelo brasileño, por recomendación de mi amiga Jéssica Mattos. De inmediato, vislumbré un diálogo con la obra de Rulfo pues, ya en la sinopsis, se nos anuncia la historia de Samuel, un joven que emprende un viaje hasta Candeia, al interior de Ceará, en busca de su padre para cumplir el último deseo de su madre. Samuel se refugia en la cabeza inacabada de una estatua de San Antonio y descubre que puede escuchar las oraciones de las mujeres del pueblo. Al ayudar a cumplir sus deseos amorosos, Samuel se convierte en una figura central en la comunidad, desencadenando eventos que transforman su vida y la del pueblo.

Para ese entonces, el eje de análisis que me interesaba era la figura del padre ausente y otras representaciones del patriarcado, pues tanto en Candeia, como en Comala y en La Cruz, existen hombres capaces de asumir el control político y

¹ Texto original: não perseguimos temas de pesquisa: são eles que nos perseguem e, desde o inconsciente, nos fazem sonhar e produzir.

económico de un pueblo entero, pero incapaces de desempeñar activamente la paternidad que les cabe, y en donde las posibilidades de existir como mujer son limitadas a la maternidad y al despojo de la autonomía. Sin embargo, conforme las clases, las lecturas y las charlas con mi orientadora Livia avanzaron, vi la necesidad de sustituir el libro de Juan Rulfo. El salto temporal entre una y otra publicación me incomodaba, así que me puse a buscar una obra mexicana contemporánea que pudiera dialogar con *La cabeza del santo* (2023). Después de muchas lecturas, llegó *Furia* (2021) y con ella las cosas quedaron más lúcidas e interesantes.

Furia es una novela publicada por la oaxaqueña Clio Mendoza. El libro comienza con Juan y Lázaro, dos soldados desertores que se refugian en el desierto y desarrollan una intensa relación homoafectiva. Tras la muerte de Lázaro, Juan descubre que Vicente Barrera, un vendedor itinerante de hilos, es el padre de ambos. Juan decide buscar a Vicente para vengarse, pero la narración se detiene para explorar las historias de Sara y Cástula, las madres de Juan y Lázaro, con Vicente. A partir del tercer capítulo, la narrativa da un salto temporal y se sitúa en tiempos más recientes, presentando los dilemas sentimentales de la pareja María y Salvador. Más adelante, se revela que Salvador es otro hijo de Vicente, y que eventualmente se encuentra con un Juan ya anciano.

Sí, podría haber seguido con la figura del padre ausente como **tema** de mi investigación, pero había algo todavía más rico y múltiple (aunque ni *Pedro Páramo* ni los padres ausentes, vaya paradoja, se fueron del todo de mi proyecto.): **el espacio narrativo**, desierto y sertão. Regiones de la provincia, del interior —como Zoquititán, como La Cruz— que, además, se unen en la **hipótesis preliminar** que sugiere una **composición geográfica-natural similar entre ambos** espacios, marcada por el calor y la aridez, elementos que no solo definen su ecología, sino que también influyen en las dinámicas humanas y simbólicas que allí se desarrollan.

Al ser publicada apenas en 2021, *Furia* ha generado pocos debates en el ambiente académico, más allá de algunas reseñas y breves menciones. Por otro lado, a casi una década de su publicación, *La cabeza del santo* ya ha propiciado múltiples análisis, que pasan por las representaciones de lo religioso (Bonine, 2021), lo fantástico (Polese, 2021), la violencia (Pinto, 2021) y la intersección entre realidad y ficción (Passos, 2017). Y aunque el estudio de dichos temas aún no se ha agotado —asuntos que también pueden ser encontrados en *Furia*—, el **objetivo principal** de esta tesis es aproximar a los espacios narrativos, desierto y sertão, para proponer al

Desertão como un instrumento de representación espacial heterotópica. Para ello, el **enfoque metodológico** a seguir es de la literatura comparada, puesta esta resulta una vía analítica e interpretativa a la que le competen no solo los fenómenos de producción, sino también los de circulación y recepción que exceden el marco de las literaturas nacionales (Dubatti, 2008). Aunado al objetivo principal, me propongo desenmarañar los siguiente **objetivos específicos**: i) identificar las similitudes y las diferencias entre el desierto y el sertão; ii) describir cuáles de esas aproximaciones y alejamientos posibilitan la existencia del Desertão como un espacio de cruce; iii) establecer los sentidos narrativos que el imaginario del Desertão construye; y iv) examinar a *Furia* y a *La cabeza del santo* no solo como textos, sino como productos literarios en circulación, al explorar aspectos de autoría, recepción y mercado editorial.

Cada sección desenvuelve, gracias a **aportaciones teóricas específicas**, cada uno de los objetivos. Por ejemplo, en el **primer capítulo**, titulado “Los objetos y sus espacios: cruces y bifurcaciones entre el desierto y el sertão”, además de describir minuciosamente las tramas de mis objetos de estudio, revisito algunos enfoques sobre el espacio como categoría transversal, de la mano de los aportes de Luis Alberto Brandão (2013) que, junto a los conceptos de “Isla urbana” de Josefina Ludmer (2010) y “Ch’ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui (2018), anuncian al Desertão como un instrumento de representación espacial heterotópica. Lejos de buscar la fusión de los espacios narrativos —desierto y sertão—, el Desertão propone generar nuevos sentidos a partir de su cruce. Por lo tanto, antes de ir de lleno a tales sentidos, concluyo el primer capítulo con una digresión que ilustra cómo el Desertão emerge del imaginario de ocupación colonial compartido entre desierto y sertão; espacios instrumentalizados como territorios de expansión y sometimiento, en consonancia con la figura del Desierto propuesta por Elizabeth Povinelli (2016), quien explora la relación entre Vida y No Vida en el marco del geontopoder. Además, dicho imaginario se refuerza por su conexión etimológica, como señala Gustavo Barroso (1983), quien vincula el término sertão a la palabra “desertão”, destacando la apropiación simbólica de ambos espacios.

El Desertão no se reduce al imaginario de ocupación colonial, aunque este último constituye un punto de partida fundamental. ¿Cuál sería, pues, el imaginario de tal noción? Es esa la pregunta norteadora del **segundo capítulo**, “El imaginario del Desertão”, en el que retomo la conceptualización de imaginario, de Jacques Lacan (1987), —al ser una que trabaja, elementalmente, con la imagen— y la de la

metonimia, condensada en la figura del espejismo. De esa forma, abordo cómo tal imagen simboliza los desplazamientos y fragmentaciones presentes en ambas obras, en donde el cuerpo es capaz de vivir a través de la ambivalencia; cuerpo ese que se extiende más allá de la vida y de la muerte, de lo humano y de lo animal, de lo femenino y de lo masculino. Por último, analizo los límites del espejismo, con base en el texto *Mulher e literatura*, de Rita Terezinha Schmidt (2017), que no ignora las marcas de un cuerpo entendido como femenino.

En “Las obras fuera de sí: trayectos por espacios literarios y editoriales”, **tercer y último capítulo**, analizo cómo *Furia* y *La cabeza del santo* se insertan como objetos culturales. A través de esta mirada, el espacio emerge como un concepto transversal que articula las prácticas de creación, interpretación y consumo literario, resaltando la importancia de analizar las obras no solo como textos sino como objetos culturales. Por lo tanto, es aquí donde pongo a dialogar a mis objetos de estudio con categorías de análisis literario como el regionalismo, la literatura del norte y la literatura del desierto. Posteriormente, retomo ideas de Ángel Rama, propuestas en sus libros *Transculturación narrativa en América Latina* (1984) y *Ciudad letrada* (1998) para ampliar la lectura de lo regional. Finalmente, paso del análisis de la obra a considerar aspectos vinculados a la autoría y la recepción que, para efectos de esta tesis, mi recorte considera el análisis del mercado editorial y los medios de comunicación. Esta parte es fundamental ya que me permitió aplicar mis conocimientos en el área del marketing editorial —he trabajado como mercadóloga en Tag Livros y actualmente lo hago en el Grupo GEN. Gracias a la combinación del análisis de la obra, la posición de las autoras con la tradición literaria y la forma en la que sus novelas son comunicadas, mi propuesta —a modo de conclusión para ese capítulo— es reafirmar los diálogos existentes y proponer interacciones basadas en el concepto de red (Enne, 2004).

Hablar del espacio y todo lo que este produce es, en toda instancia, el camino de esta tesis. Comencemos, pues, por ese viaje al Desertão.

1 LOS OBJETOS Y SUS ESPACIOS: CRUCES Y BIFURCACIONES ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO

Tomo *Furia* en mis manos y lo que veo es un carro chocolate, la doble rodado amarilla y destartalada de mi tío Gonzalo siendo manejada por el Boni, el Caballo, el Polo — o cualquier uno de mis primos, los plebes, al que pudieron obligar — en donde las vacas entran para convertirse en reses; del establo al matadero, del matadero a la carnicería, de la carnicería a la carreta del taquero. Vida y muerte en un mismo viaje. También veo a mi papá. A lo lejos, entre las parcelas pelonas, en donde después de trasquilar a la tierra y arrancarle su maíz, él habla con algún productor, diciéndole lo buena que fue la trilla, que en unos días le liquida la última parte de lo acordado, que mejor precio que ese no le pudo dar, que cuenta con él para la próxima zafra. Vida y muerte en un mismo campo.

Luego, agarro *La cabeza del santo*, su edición en portugués, y vuelve el amarillo de la doble rodado con el recuerdo de mis primos y yo trepándola, saltando, trepándola de nuevo, brincando dentro de ella. Pero ese amarillo, es el amarillo de una cubierta que, como el propio sol, envuelve al paisaje del sertão cearense. Y aun sabiendo qué es sertão y dónde queda Ceará, el paisaje, nuevamente, me trae reminiscencias familiares: los caminos áridos de Coahuila, esos por los que rodábamos una vez al año para visitar a los Rodríguez Martínez, preludio de la más completa felicidad: agarrar el eco con mi tía Vicky para ir a comprar pollo rostizado del H-E-B, metichar los instrumentos musicales de mi abuelo chirrín, ir con mi abuela a la Pulga Mitras, cenar tostadas de la Siberia con mis primos, los huercos, mientras pasa cualquier cosa en Multimedios. “Ya estamos en Saltillo, ya casi estamos en Monterrey, Nuevo León... ‘Monterrey lindo quiero enviarte este suspiro. En mi delirio en tu suelo siempre estoy’ (Mora, 1984, 2 min 25s)”, decía mi padre. La memoria, apedreándome, tirándome en Concepción “Concha” del Oro, Zacatecas, en donde vi tanta piedra que hasta pensé que la dureza de mi abuela Zenaida no era más que el reflejo de su lugar de origen.

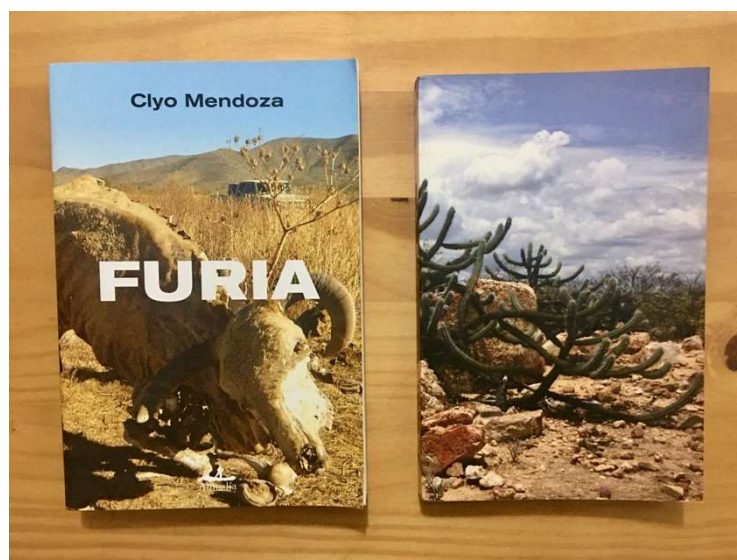
FIGURA 2. LOCALIZACIÓN DE LOS ESTADOS DE SINALOA, ZACATECAS, COAHUILA Y NUEVO LEÓN EN EL MAPA FEDERATIVO DE MÉXICO.



Fuente La autora (2024)

O sea que, tan solo con mirar aquello que muchos lectores dicen no juzgar ni importarles (las portadas), mi memoria ya advertía vínculos, una suerte de espacio compartido; espacios que, al darle la vuelta al libro, sus sinopsis los revela: un desierto y el sertão cearense.

FIGURA 3, EDICIÓN EN ESPAÑOL DE FURIA (2021) (IZQUIERDA) Y EDICIÓN EN PORTUGUÉS DE LA CABEZA DEL SANTO (2014) (DERECHA).²



Fuente: La autora (2024).

² En el caso del libro de Acioi, este cuenta con una sobrecubierta amarilla que al quitarla deja ver la imagen del sertão tomando la porta del libro.

Pero, más allá de la sinopsis y de sus portadas, ¿qué narran tales libros? ¿Qué relación guarda el desierto y el sertão? Ante todo: ¿de qué hablamos cuando hablamos de espacio? A continuación, respondo la primera interrogante.

Escrito por la profesora y periodista Socorro Acioli y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2023 —en 2014 por la editorial Companhia das Letras en Brasil—, con traducción del portugués al español de Paula Abramo, *La cabeza del santo* es una novela que cuenta la historia de Samuel, un joven de 28 años, que emprende un viaje de dieciséis días a pie hasta la ciudad de Candeia, en el interior del estado de Ceará, para cumplir una de las promesas que le hizo a su madre, Mariinha, antes de morir: conocer a su padre biológico, Manoel, y a su abuela Niceia.

La novela está dividida en cuatro partes, todas ellas contadas por un narrador omnisciente y con la intervención constante de diálogos entre los personajes. En la primera parte, seguimos el viaje de Samuel a Candeia, su llegada a la ciudad y el primer encuentro hostil con su abuela que, negándose a acogerlo en su casa, le indica una guarida para dormir. Sólo al día siguiente, Samuel descubre que el lugar donde ha pasado la noche no es una cueva, sino la cabeza hueca de una estatua inacabada de San Antonio, en la que se oyen las plegarias de las mujeres que piden milagros de amor. Samuel se da cuenta inmediatamente del potencial económico de este suceso y convence a Francisco, un chico de trece años que frecuenta la cabeza para hojear revistas pornográficas, para que le ayude en esta tarea. En las últimas páginas de la primera parte, vemos cómo Samuel y Francisco realizan el primer "milagro", que resulta en el matrimonio de los personajes Madeinusa y Dr. Adriano.

La historia se difunde por Candeia y las ciudades vecinas. Así, en la segunda parte, la novela muestra cómo el pueblo —con más casas vacías que habitadas, casi fantasmal y olvidado por el Estado— comienza a atraer a cientos de personas interesadas en los milagros de San Antonio, llegando incluso a invadir las casas aparentemente vacías, en donde los propios dueños son hallados muertos y abandonados. Samuel y Francisco (y su familia) se aprovechan del turismo religioso cobrando por las consultas, vendiendo comida o pequeñas estatuas del santo. Sin embargo, Samuel empieza a agotarse de escuchar tantas voces y se siente incómodo ganando dinero a costa de la fe (algo que ha hecho desde niño, vendiendo pulseras y sombreros a los peregrinos de Juazeiro do Norte). Aun así, a petición de Francisco, decide quedarse un poco más, con la esperanza de seguir oyendo una voz que se

distingue de las otras que escucha dentro de la cabeza: una voz que no reza, sino que canta. Las cosas se complican cuando el periodista Túlio llega a la ciudad y publica un reportaje, en formato de cordel, en el que expone el pasado corrupto y negligente del gobierno de Candeia. Samuel es hostigado y amenazado de muerte si no abandona la ciudad.

El clímax se suspende al principio de la tercera parte ya que, en los dos primeros capítulos, el narrador retrocede en el tiempo para contarnos las razones del fracaso de la estatua de San Antonio y, en consecuencia, de la decadencia de Candeia. Luego conocemos a Meticuloso, el obrero encargado de terminar la estatua y culpable de su falla. Descubrimos que Meticuloso es en realidad el padre de Samuel, Manoel. En esta tercera parte, otros personajes, hasta entonces poco desarrollados, toman forma: conocemos la historia de los padres de Madeinusa, Helenice y el portugués Fernando, este último asesinado por su mujer tras descubrir que su hijastra, Rosario, es hija legítima de su marido, fruto de una relación amorosa con una caboverdiana. Nos enteramos de que Rosario es la voz que canta y de la que Samuel está enamorado. El hostigamiento hacia el protagonista continúa y acaba encarcelado por el propio alcalde, Osório, que está decidido a dinamitar la cabeza del santo y algunas casas para vender Candeia como planta industrial de una empresa.

En la cuarta y última parte de la novela, Samuel abandona la comisaría y se dispone a huir de la ciudad, no sin antes encender una vela a los pies de San Antonio y, en Canindé, otra a los de San Francisco, según los deseos de su madre antes de morir. Es a los pies de San Antonio donde descubre que su padre, Manoel, ha estado viviendo dentro de la estatua todos estos años, sintiéndose culpable de su propia desgracia, la de su familia y la de la ciudad. Los dos hablan y van a casa de su abuela. Más tarde, lo fantástico cobra fuerza cuando descubrimos que la abuela Niceia estuvo muerta todo el tiempo. Entonces, Samuel deja Candeia y va a Canindé, donde por fin conoce a Rosario, que vivía en casa de un tío (hermano de Helenice) y donde estaba protegida de las maldades de su madrastra.

Por su parte, *Furia*, de la escritora oaxqueña Clio Mendoza, tuvo su primera publicación por Anagrama en 2021, en colaboración con la Universidad Autónoma de Nuevo León. En Brasil, la traducción al portugués fue lanzada en 2022 por la editorial Peabiru. Con una división en cinco capítulos y con múltiples voces narrativas — pasando del narrador omnisciente a la primera persona—, la novela abre presentando a dos de sus principales personajes: Juan y Lázaro, un par de soldados desertores

que se refugian en el desierto, huyendo de la guerra, pero, sobre todo, de la confrontación de sus propios deseos, ya que ambos inician una breve pero intensa relación homoafectiva.

Es en función de la muerte de Lázaro —y de la indagación de Juan en las pocas pertenencias del difunto— que emerge un personaje clave: Vicente Barrera, vendedor itinerante de hilos, padre, no sólo de Lázaro, sino también de Juan. Así, en Juan brota el deseo vengativo de ir en búsqueda del padre. Sin embargo, dicha convicción se suspende en el tiempo narrativo para llevarnos a conocer —en “Anatomía de la sobra”, segundo capítulo— el origen de los hermanos a través de las historias de Sara y Cástula, madres de Lázaro y Juan, respectivamente.

Sara y Cástula son vecinas. Cuando la primera tiene a Lázaro, la segunda ya ha perdido a un hijo en una de las veces que tuvo que huir del pueblo a causa de los soldados. Y aunque Cástula disfruta cuidar a Lázaro, Sara descarga en ella su resentimiento por el abandono de Vicente. Un día, Sara le pide que vaya a vender cabras a un pueblo donde ha oído que se encuentra Vicente. Cástula acepta y en esa aventura es tomada por un ente que paira entre lo masculino y lo femenino.

Cástula, con vientre inflamado y leche saliendo de sus pechos, vuelve y dice estar embarazada, pero la partera del pueblo lo descarta. Sara, enfurecida por la que piensa ser una fantasía, lleva a Cástula al monte y la abandona. Tiempo después, Cástula, quien para Sara está muerta, le manda una carta donde le comunica que tuvo un hijo y que encontró a Vicente. Sin embargo, la historia vuelve nuevamente al punto del abandono de Cástula en el que, después del encuentro con el mercader y con Jesusa, una escriba que la cobija, Cástula acaba huyendo de sus cuidados una vez que el embarazo deja de manifestársele en el cuerpo. Así, llega a Boca de Perro y acaba relacionándose con el dueño de la cantina para, finalmente, encontrar a Vicente. Ante la ambivalencia del desprecio y la atracción, Cástula es atacada por Vicente y queda embarazada de Juan. Pero la rabia la transforma e intenta convencer al cantinero de matar a Vicente y a violar a su esposa (que es una niña), pero no lo logra. Cástula huye de Boca de Perro, se echa a la bebida y abandona a Juan, quien será llevado a un orfanato y después a las filas del ejército. Y así como el primer capítulo cierra con la búsqueda de Lázaro por su padre, el segundo lo hace con la llegada de Juan a la casa de Vicente.

A partir del tercer capítulo, “El cuerpo anagramático”, aparecen dos nuevos personajes: María y Salvador. La primera escena, en la voz de un narrador

omnisciente, describe cómo María se despide de Salvador para entrar a un supermercado. María tarda más de lo esperado y Salvador, desesperado, sale a buscarla. Sin embargo, cuando el guardia le pregunta por las características de la mujer que busca, Salvador duda de todo: no recuerda su nombre ni está seguro de si realmente busca a una mujer.

Después de este episodio, la voz narrativa cambia a María. Ella nos cuenta más sobre su relación con Salvador sin seguir una cronología lineal. Relata hechos importantes, entre ellos como que, su padre, Jesús, fue un hombre que desapareció por mucho tiempo y cuando regresó, lo hizo convertido en un perro encadenado y rabioso que incluso le llegó a morder. Ante dicha descripción, la hipótesis de que María tendría un vínculo con Vicente Barrera, a pesar del nombre diferente, emerge.

María también relata otros aspectos importantes: ella le propone a Salvador ir al desierto tras verlo en la cama con otra mujer, Daniela, y cree que él acepta por culpa. Además, habla de sus experiencias trabajando en una morgue, de su gusto por el cine y los sueños oníricos que comparte con Salvador, de su relación conflictiva con su madre, de la aparición de un amigo de la infancia que fue su primer amor y el hecho de que la madre de Salvador fue asesinada.

Luego, Salvador toma la narración del capítulo hasta concluirlo. Confirma muchos de los hechos que María relató anteriormente. Sin embargo, surge uno propicio para la especulación: Salvador tiene un hermano, mucho mayor que su propia madre, que los visitó cuando él era pequeño. Este acontecimiento es potencialmente el mismo que cierra el primer capítulo de *Furia*, cuando Lázaro, antes de posiblemente morir en la guerra, decide buscar a su padre en el pueblo Boca de Perro y a Vicente hecho un perro.

El relato de Salvador continúa hasta el momento en que busca a María afuera del supermercado. Totalmente fuera de sí, se desmaya. Al despertar, angustiado porque cree que el guardia lo está buscando, un comerciante lo encuentra y le muestra el camino al desierto, no sin antes darle agua y frutas. Salvador insiste en que busca a una mujer, a lo que el comerciante, cerrando el capítulo, le responde: "Todos estamos buscando a una mujer" (Mendoza, 2021a, p. 166).

¿Son Salvador y María la misma persona? ¿Son meras ilusiones? ¿Quién es la ilusión de quién? ¿Quién es el cuerpo y quién es la imaginación? Todas estas preguntas quedan flotando al terminar "El cuerpo anagramático" que, además, por su título, sugiere una cierta transposición de los mismos elementos.

“El otro de sí mismo”, cuarto capítulo, narra el encuentro de Juan y Salvador.

Juan Barrera, después de una dolorosa estancia en la ciudad tras la muerte de Lázaro, decide refugiarse en un pequeño pueblo del desierto, donde se ha ganado la fama de ser un hombre de armas tomar. Ante los ojos del pueblo, su vida cambió tras perder a su esposa durante la guerra, pero Juan no es más que un hombre atormentado por la pérdida de Lázaro y la conciencia de saberlo su hermano.

Salvador sigue caminando por el desierto en busca de María. Sus gritos comienzan a asaltar los sueños de Juan, quien, en su desasosiego, piensa que es Lázaro quien se infiltra en sus pesadillas. Allí, Juan le recuerda a Lázaro que fue él quien mató a la esposa de Vicente Barrera para vengarse. Sin embargo, Juan continúa escuchando los gritos y, al segundo día, cerca de su casa encuentra a un hombre tirado que dice llamarse María. Juan lo lleva a su casa, pero el sujeto comienza a desesperarlo, ya que el hombre sigue diciendo que se llama María, lo que le despierta el recuerdo de Lázaro. Juan revisa las ropas de Salvador y descubre que su apellido es Barrera, por lo que surge la hipótesis de que sean hermanos.

Juan acaba por amarrarlo a un árbol y, a partir de ese gesto, la metamorfosis de Salvador a perro comienza. Sin embargo, de nuevo, el recuerdo de Lázaro hace que Juan desista de la idea de matarlo y, por el contrario, huya con él cuando Mercader lo visita para advertirle que en el pueblo se dice que su perro violó a dos niñas.

Las últimas partes del capítulo relatan esa huida por el desierto. Juan deja de llamar a Lázaro y pasa a hablarle a Salvador, a quien nombra Chéncho o Chato, narrándole algunos recuerdos. Por su parte, Salvador, cuanto más camina, más recobra la nitidez de su estado anterior, sobre todo de su infancia. En un determinado momento, se lee que María fue su amiga de la infancia, vecina e hija de una prostituta que se metía con su papá, y que Vicente perro no solo lo atacó a él, sino también a ella —desde aquella vez nunca más vio a María. La voz de su madre se infiltra en los recuerdos de Salvador para contar eso y confirmarle que fue Juan quien la mató; que Lázaro también la visitó fingiendo ser hijo de un amigo de Vicente, pero ella sabía que era él el hijo de Vicente por su parecido. El capítulo finaliza cuando, moribundos, Juan y Salvador detienen su paso por el desierto.

Durante las primeras páginas del quinto y último capítulo, “Autopsia”, la narración omnisciente cuenta la relación de Daniela y Salvador, ambos trabajan en una morgue —ella limpiando, él como forense— y son amantes. Daniela es descrita

como una mujer servil y Salvador como un tipo raro, que sueña con dedicarse al cine, hacer una película de un hombre que vive en el desierto y de pronto algo cambia en su vida. Así, la relación erótica entre ambos es mediada por la predilección de Salvador por el cine.

