



METÁFORAS SOBRE LOCURA Y MARGINALIDAD EN LA IMAGINACIÓN ARTÍSTICA

Carmen Álvarez Lobato
Coordinadora

ALDVS



Universidad Autónoma
del Estado de México

*Metáforas sobre locura
y marginalidad en la imaginación artística*



Universidad Autónoma
del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctora en Humanidades

Beatriz Adriana González Durán

Directora de la Facultad de Humanidades

Maestra en Administración

Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

*METÁFORAS SOBRE LOCURA
Y MARGINALIDAD EN LA IMAGINACIÓN ARTÍSTICA*

Carmen Álvarez Lobato

Coordinadora

Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

México, 2024

“2024, Conmemoración del 60 Aniversario de la Inauguración de Ciudad Universitaria”

A685m Carmen Álvarez Lobato (coordinadora)
2024 *Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística*
1a edición – Ciudad de México : Aldus | Universidad Autónoma del Estado de México, 2024, 248 pp., 17 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN 978-607-633-781-3 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-633-782-0 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-69503-3-3 (impreso Aldus)
ISBN 978-607-69503-4-0 (PDF Aldus)
Materia: 701.18 - Crítica y apreciación
Clasificación Thema: DSB - Estudios literarios: generalidades



ALDVS

Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística

Carmen Álvarez Lobato
Coordinadora

Primera edición: 15 de marzo de 2024
D.R. © 2024, Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 Ote.
C. P. 50000, Toluca, Estado de México
<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2024, Aldus
Cerrada Mártires de Tacubaya 1 Bis, Col. Escandón
C.P. 11800, Ciudad de México
<http://www.mataderoeditorial.com/aldus>

ISBN 978-607-633-781-3 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-633-782-0 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-69503-3-3 (impreso Aldus)
ISBN 978-607-69503-4-0 (PDF Aldus)

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos, uno de ellos miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Expediente de obra 377/2023, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Esta coedición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Aldus.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite solo descargar sus obras y compartirlas, siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho en México

ÍNDICE

Prólogo	9
<i>Óscar Javier González Molina</i>	
I. LOCURA: METÁFORAS Y RESIGNIFICACIONES	20
Locura, ausencia de obra y pérdida de mundo. Una reflexión a partir de michel foucault y de algunos motivos literarios y pictóricos	21
<i>María Luisa Bacarlett Pérez</i>	
La locura saturnal en “El antropófago” de Pablo Palacio. Una metáfora moderna	58
<i>Carmen Álvarez Lobato</i>	
La resignificación de la locura en el soliloquio de Carlota en <i>Noticias del Imperio</i> de Fernando del Paso	89
<i>Tania L. Rodríguez Peña</i>	
<i>Matate amor</i> de Ariana Harwicz: la loca en el bosque del deseo	110
<i>Inés Ferrero Cándenas, Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	
II. MIRADAS DESDE LOS MÁRGENES DE LA RAZÓN	143
La clarividencia de los límites en dos cuentos de Jorge Luis Borges	144
<i>Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal</i>	
Variaciones corporales en Calvert Casey	166
<i>Rogelio Castro Rocha</i>	

Los rostros de la sinrazón en “Chaco” de Liliana Colanzi <i>Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez</i>	188
Pensar lo impensable: el horror y los límites de la razón en <i>Lobo</i> de Bibiana Camacho <i>Elsa López Arriaga</i>	212

PRÓLOGO

A Santa Teresa de Jesús se atribuye la expresión “la loca de la casa”, que alude a la potencia incontrolable y liberadora de la imaginación, que escapa a las regulaciones del reposado entendimiento. En este tenor, las voces que se reúnen en el presente libro, *Miradas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística*, habitan con sus lecturas y escrituras las fronteras movedizas de la ficción y la demencia creadora, espacio constitutivo del arte moderno y contemporáneo pues, como señala María Victoria Utrera, “cuestiones como la soledad, la obsesión, la locura o el doble repercuten y tienen una clara presencia en las formas literarias. La nueva visión que arranca en las poéticas románticas conlleva a menudo la desestabilización de ciertas categorías que, dentro de un sistema aceptado y en el marco del orden racional, se consideraban inmutables”.¹

En su libro *Breve historia de la locura* Roy Porter recorre diversos momentos y conceptualizaciones de la locura, donde descubre cómo las enfermedades mentales se han reconocido y tratado desde construcciones sociales y culturales que buscan validarse en el discurso médico y científico. En las sociedades premodernas, por ejemplo, la

1. *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*, Dykinson, Madrid, 2015, pp. 18 y 19.

locura se comprendía como una suerte de castigo y fatalidad sagrada y sobrenatural, que solamente podía corregirse a través de ritos y celebraciones religiosas que expulsaran los espíritus malignos y arrebataran del acto pecaminoso al alma condenada; sin embargo, a diferencia de otros padecimientos, la locura también se reconocía como una “enfermedad sagrada” que se manifestaba a manera de iluminación sobrenatural en los santos, profetas y ascetas, visión que franqueó los tiempos en un proceso de secularización constante hasta recalar en el arte romántico, vanguardista y contemporáneo, donde diferentes patologías o trastornos mentales como la esquizofrenia, la neurosis, la agorafobia, entre otras tantas, marcaron la vida y obra de artistas como Richard Daad, Hölderlin, Emily Dickinson, Arthur Rimbaud, Ezra Pound y Martín Adán, por mencionar algunos. En este sentido, recuerda Rosa Montero que la escritura “te pone en contacto con esa realidad enorme y salvaje que está más allá de la cordura. El escritor, al igual que cualquier otro artista, intenta echar una ojeada fuera de las fronteras de su conocimiento, de su cultura, de las convenciones sociales; intenta explorar lo informe y lo ilimitado, y ese territorio desconocido se parece mucho a la locura”.²

Así pues, la contracara de la patologización de la locura se manifiesta en la experiencia artística, que resiste a las teorías degenerativas, tratamientos morales y mecanismos de readaptación del discurso clínico, para internarse en la profusa espesura del delirio y la imaginación. Allí, el sujeto cartesiano pierde su consistencia para extenderse más allá de los linderos de la razón, en movimientos simultáneos de apropiación y desapropiación de la realidad reconocida y ordenada, como una forma de reconquistar su identidad personal, de admitir la multiplicidad, opacidad y extrañeza de sus pensamientos y emociones. Por tanto, aquellos que padecen la “enfermedad

2. *La loca de la casa*, Punto de Lectura, México, 2010, p. 176.

sagrada” pueden habitar su humanidad extendida en el caleidoscopio de existencias que ofrece la locura.

En *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sabato señala que la creación artística escapa del orden intelectual, propio de la lógica y la ciencia,³ y profundiza en los conflictos metafísicos que atraviesan y definen la existencia humana. La literatura y la plástica, entonces, se debaten entre el *logos* y el *delirium*, es decir, entre el lenguaje razonado que permite todo acto comunicativo, y la *ex-presión* de las tensiones y espantos que estremecen la realidad interior del ser humano, ajena a los imperativos del sosiego y la razón.

En este orden de ideas, el *delirium* artístico manifiesta —apelando a su etimología latina— la necesidad de abandonar el surco, la línea que divide lo normal (social y culturalmente aceptado) de lo trastornado, y así recorrer los espacios marginales de lo ominoso e imaginario, que en ocasiones permiten descubrir, mas no comprender, las complejas profundidades de la naturaleza humana. Así sucede en *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia, ficción paranoica donde el comisario Croce resuelve el misterioso asesinato de Tony Durán, justo cuando se aleja del sistema inductivo-deductivo de las pesquisas policiales, internándose en un manicomio para explorar las indescifrables motivaciones de la acción humana. O como ocurre en *Aura* de Carlos Fuentes, donde Felipe Montero, al superar el umbral de la calle Donceles 815, se interna en una realidad sombría dispuesta por las artes de la brujería; allí, los límites entre lo propio y lo ajeno, entre la vida y la muerte, entre el amor y el conjuro desaparecen para descubrir un mundo habitado en sus figuraciones y dobleces, donde la experiencia marginal de lo irracional y lo diabólico terminan por apuntalar los cimientos de la realidad deseada.

El arte surge como un espacio abierto a las posibilidades creativas de la locura, excluidas de las prácticas cotidianas del mundo

3. Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 110.

moderno, donde la razón, la verdad y la cordura limitan la acción personal y colectiva. En la historia de la psiquiatría el reconocimiento e institucionalización de los asilos y hospitales mentales responde a un creciente proceso de estigmatización de la locura, al punto de identificar a su poseedor como un sujeto inferior, carente de razón y, por tanto, potencialmente peligroso para la sociedad, el cual debe ser alejado del “cuerpo sano” de su comunidad para evitar cualquier tipo de alteración o perturbación en la misma; los marginados y expulsados de la sociedad son catalogados como locos y, por tanto, segregados en espacios físicos destinados a los “no-humanos”. En la novela-ensayo autobiográfico *La loca de la casa*, la escritora Rosa Montero nos cuenta el siguiente caso:

auténtico y terrible de un mendigo de la ciudad de Nueva York al que recogieron de la calle los servicios asistenciales ya no recuerdo bien por qué, porque se desmayó de frío, o porque sufrió un leve atropello sin consecuencias. Sea como fuere, le sometieron a un análisis y consideraron que estaba loco como un cencerro: no hablaba, ni daba signos de reconocer nada de lo que le decían, bramaba y se agitaba furiosamente... Un juez dictaminó que podía ser un peligro para sí mismo y para los demás y ordenó su ingreso en un psiquiátrico. Pasó diez años encerrado en un manicomio hasta que alguien descubrió que no era loco, sino mudo, analfabeto y rumano [...] No entendía lo que le decían y no podía expresarse, y su furia era la angustia del que se sabe incomprendido.⁴

En uno de sus cuentos más celebrados, “Sin palabras”, Yasunari Kawabata construye una metaficción que recupera el tema de la locura para representar la complejidad de las relaciones humanas, así

4. *Op. cit.*, p. 96.

como la naturaleza problemática del lenguaje en su enunciación de la realidad vivida. En el relato, Tomiko, hija de Akifusa, narrador japonés envejecido y enfermo, recuerda una novela de su padre donde un chico que deseaba ser escritor enloquece progresivamente hasta ser encerrado en un manicomio. Dado el avance de su enfermedad los trabajadores restringen el uso de lapiceros, tinteros y plumas al paciente, aunque le permiten contar con una resma de papel en su habitación, que el chico utiliza para simular escribir, inconsciente de la imposibilidad de su ejercicio. Su madre recibe en cada visita las hojas en blanco de su hijo, las cuales finge leer completándolas con la historia de su vida. El joven, entonces, se convierte en coautor de la vida de su madre, quien a su vez recrea y reescribe constantemente su existencia, al punto que sus vivencias se construyen como un relato escrito a cuatro manos.

Aunque las narraciones de Montero y Kawabata reconocen conjuntamente los límites de la palabra en la enunciación del mundo interno y sus complejidades, paradójicamente también representan verbalmente la existencia de esas *realidades otras* que se expanden más allá de las fronteras de la razón. En este tenor, el libro *Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, transita por distintas imágenes de la locura desde la literatura, la plástica y la filosofía, estableciendo, a su vez, un constante diálogo con diversas experiencias marginales y liminares que persisten en las periferias de la razón, las cuales sobrepasan la observación clínica al representarse y expandirse en la creación literaria.

La primera sección del libro, titulada “Locura: metáforas y resignificaciones”, reúne cuatro escritos que tratan la locura desde sus dimensiones históricas, filosóficas, pictóricas y literarias, con especial preocupación en la obra de autores como Miguel de Cervantes, Pablo Palacio, Fernando del Paso y Ariana Harwicz.

En el texto “Locura, ausencia de obra y pérdida de mundo. Una reflexión a partir de Michel Foucault y de algunos motivos literarios y pictóricos”, María Luisa Bacarlett Pérez estudia la relación entre locura y mundo en obras como el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra —que constituyen puntos de enlace entre la episteme clásica y moderna—, recuperando, de igual manera, la revisión histórica que Michel Foucault realiza sobre la locura en Occidente en vínculo con la plástica moderna de William Kurelek. Bacarlett reconoce el juego irónico de la locura erasmiana y quijotesca que, desde el aparente terreno del sinsentido y el engaño deliberado, enuncia un conjunto de verdades críticas sobre la sociedad y sus instituciones. Asimismo, analiza el desencuentro entre locura y mundo a partir del pensamiento cartesiano que fundamenta el carácter racional de la episteme moderna, mismo que en el siglo XIX reconoce al médico como representante del pensamiento científico, quien debe someter al loco al mundo de la razón, ocupando todos los dispositivos de poder y tecnologías que permitan quebrantar su voluntad y, mediante la fuerza, obligarlo a conformar la sociedad de “los cuerdos”.

En el capítulo “La locura saturnal en *El antropófago* de Pablo Palacio. Una metáfora moderna”, Carmen Álvarez Lobato estudia dos caras de la locura en la obra del narrador vanguardista ecuatoriano: por una parte, la relación entre norma y anormalidad en la experiencia del demente en sociedad; por otro parte, el desarrollo del motivo de la locura en la literatura contemporánea y sus vasos comunicantes con la cultura clásica. La autora analiza la función del narrador en el cuento, quien no condena desde la superioridad moral o intelectual al antropófago, ya que contrario al discurso autorizado, reconoce la naturalidad de su actuar en una sociedad que convive con los mismos vicios que ataca: la maldad, la locura y el crimen, por mencionar algunos. Álvarez Lobato estudia el carácter intertextual y paródico

de Tiberio, personaje principal de *El antropófago*, a quien relaciona con Sócrates y la representación de una verdad humana que la sociedad desea esconder; con el emperador romano Tiberio y su fallido mantenimiento del poder; y, finalmente, con la figura de Saturno, que en la obra de Goya representa la demencia salvaje y antropófaga. Estos personajes son reescritos y parodiados por Palacio para subrayar la locura del mundo moderno, que no se rige por la libertad y la verdad, sino por la enajenación y el determinismo.

Tania Rodríguez Peña examina en su escrito “La resignificación de la locura en el soliloquio de Carlota en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso” el silenciamiento y borramiento de la emperatriz de México, quien desde el discurso nacionalista es fuertemente desprestigiada, histórica y socialmente, a causa de su débil salud mental. No es sino hasta la publicación de *Noticias del imperio*, la novela más afamada de Fernando del Paso, que la locura de Carlota se aleja de las lecturas hegemónicas de la historia mexicana, para representar una visión crítica de la identidad cultural y política del país latinoamericano. El ejercicio ficcional que dialoga, cuestiona y desmonta las verdades sostenidas por la historia oficial, reconoce en la figura de la emperatriz un nuevo relato del mito fundacional de la maternidad mexicana, al conjuntar la cosmovisión indígena y la europea como una forma de resignificar los espacios discursivos y simbólicos del colonizado y el colonizador en la configuración del relato nacional. Así pues, el escritor mexicano propone una relectura del discurso histórico institucional desde las posibilidades epistémicas y narrativas de la locura y la poesía.

En el capítulo “*Matate amor* de Ariana Harwicz: la loca en el bosque del deseo”, que cierra esta primera sección del libro, sus autoras, Inés Ferrero y Claudia Gutiérrez, analizan en los pliegues de la novela de Harwicz el desvanecimiento de las fronteras entre la locura poética y la locura erótica, al reconocer en su narrativa

la presencia de personajes complejos, periféricos y marginales que transitan por los bordes del amor y la crueldad. Por tanto, “la trama de la novela se guía así por una suerte de movimiento pendular entre la pulsión sexual y la pulsión artística del personaje, quien encarnará la ‘loca adúltera’ y a la vez, una suerte de ‘locura artística’ —transformaciones del delirio erótico y poético de tradición platónica—, como construcciones históricas, culturales y literarias que son sometidas al mecanismo doble de la parodia (imitación-transformación)”. A través de la novela de Harwicz, las investigadoras asumen una mirada crítica del rol asignado al género femenino en las sociedades tradicionales, particularmente en el contexto de las relaciones sexoafectivas. A diferencia de otros personajes femeninos literarios —fccionales o no— como Mrs. Dalloway, Bertha Manson, Zelda Fitzgerald, dominadas por una sociedad patriarcal, represiva y controladora que las catalogó como neuróticas, histéricas y trastornadas, la protagonista de *Matate amor* asume su locura como una afirmación de su sexualidad deseante y su inquietud intelectual que transgrede las imposiciones morales de una sociedad rural tradicional.

La segunda sección del libro, titulada “Miradas desde los márgenes de la razón”, explora aquellas corporalidades y espiritualidades que se alejan de las normas sociales y culturales aceptadas, las cuales se representan narrativamente en los espacios de la marginalidad, la enfermedad, la alteridad y lo desconocido. Los mundos ficcionales que ocupan esta sección conviven con la anormalidad y lo inexplicable, experiencias que se entremezclan en el sinsentido de nuestra realidad social.

En el texto “La clarividencia de los límites en dos cuentos de Jorge Luis Borges”, con el que inicia esta sección, Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal estudia la experiencia liminar que se representa en la refracción de contrarios y subversiones. En “El hombre en el umbral” lo liminar habita desproporcionadamente en la vida

cotidiana y se manifiesta en una actividad humana que privilegia la razón y el buen entendimiento: la impartición de justicia. Así pues, Borges destaca la naturaleza irracional de la justicia, que la sociedad intenta esconder bajo los artificios de la razón legitimadora. Por otra parte, Pérez Bernal señala la relación simbólica que “El Aleph” sostiene con *La Divina Comedia* a través de la figura de Beatriz: en la mirada caleidoscópica del umbral la mujer amada y deseada aparece como una imagen, una presencia imposible de asir. En ambos cuentos borgesianos el pasaje a través del umbral siempre deviene en un fracaso que sus protagonistas solo prolongan.

Por su parte, Rogelio Castro Rocha explora en “Variaciones corporales en Calvert Casey” la vida y el contexto sociopolítico del escritor cubano-estadunidense, que resulta significativo para entender su interés por narrar el cuerpo humano y sus diferentes configuraciones. Desde el pensamiento foucaultiano, Castro Rocha analiza cómo en la literatura —y, particularmente, en la obra de Calvert Casey— se manifiestan discursivamente aquellos sujetos excluidos, que habitan en los márgenes de la ley y la normalidad, quienes son vigilados por mecanismos de control y poder. En los relatos de Casey “están presentes como una constante los motivos de la simulación, la indigencia, por ende la marginalidad, la enfermedad, la soledad, la mirada hacia el cuerpo del otro, la sexualidad, el deseo, la imaginación como escape de la realidad, y la escritura como una forma de trascendencia y reafirmación del individuo en su forma de estar en el mundo”. Sus personajes, entonces, habitan el espacio fronterizo —en términos simbólicos y sociales— que se sitúa entre el centro y la periferia, entre lo cotidiano y lo anormal, entre la salud y la enfermedad, de suerte que manifiestan visiones profundamente íntimas y sensibles del ser humano en su lucha con la realidad.

En su capítulo “Los rostros de la sinrazón en *Chaco* de Lilliana Colanzi”, Denise Ocaranza explica cómo el fenómeno de la

migración del alma en distintos cuerpos, que se trata en la novela de Liliana Colanzi, puede entenderse desde una visión distinta a la sostenida por el positivismo científico y su patologización de lo desconocido, al reconocerse como posible dentro de la cosmovisión de las comunidades indígenas y su saber ancestral. En “Chaco” el alma de un joven indígena migra al cuerpo de su joven asesino, de allí que Ocaranza analice “cómo funcionan en el relato la *anormalidad*, la exclusión, la pérdida de identidad y la ambivalencia, que son algunas de las características de la locura y de la sinrazón”. Desde su marginalidad —ya sea por su juventud o por su identidad étnica—, los dos personajes de la novela enfrentan al lector con la pretensión de normalidad, orden y homogeneidad del mundo moderno, que desconoce las múltiples perspectivas y apariencias de la realidad, donde el discurso científico y eurocéntrico se desestabiliza frente a los saberes y creencias del mundo indígena y la transculturación de los sistemas simbólicos latinoamericanos.

Para terminar, Elsa López Arriaga explora en su escrito “Pensar lo impensable: el horror y los límites de la razón en *Lobo* de Bibiana Camacho”, los límites entre el ensueño y la realidad en la narrativa de la escritora mexicana, donde la experiencia de lo inteligible y sobrenatural quebranta el orden y la consistencia de la realidad cotidiana. La apuesta creativa de Bibiana Camacho no desvincula el tratamiento del horror sobrenatural de su correlato social, pues presenta la tragedia de la desaparición forzada —dolorosamente recurrente en Latinoamérica— como motivante de la experiencia desconcertante, terrorífica y ominosa que viven los personajes y su relación con el espacio habitado. Por lo tanto, en el relato se desestabiliza la noción de realidad y certidumbre del mundo conocido, de modo que la protagonista desconfía de su propia percepción de los acontecimientos que parecen atados a la violencia, la irracionalidad, el miedo y el desasosiego.

PRÓLOGO

Así pues, *Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística* ofrece un conjunto de aproximaciones e interpretaciones sobre la imaginación transgresora que alimenta la creación artística y el pensamiento filosófico que se encuentran al otro lado de la cerca, pasando la frontera de lo aceptado, regulado y razonado. Los textos que componen este libro apuestan por un enriquecedor diálogo entre distintas voces que tratan los temas de la locura y la marginalidad, en autores ampliamente reconocidos por la crítica literaria como Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges y Fernando del Paso, además de integrar autores poco estudiados o entendidos, marginales de algún modo, como Pablo Palacio, Calvert Casey o el pintor William Kurelek. Incluye asimismo voces femeninas, destacadas y fuertes, como las de Liliana Colanzi, Bibiana Camacho y Ariana Harwicz. Todo lo anterior desde líneas de lectura renovadoras que proponen nuevas conceptualizaciones del delirio, la antropofagia, el umbral, la enfermedad, la transmigración y el horror, entre otras experiencias liminares y periféricas.

Óscar Javier González Molina

I

LOCURA: METÁFORAS Y RESIGNIFICACIONES

LOCURA, AUSENCIA DE OBRA Y PÉRDIDA DE MUNDO.
UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE MICHEL FOUCAULT
Y DE ALGUNOS MOTIVOS LITERARIOS Y PICTÓRICOS

María Luisa Bacarlett Pérez

“Jugar el juego de la realidad
sin cartas reales en la mano”.