No obstante, el vínculo acaba con la llegada de dos cuerpos a la morgue, el de un niño y el de una mujer que, antes de asesinados, fueron abusados sexualmente. Inmediatamente, Salvador reconoce el cuerpo de la mujer: es María, su amiga y primer amor de la infancia. Salvador recuerda su historia con ella y la culpa lo invade al no pedirle perdón por el abuso de Vicente hacia ella. Salvador no dice nada, María continúa sin nombre ante la policía y tanto su cuerpo como el del niño terminan en una fosa común al no ser reclamados. Como ya mencionado, la actitud de Salvador cambia, evita a Daniela y cuando esta lo confronta él le deja claro que tiene novia y que ellos eran solo amigos. Daniela, ante la pena de amor, se echa al alcohol. Pronto, Salvador deja la morgue y en ella se murmura que se escapó con su novia María.

De nuevo, dos cuerpos llegan, esta vez son los de Juan Barrera y un perro que había preñado a unas niñas. Ambos fueron llevados desde el desierto por unas señoras. Una de ellas declara no tener nada que ver con sus muertes, fueron los niños del pueblo quienes los encuentran. Daniela decide no contarle al hombre que ocupa el puesto de Salvador el truco de hablarles al oído a los muertos para quitarles el rictus y poder vestirlos, y acaba haciéndolo ella con el cuerpo del perro que, cuando se acerca más, reconoce a Salvador. Daniela, después de vomitar, sale de la morgue.

La última escena que *Furia* plantea es la del pueblo que contará, a través de los años, la historia de Juan y su perro, así como la de un comerciante de hilos que regala oro a los incautos por el camino. En el recuerdo de Daniela, por otra parte, un Salvador heroico se perpetúa.

Descritos mis objetos de estudio, parto a responder el resto de las preguntas: ¿qué relación guarda el desierto y el sertão?, ¿de qué hablo cuando hablo de espacio?

1.1 CON BRÚJULA EN MANO: ¿QUÉ ES ESPACIO?

Para este momento de la lectura, y sin haber entrado al núcleo del trabajo, tal vez ya sea evidente que la categoría que ordena mi tesis, que funciona como una suerte de brújula, es la espacial. Sin embargo, eso no siempre me fue obvio, no porque no entendiera al desierto y al sertão como espacios, sino porque ellos, en sí,

ya eran El espacio: o sea, inicié mi trayecto con las coordenadas, pero sin la brújula en mano y, cuanto más avanzaba, más nítida se hacían las bifurcaciones que me llevaría de lo concreto a lo abstracto. Entonces, ¿qué es espacio?

Antes que todo, vale resaltar que el término espacio posee relevancia teórica en varias áreas del conocimiento. Es transversal y múltiple. Según Brandão (2013, p. 54-55), existen dos grandes tradiciones que actúan en la consolidación de dicho concepto: una en donde este se define como posición de un cuerpo en relación con otros cuerpos, y otra en la que no es nada más que el vacío en el que se procesan los eventos. La primera, una cualidad posicional; la segunda, una categoría apriorística de la percepción. Sin embargo, este último enfoque, difundido por la física newtoniana y la filosofía idealista de Kant, fue cada vez más cuestionado, a partir del siglo XX, por los avances de la mecánica cuántica y la física relativista, por la problematización de las tendencias idealistas en el campo filosófico y por la crisis de los paradigmas de representación en el arte, que rechazaban lo esencialista y reforzarían su interés en las formas de mediación entre sujeto y objeto de conocimiento y/o de práctica. Es a partir de esas transformaciones que se recupera el predominio de la concepción relacional del espacio y, paralelamente, que se buscan nuevas formas de concebirlo.

Como es de esperarse, el campo de los estudios literarios acompañó esa vuelta de tuerca. Tiempo, acciones y trama predominaron como punto focal de las teorías formalistas y estructuralistas.

El designio imanentista, dominante en el formalismo ruso, el *new criticism* estadounidense, la fenomenología y la estilística, y que en gran medida encuentra su punto de articulación y ecuación en el estructuralismo francés, se asocia no sólo a la difusión de la lingüística, sino también a la influencia de las vanguardias artísticas o, en términos más amplios, al proyecto artístico modernista de la primera mitad del siglo XX. La asociación refuerza el argumento de que el espacio no ocupa un lugar destacado en estas corrientes teóricas porque las vanguardias, en términos generales, se negaron a atribuir al arte la tarea de representar la realidad (Brandão, 2013, p. 22, traducción propia).³

³ Texto original: O designio imanentista, dominante no formalismo russo, no *new criticism* norte-americano, na fenomenologia, na estilística, e que em larga medida encontra o ponto de articulação e equacionamento no estruturalismo francês, está associado não apenas à difusão da linguística, mas à influência das vanguardas artísticas, ou, em termos mais amplos, do projeto artístico modernista, na primeira metade do século XX. A associação reforça o argumento de que o espaço não ocupa posição de destaque mas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir a arte a função de representar a realidade.

Y no sería hasta el surgimiento de los estudios culturales, de la crítica de la recepción y algunos trabajos deconstruccionistas que estos sacarían al espacio del lugar secundario que se le había designado.

¿Cuáles fueron los rumbos del concepto de espacio después de la coyuntura estructuralista? [...]. Se puede plantear su contribución [de los trabajos posestructuralistas o deconstruccionistas] en al menos dos aspectos. El primero es la negación del sistema de oposiciones que incluye sentido/forma, alma/cuerpo, inteligible/sensible, trascendente/empírico, sistema en el que la categoría de espacio tiende a insertarse en el segundo término. [...] Simultáneamente, y con todo, en un doble movimiento, se debe rechazar el postulado de que el espacio ocupa el primer término de los pares que oponen naturaleza y cultura, realidad y percepción, hecho e interpretación. El espacio no es un "hecho natural" o, mejor dicho, si tuviera algo de "natural", habría que subrayar que la "naturaleza" no detenta el estatuto de presencia absoluta (Brandão, 2013, p. 27-28, traducción propia).⁴

En el campo literario, Brandão (2013, p.58-72) apunta que, en los estudios literarios occidentales del siglo XX, es posible definir cuatro modos de abordaje del espacio: representación del espacio, espacio como forma de estructuración textual, espacio como focalización y espacio del lenguaje. Además de esas cuatro vertientes, el autor propone otras cuatro derivaciones que "no llegan a construir modos plenamente elaborados — mucho menos consolidados" (2013, p.65)⁵ y serían: las operaciones de espaciamento, las distribuciones espaciales, los espacios de indeterminación y las representaciones heterotópicas. Esta última expansión, la de las representaciones heterotópicas, me resulta interesantes, ya que la elaboración que propongo busca interrogar en qué medida mis objetos de estudio hacen uso de aquello que en cierto contexto cultural es percibido como espacio. Eso equivale, de alguna medida, y utilizando el término propuesto por Michael Foucault, a preguntarse por la vocación heterotópica de la literatura, o sea, cuestionarse de qué manera los espacios externos al texto pueden ser transfigurados, reordenados, transgredidos. En resumen,

no se trata de describir espacios, sino de proponerlos, aunque sea subvirtiéndolos las funciones que se les atribuyen habitualmente en el universo de ficción. No se trata, por ejemplo, de detectar la mera inversión de polaridades espaciales (alto/bajo, dentro/fuera, etc.), sino de observar si esas

⁴ Texto original: Quais são os desdobramentos do conceito de espaço posteriormente à conjuntura estruturalista? [...] a contribuição pode ser aventada quanto a pelo menos dois aspectos. O primeiro é a negação do sistema de oposições que inclui sentido/forma, alma/corpo, inteligível/sensível, transcendente/empírico, sistema no qual a categoria espaço tendencialmente é inserida no segundo termo.[...] Simultaneamente, porém, num duplo movimento, deve-se também recusar o postulado de que o espaço ocupa o primeiro termo de pares que opõem natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação. O espaço não é um "fato natural", ou melhor, se há de "natural", ressalte-se que a "natureza" não possui estatuto de presença absoluta.

⁵ Texto original: Não chegam a constituir modos plenamente elaborados — e, muito menos, consolidados.

polaridades se relativizan mediante el uso de algún elemento —también reconocido como espacial— que tensa la estabilidad de los pares opuestos (Brandão, 2013, p.39, traducción propia).⁶

Vale enfatizar que mi trabajo se orienta hacia una dirección heterotópica —la de espacios que representan, cuestionan o invierten la realidad y que, a menudo, son contradictorios o ambiguos— debido a que del espacio que quiero disertar no es ni el sertão ni el desierto, sino el Desertão —a pesar de que, para hablar de él, necesitaré comenzar mi trayecto por tales sitios, ya que lo anteceden y de su cruce emerge el Desertão.

Aunque en las próximas páginas indagaré los sentidos de ese espacio que llamo Desertão, otra observación que conviene adelantar es que el Desertão no es una síntesis, ni un tercer espacio. En este sentido, el Desertão estaría cercano de la concepción ch'ixi, la cual la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui desdobra en su libro *Un mundo ch'ixi es posible* (2018). En él, Rivera define ch'ixi como una mezcla de colores que solo es mezcla en la apariencia, salvo cuando se le ve de lejos.

Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras —el kusillu— o a ciertas entidades —la serpiente— en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante. También ciertas piedras son ch'ixi: la andesita, el granito, que tienen texturas de colores entreverados en manchas diminutas. Aprendí la palabra ch'ixi de boca del escultor aymara Víctor Zapana, que me explicaba qué animales salen de esas piedras y por qué ellos son animales poderosos. Me dijo entonces “ch'ixinakax utxiwa”, es decir, existen, enfáticamente, las entidades ch'ixis, que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni en el cielo ni en la tierra pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina (Rivera, 2018, p.98).

Así como el ch'ixi, el Desertão no es una “mediación ni tampoco como conciliación de opuestos. No es síntesis, ni es hibridación, mucho menos fusión” (Rivera, 2018, p.144), sino la intención de “imaginar identidades de sujetos que se definen dentro y fuera de ciertos territorios” (Ludmer, 2010, p.178) —por sujeto, entiéndase personajes y por territorio el narrativo.

⁶ Texto original: Trata-se, emfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à proposição destes, anda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções que lhes são usualmente atribuídas. Trata-se, por exemplo, não de detectar a mera inversão de polaridades espaciais (alto/baixo, dentro/fora etc.), mas de observar se tais polaridades são colocadas sob perspectiva, mediante o emprego de algum elemento — também reconhecido como espacial — que tensiona a estabilidade dos pares opositivos.

1.2 EL DESERTÃO COMO INSTRUMENTO CONCEPTUAL

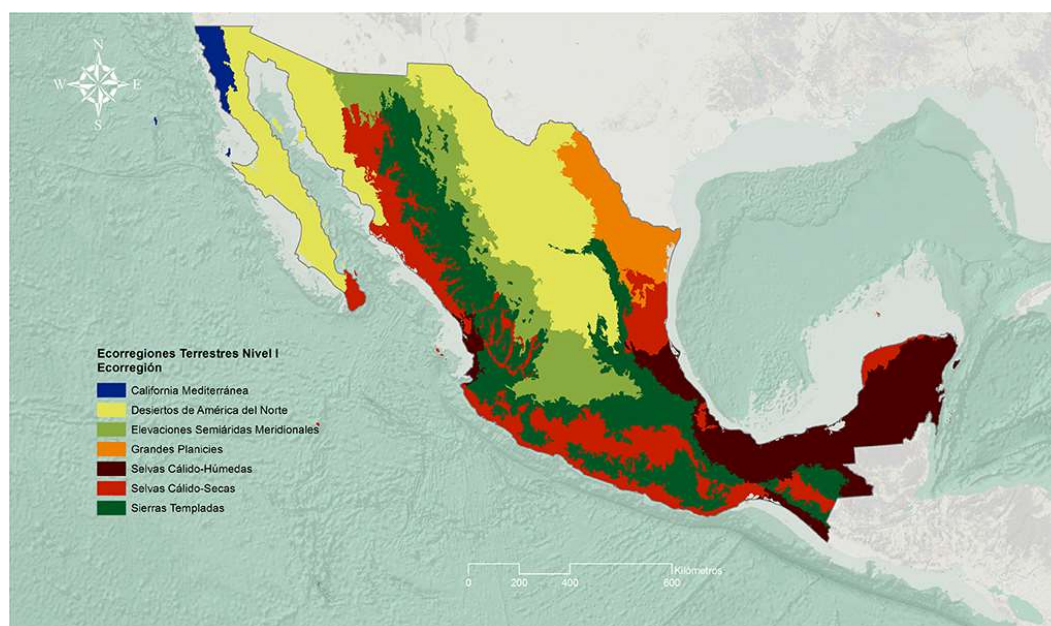
Una vez descritas las tramas, repasado el transcurso del espacio como una categoría de conocimiento transversal, regreso a los escenarios de las obras para responderme la última de las preguntas con las que inicié este capítulo: ¿qué relación guarda el desierto y el sertão? Un desierto y el sertão cearense. Y digo “un” porque, en el caso de *Furia*, en ningún momento el libro especifica a cuál desierto hace alusión, ni siquiera si es uno mexicano. Esa indeterminación dentro del espacio del Estado-nación hace que me planteé otra pregunta: ¿qué es el desierto?

El desierto puede ser comprendido desde múltiples perspectivas, cada una aportando una visión sobre su naturaleza y su impacto en la vida y la cultura. Visto como un ecosistema, los desiertos se caracterizan por presentar una

baja y no uniforme disponibilidad de humedad a lo largo del año, baja humedad atmosférica —con excepción de los desiertos costeros, como los de Baja California en la porción del Océano Pacífico— y alta temperatura diurna del aire, así como elevados niveles de radiación solar que en ocasiones incrementan la temperatura hasta 600 y 700 C a nivel del suelo (Valiente, 1995, p.40).

Sin embargo, y contrario a lo que muchos puedan pensar, desierto, desde tal perspectiva, no es sinónimo de vacío, sino todo lo contrario: de diversidad. En México, según la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales SEMARNAT [ca 2015], la ecorregión más amplia son los Desiertos de América del Norte, que se ubica en gran parte de Sonora, Baja California y Baja California Sur y la parte norte-centro del país. Aun así, México es uno de los territorios con mayor diversidad de flora y fauna en el mundo por razón de sus desiertos, en donde habitan especies endémicas (Valiente, 1995, p.39).

FIGURA 4. MAPA DE ECORREGIONES DE MÉXICO.



Fuente: SEMARNAT [ca 2015].

Islam, cristianismo y judaísmo: tres religiones que han moldeado la historia, la política, la religión, la filosofía de nuestro planeta, tres religiones que nacen en el desierto y en donde este está presente en sus textos como lugar sagrado, de peregrinación, de soledad que produce encuentro y conocimiento. Imaginario que la literatura, el cine y la pintura se ha encargado de expandir: *Il deserto dei Tartari* (1940), *Las aventuras de la China Iron* (2017), *Dune* (1965), *Le Petit Prince* (1943), *Paris, Texas* (1984), *Babel* (2006), *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* (2022), las flores y los desiertos de Georgia O'Keeffe (1887-1986) —la lista es inmensa, esas son las obras que viene a mi cabeza en un recuento rápido— y, claro, *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, una novela que se ha convertido en un antecedente para la producción literaria de escritores mexicanos que toman al desierto como escenario, pues, en esta obra, Bolaño plantea un cambio en la forma de entender el espacio —en donde los personajes principales escapan de la Ciudad de México al desierto de Sonora. Además, Francisco Carrillo (2022) apunta al desierto fronterizo como un espacio que simboliza una idea de nación en acelerado proceso de derrumbe y, al mismo tiempo, el territorio por el que “transcurre parte de la literatura mexicana más significativa de las últimas décadas” (p.78, 2022).

El trayecto de Bolaño hacia el desierto, continuado en *2666* (2005), se manifiesta en obras como *Lost Children Archive* (2019) de Valeria Luiselli y en *Ahora me rindo, y eso es todo* (2018) de Álvaro Enríque. Otros títulos, como *La compañía* de Verónica Gerber (2019), *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Una historia oral*

de la infamia de John Gibler (2016), *El incendio de la mina El Bordo* de Yuri Herrera (2018), *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli (2017) o *Procesos de la noche* de Diana del Ángel (2017) representan variantes de una búsqueda que pretende, en su exploración de los espacios desérticos y sus archivos del mal, interrogar la historia oficial (Carrillo, 2021, p. 694).

Ahora, me dirijo al sertão cearense, espacio narrativo de *La cabeza del santo*, que no por el hecho de que sea un lugar determinado —o sea, que pueda ser ubicado en plano material— sea más fácil de abordar. Todo lo contrario, ya que, desde el punto de vista clásico de la geografía, el sertão no se califica como un tipo empírico de lugar, es decir, no se define por las características intrínsecas de su composición o la disposición de sus elementos en un paisaje típico (Moraes, 2003).

Como realidad fáctico-material, la noción de sertão no representa una singularidad concreta que lo identifique como una entidad telúrica dotada de particularidades intrínsecas, y no puede establecerse como un tipo singular de medio natural ni como una modalidad propia de paisaje humanizado. No es el resultado de procesos naturales en la conformación de una porción de superficie terrestre (como un ecosistema, un bioma o un compartimento geomorfológico), ni el resultado de procesos sociales en la creación de un espacio producido por la sociedad (como una plantación, una aldea o una ciudad). Así, el sertão no califica como una figura del universo empírico de la geografía tradicional, a pesar de que -en gran medida- la historia de esta disciplina revela la práctica de su estudio y descripción como uno de sus objetivos constantes. Describir los sertões ha sido uno de los objetivos más practicados del trabajo geográfico en Brasil, surgiendo incluso como un fuerte elemento de legitimación de este campo disciplinar en diferentes coyunturas históricas del país (Moraes, 2003, p. 1, traducción propia).⁷

Como también lo apunta Moraes (2023), el sertão no es una materialidad de la superficie terrestre, sino una realidad simbólica, una ideología geográfica que necesita de un punto de referencia y comparación.

Entre los nordestinos, es tan crucial, tan lleno de significado, que sin él, la propia noción de "Nordeste" queda vacía, carente de uno de sus referentes esenciales. ¿Qué serían Minas Gerais, Goiás o Mato Grosso sin su sertão? En Santa Catarina, la expresión "sertão" se utiliza todavía hoy para referirse al extremo oeste del estado. En algunas partes de Paraná, la misma expresión identifica una zona del interior de otro estado, São Paulo, cercana a Sorocaba (probablemente recuerda a los antiguos caminos de tropas). En Amazonas, "sertão de dentro" se refiere a la frontera del estado con Venezuela, mientras que en el interior de Rio Grande do

⁷ Texto original: enquanto realidade fáctico-material, a noção de sertão não representa uma individualidade específica que o identifique como um ente telúrico dotado de particularidades intrínsecas, não podendo ser estabelecido como um tipo de meio natural singular nem como uma modalidade própria de paisagem humanizada. Não se trata de um resultado de processos da natureza na modelagem de uma porção da superfície terrestre (como um ecossistema, um bioma, ou um compartimento geomorfológico), e nem do resultado de processos sociais na criação de um espaço produzido pela sociedade (como uma plantação, uma vila ou uma cidade). Assim, o sertão não se habilita como uma figura do universo empírico da geografia tradicional, apesar de – em grande parte – a história dessa disciplina revelar como um dos seus objetivos constantes a prática de seu levantamento e explicação. Descrever os sertões tem sido uma das metas mais praticadas pelo labor geográfico no Brasil, aparecendo mesmo como um elemento forte de legitimação desse campo disciplinar em diferentes conjunturas históricas do país.

Sul, "sertão de fora" también nombra una zona fronteriza, pero situada... ¡en Uruguay! (Amado, 1995, p.145, traducción propia).⁸

Asimismo, sertão, en Brasil ha sido considerada por diversos académicos como una categoría que forma parte del pensamiento histórico-social del país.

Los historiadores reunidos en torno al Instituto Histórico y Geográfico Brasileño e identificados con la historiografía allí producida, como Varnhagen, Capistrano de Abreu (1975 y 1988) y Oliveira Viana (1991), utilizaron y perfeccionaron el concepto. Otros importantes historiadores de la época, como Euclides da Cunha (1954) y Nelson Werneck Sodré (1941), en su fase premarxista, y más tarde Sérgio Buarque de Holanda (1957 y 1986) y Cassiano Ricardo (1940), trabajaron con la categoría "sertão" de diferentes maneras (Amado, 1995, p.146, traducción propia).⁹

El sertão sigue ocupando un lugar muy importante en la literatura brasileña, desde la tradición oral hasta la escrita. A finales del siglo XVII, por ejemplo, se destaca *O sertanejo* (1875), de José de Alencar (1829-1877). Ya el siglo pasado abre con *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909) y, tres décadas después, la llamada "Generación de 1930", a la que pertenecieron figuras como Graciliano Ramos (1982-1953) y Rachel de Queiroz (1910-2003), se destacó por centrar sus historias en los sertões nordestinos, fuertemente marcados por las sequías de la región y los flujos migratorios hacia el sur del país. Para 1956, João Guimarães Rosa (1908-1967), publicaría *Grande sertão: veredas*, obra que revitaliza al sertão y lo arrojaría no al interior de Brasil sino al interior de uno mismo.

Aunque tanto desierto como sertão, como espacios narrativos, están presentes en la literatura mexicana y brasileña, respectivamente, lo que destaco es que la primera de mis aproximaciones —la de pensar que desierto y sertão se cruzarían como equivalentes de un ecosistema natural, debido a la aridez y a la flora que las portadas de sus primeras ediciones presentan (Figura 3)— carece de sustento, pues

⁸ Texto original: entre os nordestinos, é tão crucial, tão prenhe de significados, que, sem ele, a própria noção de "Nordeste" se esvazia, carente de um de seus referencias essenciais. Que seria de Minas Gerais, Goiás ou Mato Grosso sem seus sertões, como pensá-los? Em Santa Catarina, ainda hoje se emprega a expressão "sertão" para referir-se ao extremo oeste do Estado. Em partes do Paraná, a mesma expressão identifica uma área do interior de outro estado, São Paulo, próxima a Sorocaba (provavelmente, uma reminiscência dos antigos caminhos das tropas). No Amazonas, "sertão de dentro" refere-se à fronteira do estado com a Venezuela, enquanto, no interior do Rio Grande do Sul "sertão de fora" também nomeia área de fronteira, porém situada ... no Uruguai!

⁹ Texto original: Os historiadores reunidos em tomo do Instituto Histórico e Geografico Brasileiro e identificados com a historiografia ali produzida, como Varnhagen, Capistrano de Abreu (1975 e 1988) e Oliveira Viana (1991), utilizaram e refinaram o conceito. Outros historiadores importantes do período, como Euclides da Cunha (1954) e Nelson Werneck Sodré (1941), em sua fase pré-marxista, e, posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda (1957 e 1986) e Cassiano Ricardo (1940), trabalharam, de diferentes formas, com a categoria "sertão".

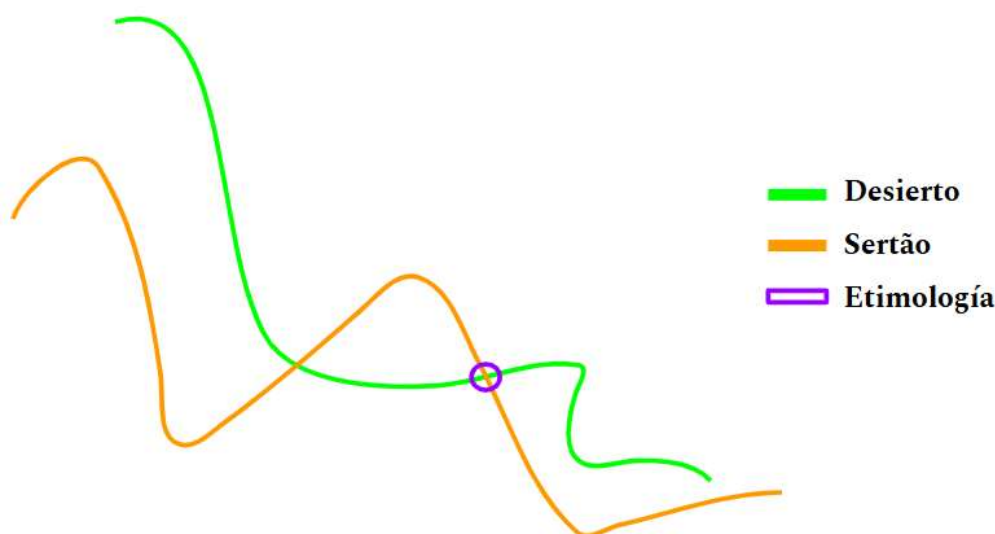
el sertão escapa de dicha clasificación. Sin embargo, el origen de todo (la palabra), apunta un encuentro promisor.

Apoyándose en el *Dicionário da língua bunda de Angola*, redactado por Bernardo Maria de Carnecatim y publicado en Lisboa a principios del siglo XX, Gustavo Barroso (1983) atribuyó la génesis de la palabra sertão al vocablo muceltão, corrompido a celtão y luego a certão, cuyo significado, expresado en latín, *sería locus mediterraneus*, que se traduce como "lugar entre tierras, interior, lugar alejado del mar, matorral alejado de la costa". Trasladado a Portugal, a este significado africano se le dio erróneamente la equivalencia de "desertão", gran desierto, de donde surgió sertão, como forma contraída. Aunque errónea, esta suposición influyó en la ortografía de la palabra, con la consonante inicial cambiada (Barroso, 1983). Así mismo, otros estudiosos apuntan (Teles, 1991) el origen de la palabra vinculada al latín clásico de *serere*, *sertaum* (trenzado, entrelazado), *desertum* (desertor, aquel que abandona una orden) y *desrtanum* (lugar desconocido para donde fue el desertor).

Lo que es un hecho es que, desde el siglo XIV (Amado, 1995), los portugueses utilizaban dicha palabra —ya sea escrita como sertão o certão— para referirse a arcas situadas en Portugal, pero lejos de Lisboa. Un siglo después, la emplearon para nombrar a espacios vastos, al interior, situados en tierras recién colonizadas sobre las cuales poco o nada sabían y para el siglo XIX, en vísperas de la independencia, la palabra estaría tan integrada en el vocabulario brasileño que era usada para denominar a los lugares alejados de las costas, habitados por indígenas y animales salvajes, "tierras sin fe, rey o ley" (Amado, 1995, p.148, traducción propia¹⁰). Algo que Os *sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), reveló "inscrita en el imaginario moderno/republicano del Brasil finisecular como una región oscura, nebulosa e ignota, constitutiva de una nación que se forja en la medida en que la ignora" (Lombardo, 2022, p. 29).

¹⁰ Texto original: terras sem fe, rei ou lei.

FIGURA 5, REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA ETIMOLOGÍA COMO CRUCE ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO.



Fuente: la autora (2024).

La hipótesis que cose al sertão y al desierto con el hilo de la etimología es luminosa. Sin embargo, aun si esta no existiera, sertão y desierto se encontrarían como figuras de un imaginario de ocupación colonial, “geografías ajenas a la producción moderna, el lugar alterno a la expansión civilizatoria” (Carrillo, 2022, p.79). Una apropiación simbólica del lugar que apunta a su transformación, pues si está deshabitado, habrá que poblarlo; si hay quienes vivan allí, pero son brutos, habrá que civilizarlos; si todo es arcaico, habrá que modernizarlo.

Esto me lleva a pensar en la figura del Desierto, una de las tres metáforas — Desierto, Animista y Virus— que Elizabeth Povinelli propone en su libro *Geontologies: a Requiem to Late Liberalism* (2016) para pensar el “geontopoder”, forma de dominio capaz de estipular las fronteras entre lo que es considerado como “Vida” y “No Vida”:

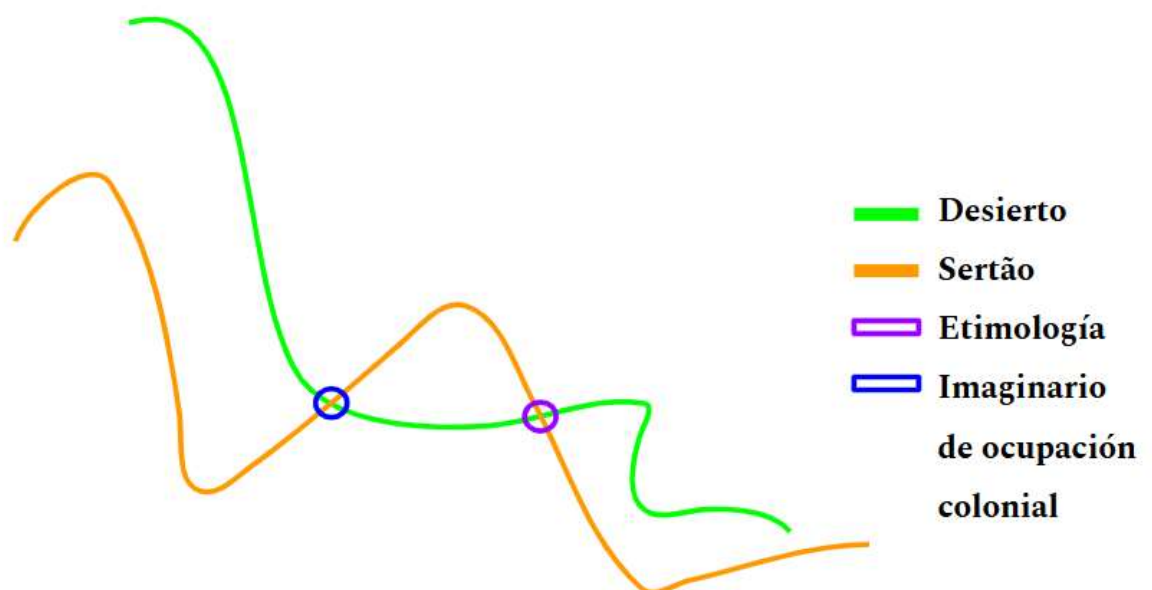
El Desierto abarca discursos, tácticas y figuras que reestabilizan la distinción entre la Vida y la No Vida. Representa todas las cosas percibidas y concebidas como despojadas de vida —y, por implicación, todas las cosas que, con el despliegue correcto de experticia tecnológica y administración adecuada, pueden (re) hacerse favorables para la vida—. En otras palabras, el desierto se aferra a la distinción entre la Vida y la No Vida, y dramatiza la posibilidad de que la Vida esté siempre amenazada por las rastreras y desecantes arenas de la No Vida. El Desierto es el espacio donde estuvo la vida, no lo es ahora, pero podría serlo si se gestionan adecuadamente los conocimientos, técnicas y recursos. El Imaginario del Carbono se encuentra en el corazón de esta figura y, por tanto, es clave para el mantenimiento del geontopoder (Povinelli, 2022, p. 34).

Desierto y sertão vistos como un espacio por colonizar, someter, incorporar a la economía: una zona de expansión. La historia de Argentina es otro ejemplo de cómo el desierto ha sido instrumentalizado para legitimar la explotación de tierras:

No en vano, tradicionalmente se designaron como ‘desérticas’ las áreas que escapaban a la producción moderna de espacio, en los márgenes de los lenguajes ‘civilizados’. Ahora puede sorprender que, en su viaje de exploración de los bosques y las costas de los Grandes Lagos en 1831, Alexis de Tocqueville se refiriera con este término a la naturaleza salvaje que atravesaba y titulara su relato *Quince días en el desierto americano* (Tocqueville 2007), o que, unos años después, D. F. Sarmiento también lo emplease para definir la geografía argentina en su *Facundo*: ‘El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; [...] inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos’ (Sarmiento 2013: 28) (Carrillo, 2021, p. 695).

Pensando al desierto y al sertão como caminos, nada lineales, un segundo cruce entre ellos sería el de compartir un imaginario de ocupación colonial, su instrumentalización para ejecutar acciones de expansión, ya presente, incluso, dentro de algunas hipótesis de su primer cruce (el etimológico).

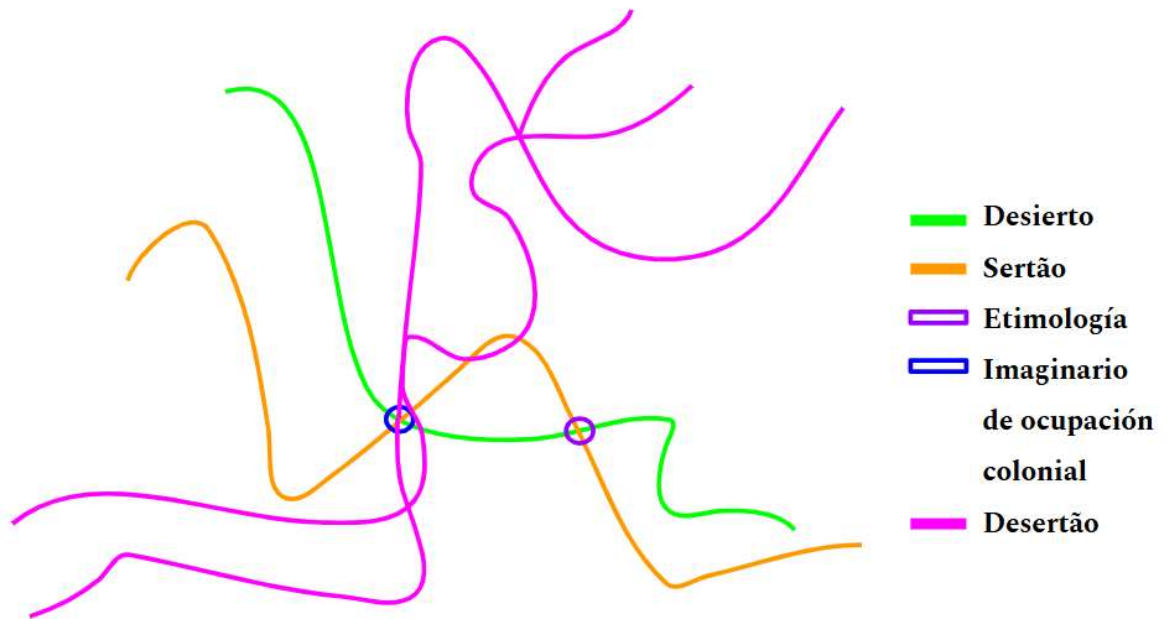
FIGURA 6. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA ETIMOLOGÍA Y EL IMAGINARIO DE OCUPACIÓN COLONIAL COMO CRUCE ENTRE EL DESIERTO Y EL SERTÃO.



Fuente: la autora (2024).

De esta forma, el Desertão no sería el cruce sino las bifurcaciones que surgen a partir de dicho encuentro; el punto de partida, la semilla de la que surgen raíces.

FIGURA 7. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL DESERTÃO COMO BIFURCACIÓN DEL IMAGINARIO DE OCUPACIÓN COLONIAL ENTRE EL DESIERTO Y E SERTÃO.



Fuente: la autora (2024).

Me gusta jugar con las palabras. Mi libreta de cabecera está llena de esas prácticas involuntarias, que llegan como espasmos: cambiarle una letra a una palabra (si sustituyo la *d* en *recordar* por una *t* obtengo *recortar*), agregar (con una *c* de casa, *alma* se convierte en *calma*), quitar (*mundo* sin la *n* es *mudo*), encontrar palabras ocultas (en *Brasil* puedo ver *lar*, *salir*, *si*, *abrir*, *abril*...) y anagramas (*Ramos* puede ser *somar* y *Romas*) — estos últimos, menos comunes. Sin embargo, al terminar “El cuerpo anagramático”, tercer capítulo de *Furia*, me sentí incitada a jugar con las palabras relevantes e involucradas en este trabajo: los títulos de los libros, los nombres de las autoras y, sobre todo, los conceptos que son mucho más que espaciales, el desierto y el sertão.

En uno de esos ejercicios, el de buscar palabras escondidas dentro de otra, me di cuenta de que en desierto se encuentra la palabra “Ser” y “Dos”. Para mí, desde entonces, y antes de llegar a los hallazgos que expuse en las páginas anteriores, eso se convirtió en una provocación a la aproximación. Si desierto es ser dos, entonces cabe el sertão, “El otro de sí mismo”, pensaba.

Por eso, la idea del Desertão, a pesar de nacer de dos figuras, no se pretende binaria ni excluyente. El Desertão, es para mí, lo que la Isla Urbana es para Josefina Ludmer (2010, p.159): “un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y

enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes”. Imagen y ambivalencia, dos palabras claves para entender el imaginario del que se vale el Desertão y que está presente tanto en *Furia*, como en *La cabeza del santo*. En otras palabras, el Desertão es un espacio narrativo que abraza la existencia como espejismo: pura ilusión.

Por último, si el Desertão surge ante el cruce entre el desierto y el sertão (sertón), ¿podría llamarse Desertón? Sí, en el caso de mi elección ser arbitraria. Sin embargo, optar por nombrar a la categoría de Desertão y no de Desertón se debe a dos fundamentos. En primer lugar, la terminación -ão ofrece —para hablantes nativos del español, quienes ignoran el sonido nasal de la virgulilla en el portugués brasileño— una sonoridad más expansiva, en contraposición al cierre firme que conlleva la terminación -ón. Además, la palabra Desertão va al encuentro de “un proceso extendido en el español peninsular y americano” (Malaver; Perdomo, 2016, p.142) que es la elisión o realización debilitada de la /d/ intervocálica. Por ejemplo, en palabras terminadas en -ado (“lado” se convierte “lao” y “enamorado” resulta en “enamora^o”¹¹), lo cual acerca el término a una oralidad familiar para ciertos hablantes mexicanos, especialmente los ubicados al norte de México y en las costas del país¹². En segundo lugar, existe una dimensión visual y simbólica de la virgulilla (~) que sugiere movimiento —en oposición a lo rectilíneo y tajante del acento (´)—, aludiendo a las ondas de calor, a las imágenes tremulantes de un espejismo y a los caminos sinuosos que rompen con la linealidad, reforzando la idea de un espacio marcado por la ambigüedad y la fluidez. De esa forma, y desde una perspectiva teórica, esta ambivalencia se alinea con las nociones de Jacques Lacan (1984) sobre lo imaginario, donde el desierto puede interpretarse como un lugar de indeterminación, un espacio en el que lo visible y lo ausente coexisten y donde los significantes territoriales se desestabilizan constantemente. Así, el Desertão, desde su perspectiva teórica, visual, fonética y simbólica, funciona como una herramienta para desentrañar las múltiples capas de sentido y las posibilidades narrativas que emergen del imaginario de este espacio.

¹¹ Para observar a elisión de la /d/ intervocálica, recomiendo escuchar las canciones *Atravesao*, interpretada por Elsa y Elmar (*Sony Music*, 2022) y *Enamora^o*, de Nico Hernández (*JN MUSIC*, 2021).

¹² Existe otro fenómeno común entre hablantes del español que es la elisión del fonema /d/ en posición post-vocálica al final de palabras, tales como /verdad/, /universidad/, etc. En ese caso, un estudio desarrollado por Edgar García e Irasema Mora (2018), muestra que, en la región de Toluca, México, el fonema /d/ tiende a ser elidido por hablantes con niveles educativos bajos; por hombres en vez de mujeres; y durante habla casual. En general, los resultados sugieren que este fenómeno es multifactorial y multidimensional.

2 EL IMAGINARIO DEL DESERTÃO

¿Qué se viene a tu cabeza cuando lees la palabra desierto? ¿Calor, aridez y migración? ¿Y qué tal sertão? ¿Algo más que calor, aridez y migración? Ante la imposibilidad de saber tu respuesta, y ya conocer la mía, manibro un ejercicio especulativo y cuestiono a una inteligencia artificial (IA): ChatGPT, ¿en qué piensas cuando digo desierto?

Quando pienso en el desierto, visualizo vastas extensiones de paisajes áridos y dunas de arena que evocan tanto una sensación de libertad como de soledad. Este entorno, marcado por condiciones climáticas extremas y una biodiversidad sorprendente, puede parecer desolador, pero también ofrece una belleza única, especialmente en sus noches estrelladas. Desde la perspectiva de la psicología ambiental, los desiertos pueden influir en el bienestar psicológico, proporcionando una sensación de paz y claridad mental para aquellos que buscan una conexión más profunda con la naturaleza. Estos espacios, aunque hostiles, son ricos en simbolismo y pueden representar desafíos personales y transformaciones significativas en la vida de las personas (OpenAI, 2024).

Llevo la especulación más allá y vuelvo a preguntarle: Y si fueras una persona de medio oriente, ¿pensarías lo mismo?

Si fuera una persona del Medio Oriente, mi **imaginario** sobre el desierto podrían ser más matizado y cargado de significados culturales, históricos y emocionales. En lugar de solo ver un paisaje árido, podría percibir el desierto como un espacio que ha moldeado la identidad, las tradiciones y las narrativas de mi comunidad (OpenAI, 2024, subrayado de la autora).

Podría seguir en ese acto especulativo, preguntarle sobre el sertão o desplazarle el punto de vista no solo en espacio, sino también en tiempo, —¿qué pensarías si fueses un hombre europeo del siglo XVI?, por ejemplo— pero me detengo ante el surgimiento de una palabra: imaginario. Así que suspendo la simulación al cerrar la ventana de la IA y abro otras tantas con libros y artículos para responderme, esta vez: ¿qué es imaginario? , ¿cuál es la relación entre espacio e imaginario? Comienzo por la segunda pregunta.

Como mencionado en el capítulo anterior, con el surgimiento de los estudios culturales, de la crítica de la recepción y algunos trabajos deconstruccionistas, el espacio como categoría de análisis saldría de su condición accesoria y, en ese movimiento, saltaría incluso fuera del texto para iluminar los espacios culturales, económicos, sociales y afectivos desde donde el escritor y el lector hacen lo suyo. Es allí cuando, especialmente, la teoría de la recepción conduce a una reflexión sobre el imaginario.

La recepción no es primordialmente un proceso semántico, sino el proceso de experimentar la configuración del imaginario proyectado en el texto. La recepción consiste en producir el objeto imaginario del texto en la conciencia del receptor, a

partir de determinadas indicaciones estructurales y funcionales. Así es como llegamos a experimentar el texto. En la medida en que el texto se convierte en objeto estético, requiere que los receptores sean capaces de producir el objeto imaginario, que no se corresponde con sus disposiciones habituales. Si el objeto se produce como correlato del texto en la conciencia del receptor, entonces los actos de comprensión pueden dirigirse hacia él. Esta es la tarea de la interpretación. El resultado es la conversión de este objeto imaginario en una dimensión semantizada (*Sinndimension*). La recepción, por tanto, está más cerca de la experiencia de lo imaginario que la interpretación, que sólo puede semantizar lo imaginario (Costa Lima, 1983, p. 381, traducción propia).¹³

En otras palabras, cuando el espacio se vuelve tema focal —como es el caso de esta tesis— es necesario evidenciar la presencia del imaginario en la interpretación del propio espacio, no solo para evitar reduccionismos y esencialismos, sino para ampliar, cada vez más, el propio imaginario espacial.

En primer lugar, podemos pensar en configuraciones históricamente distintas de la realidad espacial como un modo de percepción empírica, asociado a métodos de observación y representación del espacio y a modelos de organización geopolítica y económica. Pero también hay que pensar en la existencia de un discurso espacial, un conjunto de productos con diversos grados de formalización —incluida, por supuesto, la propia literatura, pero también los discursos científicos y filosóficos— en el que, además de un sistema conceptual y operativo, existe un marco de referencias simbólicas, un conjunto de valores de carácter cultural que se denomina genéricamente imaginario espacial. Si el espacio, como categoría relacional, no puede fundamentarse a sí mismo, es a través de sus “ficciones” como se manifiesta, bien para ser tomado como real, bien para reconocerse como proyección imaginaria, o incluso para explicitarse, en la autoexposición de su carácter ficticio, como realidad imaginada (Brandão, 2013, p.35, traducción propia).¹⁴

Ahora, un nuevo rodeo: ¿qué es ese tal imaginario? Al igual que el espacio, su definición estará sujeta al área de conocimiento desde la que se le piense. Por

¹³ Texto original: A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por esse caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada (*Sinndimension*). A recepção, portanto, está mais próxima da experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário.

¹⁴ Texto original: São várias as potencialidades, sugeridas pelas relações entre real, fictício e imaginário, para se investigar a questão do espaço. Pode-se pensar, em primeiro lugar, que historicamente há distintas conformações de uma realidade espacial, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Mas deve-se pensar também na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização - incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos -, no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina imaginário espacial. Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficcões” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada.

ejemplo, para Clifford Geertz (1926-2006), el imaginario es fundamentalmente un constructo cultural. En su obra *La interpretación de las culturas* (2003), Geertz (2003, p. 20) afirma que "el hombre es un animal suspendido en redes de significados que él mismo ha tejido", sugiriendo que el imaginario cultural es un entramado de símbolos compartidos que permiten a una comunidad dar sentido a su realidad. Los mitos, rituales y narrativas comunes son parte de este imaginario que modela la manera en que una cultura interpreta su entorno.

Por otro lado, Cornelius Castoriadis (1922-1997), desde 1964, introduce la noción de "imaginario social", entendida como "creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de 'alguna cosa'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de ello" (Castoriadis, 2013, p.12). En otras palabras, el imaginario social no solo interpreta la realidad existente, sino que también crea nuevas formas de organización social, y que "cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto signifiante, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales [...]" (Castoriadis, 2013, p. 240). Ya Gilbert Durand explora el imaginario en términos de su estructura y función en el pensamiento humano, quien lo concibe como "el museo de todas las imágenes pasadas, posibles, producidas o por producir" (Durand, 2000, p.15). El imaginario, como estructuras simbólicas de la experiencia humana, según Durand, pueden dividirse en dos grandes regímenes: el diurno, que hace "predominar la figura humana y tiene tendencia a gigantizar a los héroes y sus proezas" (Durand, 1981, p. 265); y el nocturno, evocando las imágenes de la intimidad, en las que "la noche está vinculada al descenso por la escala secreta, al disimulo, a la unión amorosa, a la cabellera, a las flores, a la fuente, etc." (Durand, 1981, p. 208). Así, el imaginario organiza no solo las imágenes, sino las formas en que procesamos y damos sentido al mundo a través de símbolos y mitos.

Finalmente, en el psicoanálisis de Jacques Lacan (1901-1981), el imaginario tiene un lugar central, especialmente en relación con la formación del yo, junto a los registros de lo simbólico y lo real. Para esto, Lacan propuso el "estadio del espejo", que podría resumirse de la siguiente forma:

Si imaginamos a un niño pequeño contemplándose en un espejo —Lacan habla de la "etapa espejo"— podemos ver cómo, desde el interior de esta etapa "imaginaria", comienza a darse en el niño el primer desenvolvimiento de un ego, de una imagen

de sí mismo integrada. El niño, que aún sufre cierta falta de coordinación física, descubre que ante él se presenta reflejada en el espejo una imagen de sí mismo agradablemente unificada; y aunque su relación con esta imagen todavía sea del tipo "imaginario" —la imagen en el espejo es y no es él mismo, pues todavía predomina una diferenciación borrosa entre sujeto y objeto— ya dio principio al proceso de construcción de un centro del yo. Este yo, como lo sugiere la situación relacionada con el espejo, es esencialmente narcisista: llegamos a un sentimiento de un "yo" al encontrar ese "yo" reflejado hacia nosotros mismos por algún objeto o persona que pertenece al mundo. Este objeto inmediatamente se convierte en una u otra forma en parte de nosotros mismos —nos identificamos con él— pero no en nosotros mismos, es un extraño. La imagen que el niño pequeño ve en el espejo es, en este sentido, una imagen "aberrante"; el niño cree reconocerse en la imagen, encuentra en ella una unidad agradable que en realidad no experimenta en su propio cuerpo. **Para Lacan, lo imaginario consiste precisamente en este reino de imágenes donde hacemos identificaciones, pero al hacerlas nos percibimos mal y nos reconocemos mal. A medida que crece el niño, continuará haciendo esas identificaciones imaginarias con los objetos,** y en esa forma se construye su ego. Para Lacan, el ego es este proceso narcisista por el cual fomentamos una individualidad unitaria encontrando en el mundo algo con lo cual podemos identificarnos (Eagleton, 1998, p.101, subrayado de la autora).

Para la formulación de Lacan, dicha etapa es crucial porque introduce al individuo en el campo del imaginario, donde la relación con su propia imagen nunca coincide completamente con la realidad —soy yo, pero no soy yo al mismo tiempo, porque el espejo me refleja como objeto y no como sujeto; soy sujeto que se ve a sí mismo como otro, y es en esta distancia entre la imagen y lo real donde reside lo imaginario.

El "estadio del espejo" es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (Lacan, 2009, p. 202-203).

Entre todas las conceptualizaciones del imaginario, la de Lacan me interesa particularmente porque es la que trabaja, elementalmente, con la imagen. Además, porque su obra "es un intento notablemente original de 'reescribir' la teoría freudiana en formas que interesan a quienes estudian las cuestiones relativas al sujeto humano, su lugar en la sociedad y, sobre todo, sus relaciones con el lenguaje" (Eagleton, 1998, p.101). Esto último, como lo apunta el propio Eagleton (1998, p.101), es el motivo por el cuál, quienes trabajan con literatura, se interesan por los aportes de Lacan.

Así, además de la relación del imaginario con la imagen, otra concepción lacaniana de la que partiré para proponer un imaginario para el *Desertão*, es la metonimia. Concepto, junto a la metáfora, retomado de la lingüística estructural de Roman Jakobson (1896-1982) que aplica al psicoanálisis como operaciones que revelan la estructura del inconsciente y el modo en que el lenguaje organiza nuestra

experiencia. Por su parte, la metáfora implica un desplazamiento vertical de significado, una sustitución entre dos términos basados en una similitud entre ellos. De tal manera, una metáfora emerge cuando un significante ocupa el lugar de otro — “un objeto por otro. [...] Cuando uno no tiene con qué, cuando, a causa de la falta, no puede dar lo que hay que dar, siempre existe el recurso de dar otra cosa” (Lacan, 1987, p. 111)— que da lugar a un nuevo significado. De acuerdo con Lacan (1987, p. 255), la metáfora es un proceso de condensación (similar al que Freud describe en los sueños), donde múltiples significados se fusionan para generar algo nuevo, revelando aspectos del inconsciente. La metonimia, en cambio, es un desplazamiento horizontal de significado, basado en una relación de contigüidad o proximidad. En vez de una sustitución por semejanza, como en la metáfora, la metonimia opera por asociación entre elementos que están relacionados, pero no son idénticos. Lacan interpreta la metonimia como una operación de desplazamiento (otro mecanismo que Freud asocia con los sueños) que elude el significado completo o definitivo, moviéndose continuamente de un significante a otro, sin llegar nunca a lo que él llamó el “significado último”. Tal desplazamiento perpetuo refleja el deseo, que nunca se satisface plenamente, sino que siempre está en movimiento de un objeto a otro. En este sentido, la metonimia es la figura del deseo.

Este intervalo que corta los significantes, que forma parte de la propia estructura del significante, es la guarida de lo que, en otros registros de mi desarrollo, he llamado metonimia. Allí se arrastra, allí se desliza, allí se escabulle, como el anillo del juego, eso que llamamos el deseo. El sujeto aprehende el deseo del Otro en lo que no encaja, en las fallas del discurso del Otro, y todos los *por qué* del niño no surgen de una avidez por la razón de las cosas —más bien constituyen una puesta a prueba del adulto, un *¿por qué me dices eso?* resucitado siempre de lo más hondo— que es el enigma del deseo del adulto (Lacan, 1987, p.222).

Por lo tanto, introduzco aquí al espejismo como una metonimia dentro del imaginario del Desertão, una operación, una figura que concretiza, paradójicamente, la ambivalencia, el desplazamiento, que la constituye.

Un espejismo es una ilusión óptica causada por la desviación de los rayos de luz debido a las extremas variaciones de temperatura, los cuales producen una imagen desplazada de un objeto real. Y aunque no son exclusivos de los desiertos ni de los sertões, estos, por sus características, favorecen su formación. El espejismo es más que alucinación, es una imagen a la que se le puede capturar incluso con una cámara fotográfica. Entonces, ¿existe o no existe? ¿Es real o ilusión? El espejismo trastoca nociones concretas de lo real y la ilusión. En un espejismo lo que vemos no

es una imagen única y continua, sino una percepción fragmentada que reconstruye el cerebro. O sea, solo el imaginario es capaz de completar la imagen.

Y ya que necesitamos nociones abstractas y concretas al mismo tiempo para leer el misterio de la literatura, parafraseando a Josefina Ludmer (2010, p. 160), en este capítulo me propongo, no solo a describir la operación del imaginario del *Desertão* a través de la figura del espejismo, sino también a mostrar sus límites; el de un imaginario que no ignora las marca de un cuerpo entendido como femenino.