Ronald D. Laing, *El ave del paraíso*.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad el término *locura* no es un concepto psiquiátrico. Es a fines del siglo XIX que gradualmente se deja de usar esta palabra y comienza a hablarse de *enfermedad mental*. Emil Kraepelin (1856-1926) es considerado pionero en el proceso por el cual la naciente psiquiatría dejó de hablar gradualmente de locura, dando paso a un conocimiento más riguroso, basado en la clasificación más atenta de los padecimientos. Con el término *psicosis*, Kraepelin englobó dos formas distintas de enfermedad mental: la depresión maniaca y la demencia precoz. Con ellas, el universo de la locura adquiriría un estatus científico y una taxonomía rigurosa. Pero antes de comenzar a hablar de *enfermedades mentales*, los desórdenes de la

cabeza se englobaban todos bajo el mismo término. La locura, sin embargo, no ha sido vista de igual manera en las distintas etapas de la historia. Tomando en cuenta este factor temporal, lo que intentaremos indagar en este trabajo es saber cómo se ha pensado la relación entre locura y mundo, en particular en el Renacimiento y pasando por la época clásica, limitándonos a ciertos motivos literarios —*Elogio de la locura*¹ y *Don Quijote de la Mancha*²—; así como la manera en que locura y obra interactúan: ¿es la locura capaz de producir obra?, ¿por qué Foucault afirma que *la locura es ausencia de obra*? Parece que desde el siglo XIX, y hasta la actualidad, el loco es incapaz de obrar, de crear una obra que pueda impugnar y, en su caso, transformar el mundo. Lejos estamos de Erasmo y Cervantes, en quienes la locura podía tomar la palabra, ironizar la realidad, trastocarla y hasta irrealizarla.

Es importante aclarar que, en el presente trabajo, el siglo XIX se expone como un periodo de gran transformación en la manera de concebir la locura en Occidente; es decir, ésta es despojada de mundo a partir de una serie de dispositivos de contención y reducción. Este cambio responde a lo que Foucault llama *la emergencia de la episteme moderna*. Al negársele la posibilidad de tener un mundo, la locura también perdió el derecho de coincidir con la obra. Sin embargo, con esta perspectiva no se pretende desconocer todos los esfuerzos que, pasando por el psicoanálisis y la antipsiquiatría, han tratado de devolverle al enfermo mental la posibilidad de tener un mundo, de transformar la realidad y de crear.

Aquí nos centraremos en la psiquiatría clínica oficial, la que se desarrolló en el interior de los asilos, principalmente a cargo de profesionales formados en el terreno de la medicina. Como se verá más adelante,

1. Erasmo, *Éloge de la folie*, Babel, Arles, 1994.

2. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, México, 2004.

muchos de nuestros ejemplos ilustran la situación de la protopsiquiatría en la época clásica y en el siglo XIX. Desde entonces han existido cambios importantes, pero también es innegable que, en muchos sentidos, somos herederos de esta manera de concebir la locura.

DE ERASMO A CERVANTES

El *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, constituye uno de los íconos literarios del Renacimiento, su obra se inscribe en el marco de un humanismo renovado que puso al ser humano en el centro de la reflexión, como hacedor de su propio mundo, en franca revuelta con la tutela que la Iglesia había puesto sobre sus hombros. Para Michel Foucault, uno de los principales méritos de esta obra es que con ella estamos ante un paradigma de la locura que ya no es el nuestro. La locura erasmiana no se esconde del mundo, no habita sus sótanos impresentables, sino que tiene plena presencia en el mismo, tiene una voz, dice algo, eso que dice no es mero sinsentido, sino un tipo de verdad irónica que cala hondo en la solemnidad del mundo de los cuerdos. En Erasmo, la locura está presente en todos lados, se encuentra distribuida a la luz del día entre todos los hombres. Ella es también un instrumento crítico e irónico, saca a la luz la demencia en los gestos e instituciones que se consideran más serias o solemnes. Hace patente el sinsentido de muchas acciones humanas, su falta de sinceridad, su banalidad. La locura permite dar un paso fuera de lo común para ver el mundo con cierta distancia, pero nunca en el exterior del todo. En Erasmo, “La locura no es la extrañeza familiar del mundo, sino un espectáculo bien conocido para el espectador extranjero, no una figura del cosmos, sino un rasgo de carácter del *aevum*”.¹ Ciertamente, la sinrazón no es parte

1. Michel Foucault, *Histoire de la folie a l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972, p. 44.

del orden del mundo, pero es parte del desorden humano, de su *tiempo de vida*.² El *Elogio de la locura* pone a ésta a hablar en primera persona y desde ahí se dispone a hacer un recuento de todas aquellas acciones humanas que creemos razonables y pulcras, pero que en el fondo tienen como motor la demencia. El delirio toma la palabra, desnudando todo disimulo, pues no necesita maquillaje.

Conmigo, el maquillaje está excluido, no simulo mis sentimientos cuando guardo otra cosa en mi corazón. Soy en cualquier parte perfectamente similar a mí, en tanto no es posible ocultarme, incluso para aquellos que más se enorgullecen del título y el papel de sabios, y que deambulan como monos vestidos de púrpura o asnos bajo la piel de un león.³

Esta crítica mordaz a la sociedad nos habla también de que la locura está en el mundo, forma parte de la realidad, aunque no de su pretendido orden, pero se muestra como aquella sinrazón bajo la cual se erige todo orden. En este sentido, la razón no es totalmente ajena a la locura, ambas pueden reflexionar y criticar los extravíos que disimulan el verdadero orden de las cosas, ambas dicen una forma de verdad, solo que el buen sentido lo hace desde el orden aceptado, mientras que el sinsentido busca en los bajos fondos sobre los que se sostiene tal orden. Más adelante, el buen sentido se volverá tautológico y no habrá nada fuera de él que pueda establecer sus límites y posibilidades, todo vendrá de él mismo. Es en concreto con Descartes que la locura comenzará su retirada del mundo, haciendo de la razón el único garante de la verdad y de acceso a la realidad.

2. *Aevum*, palabra en latín que puede traducirse como “tiempo de vida”, Édouard Suckau, *Nouveau Dictionnaire Latin-Français. Contenant tous les termes employés par les auteurs classiques*, Hachette, Paris, 2013.

3. Erasmo, *op. cit.*, p. 25.

El método cartesiano hizo del buen sentido⁴ el criterio máximo del conocimiento. La razón es aquello que nos garantiza poder distinguir lo verdadero de lo falso y es, de hecho, lo mejor repartido entre los hombres. El giro copernicano que Kant asume como una verdadera revolución, dio como resultado el predominio del sujeto y de sus facultades racionales como llave de acceso al mundo, como condición de posibilidad del conocimiento. Pero este giro no hubiera sido posible sin la transformación decisiva llevada a cabo, siglo y medio antes, por Descartes. En la obra del francés hay un giro quizá más dramático, pues con él, por vez primera, lo trascendental invierte sus coordenadas para situarse ahora dentro del sujeto que conoce. Si antes, con Platón, aquello que garantizaba el conocimiento y la verdad se hallaba *fuera de este mundo*, en el mundo de las Ideas, con lo cual, todo conocimiento al que el hombre pudiera aspirar solo era posible si se enlazaba, como copia, con aquella instancia de Formas eternas; con Descartes, ese ámbito que actúa como condición de posibilidad de todo conocimiento está ahora instalado en el propio sujeto, sea como facultad o en forma de ideas innatas, ahora es en el seno de la propia alma, de la razón, lo mejor repartido en cada uno de nosotros, donde reside ese garante.

El buen sentido es lo que mejor repartido está entre todo el mundo [...] la facultad de juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es naturalmente igual entre todos los hombres; y, por lo tanto, que la diversidad de nuestras

4. En Descartes el *buen sentido* es en gran medida el sentido común, la razón, es decir, una facultad innata en el hombre que le permite distinguir lo verdadero de lo falso y que lo distingue de los animales. Como enuncia Marcil-Lacoste ("L'héritage cartésien: l'égalité épistémique", *Philosophiques*, 15 (1988), pp. 77-94), habría al menos tres maneras de entender el buen sentido en Descartes: como una cuestión de grado, como razón y como método. Aquí tomamos la segunda acepción, pues nos parece la más utilizada filosóficamente.

opiniones no proviene de que unos sean más razonables que otros, sino tan solo de que dirigimos nuestros pensamientos por derroteros diferentes y no consideramos las mismas cosas. No basta en efecto, tener el ingenio bueno; lo principal es aplicarlo bien.⁵

No usar de manera adecuada la razón, no poder distinguir correctamente lo verdadero de lo falso, apoyarse en ideas dudosas, es decir, en aquellas que adolecen de claridad y distinción; dejarse llevar por los sentidos; seguir a la autoridad ciegamente, sin hacer una evaluación rigurosa de sus ideas; precipitarse en los juicios; todas éstas son figuras del error. Estar fuera de la verdad es errar en el camino hacia el conocimiento, frecuentemente por culpa de una ascesis deficiente en los recursos de la propia alma. El alma en sí misma no contiene el error, pues el hombre es una creación divina y Dios es bueno, es decir, perfecto. Pero nosotros, al ser sus criaturas, no compartimos su perfección, somos finitos y, por ende, estamos sujetos a errar al *usar* de manera imperfecta eso que ha sido puesto en nuestras almas. En la “Meditación cuarta” de las *Meditaciones metafísicas*, Descartes es claro al respecto:

Y vengo a reconocer que el error, como tal, no es nada real y derivado de Dios, sino un defecto, y por lo tanto que, para errar, no necesito una facultad que Dios me diera particularmente para ello, sino que, si me engaño, es porque la potencia que Dios me ha dado de discernir lo verdadero de lo falso, no es infinita en mí.⁶

5. René Descartes, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 68.

6. *Ibid.*, p. 184.

La razón es la facultad mejor repartida en el género humano y es aquello que siendo conducido correctamente, nos acerca a la verdad. El problema es que no siempre se tienen los elementos para conducirla por el camino indicado. Descartes se pregunta en esta misma meditación, si estamos hechos a imagen y semejanza de Dios, ¿por qué no nos hizo mejores, más cercanos a la perfección?, ¿por qué tenemos que errar?, ¿no habría sido mejor hacernos incapaces de error? Descartes es cauto ante estas cuestiones. Somos seres finitos, no somos deidades, así que no podemos entender cuáles son las razones divinas para haber hecho el mundo tal y como es, nuestro intelecto no puede alcanzar tales razones y solo queda confiar en que las cosas, hechas por un Dios perfecto, están dispuestas de la mejor forma posible; así, sería difícil negar que un universo donde ciertas partes del mismo no carecen de defecto, pero otras sí, es más perfecto que uno donde todo fuese impecable. Desde esta perspectiva, en nuestra alma no está depositada la semilla del error; sin embargo, en tanto no solo somos seres de conocimiento, sino también de acción, de voluntad, será precisamente aquí de donde venga el defecto. Efectivamente, el error viene de la libre elección. Es en la voluntad donde reside la posibilidad de precipitarse en los juicios, de conformarse con verdades que no sortean la prueba de la claridad y la distinción, de asentir demasiado pronto sobre juicios que no se sostienen. El error es entonces una cuestión de voluntad. Si ésta se mantuviera en los estrictos límites de la razón, sin ir más allá de lo que se le presenta de manera clara y distinta, no habría oportunidad de equivocarse. Es en el momento de elegir, de dejar actuar a nuestra libre elección, que podemos errar.

¿De dónde vienen pues mis errores? Nacen de que la voluntad, siendo mucho más amplia y extensa que el entendimiento, no se contiene dentro de los mismos límites, sino que se extiende también a las cosas que

no comprendo, y, como de suyo es indiferente, se extravía con mucha facilidad y elige lo falso en vez de lo verdadero, el mal en vez del bien; por todo lo cual sucede que me engaño y pecho.⁷

Si el ser humano solo se apoyara en ideas claras y distintas, si no se precipitara al seguir ciegamente sus prejuicios, entonces no habría posibilidad de error. La tarea es contener a la voluntad dentro de los límites del buen sentido, sin ir más allá de lo que se nos presenta claramente. Ahora bien, todo aquello que puede caer en el error no se limita al ámbito del conocimiento, puede abarcar toda una manera de ser y una serie amplia de prácticas. En el error estarán la magia, la adivinación y también la locura, entre otras cosas. Se trata de acciones donde la voluntad termina dominando a la razón y ello lleva al extravío. Con Descartes, y como parte constitutiva de la *episteme clásica*,⁸ locura y magia pierden su aura mística o cuasi divina y se convierten en engaños deliberados que hay que perseguir y controlar, son ilusiones maliciosas al servicio de mentes inquietas. Descartes es una de las figuras paradigmáticas de la episteme clásica, en su obra nos encontramos con un giro de lo trascendental, en el cual, éste se vuelve inmanente, las condiciones de posibilidad del conocimiento dejan de habitar un mundo perfecto de Ideas y pasan a formar parte de la armazón intelectual del sujeto, es decir, esas condiciones ahora son inmanentes.

7. *Ibid.*, p. 189.

8. Hay en Foucault tres grandes epistemes que han definido los límites de lo pensable y enunciado en el mundo moderno: la episteme basada en la semejanza, o renacentista, en la cual la liga entre las palabras y las cosas aún no se ha roto, por ende, en el universo todo se conecta con todo; la episteme clásica o basada en la representación, ahí la continuidad entre las palabras y las cosas se rompe y ahora son las primeras las que darán la forma al mundo; finalmente, la episteme moderna, propia de la mirada científica, invierte la relación y ahora, idealmente, las cosas dictarán su forma a las palabras. Ver Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

En otros términos, ahora es el sujeto el que tiene la prerrogativa de poner un orden en el mundo, ahora es su entendimiento el que organiza y le da sentido a la realidad: las palabras se imponen sobre las cosas. Ésta es precisamente la manera como Michel Foucault define a la episteme clásica, una episteme basada en la representación. No importa cómo sea *en sí* el mundo, si es que algo así existe, lo que importa es conocer cómo nos representamos el mundo y saber qué mecanismos y facultades nos permiten representarlo de esa manera. Estamos ante un rasgo típico del pensamiento moderno: la epistemología cobra preponderancia sobre la ontología, lo importante no es el *ser* del mundo, sino cómo lo conocemos, cómo accedemos a él en términos cognitivos. Así, entre Erasmo y Descartes se abre una brecha, Occidente comenzará a cercar el error dentro de los límites de la finitud humana y ahora, desde ahí, no es posible decir verdad alguna sobre el mundo. La locura hablando en primera persona e ironizando sobre la realidad, como ocurre con Erasmo, será silenciada gradualmente.

DE DESCARTES A DON QUIJOTE

Este giro hacia la epistemología, aunque contiene un elemento revolucionario en la manera de concebir las relaciones entre sujeto y mundo, guarda sin embargo un elemento conservador, algo se conserva, aunque ese algo haya cambiado de lugar. Si el mundo de las Ideas platónico podía permanecer en su carácter eterno e incólume, era precisamente porque estaba fuera de esta realidad; había que abandonar este ámbito mundano —fundamentalmente a través de la muerte— para acceder a la verdad, pero esa distancia era precisamente lo que hacía del mundo de las Ideas algo refractario al cambio, al error o a la corrupción. Cuando ese ámbito trascendental se hace

inmanente y ahora está repartido en el alma de cada hombre, así como lo piensa Descartes, podría suponerse que quedaría a merced de esa mundanidad que ahora le acecha demasiado cerca. Pero no fue así. La filosofía moderna, aquella que nace con Descartes, podría verse como un constante intento de levantar diques firmes frente a todo aquello que puede atentar contra este trascendental inmanente llamado razón, buen sentido, alma, *cogito*, entendimiento, etc. La estrategia cartesiana para resguardar bien a la razón fue convertirla en una sustancia independiente y superior a esa otra sustancia, igualmente independiente, pero ontológicamente *menor*, la *res extensa*. De ahí que todo lo que nace del cuerpo —sensaciones, pasiones, inclinaciones— puede verse potencialmente como una amenaza para la integridad del alma. En otros términos, el error también viene del cuerpo. Los sentidos pueden engañarnos y, de hecho, lo hacen constantemente. Pensemos qué diferente sabe una bebida dependiendo de si estamos sanos o enfermos. Necesitamos los sentidos para guiarnos en el mundo y preservarnos, pero ello no es indicativo de que nos den conocimiento verdadero de las cosas. En la “Sexta meditación” Descartes es enfático al respecto:

esa naturaleza me enseña a evitar las cosas que producen en mí el sentimiento de dolor y acercarme a las que me proporcionan cierto sentimiento de placer; pero no veo que, además de esto, me enseñe también que, de todas esas diversas percepciones de los sentidos, debamos nunca sacar conclusiones acerca de las cosas que están fuera de nosotros. Sin que el espíritu las haya examinado cuidadosa y totalmente; pues, a mi parecer, al espíritu solo y no al compuesto de espíritu y cuerpo, corresponde conocer la verdad de tales cosas.⁹

9. Descartes, *op. cit.*, p. 201.

Solo el alma puede conocer la verdad; el cuerpo, al igual que la voluntad, debe permanecer bajo la vigilancia del alma, para que no interfiera en ese proceso. Para ilustrar tal situación, Descartes recurre al ejemplo de la enfermedad y la niñez. En ambos casos el alma parece estar supeditada a lo que pasa en el cuerpo, lo que en él sucede se convierte en creencias que el buen juicio no puede dominar, porque parecen condicionamientos necesarios. En este sentido, el paradigma del hombre racional se refiere al hombre adulto y sano. La enfermedad, y con ella la locura, sería producto de que el alma pierde autonomía frente a la voluntad o frente al cuerpo y a las creencias que éste impone. Sin embargo, en ambos casos, el sujeto no está a la deriva, siempre tiene a su alma y la fuerza de su buen juicio para poner un freno tanto a la voluntad como a aquellos juicios que el cuerpo le presenta como necesarios. En todos los puntos que marcan la trayectoria hacia la verdad, la razón debe estar alerta, desde el principio hasta el fin, y quizá sobre todo en el principio, en el momento de la duda. Como lo expone Foucault, la locura no entra en la economía de la duda, pues dudar ya es un gesto racional y conlleva ella misma la resolución de mantenerse en vigilia; el alma, así, siempre está acechada por “una perpetua tentación de adormecimiento, de abandono a las quimeras, lo cual amenaza a la razón y que es conjurado por una decisión siempre renovada de abrir los ojos a la verdad”.¹⁰

La voluntad debe permanecer también dentro de los límites que la razón le impone, de lo contrario sobrepasa el buen juicio y lleva a juzgar mal. La locura está vinculada con una decisión, responde al carácter libre del hombre y, por ende, es superable. Las enfermedades de la cabeza son, en este sentido, “el otro lado de una decisión

10. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Gallimard, Paris, 2003, p. 187.

que abre el ejercicio de su naturaleza racional”.¹¹ La locura debe ser tratada en el plano de la voluntad, en el terreno del libre albedrío. Recurramos a un ejemplo que aborda Foucault respecto a la locura vista como error: a inicios del siglo XIX, un hombre pide ayuda a un médico, pues está convencido que le aquejan un sinnúmero de enfermedades, pero en particular, está convencido de que tiene sarna. El médico lo revisa y le dice que no tiene signo alguno de esa enfermedad. Pero el enfermo insiste en que sí está afectado y ningún argumento del médico, ni de otros, le saca la idea de la cabeza. El alienista decide entonces “entrar en las ideas del enfermo”¹² y le dice que efectivamente *sí tiene sarna*. Lo trata con un ungüento que le pone roja la piel, lo cual confirma, para el enfermo, que efectivamente tenía sarna; días después trata la piel con lavados suaves y, al final, la rojez desaparece. El enfermo, aliviado de su enfermedad, recupera también la razón. La sarna nunca existió, pero el médico decide entrar en el juego del enfermo para quitarla y, así, sacarlo del error. Este tipo de tratamientos, practicados por médicos como Philippe Pinel (1745-1826)¹³ y Joseph Mason Cox,¹⁴ apuntaban a ver en

11. *Ibid.* p. 190.

12. *Ibid.* p. 129.

13. Pinel fue uno de los fundadores de la psiquiatría moderna. Se graduó como doctor en medicina en Toulouse en 1773. En 1778 llegó a París y un año después recibió un puesto en la “Maison Belhomme”, una pensión para pacientes psiquiátricos. Entre 1793 y 1795 se hizo médico en jefe del Hospital de la Bicêtre, aquí intentó introducir el llamado *tratamiento moral* que implicaba un trato más benévolo de los enfermos. Su gesto se plasmó en la pintura de Charles-Louis Mullet (ver la cita 27), cuando Pinel corta las cadenas con las que los locos estaban sujetos, aunque en realidad tal acción la realizó Jean-Baptiste Pussin (1746-1811). En 1794, se convirtió en profesor en la recién fundada École de Santé del París revolucionario, y en 1795 se convirtió en el médico jefe del hospicio Salpêtrière, donde permaneció hasta su muerte.

14. Joseph Mason Cox (1763-1818) será recordado, sobre todo, por haber creado algunos de los más ingeniosos dispositivos para curar la locura. Introdujo nuevas

la locura un tipo de error, producto de una voluntad que se escapaba de los límites de la razón; había, por tanto, que corregir el error entrando en la locura del enfermo. Ésta es precisamente la manera cartesiana de entender la enajenación mental, como un error corregible. Ahora bien, no se trata de convencer al enfermo de que está en el error, de demostrarle que piensa mal, pues para ello tendría que tener buen juicio; como su razón está cautiva de su voluntad o de su cuerpo, hay que trabajar en el nivel de las percepciones, de las decisiones, de esos elementos que el cuerpo y la voluntad imponen sobre su limitada razón y le llevan a ostentar juicios erróneos. Así, no se trata de intervenir sobre la razón del enfermo y convencerlo de que está equivocado, sino que hay que intervenir en la realidad, modificar el mundo, para que éste se adapte al juicio equivocado del enfermo y en ese mundo producir un cambio que se enganche con la realidad: por ejemplo, sanar al enfermo de sarna que en realidad no tiene sarna, pero una vez curado, quedará curado en su mundo de fantasía y en la realidad también.

De suerte que no es manipulando el juicio falso, intentando rectificarlo, de cazarlo en él mismo por la demostración, al contrario, es travistiendo, manipulando la realidad, que se podrá poner la realidad a la altura del delirio, y en el momento cuando el juicio falso del delirio encuentra tener un contenido real en la realidad, de golpe, se convertirá

técnicas en sus tratamientos: hacer girar el cuerpo alrededor de un eje vertical en una silla especialmente diseñada, que fue llamada por muchos “silla de Cox”. Cox estudió medicina en la Universidad de Edimburgo y fue uno de los primeros médicos graduados en especializarse en el tratamiento de la locura. Asumió la dirección del Fishponds Private Lunatic Asylum, cerca de Bristol, en 1788. Cabe mencionar que la idea de la silla giratoria fue primero ideada por Erasmus Darwin (1731-1802), abuelo de Charles Darwin. Nicholas J. Wade, “The original spin doctors. The meeting of perception and insanity”, *Perception*, 34 (2002), pp. 253-260.

en un juicio verdadero y la locura cesará de ser locura y el error cesará de ser error.¹⁵

El médico produce entonces un quiasmo entre el mundo de fantasía y la realidad para superar el error, es decir, irrealiza la realidad para intervenir sobre el juicio erróneo. Al producir este cruce o zona de indeterminación entre realidad y fantasía, el médico logra que las coordenadas de ambos mundos se crucen y desde ahí intervendrá sobre el mundo delirante para arreglar la anomalía y superar el error en el mundo real. Este poder de irrealización de la realidad es un poder que despliega el médico para enganchar el delirio del loco y, al cruzarlo con las coordenadas de la realidad, superarlo. Sin embargo, esta capacidad de irrealización está primero en el loco, es él quien de primera mano erige un mundo encima del real. Ahora bien, ese ámbito de fantasía que se impone por sobre la realidad no es del todo extraño, o del todo absurdo; de hecho, es una forma de realidad, ciertamente delirante, errónea o quimérica, pero al fin y al cabo alcanza un cierto estatus de mundo, solo reconociéndolo como tal el médico puede actuar en él. Hay, pues, una concesión del médico sobre el mundo del loco, le da crédito como algo que existe, aunque no de manera plena y verdadera como la realidad. Sin embargo, los dos ámbitos pueden entrar en contacto, cruzarse y modificarse mutuamente. Podríamos decir que, en el contexto de la locura cartesiana, el loco tiene aún un mundo y el médico le concede existencia al irrealizar la realidad. En este talante, la locura cartesiana, o clásica, ya no es la locura de Erasmo, pues no tiene resabios de verdad, no es índice de sabiduría, aun así, conserva la posibilidad de tener un mundo, de dar a luz nuevos mundos.

Ese es precisamente el caso de Don Quijote, otra de las grandes figuras de la episteme clásica. Don Quijote ve gigantes donde hay

15. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 130.

molinos, y contempla a una Dulcinea distinguida que está lejos de su aspecto real. Los libros de caballería trastornaron su mente y ahora el mundo toma la forma que le dictan tales desvaríos. Pero el mundo del Quijote no es precisamente inválido, simplemente no se conecta correctamente con la realidad. Si en el Renacimiento la escritura es la prosa del mundo, es decir, entre las palabras y las cosas no hay ruptura, todo se conecta con todo a través de la semejanza, los libros con el mundo, las palabras con las cosas, lo terrenal con lo celeste, etc., con Don Quijote vemos que esa continuidad se rompe, las palabras vagarán sin rumbo sin poder encontrar la realidad, tenderán más bien a construir un mundo de fantasía cuyo fin es corroborar lo que dicen los libros, la realidad es entonces supeditada a los libros. En muchos sentidos, Don Quijote es un personaje del Renacimiento, busca semejanzas por todos lados:

todo su camino es una búsqueda de similitudes: las menores analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben despertarse para que se pongan nuevamente a hablar. Las tropas, las sirvientas, los albergues se vuelven el lenguaje de los libros en la medida imperceptible en que se asemejan a los castillos, a las damas y a las armadas.¹⁶

En suma, Don Quijote encuentra similitudes que fracasan al conectarse con la realidad, pero se acoplan perfectamente con el mundo que crean ellas mismas: “el loco asegura la función del homosemantismo”, es decir, crea semejanzas sin fin, conecta todos los signos al menor parecido, comete el error de desencadenar una simpatía ilimitada de signos. “El loco es el hombre de las semejanzas salvajes”.¹⁷ El héroe anciano busca semejanzas por todos lados, pero ha perdido la

16. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 61.

17. *Ibid.*, p. 63.

brújula y eso hace que las encuentre en todas partes. Su criterio es erróneo y el error consiste en esta precipitación salvaje, en la incapacidad de dudar. Es por ello que la obra ya no pertenece del todo al Renacimiento y más bien se instala en la lógica de la representación, de la episteme clásica; es decir, la locura quijotesca es ya un delirio a la manera cartesiana. Para Foucault, *Don Quijote de la Mancha*, lleva a cabo la primera escisión radical entre las palabras y las cosas, y es por ello la primera obra moderna. La novela, cuya primera parte se publicó en 1605, es anterior por 32 años al *Discurso del método* de Descartes, sin embargo, ambas pertenecen ya a una época donde las palabras se separarán de las cosas. Con todo, el mérito de *Don Quijote*, y en general de la obra de Cervantes, es que actúa como especie de gozne entre dos epistemes muy diferentes, es decir, es a la vez erasmiana y cartesiana. No es desconocido el tema de que los personajes alienados de Cervantes conservan muchos de los rasgos de la locura erasmiana. Por ejemplo, en la novela *El Licenciado Vidriera*, el loco es consciente de su locura y desde ahí dice algo al mundo. La locura habla al mundo y esgrime verdades, irónicas e impudorosas que juzgan la aparente sanidad humana. Tanto en *Elogio de la locura* como en *El Licenciado Vidriera*¹⁸ “la locura misma es quien habla y, dueña y señora de lo humano, desde su condición de intocable, enumera satíricamente —califica y juzga— las diversas locuras del mundo”.¹⁹ Aquello que la locura de Erasmo y del Quijote comparten es que ellas aún tienen un mundo, no solo porque lo inventan, sino porque penetran en la realidad. La locura del Quijote

termina quijotizando a todo el mundo, contagiando de muchas mane-

18. Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

19. Vladimiro Rivas Iturralde, “Cervantes, la locura y la pluralidad de discursos”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 46 (2016), p. 112.

ras su locura a todos cuantos le rodean: a Sancho Panza, a Dorotea, al bachiller Sansón Carrasco, a los posaderos, a los duques, a todo el mundo, hasta conformar, especialmente en las postrimerías de la novela, en el largo episodio de los duques, un carnaval de la locura, una suerte de carro —ya que no nave— de los locos. Porque todo el mundo le sigue el juego a don Quijote, todos juegan su juego.²⁰

El Quijote logra que todos jueguen su juego, de la misma manera que Pinel o Cox buscaban entrar en el delirio del loco para ayudarlo a superar el error. Así, a pesar de que Erasmo es oriundo de la lógica renacentista y Cervantes estaría más del lado de la episteme de la representación, en los dos la locura conservará esta capacidad no solo de crear mundos delirantes, sino de intervenir y reencantar el mundo real. La locura introduce en el mundo una verdad, busca que todos crean en la verdad que viene del delirio y que es superior a la de la realidad, “todos a su alrededor deben reconocer y aceptar su verdad. Todos deben aceptar y reconocer que no hay sobre la faz de la Tierra dama más gentil, honesta y hermosa en el mundo que su señora Dulcinea”.²¹ Pero más radicalmente, la locura quijotesca —y también la erasmiana— tiene la capacidad de transformar la realidad, de introducirse materialmente en ella y cambiarla. A diferencia de Don Quijote, Sancho es el hombre cuerdo y realista, se conforma con lo que la realidad es, los gigantes son molinos en realidad; sin embargo, él también termina envuelto en el mundo que crea su caballero y, con él, termina transformando la realidad.

20. *Ibid.*, p. 113.

21. *Ibid.*, p. 115.

SOMETER LA LOCURA

De acuerdo con Michel Foucault, a finales del siglo XVIII las cosas comienzan a cambiar en torno al tratamiento de la locura. Si bien Pinel, desde un punto de vista cartesiano, la concibe como error, también introduce el elemento de la voluntad, lo que llevará más adelante a imponer la voluntad sobre el error. Recordemos que, para Descartes, es sobre todo en el ámbito del libre albedrío y la voluntad que el error se introduce en el alma. El loco se precipita en sus juicios, decide mal, se deja llevar por las sensaciones de su cuerpo y las impone a su razón. La cura radica en introducirse en el delirio del enfermo y solucionar el problema dentro de ese mundo fantástico para producir luego un cambio en el real. Sin embargo, esta concesión al enfermo, este reconocimiento del mundo que abre su delirio y de los efectos que éste tiene en el ámbito real, se abandonará para centrarse en la voluntad.

La locura se convierte en una cuestión de voluntad desbordada, el enfermo quiere imponer su visión de las cosas y su mundo sobre la razón y la realidad. Se trata ahora, por parte del médico, de someter esa voluntad desbordante, incluso si es necesario el uso de la fuerza; la medicina de la época no escatimará en dispositivos y procedimientos. Los baños de agua fría, los ataúdes de mimbre —que en Estados Unidos darán lugar a la “cuna de Utica”—, las camisas y corsés de fuerza, las sillas tranquilizadoras y giratorias, y un sinfín de dispositivos contenedores serán los elementos materiales que servirán para doblegar la voluntad del loco. De hecho, la psiquiatría que comienza a construirse a principios del siglo XIX se presenta como escenario de esa lucha, del enfrentamiento de dos voluntades, la del médico y la del enfermo, entre una y otra se desarrollará un drama por tomar el poder. Mientras la locura cartesiana implica moverse en un terreno epistemológico donde lo que se confronta es la verdad y

el error, la locura en el naciente siglo XIX se abre como una arena política, se trata de tomar el poder, de impedir que el loco imponga su poder sobre el médico y sobre la realidad. La figura paradigmática de esta manera de entender la locura es la del loco que se cree rey, el médico de este espacio proto-psiquiátrico es aquel que le dice al loco: “tú no eres el rey”. Es cierto que creerse el rey es una forma de locura que existe desde antes, pero en la lógica cartesiana se trataba de solucionar tal error, irrealizando la realidad; con la llegada del siglo XIX, el objeto no es superar el error sino forzar al loco a renunciar a tal pretensión, doblegar su obstinación en imponer su poder. Así, “‘creerse rey’ es el verdadero secreto de la locura [...] Los psiquiatras de inicios del siglo XIX podrían haber dicho que estar loco sería tomar el poder en la cabeza”.²²

Estamos entonces ante un cambio de esquema, ahora al loco lo caracteriza una voluntad desbordada que quiere imponer a los demás, quiere tomar el poder, y el médico será quien contendrá tal empeño; no solo le impedirá tomar el poder, ser el rey, también le impedirá llegar al mundo real, imponer su ley en el mundo. En esta nueva lógica, el médico se valdrá de todos los medios para contener al loco y evitar que su mundo de fantasía se introduzca en la realidad. El médico se convierte así en uno de los garantes de una nueva forma de poder que se gesta en Occidente desde al menos un siglo atrás: el poder disciplinario, “es a partir del funcionamiento de este poder disciplinario que se debe comprender el mecanismo de la psiquiatría”.²³

Se podría objetar que estamos hablando de una época importante en la historia de la psiquiatría donde predominó el *tratamiento*

22. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 29.

23. *Ibid.*, p. 43.

*moral*²⁴ y donde se habían quitado las cadenas a los locos —recordemos la famosa pintura de Charles-Louis Mullet, donde el mismo Pinel desencadena a los enfermos mentales—;²⁵ pero la humanización de las penas y de los tratamientos marca en realidad el nacimiento de la disciplina como forma de gestión de los cuerpos, ya no se trata de encarnizarse sobre éstos o suprimirlos, sino de obligar a los sujetos a que sean dóciles, a que funcionen, a que sean obedientes y productivos. Los dispositivos disciplinarios en el asilo, en esta época, luchaban contra la voluntad del enfermo, no buscaban suprimirlo a él —si ese hubiera sido el caso, entonces el destierro o la muerte serían más efectivos—, de ahí que muchos estaban dirigidos a someter esa voluntad, por medio, principalmente, de la fuerza.

Ustedes habrán visto en los hospitales de esta época —después del famoso desencadenamiento de alienados en la Bicêtre por Pinel—, durante los años 1820-1845 —fecha que no es restrictiva—, toda una

24. El tratamiento moral es precisamente una corriente de la protopsiquiatría en la cual se buscaba dar un trato humanitario a los enfermos, lo que implicaba suprimir los maltratos y las coerciones. Philippe Pinel y Jean-Baptiste Pussin fueron los iniciadores de este movimiento en Francia. En los Estados Unidos el movimiento fue continuado por Benjamín Rush y William Tuke. De acuerdo con Lauret, el tratamiento moral puede considerarse superior a los tratamientos físicos, pues no antepone el sometimiento físico. “Contrariamente a la doctrina generalmente recibida, considero el tratamiento moral como el único adecuado para curar la locura; el tratamiento físico, que consiste en sangrías, baños, preparaciones farmacéuticas, me parece tan inútil como tratar de convencer al adversario en cuestiones filosóficas y morales con los mismos procedimientos” (Florence Lauret, *Du traitement moral de la folie*, Baillière, Paris, 1840, p. 5). Sin embargo, como queremos enfatizar en el presente trabajo, la humanización del tratamiento hacia los locos no se tradujo en la retirada de los dispositivos materiales que buscaban contenerlos, muy al contrario, significó el empleo de artefactos más sutiles e imaginativos.

25. Nos referimos a la pintura de Charles-Louis Mullet, *Pinel quitando las cadenas de los enfermos mentales en Bicêtre*, de 1793.

serie de maravillosos instrumentos: la silla fija, es decir, fijada a un muro y a la cual el enfermo estaba atado; la silla móvil, que se agitaba en la misma medida que el enfermo se encontraba también agitado; las esposas; las mangas;²⁶ la camisa de fuerza; el vestido de dedos de guante, que partía del cuello del individuo y lo apretaba de tal manera que sus manos quedaban contra sus muslos; los ataúdes de mimbre, en los cuales se encerraban a los individuos; los collares de perro con puntas bajo el mentón. Toda una tecnología del cuerpo...²⁷

Toda una tecnología para imponer el poder del médico sobre las pretensiones de poder del enfermo. Ya no se trata de irrealizar la realidad, de manipularla para ponerla a la altura del delirio, para que éste tenga un contenido real. Ya no se trata de hacer delirar la realidad para que el delirio ya no sea más delirio. Ahora, “A partir del siglo XIX, la psiquiatría es entonces un factor intensificador de lo real, es un agente del sobre-poder de lo real, mientras que en la época clásica, de una cierta manera, era el agente de un poder de irrealización de lo real”.²⁸ En suma, a partir del siglo XIX lo que vemos aparecer es el *poder psiquiátrico*, es decir, un conjunto de dispositivos y tecnologías que tenían como objeto imponer lo real —aunque ello implicara el uso de la fuerza, la violencia o la intimidación— sobre la voluntad del loco y sus pretensiones de irrealizarla. Este poder ejercido por el médico se legitimaba en nombre de la verdad de la ciencia y, tras bambalinas, de una lógica disciplinaria que comenzaba a extenderse y buscaba la constitución de individuos obedientes y aptos para el

26. Se trataba de una variante de las esposas, solo que éstas estaban hechas de cuero o de tela, se utilizaban para sujetar juntas las manos del enfermo, por las muñecas y delante de su regazo.

27. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 106.

28. *Ibid.*, p. 132.

trabajo. De ahí que la labor del médico haya consistido en ejercer un sobre-poder, es decir, de establecer una diferencia absoluta de poder entre él y el enfermo, de tal manera que la balanza se inclinara del lado del médico y, así, lograr en aquél un efecto de docilidad, de obediencia, de aceptación del tratamiento y las prescripciones hechas por el médico. Pues en el fondo, en toda locura hay una afirmación de omnipotencia, frente a la cual la voluntad del alienista debe establecerse como superior.

Los dispositivos materiales que jugaron un papel importante en este esfuerzo de imponer lo real hicieron una extraña conjunción entre imaginación y crueldad —decir que esta conjunción es *extraña* es un eufemismo, más bien representa una constante en la historia de la humanidad—. Lo interesante de estos dispositivos psiquiátricos es que producen un efecto simbólico desde un lugar y una materialidad concreta, “tienen potencia simbólica porque tienen un lugar”;²⁹ pero como también puntualiza Majeurs, tal potencia se debe a que están *fuera de lugar*. Es decir, uno podría preguntarse, ¿qué hace una silla giratoria, que parece más bien un juego de feria, en un asilo? (ilustración 1). Este ingenioso y extraño artefacto reducía al enfermo atándolo a una silla, luego ésta se hacía girar por medio de una polea; el paciente, a merced de los giros de la silla, entre más se sacudía, más movía la silla, lo cual aumentaba su malestar, terminando mareado, con náuseas y vómitos: “El menor movimiento que hacía el individuo que se encontraba en la máquina, lo hacía sacudirse, y la sensación desagradable que resultaba excitaba la atención del enfermo y lo forzaba a tomar reposo”.³⁰

29. Benoît Majeurs, “The Straitjacket, the Bed, and the Pill”, en *The Routledge History of Madness and Mental Health*, Taylor & Francis, London, 2017, p. 264.

30. Joseph Guislain, *Traité sur l'aliénation mentale et sur les hospices des aliénés*, Van der Hey et Gartman, Amsterdam, 1826, p. 268.

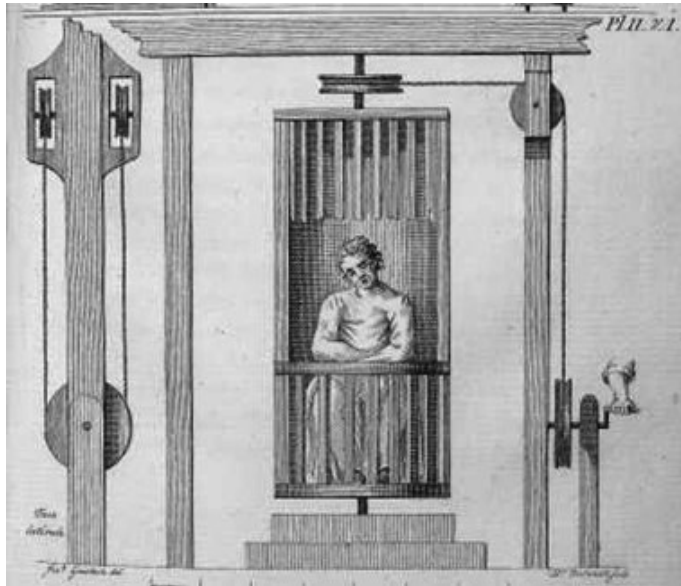


Ilustración 1. Silla giratoria, del libro de Joseph Guislain (1826), *Traité sur l'alienation mentale et sur les hospices des aliénés*.

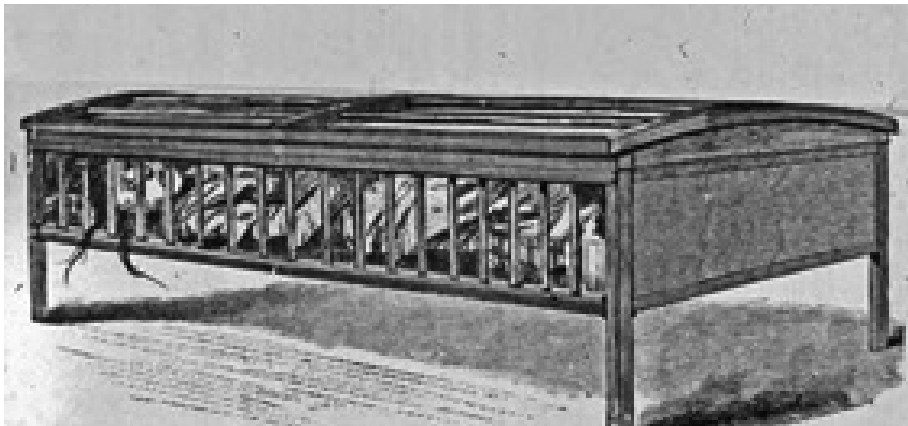


Ilustración 2. La cuna de Utica es la versión estadounidense del ataúd de mimbre francés. Fuente: Utica Insane Asylum.

La mayor parte de estos artefactos tenían la finalidad de la contención. Ese es el caso de la camisa de fuerza, cuya función consistía en reducir la violencia y la ira del loco para impedir que dañara a los demás o a sí mismo. Pero esta medida también tenía efectos terapéuticos, se buscaba reducir este sobrepoder que el loco quería imponer. Inventada en la segunda mitad del siglo XVIII por un tapicero llamado Guilleret, para el hospital de la Bicêtre de París, el invento intentaba ser un mecanismo más humano de reducción frente a las cadenas y otros implementos más agresivos, pero este lado humano tenía sus límites. Como hemos visto, la camisa tenía una función terapéutica y de contención, pero era precisamente esta última la que frecuentemente implicaba violencia. Por ejemplo, el proceso de meter al enfermo en la camisa fue frecuentemente “fuente de múltiples lesiones [...]”, era un momento extremadamente violento durante el cual podían ocurrir diferentes fracturas”.³¹

Los ataúdes de mimbre³² y las cunas de Utica (ilustración 2) también formaron parte de este panorama de sometimiento terapéutico. En realidad, ambas expresan la evolución de la cama como dispositivo hospitalario. De acuerdo con Foucault, el nacimiento de la prisión es contemporáneo de la cultura hospitalaria, ambas expresan la lógica propia de la disciplina en lo que concierne a la vigilancia constante, la individuación en el espacio, la visibilidad y el examen permanentes. Las camas del hospital permitían que todas estas operaciones se realizaran de manera económica y continua. De hecho,

31. Majeurs, *op. cit.*, p. 266.

32. Según un testimonio de Guislain, “en Charenton se emplea una especie de caja hecha de mimbre, del largo de un hombre, en la cual el enfermo es extendido sobre un colchón puesto en la base de la caja. Ésta tiene una tapa en el extremo, que corresponde a la cabeza del alienado y puede dejarla en libertad. Estando cerrada esta tapa, el enfermo está condenado a la inmovilidad perfecta, sin estar expuesto al menor daño”, Guislain, *op. cit.*, p. 263.

en los hospitales se dejó de hablar de *pacientes* y se comenzó a hablar de *camas*, como unidad de control y gestión de los cuerpos y las enfermedades. Cada cama ocupa un lugar en el espacio y entre ellas hay una distribución que debe facilitar el recorrido, la observación, la intervención y el orden. Además, en muchos lugares, sobre todo en los asilos psiquiátricos, las camas comenzaron a dejar de fabricarse en madera y aparecieron las hechas de metal, más resistentes y capaces de contener a locos furiosos; a muchas se les añadieron barrotes para fijar ahí camisas de fuerza o esposas, o también vasijas en la parte inferior, para contener las evacuaciones del enfermo. Claro está que, con estas medidas, un paciente podía ser dejado en la cama por días o quizá semanas. De hecho, al final, las camas de los asilos psiquiátricos se dispusieron de manera muy diferente a las de los hospitales comunes, ya no solo tenían barrotes en la cabecera o a los pies, sino que se construía un panel alrededor de toda la cama y se evitó colocar lámparas cerca de éstas para evitar incendios o cortocircuitos; además, los camastros dejaron de estar fijos en el suelo para facilitar la limpieza. Algunas de estas camas se convirtieron en verdaderas prisiones, como la cuna de Utica, donde el enfermo estaba casi totalmente reducido en sus movimientos y sus posibilidades de hacer daño a otros eran nulas. Los camastros, en general, formaban parte de una idea terapéutica en la que el descanso podía relajar la excitación del sistema nervioso, en un mundo donde todo se aceleraba y donde los estímulos eran nuevos y cuantiosos. Además, aceptar estar tranquilo en la cama, sobre todo en el día, era el primer indicativo de que el enfermo se sometía al tratamiento: “desde la perspectiva de las enfermeras y los asistentes, aceptar ser puesto en la cama durante las horas del día era un indicador del grado de obediencia de los recién llegados”.³³

33. Majeurs, *op. cit.*, p. 269.

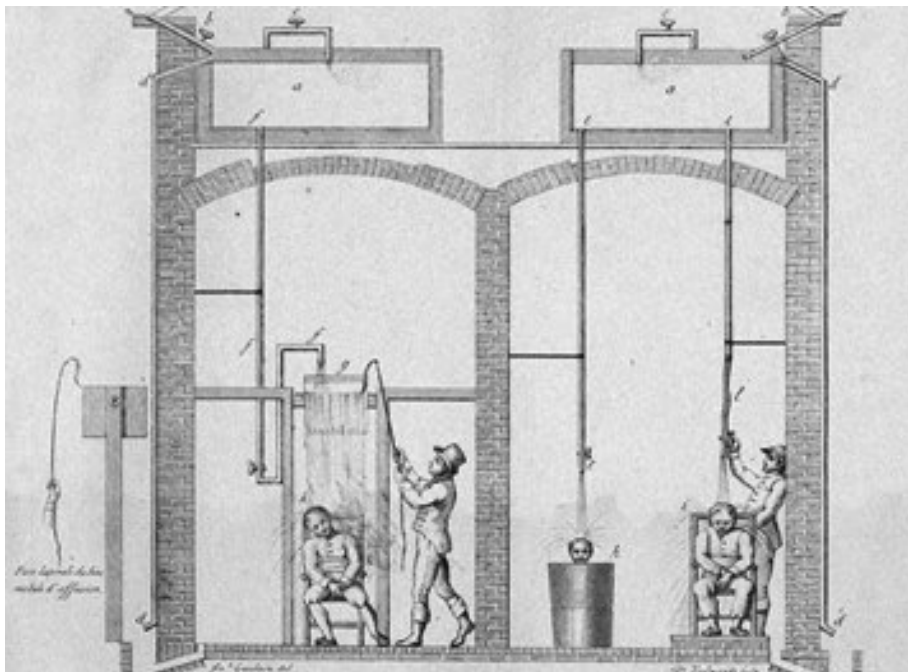


Ilustración 3. Mecanismo de ducha dentro del asilo, del libro de Joseph Guislain, *Traité sur l'alienation mentale et sur les hospices des aliénés* (1826).