2.1 LO ABSTRACTO: CUERPOS ESPEJISMOS

En las etapas iniciales de este proyecto de investigación, consideré tomar como punto focal el estudio de las representaciones de lo femenino: convergencias y divergencias en ambas novelas. Al final, en las dos obras hay un predominio de personajes femeninos y fueron escritas por dos personas que se identifican como mujeres. No obstante, ante esa posibilidad brotaron preguntas apabullantes que me descarrilaron: ¿qué es exactamente lo femenino? ¿Acaso tiene que ver con ser mujer? Pero ¿qué es ser mujer? ¿Esto que soy es ser mujer?

La vida imita al arte y viceversa. Allí estaba yo, frente a la hoja en blanco tan desnortada como Salvador, personaje de *Furia*, que, al inicio del tercer capítulo, “El cuerpo como anagrama”, se dirige hacia el guardia del supermercado para buscar a María, su pareja sentimental que se le ha perdido de vista:

Salvador le dijo: busco a una mujer. Buenas tardes, contestó el guardia. Busco a una mujer, volvió a decir Salvador. ¿Cómo es la mujer? Contestó la cara sin gestos del guardia. Una mujer, contestó otra vez Salvador. Se dio cuenta entonces de que estaba empezando a atorarse en el bucle del pánico: usaba las mismas letras, formando las mismas dos palabras [...] Cómo es la mujer, cómo es la mujer, cómo es la mujer, le contestaba el guardia cada vez empuñando más su arma. Ya no recordaba el cuerpo de María. No recordaba siquiera si María era un hombre o una mujer y no podía saberlo porque tampoco recordaba el nombre de la persona a la que extrañaba tanto. Creo que era una mujer, dijo Salvador por fin, recuperando un poco de certeza. (Mendoza, 2021a, p.102).

Entonces, y ya que yo misma me pongo en duda, si a esto que soy le quito el sexo, ¿qué queda? Un cuerpo, pensé. Al igual que si le pongo otro, seguiría siendo cuerpo. Del mismo modo que si, por arte de magia, cambiara de especie. Un cuerpo, seguiría siendo cuerpo. Aún mutilado, vivo, muerto, animal, femenino o masculino; todo eso, secundario. El cuerpo: lo primario, lo irreductible, lo que no se destruye, solo se transforma. Habrá que entrar por el cuerpo, pensé. Abrí nuevamente los libros, el corpus, y vi cómo me devolvían cuerpos:

Ya no tenía zapatos y, a esas alturas, sus pies ya eran otra cosa: un par de alimañas deformes. Dos animales dentados e inmundos. Dos bestias aferradas a sus tobillos, incansables, adelante, uno tras otro, adelante, que habían transportado a Samuel durante dieciséis prolongados y dolorosos días bajo un sol a plomo. [...] Lo había ido perdiendo todo en el camino: la juventud, la alegría, trozos de piel, mililitros de sudor, kilos de cuerpo, y los parcos y viejos hilillos de esperanza en que algo invisible ayudara a los hombres sobre la Tierra (Acioli, 2023a, p. 13-15).

Mientras que en *La cabeza del santo* se describe a un hombre de pies bestiales, tras días de camino bajo el sol implacable, en *Furia* se narra el acercamiento de dos soldados separados por un cadáver.

Soldado Uno y Soldado Dos se encontraron frente a un cadáver en cuyos ojos abiertos no se proyectaba el cielo espeso de la guerra, sino una luz que daba la sensación de la negrura. [...]

¿Quiénes eran? Hacía meses que ninguno de los dos recordaba quién era. Las órdenes les habían quitado la voluntad y sin ella ambos se habían convertido en asesinos, asesinos de sí mismos también.

La luna menguaba y fue bajo su cuerno de luz cuando Soldado Uno y Soldado Dos se dijeron sus verdaderos nombres (Yo soy Lázaro, Yo Juan) y decidieron que huirían (Mendoza, 2021a, p.13).

Inclusive, el cuerpo, sus partes y sus ciencias están presentes como denominación verbal. En el libro de Acioli, como título —*La cabeza del santo*— y en el de Mendoza en el título de cuatro de sus cinco capítulos —“La idea del cuerpo”, “Anatomía de la sombra”, “El cuerpo anagramático” y “Autopsia”.

Pero los cuerpos del Desertão, más que química y biología, son óptica; son espejismos. De esta manera, *Furia* abre con un espejismo, con un desvío que produce desplazamiento: dos hombres que abandonan las filas del ejército para vivir su pasión homosexual. Desviados del orden patriarcal se desplazan al desierto. *La cabeza del santo* no se queda atrás, pues la característica del espejismo que nos muestra en el primer capítulo, “Camino”, es la de la fragmentación y del acto de completar la imagen que vemos en él. La voz narradora construye a Samuel a través del cuerpo, por partes, yendo de arriba abajo, de la tierra al cielo, elaborando al sujeto de los pies que —“ya eran otra cosa: un par de alimañas deformes” (Acioli, 2023a, p. 13)—; pasando por “Las piernas, gemelas paradojas: cuanto más flacas, más fuertes” (Acioli, 2023a, p. 13); por el vientre —“A veces miraba hacia abajo y temía que el vientre se le adhiriera a las costillas” (Acioli, 2023a, p. 13)—; “Los brazos quemados por el sol sólo servían para sostener sus manos” (Acioli, 2023a, p. 14); hasta llegar a la cabeza —“El pelo oscuro y lacio, le crecía rápido y ya le caía de un modo irritante sobre la frente, estorbándole la vista. Tenía los ojos pequeños, unas cejas abundantes que se juntaban sobre la nariz, una boca carnosa [...]” (Acioli, 2023a, p. 15). A pesar de eso, en la novela de Acioli, sólo el cuerpo completo puede ser santo, pues los habitantes

de Candeia entienden la incompletud de la estatua de San Antonio —en la que la cabeza no pudo ser colocada sobre los hombros— como el motivo de sus desgracias pues así “la gente que quedaba en Candeia todavía odiaba al santo traidor, que no había tenido fuerzas ni para evitar que su propia cabeza quedara arrumbada en el suelo, lejos del cuerpo, como la de un decapitado cualquiera” (Acioli, 2023a, p. 64).

De esta manera, en ambas novelas, encontramos cuerpos espejismos que no pueden ser exclusivamente una cosa, que más que *ser*, *están*. Eso sólo es posible gracias al espacio, al Desertão que con su aspereza empuja a sus personajes dentro y fuera de las fronteras: entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo animal, entre lo femenino y lo masculino.

Juan lo sabía, el desierto era el mejor refugio, el lugar que confundía a los enemigos en la guerra. Lo que el mar fue para los marinos, era el desierto para los soldados: lleno de monstruos inimaginables, de criaturas infernales, de historias sobre Dios y el Diablo y de plantas hostiles que queman y enfebrecen a los niños. Con suerte también hay cactus generosos que dan tunas ácidas aunque sus raíces nunca reciban agua (Mendoza, 2021a, p.182).

La hostilidad vista como lo contradictorio, lo adverso, percibida como la disputa entre los enemigos —lo que, en teoría, tendría que ser lo opuesto— habla de personajes que no pueden estar cien por ciento vivos ni muertos:

Lázaro miró hacia arriba para buscar a los hombres en el techo y ya no estaban. No había nadie, sólo su madre hablándoles a las flores y a Cástula. Dijo: mamá, miré hacia arriba y ya no vi a los hombres que cantaban. El silencio caía después de que hablaba, ni siquiera el viento hacía ruido. Habló su madre: te voy a decir una cosa, pero no te me asustes, Lazarito, esos que viste eran los muertos construyendo una sombra (Mendoza, 2021a, p. 49).

A media madrugada Samuel se levantó varias veces, seguro de que había oído la voz de su abuela, que seguía sin aparecer tras la vuelta de Manoel. No había nadie en la casa. La buscó en la sala, en la cocina, por todos los cuartos. Casi todos. A la izquierda, Samuel vio una puerta cerrada. Al principio pensó que era un armario de esos donde se guarda cualquier cosa, pero luego quiso abrirlo. Tuvo que forzar la puerta y se encontró con una habitación, una cama matrimonial cubierta por una colcha negra de crochet, con un mosquitero de tul encima. Al acercarse lo más posible, vio el cuerpo momificado de una mujer anciana con el vestido que Niceia llevaba puesto cada vez que se había encontrado con él. Era una muerte de hacía muchos años (Acioli, 2023a, p. 156).

Personajes que no pueden ser completamente humanos, ni animales:

En un cuarto oscuro hecho de tierra y caca de burro, estaba mi padre. Entramos despacio, creo que para no despertarlo. Ella alumbró con una vela. Sólo el fuego no le lastima los ojos, me dijo. Y entonces reconocí al viejo: el cabello canoso, la cara rajada, el cuerpo agarrotado. Sus manos estaban atadas y sus pies también. ¿Por qué lo amarran? Le pregunté con un grito a la mujer. Ella me contestó sollozando: es que está loco. El viejo abrió los ojos. Me vio y empezó a gruñir como un animal rabioso. Sacaba espuma por la boca, se mordía la lengua y la saliva con sangre le escurría de la boca a goterones (Mendoza, 2021a, p. 41).

El diablo se le apareció por primera vez bajo la forma de su padre en el camino que iba de Juazeiro a Candeia. Antes no había ningún padre. Samuel no permitía que su madre hablara de él, de modo que no existía. Sucedió una noche como cualquiera otra, mientras dormía a campo abierto cerca de Inhamuns. Soñó que Mariinha, vestida de novia, le sonreía a un hombre y caminaba hacia él y ese hombre era un monstruo, era el diablo. Se parecía a Samuel de alguna forma, pero al mismo tiempo era monstruoso. Ésa era la única imagen que Samuel guardaba de su padre: el retrato de la Bestia (Acioli, 2023a, p. 22-23).

Y, particularmente en *Furia*, el cuerpo espejismo, metonimia del Desertão, alumbra existencias que no se encajan en la totalidad de lo que se supone ser hombre o mujer. Existencias como espejismo, que están y no están al mismo tiempo.

¿Qué caso tiene vivir temiéndose uno mismo? Le preguntó una vez. Juan se burló de Lázaro, (¡Lázaro, qué tipo de pregunta pendeja es ésta!) pero no pudo dormir haciéndose a sí mismo esa pregunta. A Lázaro nunca le molestó tener dentro a una mujer, como él decía. Gozaba cuando, dentro de la cueva, podía ser él mismo, bailando con la música de una gotera y ese sonido extraño que hacía jugando su lengua en el paladar (Mendoza, 2021a, p. 45-46).

El hombre dice llamarse María, y Juan piensa en Lázaro, en sus contoneos y la manera en la que algunas veces estar con él era como estar con una mujer. A decir verdad: se parecen, ese hombre y Lázaro se parecen (Mendoza, 2021a, p. 184).

Durante todo el primer capítulo, “La idea del cuerpo”, la identidad y su atravesamiento sexual aparece como espejismo: el rechazo de la realidad aun cuando se experimenta con el cuerpo, lo que se ve pero no es, lo que se es pero no se ve.

Después del acto, se miraban con aquellos pequeños ojos rezumando su agua blanca. Se miraban con los ojos superiores también, los oscuros y almendrados. Si tan sólo fuéramos un solo hombre, diría Juan ya borracho, seríamos más hombre que cualquiera, si hasta siendo lo que somos le dábamos miedo a los otros reclutas. Lázaro se reía. Cariño, le dijo, pero si a vista de pájaro tú eres una señorita. Y caminó meneando las caderas desnudas. Juan lo alcanzó rodeándolo por la espalda, lo puso frente a él y le soltó una bofetada. No vuelvas a decir eso, Lázaro. Somos hombres, aunque te cueste. Bueno y qué más da qué seamos: putos, hombres, mujeres; a nadie le importa, no somos nadie, Juan, puta madre, le contestó Lázaro mientras se aupaba al caballo. Juan lo miró partir, le punzaba la mano derecha por el golpe. Volverá, se dijo. No se puede ir muy lejos. Pero hacia la noche, Lázaro no había vuelto (Mendoza, 2021a, p.30).

Después de la muerte de Lázaro, una imagen, de nuevo nos muestra la fuerza del espejismo:

Un pájaro entra en la cueva porque había escuchado agua, vuela guiándose con la luz de la lámpara que Juan sostiene. Le aletea tan cerca tan deprisa, que Juan se sobresalta y las fotografías caen sobre sus botas sucias. No las recoge. Mira las cartas, pero no las lee. No sabe hacerlo (Mendoza, 2021a, p.45).

El espejismo se refuerza en el tercer capítulo, “El cuerpo anagramático”. En este, la hipótesis de que Salvador y María son uno mismo, uno el desvío del otro, se sustenta a través de distintos momentos. Por ejemplo, luego al inicio, cuando Salvador no recuerda a María: “Recordaba algo acerca de una melena, pero el

recuerdo se confundía con la imagen de esas ondas calientes que emanaba el pavimento de la carretera en la canícula” (Mendoza, 2021a, p.102). Un espejismo tembloroso, que por esa condición nos hace dudar mucho más de la existencia material de lo que proyecta.

Es, en este momento, cuando *Furia* se acerca a *Pedro Páramo* (1955), más allá de su conexión temática (el hijo en busca del padre ausente), por medio de la lectura que realizó Cristina Rivera Garza de la novela de Juan Rulfo (1917-1986) en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017).

Quando ser Doroteo o Dorotea da lo mismo, justo ahí, Rulfo no sólo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo o sedentario de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género. **Que esa identidad sea inestable y fluida**, como lo sugiere la mera posibilidad de que un personaje pueda ser una u otro, y que además esa posibilidad “dé lo mismo”, **no se debe, claro está, a posición ideológica alguna o a vanguardismos extemporáneos, sino que obedece a la naturaleza liminal del lugar donde sucede la novela** así como al carácter fantasmagórico de todos sus personajes. El cuerpo sexuado de Dorotea puede ser Doroteo porque, después de todo, la voz le pertenece a un muerto o a un fantasma o a un espectro (Rivera Garza, 2017, p. 159, subrayado de la autora).

En *Furia* y *La cabeza del santo*, es el espejismo esa región liminal, ese umbral, en donde es posible construir imaginario donde el cuerpo es capaz de vivir a través de la ambivalencia: cuerpo ese que se extiende más allá de la vida y de la muerte, de lo humano y de lo animal, de lo femenino y de lo masculino. Un imaginario de múltiples veredas, hecha para desertar con y desde el cuerpo.

2.2 LO CONCRETO: CUERPOS FEMENINOS

Vuelvo a plantear aquí las preguntas con las que inicié el apartado anterior: ¿qué es exactamente lo femenino? ¿Acaso tiene que ver con ser mujer? Pero ¿qué es ser mujer? ¿Esto que soy es ser mujer? A esas le añado: si existe la posibilidad de transgredir al género, ir más allá, ¿tiene sentido seguir indagando esos cuestionamientos?

En su libro de ensayos *O mundo desdobrável* (2021), la escritora Carola Saavedra (2021, p. 70) afirma que la categoría “mujer” puede ser abordada desde dos perspectivas: una como construcción de género social y cultural —en donde no existe lo femenino como esencia ni como una única forma de ser mujer— y otra que expone las formas en las que la sociedad patriarcal entiende y se relaciona con los cuerpos que son entendidos como femeninos. Si en la primera perspectiva ser mujer

es parte de la construcción ficcional del yo que se colectiviza, en la segunda ser mujer es algo real y palpable, bastaría ver los índices de violencia sobre esos cuerpos.

En la primera parte de este capítulo, me propuse a reflexionar desde el primer punto de vista, yendo más lejos de la noción de género y acercándome a la potencialidad del cuerpo como un espejismo, algo que no es y, sobre todo, está y no está, una imagen ambivalente, desplazada y fragmentaria. Por lo tanto, en esta sección, mi propósito es analizar mis objetos de estudio a través del segundo lente del que habla Saavedra, motivada por preguntas como ¿cuáles son las posibilidades para los cuerpos narrados como femeninos? y ¿de qué forma la violencia se articula y atraviesa a dichos cuerpos?, con base en el texto *Mulher e literatura*, de Rita Terezinha Schmidt (2017).

Según el diccionario de la Real Academia Española, desierto procede del latín *desertus* que significa abandonado. Ya desertor (del latín *desertor*, *-ōris*), es alguien que deserta, que abandona las obligaciones o los ideales. Además, como explicado en el primer capítulo, la palabra sertão también guarda relaciones con esos sentidos. De tal convergencia, obtenemos espacios abandonados y personas que abandonan. Pero ¿qué se abandona en *Furia* y en *La cabeza del santo*? Convoquemos, nuevamente, a la obra de Juan Rulfo.

Sara y Mariinha evocan a Dolores Preciado, de *Pedro Páramo* (1955): tres mujeres desamparadas por los padres de sus hijos —Lázaro, Samuel y Juan, respectivamente— que, incluso ante el dolor y la humillación, nunca pierden la esperanza de que al menos sus hijos encuentren a sus padres. Mujeres que a simple vista podrían ejemplificar el prototipo de “mujer-diosa” (Schmidt, 2017), al ser madres tiernas y abnegadas, pero que, —especialmente en Sara— en ellas recae el peso de la misoginia: son ellas las culpables de tal abandono. Dicha afirmación nos recuerda a la lectura de *Adiós a las armas* (1929), de Ernest Hemingway (1899-1961), por parte de Rita Schmidt (2017, p. 50), en donde la muerte de Catherine Barkley durante el trabajo de parto es vista como un acto infantil e irresponsable ante los ojos de su pareja y protagonista, Frederick Henry. De la misma forma, Lázaro culpa a la propia madre por el abandono del padre: “Tú eres la culpable, eres fea, nunca lo dejaste satisfecho en la cama, no lo atendiste como merecía. Así creció el rencor, alimentándose por la diaria convivencia. Volaban los palos y sonaban fuerte las cachetadas. Él le pegó también y varias veces” (Mendoza, 2021a, p. 17).

De esa forma, el matrimonio se configura como fin último de la existencia, en donde para valer, una mujer tiene que casarse y estar junto a su marido. Perspectiva que se reafirma aún más en *La cabeza del santo*, porque no importa con quién, lo importante es casarse —“Algunas ni eso: no tenían un destinatario para sus oraciones ni una pista que darle al santo, pero querían casarse porque, en el sertón, las mujeres que no se casan son como el *mandacarú* sin flores” (Acioli, 2023a, p. 78). Después de todo, “madre soltera y prostituta son lo mismo” (Acioli, 2023a, p. 31), como lo apunta la voz narradora de *La cabeza del santo* en relación con Mariinha.

Aunque abandonada momentáneamente con la pequeña Madeinusa, su hija, Helenice es otro personaje que tiene un vínculo con dichas mujeres. En *La cabeza del santo*, Helenice —una mujer dura y hostil que aparece como una de las primeras personas con las que Samuel se depara— es, más que una mujer, un vientre fértil, la garantía de una prole para Fernando, su marido. Una mujer que está para la naturaleza, como Fernando para la cultura, para las ideas (Schmidt, 2017, p. 52).

Fernando se había casado con Helenice porque era guapa, porque Candeia olía a prosperidad, porque en el fondo siempre había querido tener un hogar al cual volver. Y, sobre todo, porque soñaba con tener hijos y las caderas anchas de Helenice prometían. Pero le costaba trabajo soportar que a su mujer sólo le cupiera en la cabeza aquel mundo de Candeia — que quién se casó, que quién se murió, que quién pecó, la vida de los demás —, esa forma de vivir sin sueños, sin nuevos caminos, como si aquella ciudad fuera el mundo, y no lo era. El mundo era grande, estaba lleno de cosas, todas lejos de él. Y lo peor: en Candeia no había viento. Fernando tenía que orear su cuerpo, sus ideas, dependía del viento soplándole en la cara. Por todas esas razones, no lo pensó dos veces: se fue a sentir el viento a África (Acioli, 2023a, p. 121).

Sin embargo, Helenice y Sara demuestran que los cuerpos femeninos en las novelas no son pasivos, estos también responden y nutren el círculo vicioso de violencia al ejercerla de maneras concretas. Por ejemplo, Helenice, en el capítulo *Cabo Verde* —el más oscuro y dramático de la novela—, asesina a Fernando tras descubrir que Rosario, la hija adoptiva, es en realidad fruto de una relación extraconyugal con una mujer caboverdiana. La narración del hecho es breve y directo, como la bala que atravesó el pecho de Fernando, en donde lo más relevante es lo que pasa después: Helenice decide enterrar rápidamente al marido para luego abandonar a Rosario.

Madeinusa tenía el sueño pesado, pero Rosario se despertó asustada. Helenice tomó a la niña de los brazos y salió de la casa con ella, tomando precauciones para que nadie las viera. Odiaba a la pequeña. Quería matarla también. La llevó a la carretera y le dijo que caminara porque su madre la estaba esperando allá adelante, donde se veía aquella luz... Y señaló un punto muy lejano (Acioli, 2023a, p. 128).

Al igual que Helenice, y en contubernio con la soledad del espacio, Sara también es protagonista de una escena en la que abandona a Cástula, una vecina del pueblo a la que le pide frecuentemente que vaya a buscar a Vicente Barrera, su marido.

Sara no caminó hacia su casa, caminó hacia el monte y más allá de donde terminaba el pueblo, siguió caminando.

[...]

En la noche rotunda, Sara dejó de respirar y comenzó a caminar lentamente hacia atrás, se ocultó junto a un agave y Cástula siguió caminando.

[...]

Sara tengo miedo, ¿dónde estás? Estiro mi mano pero no estás aquí al lado. Ya no quiero jugar, decía Cástula como una niña sollozante. ¡Sara!

[...]

Sara esperó un rato y luego, cuando no escuchaba más a la muchacha, regresó tropezando con las espineras hasta la casa (Mendoza, 2021a, p.66-67).

En *Furia*, esa no será la única escena de abandono. Mas adelante, María cuenta cuando su madre intenta abandonarla:

Mi madre me abandonó, aunque luego volvió por mí, es verdad. Volvió llorando. Tenía los ojos rojos y los párpados cuajados de lágrimas, nos subimos a un bus y nunca se volvió a hablar del tema, al menos no hasta que ya adulta decidí preguntarle lo que había sucedido. Dijo que yo lo había imaginado todo. Te lo imaginaste todo, María, qué estupidez pensar eso, seguro te me olvidaste en el super, o fui a traer algo al carro, pero ay, cómo exageran los niños (Mendoza, 2021a, p .107).

Así como los cuerpos femeninos también responden a la violencia, o sea no son pasivos, estos tampoco son asexuados, especialmente en el caso de *Furia*. Por ejemplo, Cástula —uno de los personajes más complejos de la historia— en determinado momento, es atacada por una mujer que perturba su deseo sexual:

Aunque su fama en el pueblo era el de la castidad, fuera de ahí se acostó con algunos soldados pensando en ayudar a Sara, pero ningún soldado conocía o había conocido a Vicente Barrera. Fue en ese entonces, mientras caminaba por la plaza del pueblo, que una mujer muy sucia que hacía un minuto parecía dormir recargada sobre un muro se fue contra sus piernas y las mordió y las mordió hasta que alguien se la quitó de encima para amarrarla contra un árbol. Y ahí dejaron a esa mujer gruñendo hasta que se durmió parada.

Cástula le contó a los niños que desde aquel día le gustaban más las mujeres y que por eso, cuando ellos la encontraban poniendo la mano debajo de alguna falda, la culpa la tenía aquella mujer que la había mordido (Mendoza, 2021a, p. 61).

Además de ese encuentro violento, enseguida se nos narra otro —aún más enigmático y que conecta este apartado con el anterior— en donde Cástula es detenida en la oscuridad por una mujer enjoyada que le ordena que se suba a su caballo:

¿Quién es usted? Preguntó Cástula mientras la mujer le abría el sexo como si fuera a revisar el fondo de una rosa [...].

Cástula contó que luego esa señora tomó de súbito sus pechos y los exprimió hasta que empezó a salir de ellos la leche que ella le daba a Lazarito [...]. Mira lo que tengo aquí, dijo la ciega, y acercando la vela al triángulo oscuro de sus vellos y esculcando ahí como si fueran matorrales, sacó un pequeño falo y lo clavó en la pobre Cástula que al instante sintió que concebía. Así que también es usted un hombre, dijo suspirando como si le doliera (Mendoza, 2021a, p. 62).

Aun cuando pareciera que las posibilidades de los cuerpos entendidos como femeninos en *La cabeza del santo* y en *Furia*, son reducidos, el mismo espacio del Desertão construye algunos personajes femeninos que se escapan de los binarismos, de las dicotomías, no eligen entre “mujer-diosa” y “mujer-demonio” (Schmidt, 2017) porque pueden ser uno y lo otro al mismo tiempo. Sin embargo, si por un lado nuestra sociedad tiene expectativas concretas sobre los cuerpos femeninos, ¿qué le queda por hacer a la literatura? Para responder, vuelvo a Carola Saavedra y a su *O mundo desdobrável* (2021, p. 70): es en la literatura en donde se puede reconstruir el pensamiento binario que permea nuestra sociedad, el pensamiento de eso o aquello, de si se es hombre o mujer, hetero u homosexual, bueno o malo, sujeto u objeto. Es en la literatura, hecha Desertão, donde se combate al pensamiento que elimina otras posibilidades del espectro. Es en la literatura que, como la utopía zapatista, se lucha por un mundo donde quepan otros mundos.