Los baños de agua fría fueron otro dispositivo recurrente para tratar a los locos excitados y someterlos. En el *Traité sur l'alienation mentale et sur les hospices des aliénés*, de Joseph Guislain, se exponen éste y otros artefactos conducentes a curar y a contener. Junto con la silla giratoria, las duchas de agua fría fueron otro de los mecanismos que desplegaron gran ingenio, como lo muestra la ilustración 3. Se trataba de contener al enfermo atándolo a una silla o cercándolo en un barril, una vez ahí, se hacía que el agua fría cayera sobre él de manera intempestiva y violenta, logrando un efecto de sorpresa y aturdimiento, con ello se buscaba la docilidad del paciente:

En Alemania, el uso de la ducha está más extendido que en Francia. Ya no se ve este medio como algo generalmente dañino en la alienación mental. Según un reporte de Muller de Würz, un hombre de alrededor de 28 años, fue llevado furioso al hospicio, ahí se le dan duchas frías en el vientre y, al instante, deviene dócil.³⁴

Guislain también expone otros artefactos, como una jaula de inmersión, donde el alienado es encerrado y luego es sumergido por algunos instantes en un pozo con agua fría.

Como hemos apuntado, la imaginación psiquiátrica reboseó de inventiva en esta tarea de tratar y contener la locura; ambas caras —una con fines terapéuticos y otra con fines de sometimiento— son indisolubles y forman una estructura unitaria que compone la médula de la nascente psiquiatría en los inicios del siglo XIX. Como también expusimos más arriba, esta forma de entender la locura se distancia del paradigma cartesiano, y mucho más del erasmiano, en tanto no solamente deja de ser vista como error, sino como efecto de una voluntad que se cree omnipotente y quiere imponerse sobre el mundo. El médico es ahora el garante que impone la fuerza de la realidad por sobre la prepotencia del enfermo. Pero al llevar a cabo este pulso de fuerzas y la consiguiente sumisión del enfermo, éste no solo pierde el envite, también algo mucho más importante: se le sustrae del mundo.

SIN OBRA, SIN MUNDO

Cuando Foucault caracteriza a la locura como ausencia de obra, valdría tener en cuenta los posibles caminos para entender tal afirmación.

34. Guislain, *op. cit.*, p. 38.

Después de lo que el filósofo francés llama “el gran encierro”³⁵ y la subsecuente aparición del asilo de alienados, la locura es vista como el último reducto de un tipo de hombre que se resiste a ser reinscrito en la nueva lógica productiva de la sociedad disciplinaria y capitalista. Es decir, el loco sería el *hombre antieconómico* por antonomasia, incapaz de ser productivo, resistente a ser sometido a la lógica del trabajo de manera plena y constante. En este sentido, carece de obra, de la capacidad de obrar. Para la Real Academia Española, obrar se define como: trabajar, construir, edificar, hacer una obra, producir.³⁶ En la lógica disciplinaria, el loco sería el último resquicio de un hombre que se niega ser reducido a su carácter de *homo economicus*.

Sin embargo, estar loco también remite a la paradoja de pretender decir la verdad. Cuando alguien delira y dice “yo deliro”, está en la misma situación de aquel que afirma “yo miento”, es decir, no solo todo lo que diga será mentira, sino incluso cuando diga la verdad, seguirá mintiendo. La paradoja del mentiroso es un buen ejercicio

35. El gran encierro es el periodo en el cual, según Foucault, a partir del siglo XVII se inicia una gran operación de confinamiento de todos aquellos individuos pertenecientes a una franja heterogénea de la población compuesta por marginados y no incorporados: vagabundos, locos, alcohólicos, prostitutas, gente sin oficio. No era necesario cometer un delito, este proceso permitía el encierro de cualquier persona que no lograra demostrar una vida productiva u ordenada. En este sentido, el gran encierro representa el camino hacia la constitución de una sociedad útil y preparada para la vida productiva, esa que comenzaba a demandarse desde la lógica disciplinaria y capitalista, lo cual implicaba un incipiente proceso de normalización. “Pero el internamiento no es, por tanto, la eliminación espontánea de los elementos asociales. No es el rechazo brutal de todas las anomias. Agrupa y borra en un solo gesto ciertas ‘experiencias’ que conciernen a la sexualidad, a la profanación, al libertinaje”, Arnaud Fossier, “Le grand renferment”, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2009, <http://journals.openedition.org/traces/4130>.

36. Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

mental para comprender qué significa estar demente en un mundo donde la locura ha sido desposeída de cualquier forma de verdad o de sabiduría. La palabra del loco es borrada o sufre una forma de ventriloquismo, en el cual, lo expresado por el loco solo puede escucharse si es filtrado por el decir del psiquiatra. La locura ya no es una forma irónica de la razón, ni la expresión satírica de una sabiduría esotérica, tampoco es una forma de error que puede dar lugar a un mundo de fantasía que irrealiza la realidad, ahora guarda silencio para que el médico hable. Las palabras de la locura se convierten en silencio porque trasgreden el código lingüístico, sus reglas de articulación, los usos permitidos, pero sobre todo, porque al decir algo introducen al mismo tiempo las reglas de su sentido. El loco somete sus palabras “aparentemente conformes con un código conocido, a otro código cuya clave está dada en esta misma palabra, de suerte que ésta se desdobra al interior de sí: ella dice lo que dice, pero agrega un extra mudo que enuncia silenciosamente lo que dice y el código según el cual lo dice”.³⁷ La enajenación mental, en la historia de Occidente, ha recorrido una u otra de estas formas de perturbar el lenguaje. Para la psiquiatría decimonónica, tales transgresiones llevarían a la enajenación mental a una forma de silencio.

Derivado de lo anterior, habría una tercera manera de entender a la locura como ausencia de obra. La insania mental moderna, aquella que se inaugura en el siglo XIX dentro de los asilos, es también incapaz de hacer obra, de hacer arte, de poetizar el mundo. Estamos lejos de Erasmo, y también de *Don Quijote*, el loco ya no puede intervenir la realidad, ya no puede transformarla, criticarla o ironizarla, mucho menos irrealizarla. Si el loco crea un mundo de fantasía, éste se quedará atrapado en su cabeza, no podrá llegar a la realidad ni provocar al

37. Foucault, “La folie, l’absence de œuvre”, en *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001, p. 444.

mundo verdadero. Si el loco hace arte, éste solo hablará de lo que hay en su cabeza y, si esto tiene algún valor, será para hablar de su locura, no para hablar del mundo real ni para transformarlo. Los imaginativos dispositivos utilizados para someter la voluntad del alienado no solo tuvieron el efecto de avasallar sus pretensiones de poder, sino de arrinconar la locura en su mente e impedir que sus delirios tocaran el mundo real, bloquear su entrada en éste. Los aparatos psiquiátricos decimonónicos son dispositivos de resguardo de la realidad, impiden que la locura llegue a ella y pueda transfigurarla; no solo le dicen al loco “tú no eres rey”, sino le quitan la esfera donde tal empresa tendría sentido.

Mientras el animal en Heidegger es pobre de mundo, con la psiquiatría del siglo XIX el loco ha perdido el mundo. Al perderlo es incapaz de obra, no puede producir una porque todo lo que produce es mentira, no habla del mundo real, el loco no dice nada. Si hay un mundo en la locura, está encerrado en los límites de la mente alienada. La alienación ya no nos dice nada, ya no toma la palabra para ironizar sobre la realidad de los cuerdos, de sus seriedades e incoherencias; ya no expresa sabiduría alguna. Ha cortado sus lazos con la realidad y ha quedado confinada a la mente del enfermo. Si es posible una cura, será al precio de aceptar la fuerza absoluta de la realidad, esa fuerza que se impuso a través de sillas giratorias y ataúdes de mimbre, es decir, a través del poder psiquiátrico. Este poder tuvo como objeto imponer la realidad al enfermo, hacer de aquélla un lugar inaccesible para su locura, pues en tanto éste se niegue a abandonar tal estado no podrá llegar a la realidad; así como hacerle presente todos los inconvenientes de negarse a renunciar a sus delirios (terapias de choque, castigos, privaciones). Por último, la meta era también que el loco encontrara la verdad, “una que acepta reconocerse en primera persona en una realidad administrativa y médica, constituida por el poder asilar”.³⁸

38. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 160.

La realidad debe permanecer inaccesible desde la locura, pero, a la vez, debe aparecer como un lugar deseable al cual regresar. Que la realidad se vuelve un lugar inaccesible para el loco, y que su mundo delirante ya no puede penetrar el mundo real, es otra manera de decir que la locura pierde el mundo a partir del siglo XIX. Este extravío continuará en nuestros días y se hará manifiesto en la gradual pero decisiva separación entre locura y arte. Ahora, toda expresión proveniente de un enfermo mental, será antes que nada índice de su enfermedad, no arte. No hay producción, no hay obra, porque no hay un mundo real al cual irrealizar, transformar o ironizar. Es por ello que Foucault imagina un tiempo futuro donde la locura pueda recuperar el mundo, crear arte, y no solo ser el síntoma analizable de una enfermedad. Un mundo donde Artaud pertenecería plenamente al ámbito de nuestro lenguaje, las neurosis a la normalidad social y todo eso que designamos como exterioridad o límite nos designaría a nosotros mismos. Pero las cosas son muy distintas, vivimos en un mundo donde la locura es el “exterior” de la realidad y con ello no puede edificar un mundo alternativo ni intervenir en éste para transformarlo. El loco no tiene mundo, por ende, no puede dar lugar a una obra.

La locura no manifiesta ni enuncia el nacimiento de una obra (o de cualquier cosa que, con el genio o la suerte, podría haber devenido obra); ella designa [...] el lugar donde no cesa de estar ausente, donde jamás se encontrará porque jamás es encontrada. Ahí, en esta región pálida, bajo este oculto esencial, se desvela la incompatibilidad gemelar de la obra y de la locura; es el punto ciego de la posibilidad de ambas y de su exclusión mutua.³⁹

39. Foucault, “La folie, l’absence de œuvre”, p. 447.

Desde la perspectiva de Foucault, la literatura —y en muchos sentidos el arte en general— habría monopolizado esta tarea de irrealizar la realidad y de construir mundos alternativos. Así, después del siglo XIX, será cada vez más raro encontrar de manera conjunta arte y enfermedad mental, sin que la primera se reduzca a ser mero diagnóstico de la segunda. Pero cuando se rompe esta fatal inercia, suele ser porque la obra es ante todo la producción de un artista y solo después la expresión de un enfermo. Ese sería el caso de William Kurelek (1927-1977), pintor canadiense que a los 26 años sufrió un colapso mental y tuvo que ser internado en distintos hospitales psiquiátricos en Inglaterra. Plasmó su estado en un cuadro que tituló *The Maze* (1953) (ilustración 4). De acuerdo con el propio artista, se trata de una pintura del interior de su cráneo.⁴⁰ Ahí intenta exponer sus demonios internos, sus traumas y cuestiones no resueltas. No pretendemos hacer aquí un análisis exhaustivo de la obra, sino de reparar que la locura, tal y como es vivida por Kurelek, es algo *encerrado en su cráneo*. Pareciera que todos esos dispositivos que buscaban contener la locura, impedir que tocara el mundo y confinarla a la mente del enfermo, lograron su objetivo. Un cráneo apoyado de costado en la tierra —casi parece estar semienterrado en ella— ha sido seccionado por la mitad, de oreja a oreja, siguiendo el eje coronal y bajando hasta el cuello, de tal manera que la parte posterior queda inclinada hacia atrás, como si se abriera una caja, para poder ver el laberinto de la parte anterior. Efectivamente, se trata de un laberinto sin salida. En los bordes del cráneo cuelgan algunas cuerdas que son las que mantenían las dos partes de la caja unidas, haciendo de la parte frontal, del rostro, una especie de antifaz. En el laberinto se seccionan los eventos desgarradores de la vida de Kurelek, esos que el médico se

40. William Kurelek, *The Maze*, dirs. Robert M. Young y David Grubin, Machin Eyes, USA, 1969 [documental].

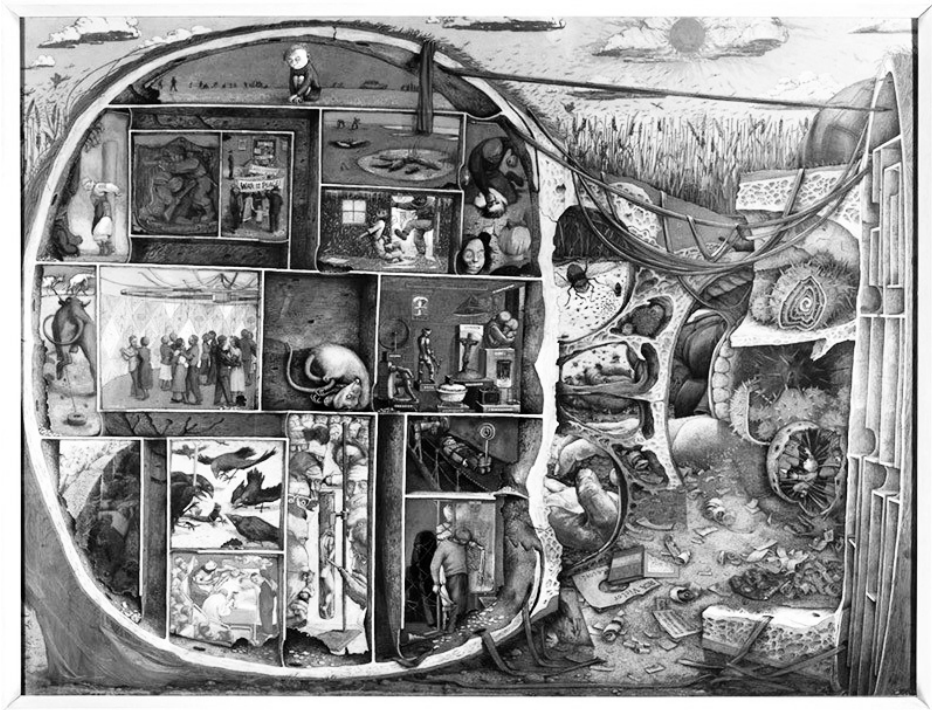


Ilustración 4. William Kurelek, *The Maze* (1953).⁴¹

esfuerzo en desenterrar para explicar la locura. En la parte superior del mismo, un niño aterrado en cuclillas se abraza las piernas, dándole la espalda al paisaje; en ese horizonte la gente sigue moviéndose y avanzando, tienen un mundo. Ese es el único compartimento del laberinto en el que hay un horizonte abierto, donde hay movimiento y vida, en todos los demás las escenas aterrizantes se desarrollan en espacios cerrados, claustrofóbicos o desérticos. El otro cubículo, por debajo del primero, donde se muestra el horizonte, dibuja un espacio desolado y árido, sin vida. Fuera del cráneo también se dibuja el horizonte. El

41. Ilustración tomada de Artschaft, William Kurelek, *The Maze*, Artschaft, 1953, <https://artschaft.com/2018/09/09/william-kurelek-the-maze-1953/>.

cráneo está semienterrado en la tierra, pero por encima y fuera de él, el mundo se abre como horizonte, con la hierba, el sol, las nubes y las aves volando. Afuera hay un mundo, pero Kurelek se encuentra oculto, de tal manera que el horizonte se alza sobre él, pero no puede llegar a él. Su locura es pura interioridad, está encerrada en su cabeza, no puede llegar al mundo real ni puede hacer que el mundo distorsionado que fabrica llegue a aquél. El mundo exterior transita apacible y sigue su curso, él, en cambio, vive atado a una enfermedad apresada en su cráneo que lo hunde en lo que parece fango. Por un giro irónico, la pintura de Kurelek sería como la versión patológica del ego trascendental llevada al extremo, tan concentrado en sí mismo, tan suficiente en sí, que es pura interioridad, lo cual ha sido el destino de algunas filosofías centradas en el *cogito* o la conciencia: el solipsismo.

CODA

Kurelek, sin embargo, encontró una puerta de salida a este encierro infernal y, una vez superada la enfermedad mental, realizó otra pintura en 1971, titulada *Out of the Maze* (ilustración 5). Lo que salta a primera vista, en este cuadro, es que hay un mundo, hay un mundo fuera de su cráneo. Una familia reza en medio de un picnic campestre, el verde intenso de la hierba los rodea, las vacas pastan a la lejanía y, un poco más allá, un auto cruza la carretera. Las nubes flotan apacibles en medio del cielo azul, todo está soleado. Sólo a lo lejos se dejan ver los visos de una tormenta, al parecer, muy lejos de la reunión familiar. Una ciénaga también se abre cerca del picnic, pero se mantiene a una distancia prudente. Quizá el peligro acecha. Sin embargo, por el momento, Kurelek pudo salir de su cabeza, pudo de nuevo tener un mundo al recuperar la salud. Pero esos motivos oscuros —la ciénaga, la tormenta— no solo son un recordatorio de

que la locura acecha y siempre es posible perder de nuevo el mundo, y por ende la obra, sino también es una manera de interrogarnos: ¿de verdad creemos que la locura se puede dejar fuera del mundo?



Ilustración 5. William Kurelek, *Out of the Maze* (1971).⁴²

42. Ilustración tomada de Artschaft, William Kurelek, *The Maze*, Artschaft. 1953, <https://artschaft.com/2018/09/09/william-kurelek-the-maze-1953/>.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, México, 2004.
- , *El Licenciado Vidriera*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.
- Descartes, René, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Tecnos, Madrid, 2002.
- Erasmus, *Éloge de la folie*, Babel, Arles, 1994.
- Fossier, Arnaud, “Le grand renfermement”, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2009, <http://journals.openedition.org/traces/4130>.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- , *Histoire de la folie a l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972.
- , “La folie, l'absence de œuvre”, en *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001.
- , *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Gallimard, Paris, 2003.
- Guislain, Joseph, *Traité sur l'alienation mentale et sur les hospices des aliénés*, Van der Hey et Gartman, Amsterdam, 1826.
- Kurelek, William, *The Maze*, dirs. Robert M. Young y David Grubin, Machin Eyes, USA, 1969 [documental].
- , *The Maze*, Artschaft, 1953, 5 de agosto de 2022, <https://artschaft.com/2018/09/09/william-kurelek-the-maze-1953/>.
- Lauret, Florence, *Du traitement moral de la folie*, Baillière, Paris, 1840.
- Majeurs, Benoît, “The Straitjacket, the Bed, and the Pill”, en *The Routledge History of Madness and Mental Health*, Taylor & Francis, London, 2017, pp. 263-276.

- Marcil-Lacoste, Louise, “L’héritage cartésien: l’égalité épistémique”, *Philosophiques*, 15 (1988), pp. 77-94.
- Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, “Cervantes, la locura y la pluralidad de discursos”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 46 (2016), pp. 111-118.
- Suckau, Édouard, *Nouveau Dictionnaire Latin-Français. Contenant tous les termes employés par les auteurs classiques*, Paris, Hachette, 2013.
- Wade, Nicholas, J., “The original spin doctors. The meeting of perception and insanity”, *Perception*, 34 (2002), pp. 253-260.

LA LOCURA SATURNAL EN “EL ANTROPÓFAGO” DE PABLO PALACIO. UNA METÁFORA MODERNA

Carmen Álvarez Lobato

“El antropófago”, cuento del ecuatoriano Pablo Palacio, es publicado en 1927 en el segundo número de la revista *Hélice* y posteriormente integrado al volumen de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*. El joven Palacio, entonces de veintiún años, catalogado como un ingenio precoz, pero también como un “raro” e “incomprendido” escritor publicaba una de sus más ingeniosas y certeras obras. La intrincada vida del autor, plena de detalles singulares, su alejamiento de la escritura, posterior locura y muerte temprana llamarían después la atención del público y de cierta crítica académica que buscaría en su obra literaria unas primeras huellas de su desvarío. No las hay.⁴³ La obra de Pablo Palacio se distingue por una preclara lucidez y por un acucioso e inteligente diálogo con la tradición literaria. Autor poco entendido en su tiempo ha sido, sin embargo, revalorado con fuerza

43. Celina Manzoni advierte ya sobre “La monótona recurrencia al tópico de la locura, aunque fue efectivamente padecida por Palacio en los últimos siete años de su vida, no parece pertinente para dar cuenta de textos que no son psicóticos, ni los textos de un loco, sino de alguien que devino loco; sin embargo, se constituyó durante años en la coartada predilecta de la crítica”, Celina Manzoni, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 17.

en los últimos años. Su obra, cruda e irónica, expone los conflictos del hombre moderno y su vacío existencial, de ahí que no deje ninguna institución o actividad humana en pie y que sus páginas estén pobladas de raros, locos, anormales, criminales y suicidas:

Palacio fue un hombre de su tiempo, en diálogo con las principales tendencias literarias del momento, comprometido con una activa militancia socialista; portador de un estilo cáustico, con un sentido de lo ridículo y lo absurdo; dueño de un humorismo y una ironía implacables; cuestionador de los formulismos burgueses, de todos los principios de la retórica tradicional y de toda autoridad. Concibió la escritura literaria como un acto autónomo y de construcción artificiosa, de allí su práctica paródica y metaliteraria al interior de su propia ficción. Sensible a las pequeñas realidades, inútiles y vulgares. Afín a los asuntos de “extrañeza”, “locura” y “anormalidad”.⁴⁴

Sobre la locura en la obra palaciana ya se ha hablado, principalmente para subrayar la transgresión, el absurdo o el humorismo:

En la narrativa de Palacio, la locura aparece valorada como el plano más alto de las categorías intelectuales, es asumida como posibilidad de creación, de ruptura y liberación. Si solo los locos exprimen hasta las glándulas lo absurdo, ello se debe a que la palabra del loco es capaz de hacer saltar en mil pedazos los códigos del orden social vigente. De allí que la escritura de Palacio se instale precisamente en los intersticios de la razón: allí donde estalla el absurdo, el instinto, lo onírico, el placer, la risa, el mundo de las emociones y la dinámica transgresora de la fantasía.⁴⁵

44. Alicia Ortega Caicedo, “Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”, en *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, eds. Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, Universidad Andina Simón Bolívar, Guayaquao, *Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona, 2008, p. 140.

45. *Ibid.*, p. 142.

La estrategia narrativa en la que se sustenta la poética de Palacio, basada en la parodia y enmarcada en una contradicción irónica, otorga una función humorística crítica y profunda: “lejos de identificarse con lo chistoso, el humorismo palaciano supone la angustia vital del hombre por descubrir la verdad y la desconfianza, propia de una actitud crítica hasta la médula, frente al mundo ordenado e insatisfactorio de las apariencias”.¹ Por su parte, la locura en el cuento “El antropófago”, aunada a la fragmentación y posterior recomposición de los textos parodiados, da como resultado una inteligente metáfora de la modernidad. Mi intención en este trabajo es exponer la naturaleza y la función de la locura desde las sucesivas parodias que estructuran el relato, siendo la más importante la que el autor realiza sobre la figura de Saturno.

El cuento se divide narrativamente en dos partes. En la primera, un narrador personaje presenta la situación del antropófago, Nico Tiberio, un hombre encerrado en una penitenciaría, exhibido en una jaula, enloquecido: “Algunos creen que se ha vuelto un perfecto idiota; que aquello fue solo un momento de locura” (p. 14).² El narrador destaca de él su aspecto monstruoso, híbrido entre lo humano y lo animal; lo describe con una enorme cabeza (“Asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante”), una mirada vacía (“el antropófago se está quieto, mirando con sus ojos vacíos”) y en el acto de comer carne: “El antropófago se

1. María del Carmen Fernández, “Estudio introductorio”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, Libresa, Quito, 1997 [Colección Antares, 141], p. 44.

2. Cito por Pablo Palacio, “El antropófago”, en *Obras completas*, ed., Wilfrido H. Corral, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 14-18 [Colección Archivos, 41]. Palacio retoma la imagen tradicional del encierro del loco; cito solo uno de los muchos ejemplos de locura que refiere Llera, el siguiente a propósito de las ilustraciones de Sir Charles Bell “la figura que ilustra la locura aparece encadenada de pies y manos, con la mirada torva y la boca entreabierta de animal rabioso. Lleva escrita su animalidad en el rostro, y para Bell esa señal se corresponde con los músculos oculares, inactivos en la cara del alienado”, José Antonio Llera, *Rostros de la locura*. Cervantes, Goya, Wiseman, Abada, Madrid, 2012, p. 161.

inclina, husmea, escoge la carne —que se la dan cruda—. Y la masca sabrosamente, lleno de placer, mientras la sanguaza le chorrea por los labios” (p. 14). El antropófago es exhibido a la mirada de los otros, de unos estudiantes de criminología, quienes se burlan de él al compararlo con un niño:³

—Véanlo, véanlo como parece un niño —dijo uno.

— Sí, un niño visto con una lente.

— Ha de tener las piernas llenas de roscas [...]

Así se burlaban los infames de aquel pobre hombre que miraba vagamente y cuya gran cabeza oscilaba como una aguja imantada (p. 15).

El antropófago, entonces, híbrido de criminal, niño y animal, genera en los demás una mirada ambivalente portadora tanto de miedo como de risa. Es solo el narrador quien le da trato de persona y manifiesta hacia él una abierta compasión y simpatía en vísperas de que sea enjuiciado. El narrador libera a este personaje de culpa alguna; en su opinión, el antropófago solo se ha comportado como el hijo del carnicero Sofronisco y de la partera Fenareta, su gusto por la carne parecería obvio, aunque no se sabe aún cuál es el crimen que ha cometido.

Hasta aquí, la mirada del lector ha estado puesta en el loco encerrado en una jaula de manera merecida. La visión del lector coincide con la de los estudiantes de criminología; posteriormente adquiere mayor fuerza la voz del narrador personaje, quien establece una opinión distinta:

3. Las imágenes de la locura, tanto científicas como artísticas, son múltiples y variadas, y van desde las que resaltan su peligrosidad, comparándolo con el criminal, su total ausencia de razón desde la analogía con el animal, o su relativa inocuidad visto como un infante.

Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! [...] Pero los jueces lo van a condenar irremediablemente, sin hacerse estas consideraciones. Van a castigar una inclinación naturalísima: esto me rebela. Yo no quiero que se proceda de ninguna manera en mengua de la justicia. Por esto quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa [...] Hay que olvidar por completo toda palabra hiriente que yo haya escrito en contra de ese pobre irresponsable. Yo, arrepentido, le pido perdón (pp. 15-16) [las cursivas son mías].

He subrayado el punto de vista del narrador, quien insiste en mostrar su compasión, adhesión y defensa al antropófago. El lector vuelve ahora la mirada hacia el defensor del criminal, ¿es esto posible?, ¿un antropófago tiene defensa? Menciono una importante referencia intratextual para entender esta voz narrativa, ya que se trata del mismo narrador del primer relato del cuentario *Un hombre muerto a puntapiés*, así lo dice él mismo en “El antropófago”:

Bueno... lo que voy a hacer es referir con sencillez lo ocurrido... No quiero que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un Comisario a propósito de aquel asunto de Octavio Ramírez (p. 16).

Octavio Ramírez, se sabe, es el hombre muerto a puntapiés.⁴ Si validamos esta intratextualidad, el narrador de ambos cuentos es un hombre

4. Así su referente en el cuento “Un hombre muerto a puntapiés”, en el momento en que el Comisario le pregunta al narrador personaje: “¿Es Ud. pariente del señor Ramírez? Le doy el pésame... mi más sincero.../ —No, señor —dije yo indignado—, ni siquiera le he conocido. Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...”, Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 9. El cuentario abre con el relato “Un hombre muerto a puntapiés”, el cuento que le sigue es precisamente “El antropófago”.

obsesionado con la búsqueda de la verdad.⁵ En el caso de “Un hombre muerto a puntapiés” busca la verdad del asesinato de Ramírez; a través de la razón y el método, investiga, y descubre, la causa del asesinato. Se sabe entonces que Ramírez intentó seducir a un jovencito de manera fallida: “—¡Déjeme! Ya le digo que me voy a mi casa. /Y quiso correr. Pero Ramírez dio un salto y lo abrazó. Entonces el galopín, asustado, llamó gritando: / —¡Papá! ¡Papá!”,⁶ es el padre del muchacho el que venga a puntapiés la afrenta, ha castigado el “vicio” de la homosexualidad.⁷

El narrador funge, así, como una parodia del detective de la novela policiaca clásica, como es evidente ya en el primer cuento: fuma pipa, lee, investiga, entiende, deduce y descubre la motivación del crimen; en el segundo cuento sabemos que él mismo es uno de los estudiantes de criminología. Por otro lado, recuérdese, la novela policiaca tradicional atiende a una visión moralizante que destaca un sistema de valores: a través de la razón el bien triunfa sobre el mal, el criminal es descubierto y recibe su castigo. Pero, Pablo Palacio, en sus relatos, narra la contracara de ese sistema de valores: la sociedad

5. “En el primer cuento que da título al volumen, y en el segundo, ‘El antropófago’, el narrador es el mismo y utiliza idénticos procedimientos: aparece como una pesqui-sa; es un observador que mira, cuenta, opina, supone, interviene, apela al lector y, sobre todo, descarta. En el proceso de escritura permanentemente está incorporando y desechando posibilidades textuales, que se constituyen así en narración”, Celina Manzoni, “Una estética de la ruptura”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 449.

6. Palacio, “Un hombre muerto...”, p. 12.

7. Esta intratextualidad, también notada por López Alfonso, implicaría para él una visión moralizante: “antes, dando rienda libre a la mala voluntad reprimida, acusaba sin vacilar a la víctima como el auténtico causante de su desgracia”, Francisco José López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 379. Creo, a diferencia de López Alfonso, que el narrador no presenta en el primer cuento ninguna mala voluntad, sino que descubre la verdad del crimen y la culpa apunta hacia dos lados: Octavio Ramírez ha intentado un acercamiento sexual sin consentimiento, tanto como la venganza del padre es excesiva.

actual, una totalmente enajenada, mira, ataca y castiga el “vicio”, la “maldad”, la “locura” y el “crimen” sin percibir que en sus juicios habitan los mismos vicios que pretende condenar.

La actividad del narrador alude a otro de los temas centrales de la poética palaciana: el de la verdad ¿es posible llegar a la verdad de un hecho? Si esto es posible, ¿estamos preparados para asimilar esa verdad? Afirma Ortega Caicedo que la literatura palaciana es así

una literatura que discurre sobre ella misma y que interpela al lector al hacerlo partícipe de un discurso que carece de certezas absolutas, pues el narrador parece poner siempre en entredicho sus propias afirmaciones. Esta concepción de la escritura literaria está estrechamente ligada a la noción filosófica de Palacio en torno a la verdad. En su artículo “Sentido de la palabra verdad”, Palacio afirma que la posesión de principios fijos e inmutables solo causan ceguera en el humano y que únicamente la ausencia de verdades absolutas hace posible vivir en libertad y más humanamente.⁸

En efecto, en Palacio, la noción de verdad está ligada al concepto de libertad. En su obra, la humanidad está determinada, sujeta a la impotencia y a la finitud, de ahí que difícilmente podamos considerarnos como sujetos libres. Esto se refleja en los personajes palacianos, atados a diversos modelos míticos y literarios, como explicaré más adelante.

En “Un hombre muerto a puntapiés” el narrador descubre la verdad del crimen, pero esta verdad es atroz y solo sirve para exhibir la crueldad del hombre. La misma perspectiva deductiva y racional del narrador se repite en “El antropófago”. En la segunda parte del relato el narrador cuenta los antecedentes de este sujeto enloquecido.

8. Ortega, *op. cit.*, p. 144.

La anécdota es simple: el antropófago es hijo de Nicanor Tiberio, carnicero casado con la comadrona Dolores Orellana; eventualmente tienen un hijo, mismo que nace, hipertrofiado, a los once meses. Cuando el niño tiene cinco años el matrimonio discute sobre su profesión futura: el padre quiere que sea carnicero, como él, la madre decide que estudie medicina. Es el chico quien decide su profesión, la carne: “Era un excelente carnicero. Vendía y despostaba que era de admirarlo” (p. 16). La madre, desilusionada por esto, muere; el padre, Nicanor Tiberio, se embriaga seis días seguidos, el séptimo día muere. El pequeño niño Nico, el futuro antropófago, queda pues, “en libertad”, a los diez años. No hay más datos de él, afirma el narrador, hasta los veinticinco años, edad en la que se casa con una muchacha sencilla; a los dos años nace un niño, lo nombran Nico, como el padre y el abuelo. Vuelve la disyuntiva: la madre no desea que sea carnicero, sino abogado. Más allá de eso tiene una vida normal, nos hace creer el narrador, hasta que irrumpe la locura: una noche cualquiera, después de beber con algunos amigos, Nico Tiberio se dirige a su casa, hasta aquí “en sus cabales” (p. 17).

En el trayecto el personaje manifiesta primero un “irresistible deseo de mujer” (p. 17) que se trasmuta después en un violento delirio: “cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas” (p. 17). Llega a su casa ya transformado: embriagado, furioso, inicia una relación sexual con la esposa que presagia ya cierta antropofagia:

Salido del amplio escote de la camisa de dormir, le colgaba un seno duro y grande. Tiberio, abrazándola furiosamente, se lo mordió con fuerza. Natalia lanzó un grito.

Nico Tiberio, pasándose la lengua por los labios, advirtió que nunca había probado manjar tan sabroso.

¡Pero no haber reparado nunca en eso! ¡Qué estúpido! [...] Estaba como loco, sin saber lo que le pasaba y con un justificable deseo de seguir mordiendo (p. 18).

Cerca del desenlace, Tiberio aparta a la esposa para enfocarse en el hijo, a quien comienza a devorar:

Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger.

Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios.

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio! (p. 18).

El narrador procede a la conclusión, que no es fatal: irrumpen los vecinos, someten a golpes a Tiberio y lo dejan sin conocimiento, llaman a la policía y entendemos solo entonces su encierro en la penitenciaría. El niño no muere, pero sí queda mutilado: “se quedó sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla” (p. 18).

A cada parte del relato corresponde un espacio distinto. El primer espacio es la penitenciaría donde se ve al antropófago desde una demencia estereotipada: rejas, cadenas, desnudez... las imágenes tradicionales de la locura. Es el espacio de lo social, de la razón, de la mirada inquisitiva de los otros, de una civilización que estigmatiza, excluye y castiga a locos y criminales. El segundo espacio es la casa, en el núcleo de lo familiar y doméstico que se transforma, no obstante, en el *locus* de lo ajeno donde también irrumpe la exclusión. La locura del antropófago invade tanto su vida privada como la pública.

Este relato, que ha sido estudiado por algunos críticos desde lo perverso, el mal,⁹ lo atroz¹⁰ u otras etiquetas clasificatorias de índole moral no es, sin embargo, sino una parodia acertada y brutal del destino trágico del hombre y de la locura del mundo moderno. Poco se ha estudiado desde la lectura intertextual y metafórica que me parece más acorde con la poética palaciana. Desde el inicio del relato se observa al narrador como un ironista,¹¹ quien, desde su visor racional y distanciado, exhibe las contradicciones de una sociedad regida, aparentemente, por los conceptos de verdad y libertad, para afirmar exactamente lo contrario: la sociedad moderna es una enajenada regida por el determinismo. Pablo Palacio hace esta crítica desde un juego paródico que mencionaré a continuación.¹²

9. Cfr. p. ej., Richard Angelo Leonardo Loayza, “Los oficios de la carne (humana): antropofagia, abyección y perversión en ‘El antropófago’, de Pablo Palacio”, *Lingüística y literatura*, 2021, núm. 79, pp. 384-400; Ángeles Elena Palacios, “La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, 2002, núm. 14, pp. 70-146.

10. “La actitud de Nico Tiberio señala el elemento atroz, inmundo, que anida en todo deseo, ese egoísmo desmedido que impide reconocer a la subjetividad moderna como ‘sujeto de la razón’ o ‘sujeto del derecho’”, López Alfonso, *op. cit.*, p. 379.

11. El discurso del ironista siempre es disimulado, así en el relato: “No creáis en la sinceridad de mis disquisiciones” (p. 15), y así en su teorización: “es el engaño a que puede inducir lo aparente, lo simulado, aquello que incrementa el placer de quienes sí aprecian el señuelo burlón de la ironía. Es, por tanto, el cometido de quienes decidan desbrozar esta parcela de lo irónico el análisis de los dispositivos empleados por el ironista para disfrazar su actuación, la naturaleza de su cortina de humo: procedimientos retóricos, ficcionalización de su propia persona, dramatización de la acción [...] así como la precisión, en la medida de lo posible y con la deseable objetividad, del grado de encubrimiento con que el ironista ha solapado su auténtico paradero ideológico”, Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 319.

12. Entiendo parodia, en los términos propuestos por Linda Hutcheon, como una transgresión del dogma literario: “limitamos nuestro propósito a la definición

Llama la atención, primero, el nombre de los padres de Tiberio el antropófago: en un primer momento el narrador no los presenta por sus nombres reales, Nicanor Tiberio y Dolores Orellana, recordemos, carnicero y partera, respectivamente, sino que los llama, casi al pasar, como Sofronisco y Fenareta. Estos personajes aparecen, en la historiografía latina, como los padres de Sócrates: Sofronisco, conocido cantero y escultor que participó en la construcción del Partenón, casado, efectivamente, con la partera Fenáreta o Fainarate, inspiradora de la mayéutica socrática. El filósofo retoma el alumbramiento que caracteriza a su madre para trasladarlo al alumbramiento de las ideas:

¿Quieres decir que no has oído que yo soy hijo de Fenareta, una muy noble e imponente partera? [...] Sin embargo, mi arte de hacer parir (*maieúsis*), tiene, en lo demás, lo que tiene el de ellas, pero se diferencia en que hace parir (*maieúesthas*) a los varones, no a las mujeres, y en que examina las almas de los que dan a luz, no sus cuerpos. Lo más importante de mi arte es que es capaz de poner a prueba, por cualquier medio, si la mente del joven engendra una imagen y una falsedad, o algo fecundo y verdadero [...] el dios me obliga a hacer parir (*maieúesthai*), pero a mí me impide engendrar.¹³

estructural de la parodia; una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria. Este señalamiento de *diferencia* determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales donde, al contrario de las estructuras desdoblantes, se resalta la semejanza de los textos superpuestos”, Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178 [las cursivas son de la autora].

13. Platón, *Teeteto*, intr., trad. y notas Marcelo Boeri, Losada, Buenos Aires, 2006, p. 83.

No es menor la inversión paródica que hace aquí Pablo Palacio y que vincula con la noción de verdad que sustenta su poética; el antropófago es así una parodia de Sócrates. Pero la importancia de este filósofo no solo radica en sus postulados sobre la verdad y el conocimiento, sino, también, en cómo la defensa de esta verdad es la causante de su muerte. Sócrates es acusado de impiedad, de corromper a la juventud y de violentar las leyes romanas; se le juzga y su castigo es la muerte. El filósofo, en nombre de la verdad, acepta la democracia y sus designios; el desenlace de Sócrates es por todos conocido: se somete al juicio de los hombres y bebe la cicuta.¹⁴ El encierro y escrutinio en el que encontramos al antropófago al inicio del cuento no es sino una parodia del triste desenlace del filósofo. El rebajamiento paródico es significativo: Sócrates representa al hombre que defiende la verdad pero que probablemente se equivoca;¹⁵ el antropófago palaciano, el irracional, muestra crudamente la verdad del hombre, esa que convendría mejor no saber. Este personaje dialoga con Palacio el ensayista quien subraya “la alegría que produce el no poder encontrar la verdad”,¹⁶ ya que considera la verdad como un impedimento para la felicidad: “Imaginaos el crimen que hubiera sido cerrarle de

14. Cfr. Platón, “Fedón o del alma”, en *Diálogos*, pról. Luis Alberto de Cuenca, Edaf, Madrid, 2002.

15. En su ensayo “Sentido de la palabra realidad” Palacio dedica unas líneas a Sócrates para afirmar el equívoco que subyace en su filosofía: “Sócrates quería que se interpretara todo de acuerdo con la razón y que, dada una afirmación, se la probara demostrando por qué es mejor que sea así y no de otra manera. Pero como el concepto de lo mejor es exclusivamente humano [...] y corresponde siempre a los conocimientos y condiciones de una época, fácilmente podéis comprender cómo podían acumularse los errores sobre la base de esta apreciación”, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 220.

16. Palacio, “Sentido de la palabra verdad”, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 216.

improviso el paso [al hombre] presentándole la verdad absoluta ante los ojos y cegándolo definitivamente para la vida”.¹⁷

El segundo elemento parodiado en el relato se deriva de los dos nombres de pila del protagonista. Si, como he dicho antes, el relato está dividido en dos partes, el encierro en la jaula en el primer momento, y la escena de la antropofagia en el segundo, a cada parte corresponde un nombre distinto. En la penitenciaría el personaje es nombrado desde su falla o “vicio”,¹⁸ solo es “el antropófago”, como en el cuento anterior de Palacio el homosexual que no ha podido controlar sus impulsos es “el hombre muerto a puntapiés”, o en una de sus célebres novelas el personaje vicioso es “el ahorcado”. Todos ellos son juzgados y reciben, o están por recibir, un castigo. No obstante, en la defensa del antropófago, el narrador lo llama por su nombre: Nicanor Tiberio. Este nombre es una mezcla del Nicanor bíblico,¹⁹ y el emperador romano Tiberio. Ambos son personajes fallidos, el primero por su asesinato y fragmentación (es exhibido sin cabeza y sin su mano derecha) y el

17. *Ibid.*, p. 217.

18. Las sucesivas parodias ofrecen matices cómicos; en este caso, el nombre del protagonista es sustituido por el “vicio cómico”, la antropofagia: “el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer tan bien el vicio, en introducirnos a los espectadores hasta tal punto en su intimidad, que terminamos obteniendo de él algunos hilos de la marioneta con la que juega [...] Bastará, para convencerse, con notar que un personaje cómico es generalmente cómico en la medida exacta en que se ignora a sí mismo [...] éste es el sentido principal cuando se dice que la risa ‘castiga los vicios’, pues hace que en seguida procuremos aparentar lo que deberíamos ser, lo que sin duda algún día acabaremos siendo de verdad”, Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Godot, Buenos Aires, 2011, p. 17.

19. Nicanor, hijo de Patroclo, enemigo declarado de Israel quien busca la aprehensión de Judas Macabeo, sin lograrlo. Pierde en la batalla de Adasa, los judíos lo matan y cortan “la cabeza de Nicanor y la mano derecha que había levantado con soberbia”, Mac 7: 8-49. De este personaje Pablo Palacio recupera la condición fragmentada que se observa en el hijo del antropófago.

segundo por ser el *tristissimus hominum*, un “resentido misántropo”,²⁰ sucesor del exitoso emperador Augusto, conocido por ser el emperador que no quería serlo. El “más triste de los hombres”, experto en leyes pero gobernante tiránico, ostenta una fuerte melancolía y decide abandonar el poder dejando como su sucesor a Calígula.²¹ Palacio retoma de este personaje la melancolía y la crianza de un tirano.

Una tercera parodia, sin duda la más significativa,²² es con la que cierra el relato y lo resignifica. De nuevo desde la ironía que lo caracteriza, el narrador concluye la defensa del antropófago de esta manera: “Si yo creyera en los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como Quien se come lo que crea” (p. 18). Es evidente aquí la referencia a Saturno, hijo de Urano y Gea (Sofronisco/Tiberio y Fenareta/Dolores), númenes del cielo y de la tierra, respectivamente. Este numen es padre de Júpiter quien, a su vez, lo destronará.

Las representaciones mitológicas, literarias y artísticas de Saturno son innumerables y a veces contradictorias; muchas de ellas han sido recopiladas y analizadas detalladamente por Klibansky, Panofsky y Saxl en su imperdible investigación *Saturno y la melancolía*.²³

20. José Manuel Roldán Hervás, *Césares. Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula y Nerón. La primera dinastía de la Roma imperial*, El Ateneo, Buenos Aires, 2015, s.p.

21. Cfr. *Idem*.

22. Toda parodia es intertextual e implica un préstamo, pero también una apropiación y una transgresión del hipotexto. Lo que interesa en una estructura intertextual no es la presencia de un texto A en un texto B, sino el proceso de transformación; esto es, no basta con que existan citas o alusiones, sino que la derivación del hipotexto ocurra de manera masiva y sea “declarada de una manera más o menos oficial”, Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. e intr. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 61.

23. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 2020.