3 LAS OBRAS FUERA DE SÍ: TRAYECTOS POR ESPACIOS LITERARIOS Y EDITORIALES

El espacio, visto como categoría de análisis literario, ha sido el punto focal de los dos capítulos anteriores de esta tesis. Sin embargo, en este último me propongo a desbordar los límites del texto para pensar al espacio literario más allá de sus páginas. ¿Por qué? Principalmente porque, a través de mi actuación como mercadóloga en el sector editorial brasileño, he vivenciado cómo las obras literarias no solo existen como textos, sino también como objetos culturales insertos en circuitos económicos, académicos, críticos y simbólicos. Aquí, comienzo haciendo alusión al concepto de “campo literario”, de Pierre Bourdieu (1930-2002), en el que el libro, como obra de arte

debe tomar en cuenta, por lo tanto, no solo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también al conjunto de agentes y de las instituciones que participan en la producción de valor de la obra a través de la producción de convicción en el valor de la arte y en el valor distintivo de una determinada obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, *marchands*, conversadores de museo, mecenas, coleccionadores, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc. (Bourdieu, 1998, p.259, traducción propia).¹⁵

De tal forma, etiquetas como literatura "regionalista" o "transcultural", que serán abordadas en este capítulo, no sólo describen características estéticas, sino que forman parte de disputas simbólicas, influyendo en la recepción y circulación de las obras. Tales categorías, pues, no son neutrales ni autónomas, sino que participan en la construcción de los valores culturales y en la legitimación de las prácticas de lectura. En el contexto latinoamericano, las dinámicas del mercado y la crítica literaria, en conjunto con otros entes, han moldeado categorías clave como es el caso del realismo mágico, marcando tanto a los textos como a sus autores. Desde esta perspectiva, el espacio literario no es solo un marco narrativo, sino una dimensión material y simbólica donde las obras son posicionadas, valoradas y, a menudo, confinadas por los discursos críticos y los mercados editoriales.

¹⁵ Texto original: deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, juris etc.

Por lo tanto, este capítulo busca analizar cómo *Fúria* y *La cabeza del santo* se insertan como objetos culturales. A través de esta mirada, el espacio emerge como un concepto transversal que articula las prácticas de creación, interpretación y consumo literario, resaltando la importancia de analizar las obras no solo como textos sino como objetos culturales y las complejidades que eso conlleva.

3.1 DESIERTO Y SERTÃO POR EL PRISMA REGIONAL

Al concertarme en los estudios sobre el sertão, no tardó mucho para que la palabra regionalismo apareciera vinculado a este. Por ejemplo, en el artículo de Janaina Amado, *Região, sertão, nação* (1995, p.146), la académica menciona que “gran parte de la llamada literatura regionalista tiene al sertão como *locus* o se refiere a él”¹⁶. Ya en *Introdução à literatura no Brasil* (1988), Afrânio Coutinho (1988, p. 204, traducción propia)¹⁷ escribe “No olvidemos un aspecto típicamente brasileño del regionalismo: el sertanismo, la valorización e idealización del sertão y del sertanejo”. A tal exhortación, pregunto: ¿regionalismo? ¿qué se entiende, desde el campo literario, por regionalismo?

Lo primero que vale destacar —y eso ya es medio camino andado— es que la relación casi indisociable entre regionalismo y sertão parte de un punto de referencia desde donde se juzga y, para finales de 1800 y principios de 1900, las evaluaciones literarias se realizaban en Río de Janeiro, que seguía siendo el centro intelectual del país en aquella época. Por esta razón, las narraciones ambientadas en las provincias podían ser llamadas regionalistas, en la medida en que describían un mundo diferente del de las grandes capitales (Candido, 1999, p.83-84).

Sin embargo, y como el propio Coutinho (1988, p. 202) apunta, en un sentido amplio, cualquier obra de arte es regional cuando tiene como telón de fondo una región concreta o parece surgir íntimamente de ese escenario. No obstante, existen diversos modos de interpretar lo regional. En sus connotaciones más desafortunadas, regionalismo puede ser visto como sinónimo de limitación —una visión que suscita rivalidad entre regiones y que opera bajo la oposición— o como un escapismo

¹⁶ Texto original: grande parte da denominada literatura regionalista tem o sertão como locus ou se refere a ele.

¹⁷ Há de não esquecer ainda um aspecto tipicamente brasileiro do regionalismo: o sertanismo, a valorização e idealização do sertão e do tipo do sertanejo.

romántico centrado en lo pintoresco y que se refugia en la idealización del pasado. En contrapartida, una de las perspectivas más fértiles sería la de que

para ser regional, una obra de arte no sólo tiene que estar situada en una región, sino que además tiene que extraer su verdadera sustancia de ese lugar. Esta sustancia se deriva, en primer lugar, del trasfondo natural —clima, topografía, flora, fauna, etc.— como elementos que afectan a la vida humana en la región; y, en segundo lugar, de las formas peculiares en que la sociedad humana se estableció en esa región y la hicieron distinta de cualquier otra. Este último es el significado de regionalismo (Coutinho, 1988, p. 202, traducción propia).¹⁸

Tanto Afrânio Coutinho como Antônio Candido, vieron al regionalismo actuar en varios momentos de la historia literaria de Brasil. En el romanticismo, por ejemplo, la visión regionalista incurría en los vicios habituales del género, que son lo pintoresco y las conclusiones sobre la pureza rural en contraposición a la artificialidad de la ciudad (Candido, 1999, p. 46). Lo regional en la literatura de José de Alencar (1829-1977), de Gonçalves Dias (1823-1864) y de Bernardo Guimarães (1825-1884) constituía una vía de escape del presente hacia el pasado, uno idealizado y artificializado por la transposición de un deseo de compensación y representación (Coutinho, 1988, p.201). Ya en el realismo, el regionalismo perdería el sentimentalismo, proporcionando a sus escritores realistas una amplia fuente de temas, lenguajes, formas humanas y conflictos sociales y morales (Coutinho, 1988, p.203), a lo que Candido (1999, p.79) se referiría como “regionalismo crítico”, especialmente en el caso del “romance nordestino”:

Hasta cierto punto, era una vuelta al regionalismo, pero sin lo pintoresco y con una perspectiva diferente, porque el pobre del campo y el lugar aparecían, no como objetos, sino finalmente como sujetos, en la plenitud de su humanidad. Esto se debe a una conciencia crítica que volvió radicales a la mayoría de esos autores a través de la literatura (Candido, 1999, p.83, traducción propia).¹⁹

La “novela del nordeste” también está fuertemente asociada a la llamada Generación de 1930 —en la que destacan figuras como Graciliano Ramos (1892-1953), Rachel de Queiroz (1910-2003), José Lins do Rego (1901-1957), Jorge Amado

¹⁸ Texto original: para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo.

¹⁹ Texto original: Mas o impacto maior sobre a crítica e o público foi devido a um tipo oposto de narrativa, o chamado “romance nordestino”, geralmente orientado por um realismo de corte naturalista e ancorado nos aspectos regionais. Portanto, foi até certo ponto uma retomada do regionalismo, mas sem pitoresco e com perspectiva diferente, pois o homem pobre do campo e da cidade apareciam, não como objeto, mas, finalmente, como sujeito, na plenitude da sua humanidade. Isso, devido a uma consciência crítica que torna a maioria desses autores verdadeiros radicais por meio da literatura.

(1912-2001), etc.— que, a su vez, fue la principal responsable de la representación de los sertões nordestinos, con fuerte connotación social. Décadas después llegaría João Guimarães Rosa (1908-1967) que, con su obra, según Candido (1999), el regionalismo superaría la dicotomía entre lo pintoresco y lo crítico, para llevarlo a una nueva fase de renovación:

Desarrolló la temática regional con un sentido transfigurador que hizo de sus libros maduros experimentos vanguardistas dentro de un medio tradicional. Como otros escritores latinoamericanos, fue capaz de fusionar la perspectiva local del regionalismo con los medios técnicos de la vanguardia, para lograr un estilo de escritura original e integrado, que puede calificarse de suprarregionalismo (por analogía con el «surrealismo») (Candido, 1999, p. 94, traducción propia).²⁰

Y aunque la visión del propio Candido, y de otros críticos, no esté libre de críticas y contradicciones, lo que aquí me interesa destacar es que, se guste o no, la noción de regionalismo se convirtió en un concepto de suma relevancia para el estudio y la comprensión de la literatura brasileña y que, además, tal categoría de análisis continúa válida pues no es estática. Evoluciona. Es histórica porque atraviesa y es atravesado por la historia en sí (Chiappini, 1994, p. 157), y eso no sólo lo demostró Guimarães Rosa hace más de medio siglo, sino que hoy, autoras como Socorro Acioli también lo confirman.

Entonces, ¿quiere decir que *La cabeza del santo* es una novela regionalista? Responder afirmativa o negativamente tal pregunta resultaría esencialista, casi como crucificar una única y posible lectura del texto. Lo que resulta más estimulante es trazar otro trayecto, ese que puede ser andado a través de la pregunta: ¿cuáles son los puntos de contacto entre *La cabeza del santo* y el regionalismo?

Un primer nexo surge por medio de la definición ya citada de Afrânio Coutinho y las ideas desenvueltas durante el primer capítulo de esta disertación: de lo que hay de regionalmente externo en la novela —el paisaje árido del sertão cearense— esta sustrae propiedad por medio de su metonimia, la del espejismo: fragmentación y desplazamiento. A esto habría que sumarle una tercera, la del movimiento ascendente —que ve primero lo que está a la altura de la tierra— con el que la voz narrativa abre la novela, ya citado en el segundo capítulo (Vaal Rodríguez, 2025, p.

²⁰ Texto original: elaborou a matéria regional com um senso transfigurador, que fez dos seus livros maduros experiências de vanguarda dentro de um temário tradicional. Como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com “surrealismo”).

40). Para eso me permito convocar a un sertão literario, el de Guimarães, que también evoca tal movimiento:

Que así fuimos. Pero le cuento a usted las cosas, y no cuento el tiempo vacío, que gastamos. Y glose: mantener firme una opinión en el deseo del hombre, en un mundo extraviado tan grande, es dificultoso. Viajes inmensos. Haga usted lo que quiera o lo que no quiera; en toda la vida podrá usted sacar los pies: que ha de estar siempre encima del sertón. No crea usted en la quietud del aire. Porque el sertón se conoce sólo por encima. Pero, o ayuda, con enorme poder, o es un traicionero muy desastroso (Rosa, 2008, p. 467).

Los pies han de estar siempre encima del sertão, por allí comienza el movimiento de Samuel, — con el corazón en los pies (Rosa, 2008, p. 213).

Hasta aquí, vincular a *La cabeza del santo* con la literatura regionalista resulta factible. Pero ¿y *Furia*? ¿Se podría decir que existen diálogos con ella? La respuesta ante esta pregunta es intrincada, principalmente porque al trabajar el concepto de literatura regionalista, hasta este momento, ha sido bajo las conceptualizaciones de los estudios de la literatura brasileña —o sea, una teorización que busca respuesta dentro del panorama nacional. Así, afirmar que *Furia* es una novela regionalista, estaría fuera de las intenciones de la propia categoría, pues lo que se pretende es una explicación y una reafirmación de lo nacional a partir de lo regionalmente comprendido como brasileño.

Lo esencial de la literatura regional, no obstante, es que no pone en entredicho la unidad del país, el fundamento común de origen portugués, amalgamado aquí con aportaciones indígenas y negras, y más tarde con aportaciones foráneas variadas. El regionalismo es un conjunto de retazos que componen el todo nacional. Es la variedad que se manifiesta en la unidad, en la identidad de espíritu, sentimientos, lengua, costumbres y religión. Las regiones no dan lugar a literaturas aisladas, sino que aportan sus diferencias a la homogeneidad del paisaje literario del país (Coutinho, 1988, p. 205).²¹

Además, el estudio de las letras mexicanas no ha trabajado con una categoría como la regionalista. Aunque es claro que las tensiones entre el centro —la Ciudad de México, desde antes, incluso del México republicano— y la provincia —el resto del país— existen. En contraste, el término "regional" ha sido ampliamente utilizado en el ámbito musical. Hoy en día, la Música Regional Mexicana, o Regional Mexicano, es una categoría que incluye diversos géneros y estilos musicales, desde el corrido, el

²¹ O essencial, todavia, nessa literatura regional, é que não se põe em xeque a unidade do país, o comum lastro de origem lusa, e que aqui se amalgamou com as contribuições indígena e negra, e, mais tarde, com as alienígenas diversas. O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se antemostra na unidade, na identidade do espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país.

sierreño y la banda sinaloense, hasta el mariachi, las rancheras y los conjuntos norteños. Aunque cada uno de estos géneros tiene su propia sonoridad, vestimenta e imaginario, todos comparten un origen común: son expresiones musicales que surgieron, en su mayoría, al norte del país, lejos del centro, que narraban la vida rural, el campo, el rancho y la migración hacia más al norte, hacia Estados Unidos.

Pero la Música Regional Mexicana ha sufrido transformaciones y una de ellas es la de ser cada vez más escuchada dentro y fuera de México. Aquí, me permito trazar un paralelo con la música sertaneja en Brasil, que también surgió de la experiencia del hombre del campo, sus migraciones, sus conflictos con la vida urbana y su nostalgia por la vida en el pueblo. De manera similar, la Música Regional Mexicana ha evolucionado hacia un estilo más pop y global, convirtiéndose en un fenómeno mundial que lidera listas de éxitos y llega a nuevas audiencias a medida que cruza fronteras.

El sencillo “Ella baila sola” de Eslabón Armado y Peso Pluma superó los mil millones de reproducciones en Spotify en diciembre de 2023, convirtiéndose en el primer éxito de música regional mexicana entre los primeros 10 puestos del listado Hot 100 de Billboard que incluye música de todos los géneros, alcanzando el puesto número 4. Días después, la colaboración de Bad Bunny con Grupo Frontera “Un x100to” alcanzó el puesto 5 (Sherman; Bautista, 2024, tercer párrafo).

Lo regional, pues, estaría en el origen común de todos esos géneros. Pero vuelvo a la literatura y hago un breve pero importante recuento de la historiografía de la literatura mexicana a partir del siglo XX, para ver de qué manera lo regional y sus connotaciones se han configurado.

Entrado 1900, el evento que transformaría la vida política y cultural del país se gestaba: la Revolución Mexicana. Diversos fueron los intereses y liderazgos a lo largo y ancho del país, pero si había uno compartido era derrocar a Porfirio Díaz (1830-1915), hombre que sería presidente de México por más de treinta años.

Durante el Porfiriato, la industrialización y urbanización de México se intensificó y con ello las ideas positivistas que desdeñaban el estudio de las humanidades. Así, ante esa inconformidad, surge El Ateneo de la Juventud, en 1909, grupo que, mediante conferencias, publicaciones y debates, promovió la cultura, la ciencia y las artes, así como la crítica a dicho positivismo y autoritarismo que predominaban en el México porfirista. Algunos de los miembros más destacados del Ateneo de la Juventud incluyen a José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959), Antonio Caso (1883-1946), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Martín Luis Guzmán (1887-1976). Estos intelectuales tuvieron una influencia significativa en la

vida cultural y política de México en las décadas siguientes, participando activamente en la Revolución Mexicana y en la construcción del proyecto educativo y cultural del México post-revolucionario.

La Revolución Mexicana era inminente y el 20 de noviembre de 1910 estalla con la proclamación del Plan de San Luis, en donde Francisco I. Madero llamaba a tomar las armas contra el gobierno de Díaz. Tal evento, como ya señalado, sería el de mayor impacto en la conformación del México del siglo XX y la literatura sería tan solo uno de sus reflejos, con la Narrativa de la Revolución que

Consta de dos etapas principales: aquellos textos que hablan de la fase de la lucha armada y aquellos que tocan la lucha de clases y las consecuencias inmediatas del conflicto. Hay obras que se refieren a la lucha armada en sí y otras abordan el tema de la lucha por el poder entre políticos o las consecuencias de la Revolución. Estas últimas pueden considerarse también dentro de la corriente llamada Narrativa de la posrevolución. Además, hay obras que toman partido por la Revolución (también llamadas “Novelas revolucionarias”) y otras que la critican (Pereira *et al.*, 2004, primer párrafo).

La Revolución Mexicana, hasta nuestros días, propiciaría diversos debates y discusiones, pues esta exigía una renovación en la idea de lo mexicano, pensar el futuro sí, pero también el presente a través de la tan frágil idea de lo que es ser mexicano. Y aunque esta se volvió el centro de la mayoría de las discusiones, para 1920 las corrientes europeas de vanguardia tuvieron su repercusión con los Estridentistas y los Contemporáneos. Los primeros, liderados por Manuel Maples Arce (1900-1981) publicaron un periódico mural, *Actual* (1922), y dos revistas, *Irradiador* (1925) y *Horizonte* (Xalapa, 1926-1927) y sus primeras expresiones literarias, fueron “poemas, relatos y manifiestos de reacción y burla de la literatura, y la poesía en boga, al mismo tiempo que convocaban a una revolución poética que exaltaba el maquinismo del mundo moderno” (Martínez, 1995, primer párrafo). Por su parte, los Contemporáneos —así llamados por el nombre de la revista que crearon (1928-1931)— no era una generación inicialmente homogénea, y si algo caracterizó al grupo fue justamente la diferencia entre las expresiones artísticas de sus miembros, quienes rastreando en Europa lo novedoso buscaban revitalizar, principalmente, la poesía mexicana (Pereira, 2000, p.98). En él vinieron a reunirse Carlos Pellicer (1897-1977), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Octavio G. Barreda (1887-1964), Jaime Torres Bodet (1902-1974) y José Gorostiza (1901-1973) y, posteriormente, nombres como Xavier Villaurrutia (1903-1950), Gilberto Owen (1904-1952) y Salvador Novo (1904-1974).

Sin embargo, las tensiones entre los escritores de provincia —que se proponían a retratar tales espacios— y los más ciudadanos han existido desde esos tiempos. Un ejemplo es el poema *Bandera de Provincias* [ca 1930] que Salvador Novo le dirige a la revista homónima, impulsada por Agustín Yáñez (1904-1980) —escritor de *Al filo del agua* (1947), una de las más emblemáticas novelas ubicadas dentro de la Narrativa de la Revolución—, que nace en 1929 en Guadalajara, cuyo nombre ya habría de expresar la inquietud por proyectar un universo regional (Pereira, 2000, p.48):

Plegad vuestra Bandera provinciana, imprimidla en papel de clase fina, que pueda aprovecharse en la letrina emio a vuestra musa soberana.
Yáñez, Ulloa, Franco, Vidrio, Arana, polluelos de parvada clandestina, id a que condimente Valentina vuestra cresta prolífica y temprana.
Salid, pero salid en quince días, gaceta literil; váyanse lejos vuestras inteligencias tapatías.
Y no nos chinguéis más, niños pendejos, que son vuestras bucólicas poesías reflejos de reflejos de reflejos (Palomar, 2002, párrafo 23).

Así como la heterogeneidad y una revista —en este caso, la revista *Medio siglo*— fueron el común denominador de los Contemporáneos, también lo fue de la llamada “Generación del Medio Siglo” que dio “el paso de una problemática esencialmente rural y de tonos nacionalistas a otra predominantemente urbana y cosmopolita” (Pereira, 1995, p.187).

La década de 1960 fue una época de revolución cultural, marcada por el movimiento estudiantil, el *rock and roll*, la generación *beat*, el uso de drogas recreativas y una mayor apertura hacia la sexualidad. En México, este periodo también estuvo influenciado por los eventos del movimiento estudiantil de 1968 y la masacre de Tlatelolco, que dejaron una profunda huella en la juventud mexicana. Así, para 1960 aparece “La Onda”, una literatura en las que sus temáticas y escenarios orbitaban dicho contexto. El término fue acuñado por Margo Glantz en su *Estudio preliminar* de la antología *Onda y escritura en México* (1971). Sin embargo, Glantz ya había mencionado el concepto en el prólogo de la antología *Narrativa joven de México* (1969) (Pereira, 2000). José Agustín (1944-2024), Gustavo Sainz (1940-2015) y Parménides García Saldaña (1944-1982), son los principales nombres citados dentro de “La Onda”.

Para los ochenta, y con más fuerza en la década de los noventa, comienza a hablarse de la “Literatura del desierto”, a través de los estudios de Vicente Francisco Torres, de los que surgió el libro *Esta Narrativa Mexicana* (1991) en donde reunió a

autores como Jesús Gardea (1939-2000), Daniel Sada (1953-2011), Severino Salazar (1947-2005) y Gerardo Cornejo (1937-2014), con la clasificación de "Narrativa del desierto", en donde la omnipresencia del paisaje y el clima, la proximidad geográfica y las múltiples tensiones con los Estados Unidos, se hacían presente. Sin embargo, dichos escritores rechazaron tal etiqueta pues:

no quisieron constituir un movimiento, mucho menos un grupo o una marca publicitaria; fueron narradores solitarios que coinciden a veces por la temática, a veces por el paisaje, otras por los experimentos sintácticos y otras más por los léxicos locales, pero que de inmediato muestran sus diferencias (Espinasa, 2015, p.207).

No obstante, la llamada "Literatura del desierto" con el tiempo fue insuficiente para definir la producción literaria de esos propios autores que, incluso, fueron trasladando sus narrativas a espacios cada vez más urbanos. Por tal razón, más tarde, surgieron términos como "Literatura de la frontera" o "Narrativa fronteriza" — una producción que sitúa a las regiones al borde con Estados Unidos como esenario narrativo y que apuesta por una estetización del habla popular marcado por el spanglish— y "Literatura del norte", un término todavía más amplio y, paradójicamente, cargado de reduccionismos, principalmente en la dimensión temática y de la autoría: obras producidas por autores de estados como Sinaloa, Sonora, Baja California Sur, Baja California, Durango, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas cargadas de violencia, narcotráfico, migración y desierto.

En este proceso literario, el norte de México fue visto, desde inicio de la década del noventa, como el «laboratorio de la postmodernidad» (en palabras de Néstor García Canclini), un lugar donde se agigantaban los fenómenos, como si fuesen colocados en un portaobjetos, y se los podía apreciar en toda su diversidad través de lentes de diversos enfoques. Estaban la migración, esa diáspora del Tercer al Primer Mundo (que tanto anuncian los profetas de la postmodernidad), la heterogeneidad cultural, la desigualdad (tanto de raza como de género), la frontera como metáfora y a la vez como escenificación del espacio marginal, la ausencia del Estado y el imperio del mercado (con las maquiladoras como ejemplo supremo), el desierto como metáfora de la ausencia de significación, las ciudades norteadas como espacios marginales que ofrecen la fantasía del bienestar occidental y muy pronto enseñan sus verdaderas fauces (Ciudad Juárez sería el modelo emblemático). El norte mexicano es el fin de viaje de la literatura latinoamericana moderna (como prueba estaría la narrativa de Roberto Bolaño) (Enderle, 2012, p.76).

Es interesante vislumbrar cómo, tanto el regionalismo como la "Literatura del norte", no se pueden pensar al margen de cierto movimiento descentralizador del Estado, claro, ante contextos históricos completamente diferentes. Por ejemplo, en los tiempos de la literatura del norte "El Estado, antiguo patrocinador cultural, perdió su lugar protagónico frente a las nuevas editoriales transnacionales que reorganizaron la cartografía de las letras mexicanas bajo criterios mercadológicos" (Enderle, 2012,

p. 69). Ya en el caso del regionalismo, este emerge en la experiencia federalista de la Primera República, o sea, en el momento de descentralización del país:

El concepto de regionalismo sólo se materializó plenamente cuando los estados se configuraron y fortalecieron como unidades de poder político, administrativo y cultural. En este contexto, y sólo para señalarlo, no es de extrañar que tengamos tal vez el primer registro del concepto de regionalismo como categoría para ordenar y explicar el material literario, de hecho, en una historia literaria... provincial. Se trata de la historia literaria de Rio Grande do Sul, de João Pinto da Silva, publicada en 1924; el surgimiento del Centro Regionalista del Nordeste y luego del Primer Congreso Regionalista del Nordeste, en Pernambuco, entre 1924 y 1926; el surgimiento del movimiento paranista, liderado por Romário Martins, en la segunda mitad de la década de 1920; el regionalismo modernista de São Paulo, en 1922 (Gil, 2023, p. 40-41, traducción propia²²).

Con este breve panorama de las letras mexicanas y sus categorías, vuelvo a reformular una de mis preguntas: ¿qué papel tendría, pues, *Furia* dentro de categorías como literatura del norte, de la frontera o del desierto? Con las dos primeras absolutamente ninguna. La obra no alude a ninguna característica de dichas concepciones. En todo caso, el único vínculo posible es con la tercera y su papel sería la de expandir el propio concepto, pues en sus inicios, tanto a críticos como a teóricos se les olvidaría que, desde el punto de vista geográfico-natural, las regiones áridas y desérticas no solo se ubican al norte del país. Así, *Furia* pone a tambalear a esa idea de “Literatura del desierto” al no ser escrita por una autora del norte —Clyo es originaria del estado de Oaxaca— ni tampoco por narrarnos una historia en los desiertos fronterizos de México. La propia autora ha comentado en entrevistas que optó por no localizar su obra en un punto específico del país, pero si bien, cuando pensó en el desierto, fue en el desierto de Wirikuta, al centro del país, en el que se inspiró: “En México el desierto de Wirikuta es sagrado para los wixárikas, un pueblo originario que ha mantenido protegido con su propia vida ese territorio que ahora mismo está siendo saqueado. Ese es el desierto en el que imaginé *Furia*” (Mendoza, 2023, párrafo 8).

Pero ya que las tensiones entre el centro y la provincia, la urbe y el pueblo, son una realidad, retomo nuevamente la concepción de Afrânio Coutinho (1969, p. 220)

²² Texto original: A plena vigência do conceito de regionalismo/de regional somente foi possível no bojo da configuração e do fortalecimento dos estados como unidades de poder político, administrativo e cultural. Nesse contexto, e apenas para sinalizar, não é para menos também que se tenha talvez o primeiro registro da entrada do conceito de regionalismo como categoria a ordenar a explicar a matéria literária, de fato, numa história literária... provincial, que é a História literária do Rio Grande do Sul, de João Pinto da Silva, publicada em 1924; o aparecimento do Centro Regionalista do Nordeste e, a seguir, o Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, em Pernambuco, entre 1924 e 1926; a emergência do movimento paranista, capitaneado por Romário Martins, na segunda metade dos anos 1920; o regionalismo modernista paulista, de 1922.

en la que, para ser regional, “una obra de arte no sólo tiene que estar situada en una región, sino que también debe obtener de ella su sustancia real”, para pensar cómo *Furia*, a través de la figura del espejismo, proyecta no solo el espacio sino la configuración de su novela, su sustancia real. “Reflejos de reflejos de reflejos” (Palomar, 2002, párrafo 23), eco, ilusión. El espejismo implica desvío y el desvío produce desplazamiento. El simple hecho de hablarnos de un desierto no localizado al norte de México ni fronterizo, *Furia* ya propone un desvío y desplazamiento del imaginario del desierto mexicano.