Me referiré en lo subsiguiente a las representaciones que me permiten ilustrar la lectura que hago del texto de Pablo Palacio. Saturno es portador de una naturaleza ambigua que va de un talante amistoso a uno cruel, de dios benefactor a ser demoníaco:

De Saturno se dice ser seco, pero a veces también húmedo. “Rige” la pobreza extrema, pero también la gran riqueza [...] la traición pero también la rectitud, los domicilios pero también las travesías largas y el exilio. Los hombres nacidos bajo él son miembros de los oficios “vulgares”, esclavos, felones, prisioneros y eunucos, pero también son comandantes poderosos y personas silenciosas con sabiduría misteriosa y pensamientos profundos.²⁴

Esta contradicción favorece, en la literatura antigua, su relación con el dios griego Kronos, el dios de los contrarios, y, también, padre devorador:

padre de los dioses y de los hombres, por otra era devorador de niños, comedor de carne cruda, consumidor de todo, que se “tragó a todos los dioses” y exigía sacrificios humanos a los bárbaros; castró a su padre Urano con la misma hoz que, en mano de su hijo, le pagó en la misma moneda e hizo infecundo al procreador de todas las cosas: una hoz que, preparada por Gea, era a la vez instrumento de la más horrible afrenta e instrumento de la recolección.²⁵

A este Kronos, encadenado en el Tártaro, se le atribuye un carácter sombrío y un extenso listado de características mentales y físicas, en el que se desarrollan postulados fisionómicos y caracterológicos que van desde la ancianidad y el delirio, hasta la mirada ausente y

24. *Ibid.*, p. 143.

25. *Ibid.*, pp. 145-146.

el cuerpo contraído. Eventualmente se funden las características de Saturno y Kronos y, más aún, se realiza una analogía con Crono, dios del tiempo. De esta derivación, posteriormente, el Saturno latino es considerado también padre del tiempo, segador de la vida: “en un solo aspecto es digno de veneración: el de ser hijo de la eternidad, el padre del tiempo”.²⁶ A Saturno se le asignó “la última y más triste fase de la existencia humana, es decir, la vejez, con su soledad, su deterioro físico y mental y su desesperanza”.²⁷ Cuando adquiere características positivas éstas provienen de su vínculo con la Edad de Oro, es así “aquel que enseña el cultivo de la tierra” y centro de las fiestas saturnales.²⁸

Los pensadores medievales lo asocian con la bilis negra, de ahí su temperamento melancólico: “tuvieron como hecho incontestable que la melancolía, ya fuera morbosa o natural, guardaba una relación natural con Saturno, y que éste era el verdadero culpable del carácter y destino desdichados del melancólico. Hoy se sigue llamando ‘saturnina’ a la disposición sombría y melancólica”.²⁹ Y, desde allí, llega al Renacimiento como portador de la demencia: “Todas las personas melancólicas [...] tienen la imaginación perturbada, pero en muchos casos también la razón corrompida [...] los melancólicos pueden

26. *Ibid.*, p. 189.

27. *Ibid.*, p. 159. Cuando este dios se traslada a la tradición popular lo hace con unas características de personaje vulgar, soez y bebedor, muy parecidas a las del Tiberio palaciano: “Saturno es listo, frío y duro, /su hijo contempla con mirada triste. /Pusilánime e incomprendido, /llega con vergüenza a la ancianidad. /Ladrón, destructor, asesino, /desleal y blasfemo, /nunca en armonía con mujer ni esposa, /se le va la vida en beber”, Hauber, citado por Klibansky, *op. cit.*, p. 198.

28. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003, p. 915.

29. Klibansky, *op. cit.*, p. 139.

sufrir de alucinaciones y delirios”.³⁰ Esta locura melancólica propia de Saturno poco a poco se convierte en tema central de la literatura occidental aunque trasladada a otros personajes, siendo famosos aquellos de Cervantes o Shakespeare. El Quijote desea el retorno de la Edad de Oro, anhelo imposible, que lo enloquece; su desfase temporal lo vuelve ridículo. Por su parte, el dramaturgo inglés resalta el vínculo entre locura y antropofagia en su efectista obra *Titus Andronicus*. Esta violenta pieza narra las vicisitudes de Aarón y Tamora, personaje femenino que termina por devorar a sus hijos. No es el efectismo de esta pieza dramática lo que me interesa resaltar, sino la función de dicha locura: “No se trata de locura en su forma menos demostrativa, más introvertida, sino, conforme la matanza, la violencia y la depravación continúan, emerge la locura de un mundo desbocado. Es una visión de los códigos morales disueltos, de la humanidad hecha pedazos”.³¹ La conciencia de una Edad de Oro perdida para siempre, de una totalidad escindida, en contraste con la existencia en un mundo moderno delirante y desbocado, es justamente lo que ofrecen los autores de vanguardia, entre ellos Pablo Palacio.

Puede verse entonces que “El antropófago” palaciano está construido desde una compleja red intertextual que transgrede el canon literario; su personaje es una suma de retazos paródicos, una copia sucesiva de Sócrates, Tiberio, Nicanor y Saturno, esto es, una reflexión inclemente e irónica acerca de la verdad, la melancolía, la fragmentación, el destronamiento y el tiempo.

La función metafórica de la locura se percibe de manera puntual en el barroco; como bien afirma Atienza: “la locura no es sino metáfora”, producto de “la radical incompreensión que los pensadores

30. Andrew Scull, *Locura y civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019, pp. 94-95.

31. *Ibid.*, p. 109.

barrocos sienten ante una diferencia que no pueden explicarse. Enfrentado a la violencia que supone esa radical incomprensión, el loco a veces responde con el chiste y la sátira”.³² Así, de nuevo desde Cervantes, puede verse al Quijote como habitante de un mundo metafórico: “ha escogido lanzarse a la vida en la corriente de metáforas que él, no obstante, tendrá que ir transformando y puliendo a cada paso”;³³ el Hidalgo enloquecido crea una torsión metafórica, “una significación emergente creada por el lenguaje” y habita en un mundo analógico: molinos *como* gigantes, rebaños *como* enemigos, labrador *como* escudero, rústica *como* dama. El Quijote está consciente, como personaje, de este giro, pero parece no suceder lo mismo con Tiberio; él, idiota y vacío, está encerrado en una jaula, es un “desenfrenado” que pierde el juicio debido a la embriaguez, pero es el narrador, desde su ironía, el que lleva a cabo dicha torsión.

Hay otra intertextualidad significativa, derivada del canon artístico sobre Saturno, esta vez desde la pintura. La importancia del numen latino no solo se encuentra en la literatura sino también, quizás con más fuerza, en la plástica. En el caso de la obra de Pablo Palacio quiero referirme a lo que considero un evidente diálogo con la obra del proto moderno Goya, “Saturno devorando a su hijo” (ilustración 1); una de las más célebres pinturas negras del español, de sobra conocida en nuestra cultura moderna. Destaco algunos de los rasgos fundamentales de la pintura: desde la estrategia del claroscuro, propia de la plástica goyesca, se observa una imagen inquietante protagonizada por dos personajes: el primero, el dios Saturno desprovisto de toda dignidad, o al menos muy lejos de lo que consideraríamos propio de un dios, es la imagen de un hombre desnudo, encanecido,

32. Belén Atienza, *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Editorial Rodopi, Amsterdam, New York, 2009, p. 34.

33. Llera, *op. cit.*, p. 24.



Ilustración 1. Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1823.

sucio y descuidado. Sobre un fondo negro, con los ojos desorbitados y la boca abierta, ensangrentada, está en trance de devorar al segundo personaje, su hijo. Más que un dios parecería la representación de un loco o un salvaje embrutecido por la conciencia del horror, por no poder detenerse ante su macabra acción. Al centro, la luz alumbra una hermosa silueta blanca, de espaldas al espectador, y fragmentada (así como ocurre con el Nicanor bíblico); es un hijo, o hija, a medias devorado. Al estar de espaldas, y ya devorada su cabeza, no tiene rostro; en todo caso la mirada de horror que le habría correspondido es sustituida por la mirada del espectador, la nuestra. Cito, en vínculo con la locura, la interpretación que hace Patxi Lanceros de esta imagen:

Frente al tiempo que la razón convierte en historia como patrimonio del hombre y soporte del progreso, se alza el rostro desencajado de un tiempo sin historia, el rostro de Saturno [...] El dios voraz y destructor emerge de las sombras aportando al conjunto un extraño dinamismo. El cuadro carece de líneas, de dibujo, de proporciones. Las extremidades del dios son masas informes que se pliegan en una flexión imposible o sugieren una mutilación. Las manos apresan un cuerpo ensangrentado y semidevorado, un cuerpo que se sugiere vagamente femenino, un cuerpo coronado de sangre y cuyo brazo izquierdo desaparece ya en la boca de Saturno.³⁴

Y agrega:

Goya pinta el mitologema del dios romano, réplica del Cronos griego, que había usurpado el poder de Urano y que, temiendo la rebelión de

34. Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997, pp. 79-80.

sus hijos, los devoraba al nacer. Pero Goya pinta mucho más: pinta el rostro fanático y enajenado del tiempo, de un tiempo indómito, voraz y salvaje que no se somete a cómputo ni se aviene a razón. Pinta la verdad oculta de la historia, la desagradable verdad que se esconde tras la convención familiar y ordenada del calendario. Es posible que el hombre sea dueño y señor de la historia puesto que ésta no es sino una invención racional, artificio del orden y cálculo; pero el tiempo persevera en su ejercicio devorador, muestra su contumacia mitológica irreducible a cualquier orden: debajo de la apariencia pautada y progresiva se esconde la fuerza de una divinidad implacable.³⁵

Lanceros subraya la metaforización de este Saturno como el tiempo devorador, monstruoso, negador del “progreso”, se trata, de hecho, de un personaje enloquecido: “Lo que la luz muestra es el rostro enfurecido, la locura y el delirio”.³⁶ A esta inteligente lectura yo le pondría algún matiz: la imagen que vemos de Saturno no es la de un hombre enfurecido, su expresión es más cercana a la de la angustia, semejante a la aguda desesperación de la conciencia moderna.

Es desde la intertextualidad pictórica que Palacio construye su imagen de Tiberio: es el dios, rebajado, ridiculizado, pero aún encadenado a su determinismo, a su función devoradora, símbolo de la emasculación y del fracaso. Saturno es el hijo que castra³⁷ y a su

35. *Ibid.*, p. 80.

36. *Idem.*

37. Así en la traslación de Cronos: “Para vengar la dureza del padre, la Tierra soliviantó a sus siete hijos los Titanes y los animó a atacar a Urano con crueldad. Fueron bajo la dirección de Cronos, que era el más joven. Éste llevaba una gran hoz o navaja de pedernal. / Llegaron cuando Urano dormía y con felona acción Cronos castró a su padre, y arrojó sus órganos mutilados al mar”, Ángel María Garibay Kintana, *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 1968, p. 243.

vez es objeto de venganza al ser castrado por su hijo Júpiter, quien además lo destierra al inframundo. Toda la estirpe familiar es sometida al destronamiento/emasculación. Saturno, casado con Rea, y ya advertido por su padre Urano de que él mismo sería destronado, devora sucesivamente a varios de sus hijos: Hestia, Démeter, Hera, Hades y Poseidón... hasta que nace Júpiter, el sexto en orden, quien es escondido por una enojada Rea. La mitología nos indica que Rea, para evitar que el hijo sea devorado, le tiende una trampa al padre para que no pueda hallarlo: la diosa le hace tragar una piedra haciéndole creer que se trata de su hijo; Saturno la devora, y, al hacerlo, vomita a los hijos previamente tragados.³⁸ Júpiter, junto con los hermanos que han retornado del vientre del padre, le hacen la guerra y lo destronan; el hijo se establece como soberano de los dioses.

No parece ser muy grato este nuevo reinado si se piensa en las funciones de ambos dioses. A pesar de las imágenes negativas que rodean a Saturno, éste es visto, como mencioné anteriormente, como dios benefactor representante de la Edad de Oro, destronado por la naturaleza jupiteriana: la Edad Moderna. Júpiter no es mejor que Saturno e instaura la tiranía —como sucede con los emperadores Tiberio y Calígula—; no es gratuito que los símbolos de cada uno sean tan significativos: la ambigua hoz para Saturno (objeto castrador, pero también renovador al ser propicio a la agricultura) y el rayo para Júpiter, simplemente destructor. La naturaleza saturnal es “alejada, inalcanzable, suavemente inmóvil, perdida para siempre para el hombre [...] recuerda la hermosa inutilidad de los sueños, el abandono de los antiguos dioses, la definitiva erradicación de la

38. En su versión griega: “[Rea] le preparó una bebida de miel, mostaza y sal, con algún vino, para dárla a Cronos. Éste quedó embriagado y vomitó la piedra, que al fin había tragado y juntamente con ella, vomitó también a los demás hermanos de Zeus”, Garibay, *op. cit.*, p. 81.

primigenia unidad”.³⁹ Mientras que la naturaleza jupiteriana representa “el gran poder destructivo, como el Infinito negativo que, con brutal convulsión, se abate sobre el hombre [...] trae a la memoria la dureza con que el rayo de Zeus cae sobre las cabezas de quienes, desafiando su destino, desafían la auténtica y débil situación del hombre en el transcurrir del Universo”.⁴⁰

Saturno es un titán caído, sometido por el hijo tiránico; el nuevo poder moderno “anuncia a los hombres su mortalidad y su impotencia”.⁴¹ En los dioses, no debe olvidarse, la muerte “simboliza tanto la destructividad de la naturaleza, cuya labor es el envejecimiento y cuya obra maestra es la muerte, cuanto el limitado alcance del hombre”.⁴² Visto de este modo la locura melancólica de Saturno es motivada por el miedo a la muerte; su acto de antropofagia no es sino un vano intento de detener el tiempo moderno y lineal que atenta contra el tiempo circular que él representa, es su defensa ante su propia destrucción.

Así, en el cuento de Palacio, el rebajado Saturno es el loco encerrado, harapiento y primitivo que cuestiona el ideal moderno del progreso. El antropófago es metáfora de un conflicto temporal: la lucha entre la Edad de Oro que se niega a ser desplazada por la Edad Moderna. En el cuento este conflicto también se observa desde la relación eros/tánatos: Tiberio apuesta al inicio de su delirio por una relación erótica, potencialmente fecunda, con su mujer, que inmediatamente es descartada y sustituida por la tarea de aniquilar al hijo. La tríada paródica Nicanor-Tiberio/Sócrates/Saturno que

39. Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1983, p. 228.

40. *Idem*.

41. *Ibid.*, p. 219.

42. *Idem*.

propone Palacio implica pues una actualización irónica; así lo argumenta Manzoni al afirmar que el cuento es una

actualización irónica de la antropofagia, el límite alcanza el punto en el que toda explicación racional se vuelve superflua [...] El antropófago se presenta como un espectáculo [...] A partir de allí, casi sin transición, el lector entra en riesgo y, por una inversión de la situación original, se convierte él en espectáculo./ No se trata de una referencia a la antropofagia ritual, o cultural, ni a la memoria oscura de los orígenes, sino de una presentización: el antropófago está entre nosotros.⁴³

Más aún, el antropófago no solo está entre nosotros, sino que nosotros somos el antropófago. En la locura subyace el tiempo; los grandes locos surgen de la conciencia de la muerte, por eso simbolizan el trayecto, de la vida a la muerte, de la razón al delirio; por eso su melancolía, que no es sino producto de una oposición temporal, de un anhelo imposible. Tiberio, o Saturno, mira hacia atrás en el tiempo presente, quiere impedir la llegada del futuro que le dará muerte.

El antropófago del cuento es extraño para la comunidad, para su familia, incluso para sí mismo; la función de los responsables de las leyes es estudiarlo, encerrarlo, juzgarlo y castigarlo desde el mundo de la razón. A cargo del narrador, sin embargo, está la “comprensión” del Otro, dar cuenta justamente de la metaforización que habita en su delirio. Por eso el narrador exonera al antropófago; observa el comportamiento delirante del “loco”, pero también de los supuestamente “cuerdos” y deja al descubierto la conciencia del desgarramiento moderno.

Puede ser que la sociedad, representada en el cuento por el mundo de la ley y la justicia, blanda la razón, los golpes y el castigo

43. Manzoni, *op. cit.*, pp. 450-451.

como una manera de ordenar el mundo y de instaurar las nociones de verdad y progreso; tarea imposible en este mundo irremediabilmente desordenado, fragmentado y sin más salida que la muerte.

El personaje escrito por Palacio, dotado aparentemente de la singularidad del loco, en el marco general del relato niega precisamente esa singularidad; Tiberio no es sino la afirmación del destino del hombre y la reiteración de la imposibilidad de escapar a ese destino. Quizás en esto radique el concepto de locura de Palacio: una enajenación que nos hace creer que somos libres y mejores, al menos perfectibles; pero no parece haber libertad ni progreso en este mundo sujeto a la repetición de los modelos míticos, familiares o sociales que hablan del determinismo del hombre y de nuestra contingencia más evidente: al estar hechos de tiempo nacemos, envejecemos y morimos.

La transformación del anodino personaje Tiberio en loco se da de manera súbita; perturba precisamente porque se trata de un ser considerado “normal”, un miembro más de la comunidad. El paso de normal a anormal debe entrañar un castigo que legitima al Poder: “las bandadas de anormales siempre ubican su monstruosidad dentro de los canales de atribución de la criminalidad y locura criminal que cada sociedad en su desarrollo de largo aliento decide castigar y repeler; con su identificación como sujetos de peligro y de transgresión se obtiene la prueba de la propia fuerza, saber y poder”.⁴⁴

El antropófago genera risa, miedo o angustia en los otros porque amenaza el concepto de civilización y cuestiona la confianza en las instituciones familiares y sociales que tienen como base la razón, la verdad, el bienestar y el progreso. La razón moderna sustenta el futuro como uno de sus conceptos claves; en cambio, este

44. Emma León, *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Sequitur, Madrid, 2011, p. 239.

loco saturnal reniega del progreso y de las leyes, anhela el tiempo primitivo y contempla el vacío.

Al ser distinto es encerrado, exhibido y vigilado, para los otros es pura deformidad moral y mental: “es anunciación de algo, pero generalmente catastrófico e inminente, aunque esto no vaya más allá de la aparición de un ser perturbador en el pequeño espacio propio”.⁴⁵ Él representa la inminencia de la finitud, el fracaso del hombre, la conciencia de la escisión: “Dicen que en estos tiempos es un fenómeno. Le tienen recelo” (p. 14). La ironía de la antropofagia de Saturno es que el acto de devorar a sus hijos, ése que le causa angustia, deriva en un acto fallido: vía la trampa de la madre, Rea, los hijos devorados son regurgitados a la vida. Los hijos viven, buscan venganza, destronan al padre y generan un nuevo régimen que excluye la cosmovisión paterna. Así, Tiberio padre no muere, solo es juzgado, exhibido, burlado, aniquilado socialmente; Tiberio hijo tampoco muere, pero sí queda fragmentado, como corresponde al hombre moderno, su no-muerte, su cuerpo despedazado pero vivo, muestra el fracaso del padre. La mirada vacía del antropófago representa la conciencia de la aniquilación. En diálogo con la parodia de Sócrates, el defensor de la verdad, Palacio muestra el “asco de nuestra verdad actual”, y ésta es cruda, repetitiva y desesperanzadora: el tiempo es el segador definitivo.

El desplazamiento paródico que realiza Palacio involucra una importante actualización: lleva la mitología clásica al terreno de la modernidad y subraya esta angustia desde un visor irónico y crítico. La seriedad del destino de Sócrates, de Tiberio y de Nicanor, la angustia del Saturno de Goya, es llevada al terreno de lo burlesco y gozoso en el antropófago. Anoté antes el horror en el rostro del Saturno goyesco al momento de devorar a su hijo; pero no hay tal angustia en Tiberio, sino gozo: “riendo, bufando, entusiasmándose cada vez

45. *Ibid.*, p. 241.

más [...] ¡el placer que debió sentir! (p. 18). Es la risa del loco, que sabe y afirma lo que los demás niegan. Es su aparente triunfo sobre el tiempo lineal; triunfo pasajero que se resuelve en fracaso.

Por esto considero que la anécdota plasmada en el cuento no debería juzgarse desde visores sociales o moralizantes que propongan al antropófago como un ser maligno o perverso, ya que Tiberio, y su locura, subrayan una contradicción temporal, no una social; en todo caso, los valores burgueses del bien, la seguridad y la familia son, justamente, los que critica Palacio en toda su obra. La poética palaciana es poco proclive a optimismos; las certezas en las que se basa la civilización moderna solo provocan la burla del autor.

Lucidez e ironía son los visores desde los que escribe Palacio, así como su personaje Tiberio, al momento de ser juzgado, es pura mirada, sin voz. Refugiado en el silencio atisba su condición ambivalente, mira y es mirado. El antropófago termina por ser puro vacío: animalizado, encerrado, sin lenguaje. Al ser Saturno representante de la Edad de Oro, su parodia convierte a Tiberio en “hombre salvaje”, proveniente de una naturaleza primordial. Su presencia cuestiona el ideal de civilización, ya que él concentra las características condenables por la sociedad, pero al mismo tiempo posee los valores utópicos primigenios. Estos valores, sustentados en una cosmovisión colectiva y sagrada tradicional, desde las imágenes del banquete universal, se transforman en la modernidad en un festín solitario y condenable.

La estrategia intertextual en la que se sustenta todo el relato realiza un cuestionamiento a los textos originales, a la *doxa*, pero también a los discursos sociales y culturales; como afirma Jenny, la intertextualidad nunca es anodina:

El nuevo contexto trata en general de procurarse una apropiación triunfante del texto presupuesto. O bien esa finalidad permanece escondida

y el trabajo intertextual equivale a un “maquillaje” que será tanto más eficaz cuanto más hábilmente transformado haya sido el texto tomado en préstamo. O bien el nuevo contexto confiesa que está operando una reescritura crítica y ofrece como espectáculo el proceso en que se vuelve a hacer un texto de un modo completamente distinto.⁴⁶

Esta reescritura crítica afirma también, desde la repetición de los nombres, oficios y destinos de la estirpe familiar, el determinismo del hombre y su impotencia.

La locura en el relato puede verse como una metáfora de la enajenación de la sociedad moderna, confiada en estructuras, instituciones y conceptos fallidos; es solo el antropófago, desde su delirio saturnal, ambivalente, entre el placer y la angustia, el único que alcanza a percibir la inminencia del vacío y la muerte.

La estrategia del relato es análoga al acto de engullir propio de Saturno; Palacio despedaza los textos, los devora con violencia gozosa, para recomponerlos en una crítica que busca acabar con los discursos muertos, enajenantes. La locura del antropófago es equivalente al código delirante de los textos de Palacio: modifica, rebaja, critica, se burla, deviene “estrategia de la mezcla en desorden”;⁴⁷ quizás, a través de las palabras, busca liberar y renovar literaturas y sociedades.

46. Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité*, *op. cit.*, p. 130.

47. *Ibid.*, p. 133.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- Atienza, Belén, *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Editorial Rodopi, Amsterdam, New York, 2009.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Godot, Buenos Aires, 2011.
- Biblia*, San Pablo, Madrid, 1995.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.
- Fernández, María del Carmen, “Estudio introductorio”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, Libresa, Quito, 1997 [Colección Antares, 141].
- Garibay Kintana, Ángel María, *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 1968.
- Genette, Gérard, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. e intr. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53-62.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 171-193.
- Jenny, Laurent, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité, op. cit.*, pp. 104-133.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 2020.

- Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- León, Emma, *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Sequitur, Madrid, 2011.
- Leonardo Loayza, Richard Angelo, “Los oficios de la carne (humana): antropofagia, abyección y perversión en ‘El antropófago’, de Pablo Palacio”, *Lingüística y Literatura*, 2021, núm. 79, pp. 384-400.
- López Alfonso, Francisco José, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*”, en Pablo Palacio, *Obras completas, op. cit.*, pp. 375-390.
- Llera, José Antonio, *Rostros de la locura. Cervantes, Goya, Wiseman*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- , “Una estética de la ruptura”, en Pablo Palacio, *Obras completas, op. cit.*, pp. 447-464.
- Ortega Caicedo, Alicia, “Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”, en Jorge Icaza, *Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, eds. Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, Universidad Andina Simón Bolívar, Guaraguao, *Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona, 2008, pp. 133-154.
- Palacio, Pablo, “Un hombre muerto a puntapiés”, en *Obras completas*, ed. Wilfrido H. Corral, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 7-13 [Colección Archivos, 41].
- , “El antropófago”, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 14-18.
- , “Sentido de la palabra verdad”, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 203-217.
- , “Sentido de la palabra realidad”, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 218-232.

- Palacios, Ángela Elena, “La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, 2002, núm. 14, pp. 70-146.
- Platón, *Teeteto*, intr., trad. y notas Marcelo Boeri, Losada, Buenos Aires, 2006.
- , “Fedón o del alma”, en *Diálogos*, pról. Luis Alberto de Cuenca, Edaf, Madrid, 2002.
- Roldán Hervás, José Manuel, *Césares. Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula y Nerón. La primera dinastía de la Roma imperial*, El Ateneo, Buenos Aires, 2015.
- Scull, Andrew, *Locura y civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

LA RESIGNIFICACIÓN DE LA LOCURA EN EL
SOLILOQUIO DE CARLOTA EN *NOTICIAS DEL IMPERIO*
DE FERNANDO DEL PASO

Tania L. Rodríguez Peña

La tercera novela de Fernando del Paso, basada en la época del Segundo Imperio mexicano, *Noticias del Imperio* (1987), se compone de veintiocho capítulos, de los cuales doce (los nones) corresponden al soliloquio de una Carlota octogenaria que se encuentra recluida en el lugar que fuera su última morada, el castillo ubicado en Bélgica cuyo nombre aparece en los títulos de su discurso, “Castillo de Bouchout, 1927”. Como indicio del desvarío que la aprisionó durante sesenta años, sus palabras se encuentran dirigidas a un Maximiliano que no está presente. El resto de los capítulos y sus incisos desarrollan distintas situaciones en donde se ven involucrados personajes tanto ficticios como históricos; el autor los sitúa en diversos lugares geográficos, tanto europeos como mexicanos, para tejer las distintas voces de la Historia del Segundo Imperio.⁴⁸

48. Utilizaré mayúscula en la palabra “Historia” para referir a los hechos del pasado y evitar la confusión con el término narratológico de “historia”.

A pesar de que los personajes históricos aparecen en más de un apartado, la voz principal pertenece a Carlota, como afirma José Emilio Pacheco sobre los soliloquios: “son el eje y el centro de la novela”.⁴⁹ En el plano histórico el delirio logró consumir, física y simbólicamente, a la Emperatriz de México, pero Del Paso, en su novela, resignifica esta locura,⁵⁰ como analizaré en este capítulo.

La locura clínica⁵¹ es el mayor distintivo de la Carlota histórica. Un ejemplo de esto puede verse en una de las variaciones de la

49. José Emilio Pacheco, “Noticias del Imperio”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, p. 124. Dado que acudiré a diversas referencias de esta compilación crítica en adelante citaré el libro como *El imperio de las voces, op. cit.*

50. La locura, en su concepción tradicional, proviene “de *loco*, procedente de un tipo *laucu*, de origen incierto; tal vez del árabe *láuq*, de *alwaq*, tonto, loco: Privación del juicio o del uso de la razón; acción inconsiderada o de gran desacierto. Exaltación del ánimo o de los ánimos producida por algún afecto u otro incentivo. Insensatez, tontería”, Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1982, p. 1983.

51. Después de los primeros indicios de la enfermedad ocurridos en Roma y en Francia, Carlota es recluida en una pequeña propiedad aledaña al Castillo de Miramar en Trieste, Italia. En este *Gartenhaus* recibe tratamiento de los alienistas Auguste Jilek y Josef Gottfried Riedel, quienes se referían a la enfermedad de la Emperatriz como “locura”. La condesa Hélène de Reinach Foussemagne comenta: “Se trataba de una locura con intervalos lúcidos, a veces bastante largos, que se manifestaba con fobias, megalomanía y aberraciones religiosas”, Hélène de Reinach, *Carlota de Bélgica. Emperatriz de México*, Martha Zamora, México, 2014, p. 321. Durante los sesenta años que Carlota vivió presa de su mente, no hubo un diagnóstico certero (habrá que considerar que la psiquiatría de finales del siglo XIX y principios del XX no contaba con un amplio conocimiento sobre las enfermedades mentales como se tiene hoy en día). José N. Iturriaga de la Fuente tipifica la enfermedad de Carlota como esquizofrenia conforme al trabajo titulado *Fundamentos de Psiquiatría* (1979) del Doctor Agustín Caso Muñoz, director del manicomio de La Castañeda: “Hay cuatro síntomas que pueden reflejar esquizofrenia, sobre todo si se presentan dos o más de manera simultánea. Ellos son los trastornos de personalidad, los trastornos del pensamiento, alteraciones de la afectividad y alteraciones de conducta. Carlota padeció tres de ellos”, José N. Iturriaga, *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, BM, México, 1992, p. 101.

canción escrita por Vicente Riva Palacio en 1866, “Adiós mamá Carlota”, una adaptación del poema “Adiós, oh patria mía”, de Ignacio Rodríguez Galván, en donde se expresa un “mensaje apasionado y contundente: la burla e insultos a la corte, a la Iglesia y a sus feligreses para cerrar con la referencia a la victoria de los liberales”.⁵² La versión original de Riva Palacio no alude a la locura de Carlota, pero alguna parodia, propicia a los juegos infantiles, anota ya el delirio de la Emperatriz:

¡Adiós, mamá Carlota!
narices de pelota,
la gente se alborota
al verte tan locota.⁵³

La imagen de Carlota en la cultura mexicana comienza a fraguarse conforme a los textos publicados después de la caída del Segundo Imperio. Para lograr la restauración y unificación de la República, intelectuales de la época (habrá que señalar que muchos de ellos sirvieron en el campo de batalla a la causa juarista y posteriormente ocuparon cargos públicos en el gobierno de Juárez, por mencionar algunos: Ignacio Ramírez, Juan A. Mateos, Vicente Riva Palacio o Ignacio Ramírez “El Nigromante”) comenzaron a escribir textos histórico-literarios conforme a los ideales republicanos.⁵⁴

52 Mercedes Zavala, “Hojas de papel volando: Carlota y Maximiliano en la tradición popular de México”, en *Maximiliano I de México. Ensayos sobre la recepción literaria de un episodio histórico*, ed. Andreas Kurz, Eón-Universidad de Guanajuato, México, 2015, p. 24.

53 *Ibid.*, p. 21.

54. Alcanzar el “despertar del sentimiento nacional y, junto con él, del sentido y comprensión de la historia nacional” (Georg Lukács, *La novela histórica*, Era, México, 1971, p. 22), fue uno de los principales objetivos para la restauración de la República.

El primero de ellos fue *El Cerro de Las Campanas* (1868) en donde se subraya como defecto el interés de Carlota por gobernar: “La hija predilecta del rey Leopoldo, que veía con celo a su hermano cerca del escaño del trono y perpetuarse la dinastía de Francisco José en Austria, sintió ensanchar su corazón y aquel cerebro calenturiento comenzó a poblarse de ensueños de esplendor”.¹ El autor se refiere a la mente de la princesa belga como “cabeza caliente”,² una insinuación de la locura que vendrá más adelante. Estos textos liberales subrayan además de la locura, otros “defectos” adjudicados a la Emperatriz de México: su fallida maternidad y su condición de extranjera. Asimismo, como consecuencia de la tradición liberal y nacionalista en el territorio nacional, así como del pensamiento patriarcal³ que predominó en la sociedad mexicana del siglo XIX, la

Los intelectuales de finales del siglo XIX se encontraban bajo la influencia de este pensamiento nacionalista que había nacido en Europa con las guerras napoleónicas, Lukács señala sobre este fenómeno: “La invocación de independencia e idiosincrasia nacional se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia, a los momentos de vergüenza nacional, no importa que todo ello desemboque en ideologías progresistas o reaccionarias”, *Ibid.*, p. 23. Con esta tendencia y con la ideología liberal de la República de Juárez se comienza a forjar la escritura de la Historia del Segundo Imperio mexicano.

1. Juan A. Mateos, *El Cerro de las Campanas*, Porrúa, México, 1972, p. 93.

2. La locura de Carlota en el texto de Mateos se presenta anacrónicamente conforme a los signos que manifestó la Emperatriz. De acuerdo con la historiografía, Carlota presentó los síntomas más evidentes de su desvarío durante su viaje de regreso a Europa, los más conocidos son los que suceden frente a Napoleón III y a Eugenia en su reunión en el Palacio de Saint-Cloud (el asunto de la jarra con naranjada envenenada) y en presencia de Pío IX en el Vaticano (Carlota mete los dedos en el chocolate del Santo Padre argumentando que muere de hambre y que cualquier alimento que se le ofrece está envenenado, se niega a abandonar el Vaticano y pasa la noche en una sala del recinto sagrado). En *El Cerro de las Campanas*, el autor propone la locura de Carlota antes de partir rumbo a Europa.

3. Menciono aquí el pensamiento patriarcal ya que el papel de regente que Carlota ejerció durante su Imperio fue criticado, en su momento, tanto por hombres y mujeres

memoria de Carlota como líder del país fue prácticamente borrada y lo poco que de ella perdura es su concepción de “loca” e “intrusa”.

Foucault menciona la locura como “una manifestación, en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu”.⁴ La percepción de la locura como la penumbra del hombre, la carga simbólica negativa, es la característica que ha definido al personaje histórico de Carlota, una constante que prepondera en la Historia oficialista y en la cultura mexicana.

Fernando del Paso retoma el desvarío de Carlota en *Noticias del Imperio*; sin embargo, la locura carlotiana aquí no obedece al pensamiento hegemónico histórico; en el soliloquio, el estigma de la última Emperatriz de México le permite reestructurar la Historia, su voz crea un nuevo discurso histórico. Este punto, el desafío a lo establecido, obedece a uno de los principales preceptos de la nueva novela histórica o novela histórica contemporánea:

se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia [...] la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad,

que no veían prudente el papel activo de la Emperatriz en las cuestiones de Estado (para un mejor entendimiento de las acciones de Carlota durante su regencia en México en cuestiones educativas, políticas, culturales y de justicia, consultar Gustavo Vázquez, *Sesenta años de soledad*, Grijalbo, México, 2019 y José N. Iturriaga, *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, BM, México, 1992).

4. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1998, p. 14.

los héroes y los valores abanderados por la Historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irrelevante de la Historia.⁵

Este principio sobre la resignificación y el cuestionamiento de la Historia es un tema que predomina en las tres novelas de Del Paso. En su ensayo “La novela que no olvide” Del Paso menciona que la “novela histórica, en sus mejores manifestaciones, no inventa: interpreta y clarifica”.⁶ Con esta perspectiva sobre los escritos literarios que tienen por eje central los hechos históricos, el autor escribe *Noticias del Imperio* y crea para la octogenaria una locura “magnífica”.⁷ La Carlota delpasiana se vale de la locura para colocar su voz sobre la Historia oficialista mexicana. El desvarío se convierte en el detonante que fractura la imagen establecida conforme al pensamiento hegemónico.

El presente trabajo se encuentra dividido en dos secciones. Para visualizar la locura como medio de cambio en el soliloquio carlotiano, en el primer apartado, me centraré en dos aspectos que se presentan en su discurso: la maternidad y la mexicanización; éstos convergen en un punto de encuentro, la visión de Carlota como Tonantzin-Guadalupe. Al concebirse como la madre suprema de México, la protagonista se adjudica una omnipotencia que le ayuda a oponerse al discurso histórico: “Carlota, investida de su locura, va a desembocar en otra interpretación de la historia”;⁸ asimismo, el

5. María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México, 1996, pp. 16-17.

6. Fernando del Paso, “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, UNAM-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 959.

7. Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 683. En adelante, todas las páginas citadas de la novela *Noticias del Imperio* serán señaladas entre paréntesis.

8. Nathalie Sagnes, “*Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso: la historia en la novela”, en *El imperio de las voces, op. cit.*, pp. 220-221.

personaje se libera del estigma de la otredad,⁹ se entiende así una resignificación del pasado. Una vez expuestos estos puntos, en el segundo apartado ahondaré en la resignificación de la locura en la voz de Carlota.

LA LOCURA COMO MEDIO DE CAMBIO: EL SOLILOQUIO DE CARLOTA

Carlota comienza su soliloquio presentándose con sus títulos nobles, un exaltamiento de su linaje real. La primera conformación de su personaje es a través de sus nexos monárquicos, el nombre de la Emperatriz comienza a surgir conforme enuncia su abolengo:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América, Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleans, la Reina Santa de los ojos azules y la nariz borbona [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, sobrina del Príncipe Joinville y prima del Conde de París (p. 7).

Al concluir su confirmación de estirpe real, la octogenaria declara su locura: “Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Emperatriz de México y de América: tengo ochenta y seis años de edad y sesenta de beber, loca de sed, en las fuentes de Roma” (p. 8). Con la enunciación comienza la posibilidad del cambio, podría entenderse como el inicio del rompimiento entre lo históricamente establecido, ya que Carlota dejará atrás

9. Me refiero a “otredad” desde la perspectiva de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, “los otros”, como los extranjeros, “nuestros enemigos”, Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 83.

lo que fue (su realeza por nacimiento) para convertirse en aquello que debe ser: madre y mexicana; se presenta así una degradación, de noble a mujer delirante, que propiciará la alteración de lo hegemónico.

Bajtín menciona que rebajar “consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior”.¹⁰ Es así como desde la locura inicia la transformación de la Emperatriz, se despoja de su superioridad y fisonomía europea:

Me trajo un puñado de arena de la Isla de Sacrificios, unos guantes de piel de venado y un enorme barril de maderas preciosas rebosante de chocolate ardiente y espumoso, donde me voy a bañar todos los días de mi vida hasta que mi piel de princesa borbona [...], hasta que mi piel blanca de encaje de Alenzón y de Bruselas, mi piel nevada como las magnolias de los Jardines de Miramar, hasta que mi piel, Maximiliano [...], mi piel blanca de ángel de Memling y de novia del Béguinage se caiga a pedazos y una nueva piel oscura y perfumada, oscura como el cacao de Soconusco y perfumada como la vainilla de Papantla, me cubra entera, Maximiliano, desde mi frente oscura hasta la punta de mis pies descalzos y perfumados de india mexicana, de virgen morena, de Emperatriz de América (p. 8).

Carlota se deshace de su tez blanca; se torna morena vistiendo la piel del venado, criatura de culto para los mayas, así como del cacao, que era utilizado como ofrenda en momentos sagrados. La “vestidura” con la piel del animal no únicamente propicia el despojo de la europeización, sino que invoca la fertilidad del personaje,

10. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2003, p.19.

característica que retomaré a continuación. La arena en algunas culturas representa una renovación, “es purificadora, líquida como el agua, abrasiva como el fuego”,¹¹ se puede interpretar como la limpieza que la Emperatriz hace en sí misma para retirarse su condición extranjera y resurgir con la apariencia correspondiente al pueblo mexicano.

Una vez que la enunciación de la palabra de Carlota guiada por la locura alcanza su cometido (el despojarse del rasgo más evidente de la otredad), puede comenzar a invocar la maternidad que la posiciona en un plano superior. Su glorificación no corresponderá más a su abolengo real, sino que su enaltecimiento sucede a través del pueblo mexicano. Esta inicia con la alusión del viaje que realizó a finales de 1865 a Yucatán durante su estadía en México; la octogenaria resignifica el hecho histórico al representarse ya no como Emperatriz sino como la figura de mayor culto en México, la Virgen de Guadalupe, imagen impuesta en la Nueva España que substituyó a Tonantzin, también conocida como Cihuacóatl o Coatlicue:

comenzaron a sonar entonces los cañones de la Fortaleza de San Benito y a repicar todas las campanas y el pueblo estaba allí, los habitantes todos vestidos de lino blanco inmaculado, los niños con alas de papel de yute, y me cubrieron con una lluvia de listones de colores bordados que decían Viva Nuestra Esclarecida Emperatriz y poesías impresas en papeles perfumados en las que me llamaban El Ángel Tutelar de Yucatán, bendita seas Carlota (pp. 121-122).

Si bien la Emperatriz se representa como la figura que impuso el catolicismo, hace un énfasis en su arraigo prehispánico al invocar la piel

11. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2000, p. 203.

morena a través de elementos que pertenecen a la visión orgánica hacia la vida de las culturas mesoamericanas, además de evocar en su maternidad a Coatlicue, como ahondaré más adelante. La conciencia del sincretismo que existe entre lo prehispánico y el catolicismo es un remanente en la sociedad actual, el nombre de la madre mexicana entre ciertos grupos autóctonos es el ejemplo de ello: “Guadalupe-Tonantzin, la llaman aún algunos peregrinos indios”.¹²

Continuando con su posicionamiento divino¹³ y la resignificación de la Historia, la octogenaria se sitúa sobre el Benemérito de las Américas (la figura histórica que eclipsa a Carlota y a su esposo en la Historia) al convertirlo en su súbdito. Juárez es el indio que pone a su servicio, es el medio para su transformación como la Virgen morena:

Cuando le digo que un día de estos Benito Juárez va a llegar al Vaticano de calzón de manta y huaraches y va a decir que es el indio Juan Diego y a pedirle una audiencia al Papa a la hora del desayuno, y que cuando extienda su tilma ante los ojos de Pío Nono me voy a aparecer yo convertida en la Virgen de Guadalupe, de pie sobre una media luna de

12. Paz, *op.cit.*, p. 93.

13. Es notoria la acentuación de Carlota como Guadalupe-Tonantzin; además, la octogenaria se otorga también atributos de demiurgo. La Emperatriz se apropia de su esposo, una necesidad notoria a lo largo de su discurso: “Yo hice estos ataúdes y esos muñecos, porque nadie hay en el mundo, Maximiliano, como yo, para hacerte y deshacerte. Nadie como yo para moldearte con mis propias manos, para esculpirte de cera y que con el calor de mi cuerpo te derritas de amor, para hacer tus huesos de dulce de almendra y devorarlos a mordiscos [...] Para hacer que no hayas nacido y un día de estos enterrarte, vivo, en mi vientre” (p. 119). Del Paso, por medio de una notable omnipotencia que concede a la octogenaria, subraya la superioridad de su personaje ante la Historia, la palabra de Carlota propicia la fractura de la hegemonía histórica utilizando la locura como medio de cambio.

marfil sostenida por angelitos cuyas alas tendrán los tres colores de la bandera mexicana (p. 243).

Además de posicionar a Benito Juárez por debajo de ella, Carlota, al concebirse como Tonantzin-Guadalupe, lo convierte en su siervo y creyente. Poner a “sus pies” a quien en su momento se opuso y derrocó su Imperio crea una “función retórica, instrumental, para expresar una determinada postura frente a la Historia”.¹⁴ Se entiende así el desvarío como la creación de un nuevo discurso que produce otra interpretación, otra manera de leer y escribir la Historia,¹⁵ todo esto de forma simbólica. Con simbólico me refiero a la transgresión del plano real a través de la literatura, en este caso, de la Historia y de la concepción universal de la locura. Del Paso se vale de la resignificación de los hechos (locura=transgresión) para obtener un nuevo discurso:

Ah, si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. Si pudiéramos hacer de la imaginación la loca de la casa, la loca del castillo, la loca de Bouchout y dejarla que, loca desatada, loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía, libre, sí, libre y omnipotente aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada (p. 683).

Juárez no es el único que se “postra” ante Carlota, la figura de máxima jerarquía de la Iglesia católica, el Papa, también se rinde ante ella.

14. Pons, *op.cit.*, p. 141.

15. *Ibid.*, pp. 15-41.

Si bien Pío IX negó la ayuda del Vaticano a la Emperatriz para salvar su Imperio, en el soliloquio la octogenaria pone al jerarca a su “servicio” e incluso lo hace devoto de su figura. La magnificencia celestial que evoca en su discurso ayuda a crear una nueva jerarquía en la que aquellos personajes que históricamente se antepusieron a la figura de Carlota, quedan ahora supeditados a su imagen divina.

La maternidad del personaje se presenta a través del mito de la madre original prehispánica, Coatlicue o Tonantzin,¹⁶ quien queda encinta al esconder en su seno una pluma:

y que me trajeran también [...] un colibrí blanco [...] para contar sus plumas [...] y elegir la más pequeña y suave como me dijo el arcángel y esconderla en mi seno y así embarazarme para que en mi vientre, redondo y luminoso creciera [...] el hijo que un día de estos voy a dar a luz, Maximiliano (p. 71) [...] Me embarazó un ángel con unas alas de plumas de quetzal que tenía, entre las piernas, una serpiente forrada con plumas de colibrí (p. 698).

De esa manera refuerza su pertenencia mexicana desde la idiosincrasia autóctona.

Por otro lado, Carlota desafía el ciclo natural de la vida al dar a luz a Maximiliano: “Nadie como yo [...] para hacer que no hayas

16. Coatlicue queda encinta por medio de un plumaje, el mito cuenta: “hay una sierra que se llama Coatepec, junto al pueblo de Tulla, donde vivía una muger que se llamaba *Coatlycue* que fue madre de unos indios, que se decían *Centzonvitznaoa*, los cuales tenían una hermana que se llamaba *Coyolxauhqui*, y esta *Coatlycue* hacia penitencia barriendo cada día en la sierra de Coatepec. Acontecióle un día que andando barriendo descendió sobre ella una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado, y tomóla y púsola en el seno junto á la barriga debajo de las enaguas, y despues de haber barrido la quiso tomar, y no la halló, de que dicen se empenó”, Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Alejandro Valdés, México, 1829, pp. 234-235.

nacido y un día de estos enterrarte, vivo, en mi vientre. Con esto, lo que quiero decirte es que te voy a dar a luz en cualquier momento” (p. 119). La Emperatriz muere a los ochenta y seis años; de manera que es una anciana que alumbra cuando está a punto de morir; se habla así de un embarazo en una anciana que está a punto de morir; la vida comienza con la muerte, una alusión del ciclo de renovación que propicia el surgimiento de una nueva concepción del pasado.