Al ver lo regional como contrapunto de lo centralizado y lo centralizador, tanto *Furia* como *La cabeza del santo* pueden ser leídas por medio de este prisma. Sin embargo, no se puede olvidar que *Furia* se le sale de las manos a una lectura que piensa la literatura desde lo regionalmente brasileño y que, en nuestros días, hablar de categorías como literatura regional también implica considerar un elemento importantísimo: la forma en el que el mercado etiqueta y hace circular a las obras literarias como bienes de consumo.

Para ampliar la primera cuestión, a continuación, me salgo del Estado-nación y pienso lo regional por medio de la transculturación de Ángel Rama. Posteriormente y al final del capítulo, el segundo aspecto, que dice sobre el mercado, será abordado.

3.2 TRANSCULTURANDO LOS CAMINOS DE LA NARRATIVA REGIONAL

Furia y *La cabeza del santo* no sólo se conectan a través del espacio, del Desertão, sino también por medio de una categoría de análisis que surge para pensar lo regional en las narrativas latinoamericanas: la transculturación.

El término transculturación fue introducido inicialmente por el cubano Fernando Ortiz (1881-1969) en su obra más conocida, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). En ella, el antropólogo proponía dicho neologismo como alternativa al concepto más difundido en la época: *aculturación*, término que denota un “proceso unilateral de asimilación pasiva de una cultura dominante moderna de raigambre occidental por parte de culturas (o sujetos) pre-modernos” (García-Bedoya, 2021, p. 469). Para Ortiz, la transculturación era más apropiada, ya que destaca una interacción multidireccional y dinámica entre culturas.

Tres décadas después, el aporte de Ángel Rama colocó la categoría de transculturación en el centro de los debates literarios y culturales latinoamericanos.

El concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es producto largamente transcultural y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndole muy distinta de un simple agregado de normas, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidamente en las capas recónditas de las regiones internas (Rama, 1984, p. 40-41).

Según Rama (1984), la transculturación narrativa ocurre en tres niveles: lenguaje, estructura literaria y cosmovisión. El crítico destaca que la cosmovisión es el centro de las operaciones transculturales, “este punto íntimo donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros” (Rama, 1984, p.57). Así, en las novelas que son objeto de este análisis, la oralidad —que puede intervenir los tres niveles— las aproxima en el plano de la cosmovisión.

La oralidad es representada no sólo por la incorporación de historias provenientes del imaginario de las autoras — contadas por sus familias de generación en generación, como lo apunta Acioli en su tesis de doctorado (Martins, 2014, p. 38) y Mendoza en entrevistas (Mendoza, 2021b)— sino también por el poder que ella tiene para echar a andar las historias que cuentan en sus libros.

Por ejemplo, en el caso de *La cabeza del santo*, sin la capacidad de Samuel para escuchar las voces, la historia no avanzaría. El primer milagro de Samuel (el matrimonio de Madeinusa y el Dr. Adriano) se difunde de boca en boca y, posteriormente, a través de un programa de radio. Además, la palabra escrita, en Candeia, reaparece tras la conquista de la oralidad pues, en una de las primeras escenas, Samuel percibe los rótulos borrados de los establecimientos:

Las casas distribuidas siguiendo el trazado de la plaza. En muchas todavía era posible leer palabras escritas con tinta roja y descascarillada. “Barbería san Antonio”. “Lonchería san Antonio”. “Posada san Antonio”. “Restaurante san Antonio”. Marcas borrosas de un pasado que él no comprendía (Acioli, 2023a, p. 25).

Tiempo después, la pintura vieja y descascarada que les daba nombre renació gracias a los milagros de Samuel:

Como si estuvieran hipnotizados, todos fueron llegando poco a poco. Se pintaron las fachadas de algunas casas de Candeia. Resurgieron los rótulos: “Posada san Antonio”, “Lonchería san Antonio”, “Barbería san Antonio” (Acioli, 2023a, p. 80).

Y así como en la novela de Acioli —en la que la oralidad tiene el poder de revivir a una ciudad— en *Furia* la voz tiene la capacidad de amansar cadáveres:

Tuvieron que cantarle para que quisiera abrir las manos. Ellos, especialistas en recoger a los hombres caídos, sabían que sólo ante la muerte valía la pena rendirse. Por eso a él, para que se rindiera, le cantaron una canción de cuna. El niño dejó de fruncir el ceño y entonces pudieron sacar la bala. El niño abrió las manos, el niño dejó de apretar los dientes y, cuando al fin relajó el esqueleto, pudieron meterlo en la camisa blanca (Mendoza, 2021a, p.15).

Dijo que el hombre de la bata azul fue hacia el cadáver que debía vestir María y puso su boca cerca de la oreja amoratada. Déjame vestirte, ya se terminó tu camino, mañana descansas. Deja que te vista para que te recen. Y María vio cómo después de eso, el hombre vestía fácilmente al cadáver, y cómo aquel cuerpo había parecido relajarse (Mendoza, 2021a, p.145-146).

¿Has visto un cadáver relajarse después de que le hablas, Salvador? Una vez vi a una mujer vestir a su hijo, no le podía poner la camisa por el rictus y la madre, firme como un árbol, le dijo: ya ríndete, mi niño, ya ríndete, así quiso Dios que pasaran las cosas, es mejor rendirse a la muerte, es lo único en lo que vale la pena darse por vencido, si te mueres con tanto coraje siempre vas a tener pesadillas, por eso deja que te ponga tu camisa, vamos, hijo, te verás muy guapo. Y llorando, llorando la mujer, pudo finalmente doblarle los brazos y pareció incluso que el chico mismo se metía en su camisa (Mendoza, 2021a, p.186).

En *Furia*, la oralidad alcanza su condición de mito con el viejo mercader, un hombre que aparece en varios momentos de la novela para contarle anécdotas a los personajes, cuentos que están mucho más cercanas a sus propias historias y que, para nosotras las lectoras, son una anticipación de lo que descubriremos posteriormente. Por ejemplo, en el segundo encuentro del viejo mercader con Juan y Lázaro:

Allí estaba el mercader de nuevo, en el umbral de la cueva, sosteniendo una antorcha. Hola, muchachos, dijo. Los he esta-do buscando. Juan siempre preparaba los puños cuando tenía miedo. El mercader dijo: vine a contarles una historia. Es la historia de un hombre que vendía hilos en las montañas y de paso se cogió a algunas viudas. Abundan las mujeres solas por aquí y todos los hombres están en la guerra. O ya estuvieron, ¿no es así? Déjenme contarles este bonito cuento. El mercader entró en la cueva y Juan, asustado, intentó atravesarlo con su puño pero su cuerpo se esfumó al instante en la penumbra (Mendoza, 2021a, p. 28-29).

Para Rama (1998), una ciudad letrada es aquella donde existe un anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes, formado por el clero, maestros, escribas, administradores y todos aquellos capaces de plasmar palabras en el papel. Candeia es modelo de ciudad letrada porque la tarea de educar y alfabetizar a través de la palabra escrita se concede a la iglesia: “Ocuparon la cocina de la vieja escuela

de Candeia, que estuvo fuera desde hacía muchos años. El padre Zacarías tenía la llave, siempre la había tenido. Esa fue la puerta que más lamentó cerrar. Los pocos niños que quedaban se fueron a estudiar a Canindé” (Acioli, 2023a, p. 74-75). Ya en *Furia*, tenemos la presencia de Jesusa, que “era una estudiada y devota mujer de pueblo, se ganaba el pan por esa preciosa letra suya. Era la escriba. [...] famosa por lograr con una carta cualquier cosa” (Mendoza, 2021a, p.74-75).

Pero, si ambas novelas se encuentran en el nivel de la cosmovisión, gracias al simbolismo de la oralidad, estas se separan al ver cuán diferentes son en el nivel de la estructura literaria.

Uno de los grandes transformadores de la novela regionalista, según Rama (1998, p.52-54), fue João Guimarães Rosa. En *Grande sertão: veredas* (1956). El crítico uruguayo ve una ruptura con las concepciones rígidas de la novela regionalista —heredadas de la sociología del siglo XIX— y una estructura más fragmentada gracias a la incorporación de la narración oral y popular. Otro caso citado por Rama es el de Juan Rulfo, con la novela *Pedro Páramo* (1955) y el cuento *Luvina* (1953), donde la voz del narrador principal se confunde con las voces de los personajes.

Considerando dichos ejemplos como referencias de estructura literaria transcultural —donde la oralidad no sólo es simbólica, parte de la cosmovisión, sino que opera a nivel de estructura— afirmo que *La cabeza del santo* no se ajusta a esa visión, pues si bien la novela incorpora el imaginario popular y la oralidad, esos elementos encuentran sus límites en el campo de la cosmovisión. La novela de Acioli exhibe una narrativa lineal, con leves digresiones que no comprometen el entendimiento del flujo de los hechos y con un narrador omnisciente que presenta los diálogos de los personajes de una manera clara —señalados con signos de puntuación como la raya.

Por otro lado, la estructura literaria de *Furia* sí plasma la concepción de Rama: es fragmentaria, pues existen múltiples voces narrativas que llegan a confundirse, y con saltos en el tiempo más bruscos. *Furia*, inclusive, es una novela más cercana a la concepción de estructura literaria transcultural porque su tiempo narrativo intensifica la relación entre lo regional y la modernidad, pues a partir del cuarto capítulo “El otro de sí mismo”, el escenario y los personajes son mucho más próximos a nuestro tiempo.

La capacidad creadora, que conduce a la originalidad y riqueza de la producción literaria de nuestra región, para Rama (1984), se explica a través de las

obras de autores como el peruano José María Arguedas (1911-1969), los ya mencionados João Guimarães Rosa (1908-1967) y Juan Rulfo (1917- 1986) y el colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Es a los dos últimos autores a los que debemos convocar si queremos seguir trazando un vínculo entre la narrativa transcultural y las obras de Mendoza y Acioli.

Tanto *Furia* como *La cabeza del santo* evocan a *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, en la dimensión temática: sus protagonistas son hombres abandonados por el padre, relegados única y exclusivamente a los cuidados maternos y, que en algún momento, emprenden un viaje hacia ciudades con nombre —Candeia, en *La cabeza del santo* y Boca de Perro, en *Furia*— para buscar al padre ausente, movidos, más que por el deber —en el caso de *La cabeza del santo*, la madre moribunda del protagonista le pide que vaya y busque a su padre, así como sucede en la novela de Rulfo— por el deseo de aniquilación.

Ése era su padre. Ésa su madre. Ése era Juan, que una vez que tuvo armado el rompecabezas imaginó el plan de ir en busca de Vicente para matarlo y vengarse de una vez por todas, por haberlo dejado, por haberse cogido a su madre y a la madre de Lázaro, y a quién sabe cuántas mujeres más sembrando su maldita sangre por todos lados (Mendoza, 2021a, p.98).

Había pensado que le llevaría algo más de tiempo estar, por fin, ante su abuela y su padre. ¿Qué diría? No pensó en qué palabras decir, pero se acordaba, letra por letra, de la voz de Mariinha pidiéndole que fuera a buscarlos.

Si pudiera, mataría a su padre. Nunca había matado, no tenía armas, no tenía idea del tamaño de aquel hombre. Eran años de motivos, sobre todo los últimos quince días, la cara de Mariinha, su hilo de voz, sus cuatro peticiones. Respiró hondo y se puso en marcha (Acioli, 2023a, p. 25).

Incluso, *La cabeza del santo* abre con un epígrafe de Rulfo —*Traigo los ojos con que ella miró esas cosas, porque me dio sus ojos para ver* (Acioli, 2023a, p. 11)— y la propia autora, en su tesis de doctorado, apunta de manera consciente cómo *Pedro Páramo* funcionó de inspiración para construir el motivo del viaje de Samuel (Martins, 2014, p. 30). Aunado a esto, la muerte como elemento temático también une a las obras de Acioli y Mendoza con la de Rulfo.

Otro punto de contacto, que va más allá de la obra, considera la relación vivencial de Socorro Acioli y Gabriel García Márquez: en 2006, la autora participó del taller “Cómo contar un cuento”, impartido por el Premio Nobel en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. Fue gracias a esa experiencia que Acioli pudo trabajar la idea inicial de *La cabeza del santo*.

Dicho todo lo anterior, vale reforzar que la transculturación narrativa de Socorro Acioli en *La cabeza del santo* y la de Clio Mendoza en *Furia* no es la misma

transculturación de la que habla Rama cuando analiza la obra de Márquez, Guimarães o Rulfo, pero ambas representan la continuidad y la validez de la categoría para pensar la relación entre lo universal y lo regional, pues como lo apunta el trabajo de Ligia Chiappini, el regionalismo es producto de la modernidad:

Diferente de los prejuicios de los críticos y a pesar de las ambigüedades del regionalismo, ambos conceptos no son opuestos. Al contrario, el regionalismo, generado por la modernización y la creciente racionalización de la agricultura a partir de mediados del siglo XIX, es un fenómeno de la modernidad (Chiappini, 2014, p. 50, traducción propia²³).

Sin embargo, ambas obras señalan un camino: visitar, seguir actualizando y generar debates en torno a la transculturación para que los análisis de obras como la de Socorro Acioli y Clyo Mendoza —escritas en el siglo XXI por mujeres— sean aún más fértiles, pues en sus obras se valida uno de los aspectos más importantes de la transculturación: la capacidad inventiva y la fuerza creadora de nuestra literatura, que siempre se renueva.

3.3 REGIONALISMO, REALISMO MÁGICO Y TRADICIÓN LITERARIA DESDE LA RECEPCIÓN Y EL MERCADO EDITORIAL

Al considerar los tres elementos de la comunicación artística —obra, autoría y público (Candido, 2010, p. 33) —, este trabajo ya ha abordado aspectos relacionados al primero. Así, es momento de profundizar los vinculados a la autoría y al público para así ampliar la noción de espacio, llevando el análisis a las fuerzas y manifestaciones extrínsecas al texto.

De esas tres aristas, es el público la más espinosa, principalmente porque amalgama una variedad de entes, sentires y pensares. Para efectos de esta disertación, he de ver al público a través de dos lentes que impactan de manera directa en el tránsito de las obras: el mercado editorial y los medios de comunicación. ¿Qué dicen estos de *Furia* y *La cabeza del santo*? ¿Cómo las comunican? ¿Cuáles son las relaciones que establecen para que el público lector decida leerlas? ¿Cómo circulan? ¿Los libros son presentados de la misma forma al cruzar las fronteras de sus países de origen? Comienzo por ese último cuestionamiento, en donde ambas novelas vuelven a encontrarse.

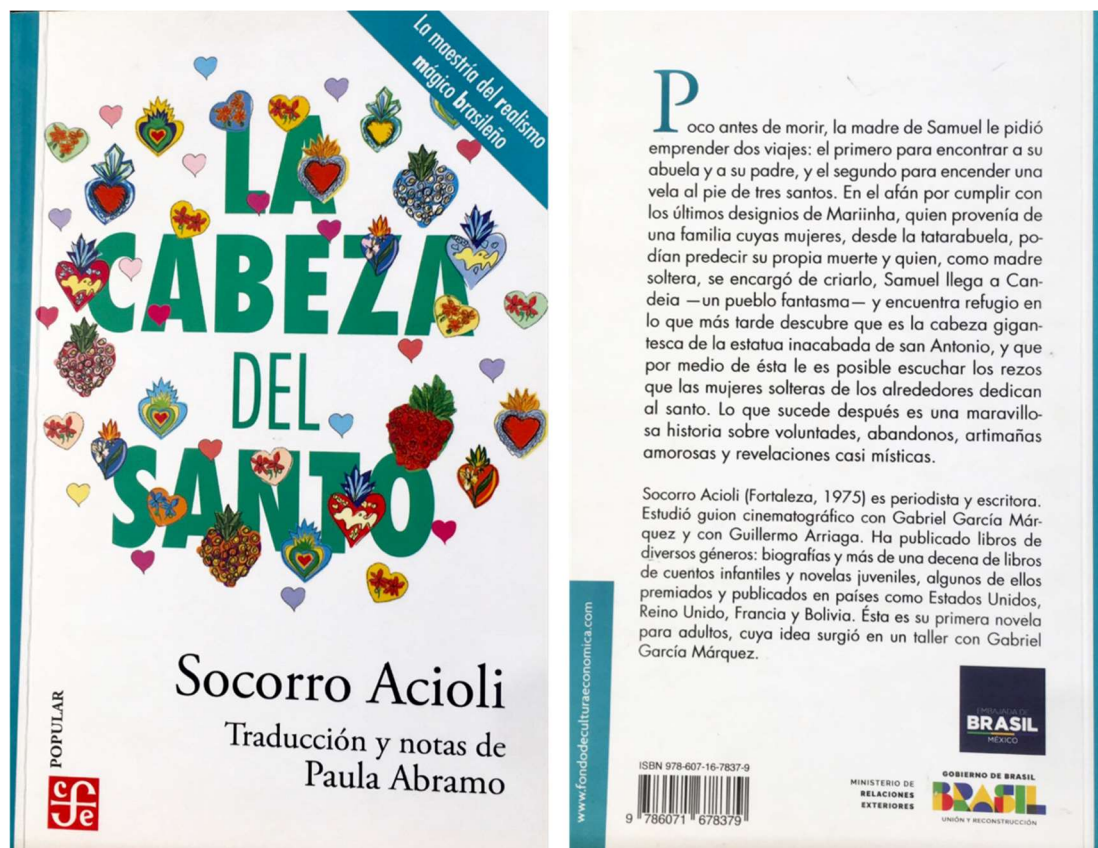
²³ Texto original: Contrariamente aos preconceitos da crítica e apesar das ambigüedades do regionalismo, os dois conceitos não se repelem necessariamente. Pelo contrário, o regionalismo, gerado pela modernização e pela racionalização crescente da agricultura, a partir da metade do século XIX, é um fenômeno da modernidade.

La traducción, vista más allá de un proceso lingüístico de transferencia de significados de una lengua a otra, comienza en la superficie: en cubiertas, contraportadas, solapas, fajas y en todo espacio con el que la futura lectora tendrá contacto al tomar el libro de una mesa de novedades, de un estante bibliotecario, de un librero o de una ventana online.

En la cubierta de la traducción al español de *La cabeza del santo*, editada por el Fondo de Cultura Económica, sobresale una franja, en la esquina superior derecha, que dice “La maestría del realismo mágico brasileño” (Acioli, 2023a) y en su contraportada, además de una breve sinopsis de la novela, se lee el siguiente perfil de la autora —en donde se recalca la figura de Gabriel García Márquez:

Socorro Acioli (Fortaleza, 1975) es periodista y escritora. Estudió guion cinematográfico con Gabriel García Márquez y con Guillermo Arriaga. Ha publicado libros de diversos géneros: biografías y más de una decena de cuentos infantiles y novelas juveniles, algunos de ellos premiados y publicados en países como Estados Unidos, Reino Unido, Francia y Bolivia. Ésta es su primera novela para adultos, cuya idea surgió en un taller con Gabriel García Márquez (Acioli, 2023a, contraportada).

FIGURA 8. CUBIERTA Y CONTRAPORTADA DE LA CABEZA DEL SANTO, EDICIÓN FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (2023a).



Fuente: la autora (2024).

Por su parte, la cubierta de la edición brasileña de *Fúria*, a cargo de Peabiru, sólo presenta el título y el nombre de la autora, y en su solapa una breve descripción de la novela.

FIGURA 9. CUBIERTA Y SOLAPA DE *FURIA*, EDICIÓN PEABIRU (2022c).



Fuente: la autora (2024).

Es hasta la solapa de la contracubierta —en la que también se cita a Mónica Ojeda— donde la obra de Juan Rulfo es convocada al construir el perfil de la autora:

Clio Mendoza (Oaxaca, México, 1993) ha publicado obras en varias antologías y, como poeta, es autora de los libros *Anamenesis* y *Silencio*. Fue la escritora más joven en ganar el premio de poesía del Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés. Con *Fúria*, su primera novela, obtuvo el Premio Primera Novela en México y el Premio Javier Morote en España, cuando fue calificada como “un Pedro Páramo del siglo XXI” (Mendoza, 2022c, solapa trasera, traducción propia).²⁴

²⁴ Texto original: Clio Mendoza (Oaxaca, México, 1993) publicou trabalhos em diversas antologias e, como poeta, é autora dos livros *Anamenesis* e *Silencio*. Foi a mais jovem escritora a vencer o prêmio de poesia no Certame Internacional de Literatura Sor Juana Inés. Com *Fúria*, seu primeiro romance, recebeu o Premio Primera Novela, no México; e o Javier Morote, na Espanha — ocasião em que foi chamado de “um Pedro Páramo do século XXI”.

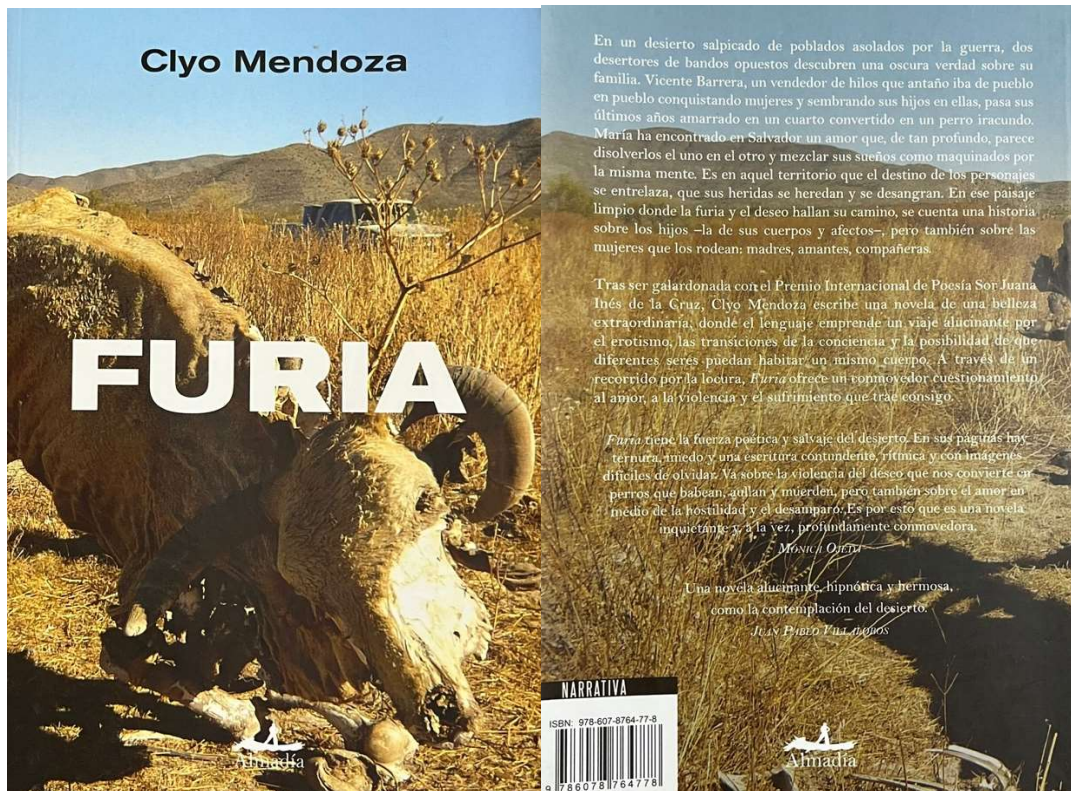
FIGURA 10. CONTRAPORTADA Y SOLAPA DE FURIA, EDICIÓN PEABIRU (2022c).



Fuente: la autora (2024).

¿Acaso la primera edición de *Fúria* construye, en sus textos externos, ese vínculo con Pedro Páramo? No, ni la primera edición —a cargo de Almadía y con distribución en México y España— ni lo hace la publicada por Sigilo, que circula en Argentina, tampoco la de la editorial boliviana Dum Dum.

FIGURA 11. PORTADA Y CONTRAPORTADA DE *FURIA*, EDICIÓN ALMADIA (2021a).



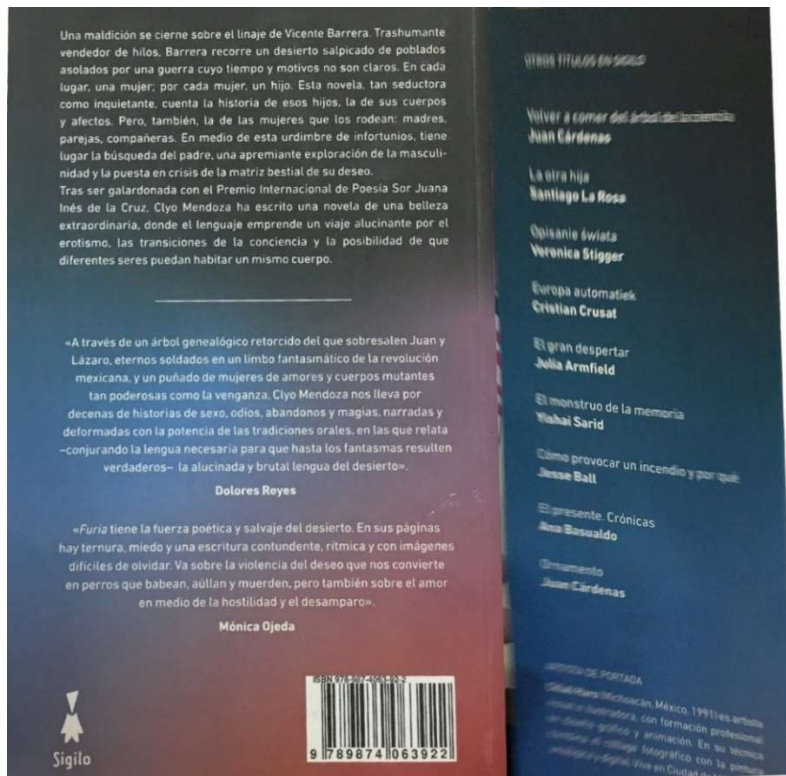
Fuente: la autora (2024).

FIGURA 12. CUBIERTA Y SOLAPA DE *FURIA*, EDICIÓN SIGILO (2021).



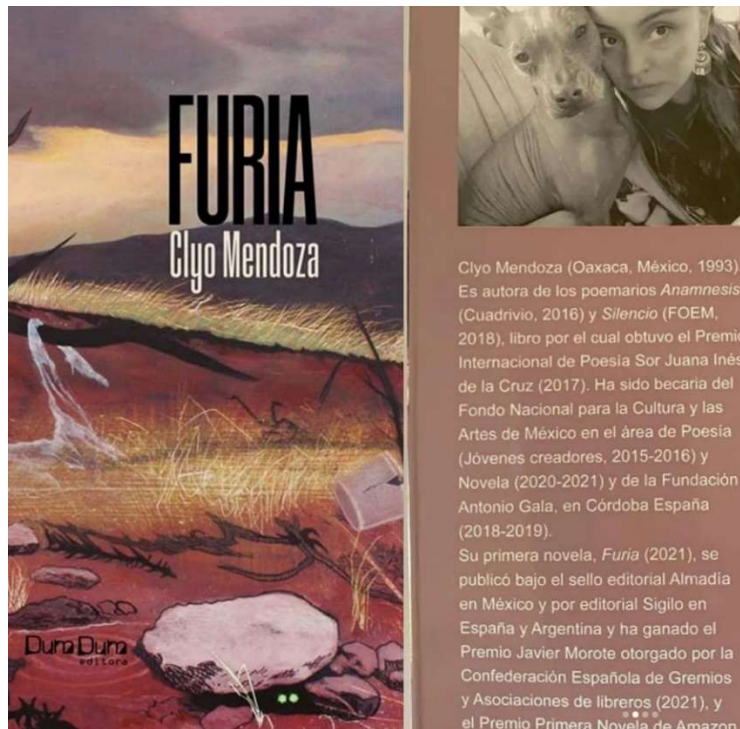
Fuente: la autora (2024).

FIGURA 13. CONTRAPORTADA Y SOLAPA DE *FURIA*, EDICIÓN SIGILO (2021).



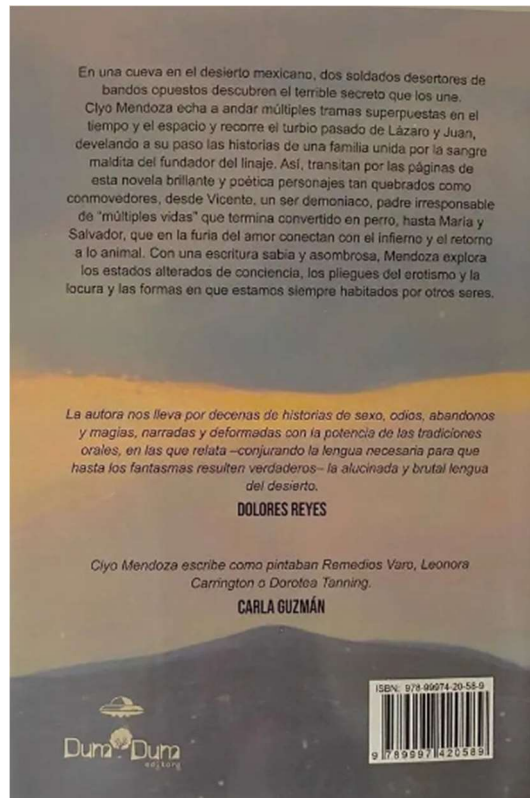
Fuente: la autora (2024).

FIGURA 14. CUBIERTA Y SOLAPA DE *FURIA*, EDICIÓN DUM DUM (2023).



Fuente: la autora (2024).

FIGURA 15. CONTRAPORTADA DE *FURIA*, EDICIÓN DUM DUM (2023).



Fuente: la autora (2024).

Ya sobre *La cabeza del santo*, la edición de Companhia das Letras menciona, en la solapa de la contraportada, que Socorro Acioli “Fue alumna de Gabriel García Márquez en el taller ‘Como contar un cuento’, en San Antonio de Los Baños, Cuba” (Acioli, 2014, solapa trasera, traducción propia)²⁵, sin aludir al supuesto realismo mágico brasileño que el libro del Fondo de Cultura Económica promete.

²⁵ Texto original: Foi aluna de Gabriel García Márquez na oficina Como Contar um Conto, em San Antonio de Los Baños, Cuba.

FIGURA 16. SOLAPA DE LA CABEZA DEL SANTO, EDICIÓN COMPANHIA DAS LETRAS (2014).



Fuente: la autora (2024).

Es justo por esa razón que se hace necesario señalar tales decisiones editoriales: más que cruzar una lengua, las obras cruzan culturas. Así, lo que en sus lugares de origen puede ser visto como un terrible reduccionismo, fuera de ellos resulta una suerte de imán: elementos que atraerán el interés de quien nunca escuchó los títulos ni los nombres de las autoras, pero, eso sí, conoce a tales figuras y estilos — citados en los espacios visibles al primer contacto con las obras — que conforman al canon literario latinoamericano. Tales decisiones se ven reforzadas por la acción de la crítica y el periodismo cultural que circula en diversos medios de comunicación²⁶. Por ejemplo, en el caso de *Furia*, las alusiones a *Pedro Páramo* se hacen más prominentes fuera de México, sobre todo en la prensa argentina²⁷. En el medio El

²⁶ Estos hallazgos fueron producto de la lectura de más de 36 textos — entre notas, entrevistas y reseñas — en medios de comunicación digitales con más de 5 mil visitantes al mes. En 9 de esos 36 textos (o sea, el 25%) se hace alusión a las relaciones narrativas entre *Furia* y el trabajo literario de Juan Rulfo, especialmente de *Pedro Páramo*. En la sección Anexos, se incluye una tabla con la organización de dichos textos.

²⁷ De los nueve textos, cinco son de medios argentinos, le siguen dos de mexicanos y uno por Brasil y Bolivia.

Periódico, Ricardo Baixeras —quien además de crítico literario es Doctor en Humanidades y autor de diversos libros— publicó el texto *Crítica de 'Furia', de Clio Mendoza: el desierto eterno (2021)*, donde dice:

Lo que aúna todas esas historias rotas es el espacio del desierto en unas voces que recuerdan a lo que Rulfo consiguió en sus cuentos gracias al pulso de una oralidad arquetípica y que le permite a Mendoza aglutinar las cinco partes de la novela: 'La idea del cuerpo', 'Anatomía de una sombra', 'El cuerpo anagramático', 'El otro de sí mismo' y 'Autopsia' (Baixeras, 2021, tercer párrafo).

Por su parte, Alba Balderrama, en el medio boliviano Opinión, escribió:

La novela pareciera traer los ecos del desierto, de aquel páramo cargado de muerte y pérdida de la novela de Juan Rulfo, Mendoza escarba la tierra, levantar polvo para mirar lo que está vivo, lo que se mueve debajo de lo aparentemente muerto (Balderrama, 2024, segundo párrafo).

Ya en la prensa brasileña, *Furia* aún no ha alcanzado una difusión relevante, —no olvidemos que a diferencia del Fondo de Cultura Económica, Peabiru es una editorial de pequeño porte. Por ejemplo, procurando tanto en motores de búsqueda —Google y Yahoo!— como dentro de los sitios web de los principales medios de comunicación, hasta el momento (agosto de 2024), solo existe una nota elaborada por Rodrigo Casarin, en su columna Página Cinco para Uol. En ella, el crítico literario señala:

No se puede transitar por su escritura sin advertir los toques bíblicos o recordar a figuras como Gabriel García Márquez, Silvina Ocampo y, sobre todo, Juan Rulfo. El imprescindible *Pedro Páramo* resuena tanto en la trama como en muchas de las frases que encontramos a lo largo de *Furia* (Casarin, 2024, párrafo 9, traducción propia).²⁸

Al realizar ese mismo ejercicio —el de leer lo publicado en sitios web de medios de comunicación y crítica especializada²⁹—, así como sucede con *Furia* dentro del panorama lusófono, *La cabeza del santo* no ha alcanzado una divulgación relevante en el mercado hispano. Sin embargo, las menciones y las relaciones con la figura de Gabriel García Márquez son más frecuentes, tanto en Brasil como en el exterior. Y no tendría cómo no serlo, pues el origen del libro se vincula a la participación de la autora en el taller impartido por el mismo. Incluso, las relaciones son más osadas y la prensa llega a referirse a Socorro como “heredera brasileña del realismo mágico” (Acioli,

²⁸ Texto original: Não há como passar pela escrita da mexicana sem notar os toques bíblicos ou se lembrar de gente como Gabriel García Márquez, Silvina Ocampo e, acima de tudo, Juan Rulfo. "Pedro Páramo", imprescindível, ecoa tanto na trama quanto em muitas frases que encontramos ao longo de "Fúria".

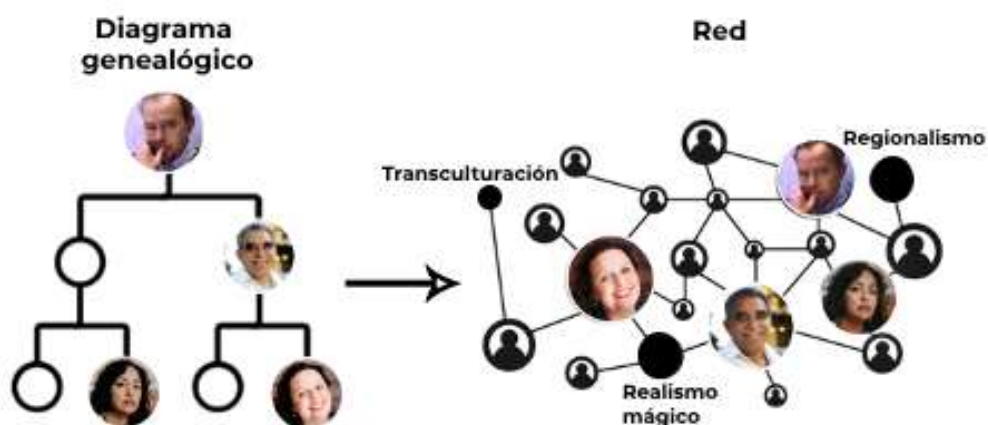
²⁹ Tabla con textos en la sección Anexos.

2023b, párrafo 4, traducción propia³⁰), afirmación repetida en reseñas y opiniones del público lector —basta con *googlear* “socorro acioli herdeira” para confirmar tal hecho.

Sin embargo, pensar a Acioli o a Mendoza como herederas de una tradición, del trabajo y las ideas de figuras masculinas, no solo es una visión paternalista sino una salida fácil, una en la que parece imposible trazar relaciones significativas lejos de los vínculos primarios, aun siendo estos metafóricos. Por ende, si para hablar de regionalismo implicó convocar nuevas lecturas, pensar el contacto de las autoras de mis objetos estudio con figuras como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez también lo exige, llevándome a ver esas relaciones no como una especie de árbol genealógico, —en donde las autoras quedarían completamente subordinadas a tales nombres— sino como una red: un intercambio de ideas y bienes simbólicos, en el sentido más cultural (Enne, 2004) y en donde no solo quepan escritores sino categorías.

Se trata de un tipo de configuración social que no puede considerarse grupo o agrupación, debido a su naturaleza fluida y a la falta de unidad entre sus miembros, ya que no necesariamente están todos en contacto directo entre sí en pro de un objetivo común, como en el caso de un grupo; las relaciones se producen a través de vínculos interpersonales entre los agentes, marcados por un flujo de información, bienes y servicios, lo que dará lugar a procesos de interacción cuyos límites no son estáticos, sino que se construyen y deconstruyen constantemente (Enne, 2004, p.270, traducción propia).³¹

FIGURA 17. REPRESENTACIÓN VISUAL DE DOS MODELOS DE INTERPRETACIÓN DE RELACIONES.



Fuente: la autora (2024).

³⁰ Texto original: herdeira brasileira do realismo mágico.

³¹ Texto original: trata-se de um tipo de configuração social que não pode ser considerado um grupo ou agrupamento, por seu caráter fluido e pela ausência de uma unidade entre os membros, pois estes não estão necessariamente todos em contato uns com os outros, de forma direta, em prol de um objetivo comum, como no caso de um grupo; as relações se dão através de links entre os agentes, de forma interpessoal, marcados por um fluxo de informações, bens e serviços, que irão resultar em processos de interação cujas fronteiras não são estáticas, mas se encontram em permanente construção e desconstrução.

Pero, ya abordadas las perspectivas de la recepción, ¿cuál es la postura de las autoras ante esas relaciones? ¿Cómo se posicionan cuando vinculan su trabajo a nombres como García Márquez, Rulfo o al realismo mágico como género?

Entre las dos escritoras, Socorro Acioli es la más vocal ante tales cuestiones. Por ejemplo, en la entrevista que hace parte de la columna *A oração para desaparecer de Socorro* (Acioli, 2023b), Rodrigo Casarin le pregunta cómo afronta la etiqueta de realismo mágico que se le atribuye tan a menudo, a lo que Socorro responde:

Yo tengo un término que se utiliza para la literatura africana, que es realismo anímico, que creo que es mucho más adecuado para hablar de este tipo de texto, por ejemplo, que trata de la religiosidad de los Tremembés o de cualquiera de los pueblos originarios aquí en Brasil; esa visión de crear una historia basada en una concepción que no separa hombre, naturaleza y espíritu; y seres que no se pueden ver, y cosas que no se pueden explicar. Así que este realismo anímico, creo, es más eficaz. El realismo mágico, el término en sí, ya tiene una asociación directa con una época, con un grupo de escritores. No me molesta en absoluto, como tampoco me molesta cuando la gente me llama regionalista [...] (Acioli, 2023b, 24 mi 50s, traducción propia).³²

En otra publicación para el Portal Vozes, en entrevista con Jamil Chade (2023c), la autora refuerza las ideas de la opinión anterior y destaca el deseo de que exista un nuevo término que pueda incluir a libros como los suyos:

Jamil Chade: Religiosidad, realismo mágico, el sertón. Estos son algunos de los términos que aparecen en la prensa y en las reseñas cuando se menciona tu nombre. ¿Qué significan para ti estos tres términos?

Socorro Acioli: La religiosidad es la lente a través de la cual veo el mundo. Es lo que ha dado forma a la vida de mi familia desde que tengo uso de razón. Es lo que me sostiene, mi fe sincrética, cuna de milagros y misterios. Realismo mágico es un término datado que habla más de una época que de un estilo literario. Igual que el Regionalismo. Creo que tenemos que encontrar una nueva forma de hablar de lo Fantástico y lo Maravilloso en el contexto de la literatura brasileña. Espero que los críticos literarios estén pensando en un término para nombrar lo que estamos haciendo. Sertão es una memoria, un recuerdo, un tiempo, una dimensión, un campo de posibilidades donde la fe a veces vence a la miseria. Soy nieta, bisnieta y tataranieta de sertanejos. El sertão es mi herencia (Acioli, 2023c, traducción propia).³³

³² Texto original: Eu tenho um termo que é usado para literatura africanas que é o realismo anímico que eu acho que ele dá muito mais conta de falar desse tipo de texto, por exemplo, que lida com a religiosidade dos Tremembés ou de qualquer um dos povos originários aqui no Brasil, que essa concepção de criar uma história a partir de uma concepção que não separa homem, natureza e espírito; e seres que não se vem, e coisas que não se explicam. Então esse realismo anímico eu acho que ele dá mais conta. O realismo mágico, o termo mesmo, já tem uma associação direta com o período, com um grupo de escritores. Para mim não incomoda de jeito nenhum assim como não incomoda quando chamam de regionalista...

³³ Texto original: Religiosidade, realismo mágico, o sertão. Esses são alguns dos termos que aparecem na imprensa e em resenhas quando teu nome é evocado. O que esses três termos significam para você?

Religiosidade é minha lente de enxergar o mundo. É o que pauta a vida da minha família desde sempre. É o que me sustenta, minha fé sincrético, berço dos milagres e mistérios. Realismo Mágico é um termo datado e que fala mais de um período do que de um estilo literário. Assim como Regionalismo. Acho

El trabajo en red, su interés por lo que está más allá de las posibilidades de lo nacional, es un asunto que Socorro Acioli ya aborda en su tesis doctoral. En una parte, menciona lo siguiente sobre la elección de dos de los epígrafes de *La cabeza del santo*:

Los epígrafes de José Eduardo Agualusa y Ondjaki declaran no sólo mi admiración por ellos, sino también mi reconocimiento de nuestras semejanzas. En cierto modo, estamos haciendo algo parecido: trabajar a partir de la materia prima y las experiencias de los lugares de dónde venimos. Los dos son angoleños, yo soy del noreste. Respetamos la lengua popular, la tradición. Creemos en lo mágico, en lo maravilloso. No creo que hagamos lo que llaman Realismo Mágico (Martins, 2014, p.36, traducción propia).³⁴

En *Oração para desaparecer* (2023), la más reciente novela de Acioli, la autora reafirma su sentir en relación con José Eduardo Agualusa, usando al protagonista de *O vendedor de pasados* (2004), como uno de sus personajes.

Eduardo Agualusa es muy importante en mi vida como escritora y como amiga. Félix Ventura surgió por una necesidad narrativa y también porque necesitaba un personaje que contase lo que ningún narrador podía contar. Había releído *O vendedor de pasados*, que también fue un libro muy importante en la escritura de *La cabeza del santo*, y Félix era absolutamente perfecto, era un interlocutor excelente para escuchar la locura que vivía el personaje, porque estaba acostumbrado a tratar con ello (Acioli, 2023d, séptimo párrafo, traducción propia³⁵).

Incluso, en su tesis de doctorado *A cabeça do santo: uma experiência de escrita*, Socorro Acioli llega a ser más específica y deja en evidencia su conocimiento del concepto de transculturación, con afirmaciones como “Mi apellido es una marca de transculturación. Mi literatura es una marca de transculturación” (Martins, 2014, p. 34, traducción propia³⁶) y “Me guie por el concepto de Transculturación Narrativa de

que precisamos encontrar uma nova forma de falar do Fantástico e do Maravilhoso no contexto da literatura brasileira. Espero que a crítica literária esteja pensando em algum termo para nomear o que estamos fazendo. Sertão é uma memória, uma lembrança, um tempo, uma dimensão, um campo de possibilidades onde a fé por vezes suplanta a miséria. Sou neta, bisneta, tataraneta de sertanejos. O sertão é minha herança.

³⁴ Texto original: As epígrafes dos autores José Eduardo Agualusa e Ondjaki declaram não só minha admiração aos dois, mas o meu reconhecimento de semelhança. Estamos fazendo algo parecido, de alguma maneira: trabalhando a partir da matéria bruta e das experiências dos lugares de onde viemos. Os dois são angolanos, eu sou nordestina. Respeitamos a língua popular, a tradição. Acreditamos no Mágico, no Maravilhoso. Não creio que fazemos o que chamam de Realismo Mágico.

³⁵ Texto original: O Eduardo Agualusa é muito importante na minha vida como escritor e como amigo. O Félix Ventura surgiu por uma necessidade narrativa e também porque eu precisava de um personagem que contasse o que nenhum narrador ia dar conta de falar. Eu tinha lido *O Vendedor de Passados*, que também foi um livro muito importante na escrita do *Cabeça do Santo*, e o Félix foi absolutamente perfeito, foi um excelente interlocutor para ouvir aquela loucura vivida pela personagem, porque ele era acostumado a lidar com isso.

³⁶ Texto original: Meu sobrenome é uma marca da transculturação. Minha literatura é uma marca da transculturação.

Ángel Rama. Con esta idea en mente, las cosas quedaron más claras [...]” (Martins, 2014, p. 30, traducción propia³⁷).

Por lo que se refiere a Clio Mendoza, y como apuntado anteriormente, existe una relación menos acentuada de su obra con los referentes a los que *La cabeza del santo* es asociada. A esta altura, se entiende que el hecho de que el nacimiento de este último esté vinculado vivencialmente a Gabriel García Márquez intensifique tales conexiones. Sin embargo, y de acuerdo con el levantamiento de entrevistas y artículos de opinión que realicé, Clio Mendoza se demuestra menos entusiasta en cuanto a la relación de su obra con la de Rulfo, transmitiendo una visión menos excepcional de dicho diálogo. Por ejemplo, en una nota de Uriel de Jesús Santiago para el periódico *El Imparcial* —en donde destaca cómo Clio es nombrada como “Una Juan Rulfo de la modernidad” por la prensa internacional— la autora afirma lo siguiente:

Leer a Rulfo me hizo darme cuenta de que esa visión del mundo podía ser literaria, que se podía escribir y se podía enunciar, con un valor que hasta ese momento de mi vida no había logrado concebir. Y el hecho de verlo en un mundo literario como el de Rulfo, me hizo reconocer que tiene un valor muy importante y que probablemente como mexicanos y mexicanas nuestro legado más valioso sea acoger la oralidad en un discurso literario (Mendoza, 2022a, tercer párrafo).

Ya en otra entrevista para *The Praxis Journal* conducida por Paula Jiménez (2022b), la autora resalta la oralidad como punto de conexión entre ambos.

Rulfo tiene algunos pasajes muy entrañables, como buen fotógrafo que también era. Yo vi sus fotos primero y luego lo leí y me impactó muchísimo lo que retrataba, le da validez a un mundo que no es tan visible. México sigue siendo un país centralizado. Y probablemente las influencias de Rulfo sean las mismas que tuve yo, me refiero a estas cosas que se ven en las comunidades. Recuerdo mucho el funeral de un niño que enterraron en un pueblo en el que yo vivía. La familia no tenía dinero para el ataúd y entonces lo enterraron con su cobija. Estos pasajes que una vive de pronto terminan siendo demasiado insistentes en la memoria. No sé si Rulfo vio estas cosas, pero seguramente alguien se las contó y creo que ambos estamos permeados por esa otra realidad que no es la del México centralizado (Mendoza, 2022b, párrafo 14).

Lo quieran las obras o no, regionalismo, transculturación, realismo mágico, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo son palabras que se vinculan a *Furia* y a *La cabeza del santo*. No obstante, desde el punto de vista mercadológico, sé que es esos vínculos no son inocentes, estos están cargados de expectativas. Pero ese encuentro no parte de una genealogía sino de una red, en donde el tiempo y las jerarquías son lo de menos.

³⁷ Texto original: Fui guiada pelo conceito da Transculturção Narrativa, de Ángel Rama. Com essa ideia em mente, as coisas ficaram mais claras [...].

CONCLUSIÓN

Las primeras impresiones, por más que cuenten, son engañosas. Sin embargo, y aquí reside la ironía, para superarlas es necesario tomarlas de la mano y seguir las —a una le cabe decidir si, algún día, las suelta. Eso, independiente del conocimiento literario, es el principal aprendizaje que obtengo de esta tesis.

Vi en *Furia* un buen sustituto de *Pedro Páramo* —ya que el tema del padre ausente fue perdiendo su brillo y el salto temporal entre la novela de Rulfo y la de Acioli me incomodaba— para dialogar con *La cabeza del santo*, inmediatamente al verla, sin ni siquiera leer su sinopsis; el cielo, lleno de sol y azul, y la tierra seca de la que aún brota flora, me hizo apostar en su potencial. La aridez, esa primera impresión, fue una hipótesis inmadura que, luego de meses de investigación, se reveló imposible y reduccionista: la de que sertão no sería más que un desierto brasileño y que ante tal semejanza otros aspectos de la obra podían explicarse por tal paralelo.

O sea que la primera impresión, por más equivocada que fuera, hizo que leyera *Furia* (sin ella no sé ni siquiera si le hubiese dado la oportunidad). A la primera impresión le agarré la mano y me dejé llevar hasta que, finalmente, se llegaron los días en los que se la solté y hoy, escribiendo esto, ni siquiera la puedo ver en el horizonte. Mi tesis, al final de cuentas, es una primera impresión superada que entrega, como propuesta principal la noción del Desertão.

El Desertão es un instrumento heterotópico que surge del cruce entre el desierto y el sertão, dos territorios simbólicamente ligados a la expansión colonial y a la instrumentalización del espacio, tal como lo sugieren las reflexiones de Elizabeth Povinelli (2016) y Gustavo Barroso (1983). Este concepto no busca fusionar ambos espacios, sino generar nuevos significados a partir de su intersección, lo cual se articula a través de un imaginario que trasciende la ocupación colonial y se manifiesta en la metonimia del espejismo, según los aportes de Jacques Lacan (1987). Este imaginario permite abordar la ambivalencia de los cuerpos y sus desplazamientos, desdibujando los límites entre lo humano y lo animal, lo femenino y lo masculino, lo vivo y lo muerto.

En el análisis de las obras *Furia* y *La cabeza del santo*, situé estos textos no solo como producciones literarias, sino también como objetos culturales insertos en dinámicas editoriales y de mercado. A través de un diálogo con categorías como el regionalismo y la literatura del norte, y apoyándome en las ideas de Ángel Rama

(1984, 1998), amplié la comprensión de lo regional y su relación con la transculturación. Además, integré mi experiencia en marketing editorial para examinar cómo estas obras circulan y son recibidas en el ámbito literario, proponiendo una lectura en red que enfatiza las interacciones entre creación, interpretación y consumo.

En síntesis, esta tesis no solo reafirma los diálogos existentes entre los espacios, los cuerpos y las obras, sino que también propone nuevas interacciones que enriquecen la comprensión de los fenómenos literarios y culturales en contextos marcados por la heterogeneidad y la fragmentación. Así, el *Desertão* se consolida como una herramienta conceptual que permite explorar las tensiones y posibilidades que emergen de los cruces. Ahora, ¿cuáles son los futuros desdobles de este trabajo?

En noviembre del 2024, y gracias al incentivo económico del PPGLC, presenté parte de este trabajo en el *Segundo congreso Desmadres de literaturas de América Latina del siglo XXI*, llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina.

Una de las cosas más estimulantes de tal experiencia, fue contar con el entusiasmo de ponentes y oyentes y, sobre todo, con una provocación bastante alentadora: ¿por qué no agregar una obra argentina al *corpus* de mi trabajo?

Lo primero que respondí fue que estaba de acuerdo, que al inicio yo también llegué a pensarlo, que incluso *El viento que arrasa* (2012), de Selva Almada, llegó a ser una gran candidata, pero que luego apareció *Furia* (2012) y aquella cosa tan absurda que es el nacionalismo me hizo optar por la novela de Clio Mendoza. A eso añadí que la tentación no cesó, al contrario, pues durante la elaboración de este trabajo fui entendiendo que la figura del desierto —ese “desierto del siglo XIX” que es esa la cartografía literaria de La Pampa seca— es tan importante para la historia argentina como lo es el sertão para Brasil.

En el caso particular de la Literatura Argentina, resulta significativo estudiar el concepto de «desierto» como espacio simbólico negativo —lugar de la carencia, la intemperie, el retraso y la barbarie—, en oposición al espacio urbano, simbólicamente positivo —ámbito propio del progreso y la civilización—, ambos consolidados por los clásicos decimonónicos y hoy revisados o deconstruidos desde la narrativa postmoderna. En otras palabras, en la literatura canónica del siglo XIX, observamos un primer espacio, el material —la Patagonia, la Pampa, la campaña, Tierra Adentro, el Chaco profundo, o como se lo denomine—, transfigurado por las ideas hegemónicas del progresismo liberal en un segundo espacio, el simbólico, denominado «desierto», que se creía necesario conquistar y poblar con hombres civilizados. No obstante, el tercer espacio también existía: era la zona de contacto, o zona fronteriza, en el comercio, en los malones, en los pactos políticos, en las guerras, en la realidad cotidiana de las familias interétnicas, los mestizos, los gauchos, los desterrados, los desertores, los cautivos. Pero este tercer espacio tuvo esporádica cabida en las estructuras dicotómicas del pensamiento decimonónico y, por ende, fue silenciado por su literatura canónica. Nos proponemos hacer un recorrido desde el siglo XIX al XXI para acompañar el

lento y traumático proceso de apertura sufrido por la Literatura Argentina en la construcción y el tratamiento del espacio del Otro y, en consecuencia, del Otro como personaje marginal (Gras *et al*, 2016, p.151).

A eso le sumé una confesión (con cierta impotencia de culpar al tiempo): no me sentí capaz de encarar tal desafío en dos cortos y rápidos años de maestría. Pero quien sabe después, en el doctorado ¿no? Sin embargo, al momento que escribo estos últimos párrafos (ya entrado el 2025) no sé si eso será algo inmediato, pero lo que sí sé es que, más que con un punto final, este trabajo cierra tres alentadores puntos suspensivos. ¿De qué otros desiertos puede surgir el Desertão?...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

ACIOLI, Socorro. **La cabeza del santo**. Traducción: Paula Abramo. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2023a. Título original: A cabeça do santo.

ACIOLI, Socorro. **A oração para desaparecer de Socorro Acioli**. Uol, 27 out. 2023b. Disponible en: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2023/10/27/entrevista-socorro-acioli-oracao-para-desaparecer-novo-romance.htm>. Accedido el: 28 jun. 2024. Entrevista concedida a Rodrigo Casarin.

ACIOLI, Socorro. **Socorro Acioli: A Literatura tem o papel de apresentar as versões apagadas de nossa história**. Portal Vozes, 2023c. Disponible en: <https://portalvozes.com/dna/socorro-acioli-a-literatura-tem-o-papel-de-apresentar-as-versoes-apagadas-de-nossa-historia/>. Accedido el: 29 jun. 2024. Entrevista concedida a Jamil Chade.

ACIOLI, Socorro. **“Esse livro é um compilado de vozes”, diz Socorro Acioli sobre o romance ‘Oração Para Desaparecer**. Estadão, 09 out. 2023d. Disponible en: <https://www.estadao.com.br/cultura/gilberto-amendola/esse-livro-e-um-compilado-de-vozes-diz-socorro-acioli-sobre-o-romance-oracao-para-desaparecer/>. Accedido el: 24 jul. 2024. Entrevista concedida a Igor de Melo

AMADO, Janaina. **Região, sertão, nação**. Estudos Históricos, v. 8, n. 15 p. 145-151, Rio de Janeiro, 1995. Disponible en: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1990>. Accedido el: 1 jun. 2024

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANTONIO FILHO, Fadel. **Sobre a palavra Sertão: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da Ciência Geográfica)**. Ciência Geográfica, v. XV, p. 84-87, 2011. Disponible en: https://www.agbbauru.org.br/revista_xv_1.html. Accedido el: 05 jan. 2024.

BAIXERAS, Ricardo. **Crítica de “Fúria”, de Clio Mendoza: el desierto eterno**. El Periódico, 12 out. 2021. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20211012/critica-furia-clio-mendoza-12225079>. Accedido el: 15 jun. 2024.

BALDERRAMA, A. **Con la furia del desierto**. Opinión, 12 ago. 2023. Disponible en: <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/furia-desierto/20230812203151917096.html>. Accedido el: 1 jun. 2024

BARRERA ENDERLE, Victor. **Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México**. Aisthesis, Santiago, n. 52, p. 69-79, dic. 2012. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200004&lng=es&nrm=iso. Accedido el: 31 dic. 2024. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200004>.

BARROSO, G. **Vida e história da palavra sertão**. Salvador: UFBA/CEB, 1983. Extrato de: *À margem da história do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1982.

BONINE, Eduardo. **A Cabeça do santo**: Uma proposta de compreensão sensível ao conceito religioso na sociedade brasileira. *Último Andar*, [S. l.], v. 24, n. 37, 2021. DOI: 10.23925/1980-8305.2021v24i37a10. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/53648>. Accedido el: 5 jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CABRA, Eduardo; CARVAJAL, Elsa; BERNAL, Julian; GARCÍA, Vicente. **Atravesao**. Intérprete: Elsa y Elmar. *In: ya no somos los mismos*. México: Sony Music, 2022. Disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/6ZQau5OYmv8C3iZb8WUQLF?si=3e7b8acb792e407f>. Accedido el: 24 nov. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999.

CARRILLO, Francisco. **Narrativas del desierto**: la literatura mexicana ante la crisis actual de derechos humanos. *Bulletin of Hispanic Studies*, 2021.

CARRILLO, Francisco. **Territorios sin mapa. Escribir en México hoy**. *Revista de la Universidad de México*, p. 77–83, maio 2022. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/0c9e92aa-b50c-411a-853e-cef6e6846fb7/desierto>. Accedido el: 1 jun. 2024.

CASARIN, Rodrigo. **A luta pela sobrevivência num deserto assolado pela guerra**. *Uol*, 15 abr. 2024. Disponible en: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2024/04/15/furia-clyo-mendoza-resenha-literatura-mexicana.htm>. Accedido el: 1 jun. 2024.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *In*: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Roberto (Orgs.). **Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

CHIAPPINI, Ligia. **Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global**. *In*: Diógenes André Vieira Maciel (Org.). *Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014. p 21-65. Disponible en: <https://abralic.org.br/downloads/livros-produzidos-pela-gestao/02-MEMORIAS-DA-BORBOREMA.pdf>. Accedido el: 05 jan. 2024.

CASTORIADIS, Cornelius. La institución imaginaria de la sociedad. México: Fábula Tusquets Editores, 2013.

GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

DUBATTI, Jorge. **Los estudios del teatro comparado**. Monterrey: UANL. 2008. Disponible en: https://armasyletrasenlinea.uanl.mx/wp-content/uploads/2024/10/62_10.pdf. Accedido el: 20 feb. 2025.

DURAND, Gilberto. **Lo imaginario**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas del imaginario**. Madrid: Taurus, 1981.

EAGLETON, Terry. **Una introducción a la teoría literaria**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ENNE, Ana Lúcia S. **Conceito de rede e as sociedades contemporâneas** *Comunicação e Informação*, V 7, n° 2: pág 264 - 273. - Jul./dez. 2004.

ESPINASA, José María. **Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX**. Ciudad de México: El Colegio de México. 2015.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. Transculturación. *In*: COLOMBI, Beatriz (coord.). **Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina**. [S. I.]: CLACSO, 2021. p. 469-480.

Disponible en: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/11/Diccionario-terminos-criticos.pdf>. Accedido el: 13 jul. 2023

GARCÍA PONCE, Edgar Emmanuell; MORA PABLO, Irasema. Análisis sociolingüístico de la elisión de /d/ en español de Toluca. **Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 45–78, 2018. DOI: 10.24201/clecm.v5i2.114. Disponible en: <https://cuadernoslinguistica.colmex.mx/index.php/cl/article/view/114>. Accedido el: 24 dic. 2024.

GIL, Francisco. **Pelo prisma rural. Ensaio de literatura brasileira**. Campinas: Editora UNICAMP, 2023.

GRAS, María Laura *et al.* **El «desierto» y la construcción del marginal en la literatura argentina**. *Grammars* 1 (2016): 150-172. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069135>. Accedido el: 20 nov. 2024.

HERNÁNDEZ, Nico. **Enamorao'**. Intérpretes: Nico Hernández y Jhonny Rivera. *JN MUSIC*, 2024. 1 Sencillo. Disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/3VPKklonK4rqpVxjlpHumH?si=c603fef1cd7d46d0>. Accedido el: 24 nov. 2024.

INEGI. **Mapa de Sinaloa. División municipal**. México, 2018. 1 Mapa. Disponible en: https://cuentame.inegi.org.mx/mapas/pdf/entidades/div_municipal/sinaloampios.pdf. Accedido en 20 nov. 2024.

IRIBE, Filberto. **Despedida de Zoquititan, Sinaloa**. 2022. 1 vídeo (2h:18m:07s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uceaCBJAd9Q&t=4456s>. Accedido el: 1 jun. 2024.

LACAN, Jacques. **Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Paidós, 1987.

LACAN, Jacques. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 2009.

LOMBARDO, Verónica. El despertar del desierto: espacio y texto sublevado en Los Sertones, de Euclides Da Cunha. *In: I Jornada de proyectos de Investigación*. Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural. Universidad de San Andrés, 2022. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10908/22956>. Accedido el: 15 jul. 2024.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina: una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MALAVÉ, Irania; PERDOMO, Lorena. La elisión de /d/ en posición intervocálica en la comunidad caraqueña. **Boletín de Filología**, Santiago, v. 51, n. 2, p. 147-179, dic. 2016. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032016000200006&lng=es&nrm=iso. Accedido el: 24 nov. 2024.

MARTÍNEZ, José Luis. **Estridentismo**. Enciclopedia de la literatura en México, 1995. Disponible en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/30>. Accedido el: 2 jul. 2023.

MARTINS, Socorro Acioli. **A cabeça do santo: uma experiência de escrita**.

Orientador: Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal Fluminense, [S. l.], 2014. Disponible en: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/10907>. Accedido el: 2 jul. 2023.

MEDEIROS, Martha. **Poesia reunida**. Porto Alegre: L&PM, 1999

MENDOZA, Clyo. **Furia**. Ciudad de México: Almadía, 2021a.

MENDOZA, Clyo. **Clyo Mendoza**: “La ira y el erotismo son fuerzas evolutivas” El País, 31 ago. 2021b. Disponible en: <https://elpais.com/mexico/2021-08-31/clyo-mendoza-la-ira-y-el-erotismo-son-fuerzas-evolutivas.html>. Accedido el: 15 jul. 2024. Entrevista concedida a José Pablo Criales.

MENDOZA, Clyo. **Entrevista sin fecha**: Clyo Mendoza. El Imparcial, 20 abr. 2022a. Disponible en: <https://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/646815/entrevistas-sin-fecha-clyo-mendoza/>. Accedido el: 29 jun. 2024. Entrevista concedida a Uriel de Jesús Santiago.

MENDOZA, Clyo. **Clyo Mendoza**: “La muerte está burocratizada en todos los sentidos”. The Praxis Journal, 11 out. 2022b. Disponible en: <https://thepraxisjournal.com/clyo-mendoza-la-muerte-esta-burocratizada-en-todos-los-sentidos/>. Accedido el: 1 jun. 2024. Entrevista concedida a Paula Jiménez.

MENDOZA, Clyo. **Fúria**. Traducción: René Duarte. São Paulo: Peabiru, 2022c. Título original: Furia.

MENDOZA, Clyo. **Clyo Mendoza**: ‘El amor siempre nos vincula con la muerte’. La Razón, 6 ago. 2023. Disponible en: <https://www.la-razon.com/escape/2023/08/06/clyo-mendoza-el-amor-siempre-nos-vincula-con-la-muerte/>. Accedido el: 10 jun. 2024. Entrevista concedida a Miguel Saldías.

MORA, Lalo. **El Preso De Nuevo León**. México: EMI Music, 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2aOsGy3dLcU>. Accedido el: 20 jul. 2024.

MORAES, Antonio Carlos. **O Sertão. Um “outro” geográfico.** Terra Brasilis, 2003, Disponible en: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Accedido el: 15 jul. 2024.

PALOMAR, María. **Sobre Bandera de Provincias.** La Jornada Semanal, 24 mar. 2002. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2002/03/24/sem-palomar.html>. Accedido el: 20 jul. 2024.

PASSOS, Vanessa Paulino Venancio. O entrecruzamento da história e da ficção, consoante Paul Ricoeur, em a Cabeça do Santo, de Socorro Acioli. *In*: SILVA, Fernanda Maria Diniz da; SOUSA, Alexandre Vidal de; SILVA, Fernângela Diniz da; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues (org.). **Percursos da literatura no Ceará.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017. p. 265-276. Disponible en: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/45894>. Accedido el: 3 jul. 2023.

PEREIRA, Armando (coord.). **Diccionario de literatura mexicana: siglo XX.** México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

PEREIRA, Armando. **La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana.** Literatura Mexicana; Vol. 6 Núm. 1, 1995; 187-212. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/20526>. Accedido el: 22 jul. 2024.

PEREIRA, Armando et al. **Narrativa de la Revolución.** Enciclopedia de la literatura en México, 2004. Disponible en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/97>. Accedido el: 22 jul. 2024

POLESE, Edna da Silva. **O fantástico e o humor na religiosidade: uma leitura da obra A Cabeça do Santo, de Socorro Acioli.** Graphos: Revista de Pós-Graduação em Letras, [s. l.], v. 23, ed. 1, 3 jun. 2021. DOI <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2021v23n1.58662>. Disponible en: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/58662>. Accedido el: 2 jul. 2023.

POVINELLI, Elizabeth. **Las tres figuras de la geontología.** Traducción: Santiago Castellanos. En post(s), v.8 (pp. 22-45), 2022. Quito: USFQ Press. Título original: The Three Figures of Geontology.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** México: Siglo XXI, 1984.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada.** Montevideo: Arca, 1998.

RIVERA GARZA, Cristina. **Había mucha neblina o humo o no sé qué.** Ciudad de México: Random House, 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROSA, João Guimarães. **Gran sertón: veredas.** Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. 2008.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável.** Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SEMARNAT. **Atlas Digital Geográfico.** México: ca 2015. Disponible en: https://gisviewer.semarnat.gob.mx/aplicaciones/Atlas2015/biod_ETN1.html.
Accedido el: 10 jul. 2024.

SHERMAN, M; BAUTISTA, B. **La música regional mexicana se vuelve global ¿cómo sucedió?** Los Angeles Times, 26 jan. 2024. Disponible en: <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2024-01-26/la-musica-regional-mexicana-se-vuelve-global-como-sucedio>. Accedido el: 20 jul. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **O lugar do sertão na poesia brasileira.** In: MENEZES-LROY, Silvia. Sertão realité, mythe, fiction. Rennes, Colloque International, mimco: Rennes, 1991.

VALIENTE, Alfonso. **La ecología y los desiertos de México.** Revista de Universidad de México, 1995. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/da74578a-11f1-4d9b-a7b8-7be8c2d30890/la-ecologia-y-los-desiertos-de-mexico>. Accedido el: 29 jun. 2024.

ANEXO 1 - TABLA CON REPORTAJES, ENTREVISTAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN SOBRE *FURIA* (2021)

#	Título	Mención a Juan Rulfo	Nombre del vehículo de comunicación	País del medio	Visitas mensuales promedio al sitio web del vehículo	Visitantes únicos	Autor	Fecha
1	A luta pela sobrevivência num deserto assolado pela guerra	Sí	Uol	Brasil	457,580,371	74,549,729	Rodrigo Casarin	15/04/2024
2	La poeta mexicana Cloy Mendoza presentó "Furia", su primera novela	No	Infobae	México	287,483,017	66,172,804	No identificado	15/09/2022
3	Cloy Mendoza: "México espera una disculpa de España. Eso generaría sosiego"	No	El País	España	112,848,610	36,028,134	Berna González Harbour	10/40/2021
4	El problema de los cuerpos	No	El País	España	112,848,610	36,028,134	Patricio Pron	26/11/2021
5	"En Furia yo quería ocupar la voz del oponente"	No	Página 12	Argentina	44,566,060	10,690,608	Inés Hayes	14/10/2022
6	Cloy Mendoza presenta 'Furia'	No	Rtve	España	37,812,740	13,451,765	No identificado	12/12/2021

7	Clyo Mendoza indaga en las historias de violencia	No	El Universal	México	37,357,733	12,693,056	Yanet Aguilar Sosa	29/08/2023
8	Crítica de 'Furia', de Clyo Mendoza: el desierto eterno	Sí	El Periódico	Argentina	36,416,478	11,019,370	Ricardo Baixeras	12/10/2021
9	La novela "Furia", de Clyo Mendoza, recibió el premio que otorgan las librerías españolas	Sí	El Destape	Argentina	26,062,969	8,818,038	No identificado	15/02/2022
10	Clyo Mendoza gana el Premio Primera Novela 2022	No	Milenio	México	19,331,148	9,792,603	Sandra Meneses	01/09/2022
11	Furia', una crítica a la condición humana	No	Milenio	México	19,331,148	9,792,603	Jesús Alejo Santiago	21/05/2021
12	Los aullidos de la bestia	No	Milenio	México	19,331,148	9,792,603	Roberto Pliego	14/05/2021
13	"Un libro es como un objeto permanentemente mutable": Clyo Mendoza	No	El Economista	México	6,709,259	3,877,462	Ricardo Quiroga	02/09/2022
14	Clyo Mendoza gana premio de Novela que entregan la Presidencia de México y Amazon	No	El Economista	México	6,709,259	3,877,462	Ricardo Quiroga	01/09/2022

15	Clyo Mendoza: "La venganza es el motor de varias de las tragedias de la historia humana, pero también de cambios radicales"	No	El Deber	Bolivia	6,391,981	1,313,464	Ricardo David Herrera Farell	11/06/2023
16	Libros de la semana: Samuel Noyola, Clyo Mendoza...	No	Aristegui Noticias	México	6,343,531	2,950,104	No identificado	07/05/2021
17	En 'Furia', Clyo Mendoza conduce a sus personajes por erotismos extraños	No	La Jornada	México	5,987,414	2,526,953	Reyes Martínez Torrijos	05/07/2022
18	Narra Clyo Mendoza un país de 'Furia'	No	Reforma	México	3,400,973	1,373,342	Francisco Morales V.	22/11/2022
19	Nuevas voces femeninas de la literatura mexicana	No	Crónica Global	España	2,783,907	1,412,727	Ariana Basciani	17/08/2022
20	Silencio, de Clyo Mendoza	No	Zenda	España	1,521,336	906,590	Juan Domingo Aguilar	21/07/2023
21	Clyo Mendoza: 'El amor siempre nos vincula con la muerte'	No	La Razón	Bolivia	1,358,671	530,358	Miguel Vargas Saldías	06/08/2023
22	Con la furia del desierto	Sí	Opinión	Bolivia	1,279,613	435,338	Alba Balderrama	13/08/2023
23	"Libros a la carta", por Marcelo Melideo: "Furia" de Clyo Mendoza	Sí	El Chubut	Argentina	877,303	270,113	Marcelo Melideo	18/01/2024
24	Gana 'Furia', de Clyo Mendoza, el Premio Primera Novela 2022 de Amazon México	No	Noroeste	México	862,039	498,943	Redacción	01/09/2022

25	Encuentra Cloyo Mendoza en la desgracia la reivindicación del amor, con su libro 'Furia'	No	Noroeste	México	862,039	498,943	Leopoldo Medina	31/03/2022
26	Furia, de Cloyo Mendoza: la única certeza es el desierto	No	Correo del Sur	Bolivia	633,031	244,927	Marcela Araúz Maraión	06/08/2023
27	Sobre el cierre de año, o un recuento de historias	No	La Voz de Michoacán	México	624,264	336,821	Yazmin Espinoza	22/12/2022
28	"Las mujeres de mi familia sufrieron abuso sexual... soy fruto de eso": Cloyo Mendoza	No	Crónica	México	596,958	355,419	Reyna Paz Avendaño	25/05/2021
29	Entrevistas sin Fecha: Cloyo Mendoza	Sí	Imparcial de Oaxaca	México	416,648	220,629	Uriel de Jesús Santiago	20/04/2022
30	Cloyo Mendoza: La comodidad y el placer extremos suceden siempre a costa de otros	No	Grupo La Provincia	Argentina	154,160	81,199	Dolores Pruneda Paz	25/01/2022
31	Cloyo Mendoza gana la edición 2022 del Premio Primera Novela de Amazon	No	Cambio de Michoacán	México	31,806	22,549	Redacción	01/09/2022
32	Furia	Sí	Revista Otra Parte	Argentina	26,017	15,571	Raúl A. Cuello	04/11/2021
33	Furia: poesía y narrativa en comunión	No	Revista Purgante		13,498	8,300	Fredo Godínez	14/09/2021

34	La violencia, el trauma generacional y el erotismo en Furia de Cloy Mendoza	No	Hablemos Escritoras	México	9,477	6,064	Francesca Dennstedt	08/08/2022
35	La Furia de Cloy	Sí	Península 360	México	6,508	3,844	Irma Gallo	02/06/2021
36	"Furia" de Cloy Mendoza: el punk hecho literatura	No	Emma	México	3,478	929	Anahí Gómez Zúñiga	20/05/2024
37	Cloy Mendoza: "la muerte está burocratizada en todos los sentidos"	Sí	The Praxis Journal	Argentina	2,892	1,981	Paula Jiménez España	11/10/2022

FUENTE: PUBLICACIONES ENCONTRADAS A TRAVÉS DEL MECANISMO DE BÚSQUEDA DE GOOGLE. LOS DATOS DE VISITAS Y VISITANTES SE OBTUVIERON DE SIMILARWEB, HERRAMIENTA QUE CONSIDERA DATOS DE ACCESO MUNDIAL POR MEDIO DE ORDENADORES Y WEB MÓVIL.

ANEXO 2 - TABLA CON REPORTAJES, ENTREVISTAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN DONDE ES CITADA LA CABEZA DEL SANTO (2023)

#	Título	Mención a GGM, RM, R ³⁸	Nombre del vehículo de comunicación	País del medio	Lengua	Visitas mensuales promedio al sitio web del vehículo**	Visitantes únicos**	Autor	Fecha
1	A oração para desaparecer de Socorro	Sí	Uol	Brasil	Portugués	457,580,371	74,549,729	Rodrigo Casarin	27/10/2023
2	Cabeça gigante de santo Antônio vai virar filme brasileiro; conheça a história	Sí	G1	Brasil	Portugués	239,681,190	54,015,681	Thaís Brito	17/09/2023
3	Flip 2023: Socorro Acioli lança livro inspirado em igreja que ficou décadas soterrada por dunas do Ceará	Sí	O Globo	Brasil	Portugués	78,585,539	18,913,521	Bolívia Torres	23/11/2023
4	Literatura brasileña llega al FCE	No	El Universal	México	Español	37,357,733	19,203,889	Redacción	30/11/2022
5	Crítica: 'A Cabeça do Santo' tenta, mas não alcança gênero fantástico	Sí	Folha de S. Paulo	Brasil	Portugués	36,740,128	19,203,889	Luís Augusto Fischer	22/03/2014

³⁸ Gabriel Garcia Márquez, Realismo Mágico, Regionalismo.

6	Socorro Acioli faz livros brotarem das histórias do sertão	Sí	Folha de S. Paulo	Brasil	Portugués	36,740,128	19,203,889	No identificado	22/11/2023
7	“Esse livro é um compilado de vozes”, diz Socorro Acioli sobre o romance ‘Oração Para Desaparecer’	No	Estadão	Brasil	Portugués	32,751,637	15,305,904	Luiza Nobre	09/10/2023
8	Socorro Acioli, realismo mágico en el Salón del libro de París	Sí	RFI	España	Español	17,020,503	6,775,943	Jordi Batallé	24/03/2017
9	"A Cabeça do Santo": livro da escritora cearense Socorro Acioli vai virar filme; conheça a história	Sí	Diário do Nordeste	Brasil	Portugués	15,575,617	6,032,907	Redacción	12/02/2023
10	História de escritora cearense que conquistou García Márquez, 'A cabeça do santo' vai virar filme	Sí	Brasil de Fato	Brasil	Portugués	2,646,297	1,760,102	Lucas Weber	16/04/2024
11	La cabeza del santo ofrece una historia sobre la búsqueda del pasado, el amor y el misterio	Sí	La Hora.gt	Guatemala	Español	1,863,583	658,992	Ángel Elías	30/01/2024
12	Resenha: 'A cabeça do santo', por Socorro Acioli	Sí	Liberal	Brasil	Portugués	411,530	210,470	Marina Zanaki	23/04/2022

13	A Cabeça do Santo – de Socorro Acioli	Sí	Revista Cult	Brasil	Portugués	288,822	137,266	Marcia Tiburi	29/06/2014
14	A história que só você pode contar	No	Quatro Cinco Um	Brasil	Portugués	67,645	41,291	No identificado	24/01/2024
15	Socorro Acioli, sua cabeça do santo e por que devemos valorizar a literatura que nos representa	No	Valkirias	Brasil	Portugués	66,508	54,189	Analu	28/03/2017
16	“A Cabeça do Santo” chegará às prateleiras de livrarias mexicanas em breve	Sí	Brazilian Publishers	Brasil	Portugués	2,516	1,744	No identificado	02/02/2022
17	O homem na cabeça do santo	No	O Povo	Brasil	Portugués	Indisponible	Indisponible	Raphaelle Batista	23/02/2014
18	Livro A cabeça do Santo, de Socorro Acioli, integra lista da NYPL	No	O Povo	Brasil	Portugués	Indisponible	Indisponible	Isabel Costa	07/01/2017
19	Socorro Acioli: A Literatura tem o papel de apresentar as versões apagadas de nossa história	Sí	Portal Vozes	Brasil	Portugués	Indisponible	Indisponible	Jamil Chade	No identificado

FUENTE: PUBLICACIONES ENCONTRADAS A TRAVÉS DEL MECANISMO DE BÚSQUEDA DE GOOGLE. LOS DATOS DE VISITAS Y VISITANTES SE OBTUVIERON DE SIMILARWEB, HERRAMIENTA QUE CONSIDERA DATOS DE ACCESO MUNDIAL POR MEDIO DE ORDENADORES Y WEB MÓVIL.