En la reflexión de Bajtin sobre el carnaval, un acontecimiento donde todo es posible y la norma no existe, menciona que la imagen grotesca,¹⁷ el embarazo de la Carlota senil, “caracteriza un fenómeno en proceso de cambio [...] y de la evolución”.¹⁸ Bajtin alude a la posibilidad de concepción durante la vejez, un cuerpo que evoca la muerte pero que tiene la posibilidad de dar vida, al mencionar las figuras de terracota de Kertch: “*ancianas embarazadas* cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos, además, que esas ancianas embarazadas ríen. Éste es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente; es la muerte en cinta, la muerte que concibe”.¹⁹

La locura permite encontrar la vida en la muerte, admite a Carlota como madre, como deidad y como ser supremo. En la última

17. Afirma Bajtin, sobre la ambivalencia grotesca, que se trata de: “un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y el nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una u otra forma”, Bajtin, *op.cit.*, pp. 21-22 [las cursivas son del autor].

18. *Idem.*

19. *Idem.* [las cursivas son del autor].

parte del soliloquio, la Emperatriz reafirma su mexicanidad y la maternidad divina:

Yo soy Mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los saltapatrasas. Yo soy Mamá Carlota, madre de Cuauhtémoc y La Malinche, del cura Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y de Emiliano Zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos. Yo no soy francesa, ni belga, ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México. Porque allí la tiñeron con palo de Campeche. Porque en México la perfumaron con vainilla. Yo soy la madre de todos ellos porque yo, Maximiliano, soy su historia y estoy loca (p. 704).

Carlota menciona al México prehispánico (Cuauhtémoc y la Malinche), al de la Nueva España e independentista (Sor Juana e Hidalgo), al de la Reforma posterior a su Imperio (Benito Juárez) y al de la Revolución con el que da inicio el México moderno (Emiliano Zapata); así como ciertas castas y grupos sociales que conformaron la sociedad posterior a la Conquista. Al pronunciarse como madre de los hijos de los periodos previos y posteriores al dominio español, se puede ver su concepción como Tonantzin y como Guadalupe. La Emperatriz se declara así como la “madre única”, es decir, no importa la temporalidad de la sociedad mexicana, no solamente sus hijos son la población que habitó durante su Imperio. Ella es la unión de todos los mexicanos y ella es la madre suprema. Carlota se declara deidad única, un poder de omnipresencia²⁰ que supera el tiempo y el espacio.

20. Vicente Quirarte señala la superioridad de Carlota, semejante a la divinidad que aquí propongo, como una supremacía que la vincula con la Historia misma: “Carlota es la historiadora del Imperio; no se conforma con ser protagonista: sus ojos son los ojos de la Historia; con ellos adivina, profetiza y testimonia hasta lo que aparentemente no ha mirado”, Vicente Quirarte, “La visión omnipotente de la historia”, en *El*

LA RESIGNIFICACIÓN DE LA LOCURA

El discurso de Carlota es uno bien estructurado, uno que parece venir de la conciencia y del dominio de la palabra. Si bien la palabra “locura” está en relación con el verbo latino “*loquo* que significa conversar”,²¹ el considerado loco se describe “como privado del lenguaje (por ser mudo o deficiente mental) o con un lenguaje inconexo o difícil de comprender”.²² Sin embargo, hay claridad en el mensaje de Carlota. La octogenaria logra una reflexión del pasado, crea situaciones que, conforme al mundo de la Historia, parecen imposibles de concebir y que sustituye con su propia invención. Del Paso, a través del delirio de Carlota, establece un nuevo pensamiento que presenta una fractura de lo hegemónico. Esta intención se refuerza con lo dicho en su texto “Amo y Señor de mis palabras”, escrito antes de concluir *Noticias del Imperio* y donde el autor ya hablaba sobre el cambio simbólico que logra la locura en el suceso histórico: “Carlota lo deformó, lo transformó, lo enriqueció, traicionó y recreó, a través de su locura”.²³

Del Paso crea para Carlota una resignificación del pasado al concederle voz, guiada por la locura, que a su vez enfatiza el despojo del aspecto oficialista de la Historia para ponerla bajo la luz de la

Imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica, op. cit., p. 130. El autor incluso se refiere a Carlota como “la todopoderosa”. La Emperatriz, ya sea entendida como deidad o como la Historia, posee autoridad incuestionable.

21. Belén Atienza, *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Rodopi, Ámsterdam, 2009, p. 31.

22. *Idem*.

23. Del Paso, “Amo y Señor de mis palabras”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística, op. cit.*, p. 974.

crítica implacable, de la interpretación renovadora.²⁴ La Emperatriz, a lo largo de su discurso, indica el mal que le invade:

es por eso, nada más que por eso, te lo juro, Maximiliano, que dicen que estoy loca” (p. 8-9) [...] cuéntese los lunares y las manchas de la piel [...] las verrugas que le han salido por vieja y por necia y todos los pelos de los lunares, la nariz y las orejas que le salieron por tonta y por loca (p. 64) [...] Porque si es mi condena, también es mi privilegio, el privilegio de los sueños y el de los locos, inventar, si quiero, un inmenso castillo de palabras (p. 118).

Sin embargo, ya no se puede observar su locura como condena y estigma.

La locura, en su concepción popular, se entiende en el sentido metafórico “como el mal, el crimen y la sinrazón”.²⁵ Si bien la Carlota histórica responde a este pensamiento, el personaje delpasiano, al estar conciente de su locura, resignifica la carga simbólica negativa, motivo por el cual es posible la reconfiguración del discurso dogmático. Si Del Paso hubiese omitido la demencia de la Emperatriz, el soliloquio, irónicamente, perdería credibilidad y no sería posible el cambio de lo establecido. La nueva Historia, aquella que parte de la concepción de Carlota, como ya se observó, comienza con la declaración de la locura.

En el soliloquio, al manifestarse el desvarío, “Carlota crea y vuelve a crear a Maximiliano, a México y al mundo con el vuelo de su propia fantasía. Sin embargo, Carlota, ‘memoria viva y palpitante sin fin y sin principio’, posee la palabra de la locura, más poética

24. Cfr. Seymour Menton, “La canonización instantánea de una sinfonía bajtiniana”, en *El imperio de las voces*, op. cit., pp. 146-159.

25. Philippe Brenot, *El genio y la locura*, B Ediciones, Barcelona, 1998, pp. 28-29.

que narrativa: ella canta”.²⁶ Podemos entender así una locura poética que se vale de lo simbólico para cuestionar el discurso histórico, aquel que se considera irrefutable.

La posibilidad de cambio y de resignificación por medio de la voz delirante, más allá de las particularidades de la nueva novela histórica que cuestiona la verdad establecida a las cuales responde *Noticias del Imperio*, no es una idea irracional conforme a lo que sostienen algunos pensadores. Al igual que la belleza, cuya apreciación es subjetiva, la locura puede librarse de su característica predominante infausta; Erasmo escribe:

No hay mayor desgracia —dicen— que la locura. Y la necedad declarada está muy cerca de la locura, o, mejor dicho, es locura ella misma. ¿Qué otra cosa es la locura sino el extravío de la razón? [...] Porque no puede admitirse que toda locura sea funesta, pues de lo contrario, no hubiera escrito Horacio: “¿Soy juguete de una amable locura?”, ni Platón habría colocado la exaltación de los poetas, la de los adivinos y la de los amantes entre los mayores dones de la vida, ni la Sibila hubiese calificado como loca la empresa de Eneas.²⁷

Entonces, si el amor y emprender una faena con pocas posibilidades de éxito pueden llegar a ser consideradas “ilógicas” por carecer de raciocinio, pero a la vez ser enaltecidas, el desvarío que presenta la Carlota delpasiana, la locura dentro del lenguaje poético, puede ser justificada y comprendida alejándose así de su estigma histórico.

El discurso de Carlota se crea desde el encierro de su habitación en el castillo de Bouchout en 1927. A partir del desvarío que aprisiona a la Emperatriz, Del Paso crea un oxímoron; la locura del

26. Monique Plâa, “El imperio de las voces”, en *El imperio de las voces*, op. cit, p. 144.

27. Erasmo, *Elogio de la locura*, JG, Quito, 2011, pp. 157-158.

soliloquio libera, crea, se entiende la supremacía y omnipotencia con la que cuenta al asemejarse al demiurgo que con la palabra creadora forma un nuevo orbe.

El hecho de que el cambio provenga de la enunciación de la Emperatriz y no de un narrador u otro personaje, reafirma la modificación de la locura como medio de liberación y no de opresión. Carlota es la narradora en primera persona del pasado y el presente desde su temporalidad de 1927. Es la voz prioritaria a lo largo de la novela puesto que el desarrollo de ésta comienza y termina con su soliloquio; de igual forma, su discurso no abarca únicamente los días del Segundo Imperio mexicano, sino distintos periodos y hechos que sucedieron después del fusilamiento de Maximiliano. La Emperatriz posee un conocimiento que no se limita al corto tiempo que duró la intervención francesa, se superpone simbólicamente²⁸ a los actantes históricos al ser el vínculo entre distintas épocas y personajes.

La locura poética, la locura magnífica, dota a Carlota de omnipotencia, una que podría equipararse al poder magnánimo de la Historia nacionalista mexicana, esa que “desaparece” a aquellos que no tienen un lugar en el panteón de héroes y traidores mexicanos,

28. Para hablar sobre esta superposición simbólica, habrá que abarcar lo que María Cristina Pons llama la “verosimilitud” e “inverosimilitud” en *Noticias del Imperio*: “La diferencia entre lo que se presenta como ‘imaginario’ y lo que se acepta como ‘si realmente hubiera sucedido’ plantea algunos interrogantes respecto del convencional contrato de lectura del género. Por ejemplo, cabría preguntarse cuál es la correlación que existe entre lo que se manifiesta como imaginario y su (in)verosimilitud según el contrato de lectura del género. Más aún, se podría cuestionar hasta qué punto y en qué medida es importante considerar la verosimilitud de un discurso o del contenido del mismo en la novela histórica contemporánea. ¿En qué medida afecta la presencia de lo abiertamente imaginario, y lo inverosímil, tanto a la capacidad referencial como al margen de ficción esperable (y tolerable) en una novela histórica de fines del siglo XX? Detrás de estos interrogantes ciertamente subyace el cuestionamiento del contrato de lectura convencional de la novela histórica que plantea *Noticias del Imperio*”, Pons, *op. cit.*, p.116.

como menciona Del Paso en su novela. El autor logra un contraste entre la locura del soliloquio y el discurso histórico para enfatizar el sinsentido que puede existir en aquello que se considera verdadero y fidedigno: la Historia oficial. Carlota menciona: “Solo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas” (p. 22); la locura, gracias a la pluma maestra de Del Paso, crea la otra Historia para hacer una reflexión sobre el pasado.

La locura logra en la Carlota delpasiana lo que en la histórica no consigue: visibilidad y liberación. José Emilio Pacheco menciona sobre la resignificación de la locura en este personaje: “la locura de Carlota determina y permite la existencia simultánea del pasado y el presente comprobables, y la del pasado y el presente conjurados por la visión omnipotente que Carlota tiene [...] Carlota es la historia-dora del Imperio [...] sus ojos son los ojos de la Historia”.²⁹ La Emperatriz omnipotente, gracias al desvarío, se concibe como mexicana, deidad y madre; la locura no es más el estigma sino su redención.

29. Pacheco, *op. cit.*, p.130.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1982.
- Atienza, Belén, *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2003.
- Brenot, Philippe, *El genio y la locura*, Ediciones B, Barcelona, 1998.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2000.
- Del Paso, Fernando, *Noticias del Imperio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- , “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, UNAM-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 956-961.
- , “Amo y Señor de mis palabras”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística, op. cit.*, pp. 972-974.
- De Reinach, Hélène, *Carlota de Bélgica. Emperatriz de México*, Martha Zamora, México, 2014.
- Erasmus, *Elogio de la locura*, JG, Quito, 2011.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1998.
- Iturriaga, José N., *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, BM, México, 1992.
- Lukács, Georg, *La novela histórica*, Era, México, 1971.
- Mateos, Juan A., *El Cerro de las Campanas*, Porrúa, México, 1971.
- Menton, Seymour, “La canonización instantánea de una sinfonía bajtiniiana”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 146-159.

- Pacheco, José Emilio, “Noticias del Imperio”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 122-127.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 72-97.
- Plâa, Monique. “El imperio de las voces”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 140-145.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México, 1996.
- Quirarte, Vicente, “La visión omnipotente de la historia”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 128-139.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Imprenta de Alejandro Valdés, México, 1829.
- Sagnes, Nathalie, “Noticias del Imperio, de Fernando del Paso: la historia en la novela”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 220-221.
- Vázquez, Gustavo, *Sesenta años de soledad*, Grijalbo, México, 2019.
- Zavala, Mercedes, “Hojas de papel volando: Carlota y Maximiliano en la tradición popular de México”, en *Maximiliano I de México. Ensayos sobre la recepción literaria de un episodio histórico*, ed. Andreas Kurz, Eón-Universidad de Guanajuato, México, 2015, pp. 13-36.

MATATE AMOR DE ARIANA HARWICZ:
LA LOCA EN EL BOSQUE DEL DESEO

Inés Ferrero Cándenas
Claudia L. Gutiérrez Piña

“Y cuando deseo, soy como un ciervo entrando al bosque”.

Ariana Harwicz

“El resto es la locura del arte”.

Henry James

La locura es uno de los temas más abordados por el pensamiento occidental. Aunque el asunto aparece, según los historiadores,³⁰ por primera vez en textos bíblicos, podríamos ubicar el origen de su tematización filosófica y su vinculación con la literatura en la antigüedad griega, específicamente con la tipificación de la “manía” o el “delirio divino” realizada por Platón en el *Fedro*, donde atribuye “a Apolo, la inspiración profética, a Dionisio, la mística, a las Musas la poética, y

30. Nos referiremos a tres historias distintas de la locura, de los autores Michel Foucault, Andrew Scull y Roy Porter.

[...] la locura erótica [...] a Afrodita y a Eros”.³¹ Esta cita, además de marcar el inicio de las reflexiones sobre la locura en el discurso filosófico occidental, plantea una distinción que puede servir como punto de entrada a la novela *Matate amor* (2012) de la escritora argentina Ariana Harwicz, donde su protagonista conjuga dos tipos de estas “manías”, la locura poética y la erótica, pero desposeídas de la huella platónica para acercarlas a ese espacio “despiadadamente real” del que habla Michel Foucault, donde la locura “se funde con el pensamiento más original, lo que se funde con el cuerpo”.³²

Una mirada a la obra de Ariana Harwicz permite reconocer la clara continuidad que delinea sus obsesiones como escritora. Sus textos están saturados de un aire tragicómico, sus personajes se destruyen a sí mismos, a sus familias o a sus entornos. Son personajes —mujeres en su mayor parte— que se encuentran situados en los márgenes: locas, desviados, adúlteras, degenerados, pedófilos, asesinas que conjuntan pasiones del cuerpo con pasiones morales y otros excesos. En palabras de la escritora, “tiene[n] que ver con lo *borderline*, con los bordes del amor, los bordes de la crueldad, con todo lo que es el registro del borde. Los personajes todo el tiempo están transitando por allí”.³³ Es evidente que no hay en Harwicz ningún afán de recrear eso que el sentido común llama normalidad. Sus protagonistas buscan prolongarse más allá de sí mismos, y para ello es necesario que rompan reglas de comportamiento y conductas

31. Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, trad. intr. y notas Emilio Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1986, 265b.

32. Michel Foucault, “La literatura y la locura”, trad. Emmanuel Chamorro, *Dorsal. Revista de estudios foucaultianos*, 2016, núm. 1, p. 99.

33. Carolyn Wolfenzon, “El arte debería salir a quemar todo”, entrevista con Ariana Harwicz, *La vaca multicolor*, marzo de 2021, <http://www.lavacamulticolor.com/entrevista-a-ariana-harwicz.html>.

pautadas. Representan, en general, el amor a un orden distinto, a una revolución personal y absoluta.

En *Matate amor*, ese orden distinto, el “registro del borde”, es el de una locura que se despliega en el discurso excitado de su protagonista, quien se autodefine como “Una mujer normal, de una familia normal, pero una excéntrica, desviada”, “Un caso clínico. Una extranjera. Alguien que debería ser clasificada de incurable”.³⁴ Su locura habita en la gestualidad corporal y discursiva desbordada de un deseo insatisfecho, que oscila entre la pulsión erótica, salvaje, animal y el anhelo de convertir su anodina y vulgar vida en un asunto poético. La trama de la novela se guía así por una suerte de movimiento pendular entre la pulsión sexual y la pulsión artística del personaje, quien encarnará la “loca adúltera” y a la vez, una suerte de “locura artística” —transformaciones del delirio erótico y poético de tradición platónica—, como construcciones históricas, culturales y literarias que son sometidas al mecanismo doble de la parodia (imitación-transformación), la cual opera en referentes de la tradición literaria y artística que convocan, desde una mirada femenina, el arquetipo de la loca para erigir una mordaz crítica que desmonta y pone en quiebre las dinámicas de pareja, la vida en familia, la romantización de la maternidad.

Entendemos aquí la parodia en los términos propuestos por Linda Hutcheon, quien reconoce sus operaciones más allá de la concepción clásica que, sobre todo, la hermanaba con la cita y la alusión, para plantear el funcionamiento de la “parodia moderna”, reconocida como “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical

34. Ariana Harwicz, *Matate amor*, Dharma Books, México, 2019, pp. 10 y 12. Todas las citas corresponden a esta edición, en lo que sigue se registra solo el número de páginas en el cuerpo del texto.

distance, which marks difference”.³⁵ En las reflexiones de Hutcheon, la parodia en su acepción moderna, opera más en términos de género que como técnica, ya que sus implicaciones son tanto de orden formal como pragmático. En este orden es que consideramos el funcionamiento de la parodia en *Matate amor*, ya que su configuración se sostiene en un juego de recuperación de modelos significativos de la loca en la tradición literaria y artística, así como de sus marcos culturales, que opera como “an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and ‘trans-contextualizing’”.³⁶

En su salvajismo, deseo desbordado y animalidad, la narradora protagonista de *Matate amor* tiene ecos de Bertha Mason, la loca literaria encerrada por excelencia de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, aunque en realidad sus aspiraciones son otras, más “elevadas” artística o poéticamente hablando, pues ella anhela hacer arte o poesía de su vida vulgar, comportándose de manera delirante al imitar el comportamiento de algunas de las artistas más excéntricas de la tradición occidental o de personajes femeninos representativos de esta misma tradición que habitaron el universo de la locura.

Específicamente diremos que hay tres locas literarias principales sobre las cuales se hace la construcción del arquetipo de la loca en *Matate amor*. La primera y más evidente es Mrs. Dalloway y su creadora, Virginia Woolf, por las constantes referencias e imitación de esta novela en boca de la protagonista; la segunda, menos evidente por menos citada, pero en realidad emulada en algunos de los comportamientos y gestos de la protagonista, es Zelda Fitzgerald, como representante de un modelo de la libertad de la mujer, la extravagancia social y la sofisticación artística. La tercera sería la ya mencionada

35. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois, Urbana-Chicago, 2000, p. 6.

36. *Ibid.*, p. 11.

Bertha Mason, por el impulso sexual desbordado en relación con lo salvaje y lo animal.

Este trío está al lado de muchos otros personajes femeninos de la literatura occidental, reales y ficticias, que fueron perseguidas, castigadas, acusadas o encerradas por su comportamiento rebelde e impulsos “antinaturales”, pues éstos atentaban contra la estabilidad de sus matrimonios y vidas familiares. A la lista podemos añadir los personajes ficticios de Francesca de Rimini, de Dante; a Connie Charterley, de D.H Lawrence; a Kitty Garstin, de William Somerset Maugham; a Luisa, de Eça de Queiroz; a Hester Prynne, de Nathaniel Hawthorne; a Effi Briest, de Theodore Fontane, o a la Regenta, de Leopoldo Alas Clarín. En el ámbito de las escritoras reales, se suman a los nombres de Virginia Woolf y Zelda Fitzgerald otras grandes “locas” (que no adúlteras) de la escritura, tales como Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman, Anne Sexton, Sylvia Plath, Alice James y en la tradición hispanoamericana, Delmira Agustini, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, Elena Garro, entre muchas otras que podríamos nombrar.

La narradora protagonista de Ariana Harwicz está modelada a caballo entre las escritoras y los personajes ficticios nombrados, no es ninguna de ellas en específico, pero todas sirven como antecedente. Los rasgos de la heroína de Harwicz son específicos y obedecen a la misma construcción que la mayor parte de estas heroínas literarias: todas, sin excepción, son mujeres en matrimonio que descubren el amor o el verdadero placer en manos de un hombre distinto a su cónyuge. Son mujeres que hacen una elección consciente de su adulterio, o sea, toman esa decisión aún sabiendo que los dictados de la sociedad son otros y que serán castigadas por ello. La triada de las locas literarias mencionadas —Bertha Mason, Virginia Woolf, Zelda Fitzgerald— opera en la novela de Harwicz en un juego de revisión, repetición, inversión y transcontextualización paródica de la

tradición del arquetipo de la loca, bien desde el nivel del personaje tipo, de estilos estéticos o de estereotipos artísticos.

EL CUERPO, EL DESEO Y EL ENCIERRO

A lo largo de la historia y desde distintas disciplinas, se ha generado una vasta cantidad de estudios y perspectivas sobre la locura, con concepciones cambiantes y en evolución. Aún ante tal vastedad, existen, *grosso modo*, dos grandes vertientes: la clínica-patológica y la sociocultural. La primera sitúa el origen de la locura en el mal funcionamiento del cuerpo, esto es, en los mecanismos psicológicos y psicosomáticos del sujeto. La segunda incluye una serie de connotaciones relacionadas con aspectos de corte sociocultural tales como el género, la clase social, la etnia o la sexualidad. Es en esta segunda acepción donde debemos anclarnos a la hora de tratar la locura como tema literario, en específico el arquetipo de la loca, sin olvidar la construcción de los aspectos clínicos que han ayudado a sostener este arquetipo y sus definiciones.

Si nos fijamos en las representaciones literarias de la loca, el encierro—literal o metafórico— fue uno de los *leitmotivs* más comunes y también de los que mayor éxito tuvo al ser ficcionalizado, tanto en la escritura de hombres como en la de mujeres.¹ Al respecto es pertinente notar que la loca ha sido considerada desde parámetros muy distintos a los del loco. No está en nuestros intereses extendernos en tales diferenciaciones, pero es importante remarcar que, desde la antigüedad clásica, las figuras femeninas fundan una tradición que

1. Hubo incluso escritoras del siglo XIX, como Emily Dickinson, que optaron ellas mismas por el auto-encierro, siendo ésta una poeta que apenas salió de su habitación en toda su edad adulta.

cristalizó en representaciones concretas y persistentes de la loca basadas en una asociación mujer-cuerpo-deseo, concepción estática y patriarcal sobre “la naturaleza” y “la función” de “lo femenino”.

Baste el ejemplo de Lilith, mito arcaico retomado incesablemente en el arte, la primera mujer de Adán y también la primera adúltera, mujer de comportamiento rebelde, de sexualidad incontrolable, que no atendía a las órdenes divinas, que es insubordinada e inclinada al caos, atentando contra la “esencia” de lo que significa ser mujer y madre, pues Lilith tiene el poder de enfermar a los recién nacidos y de parir hijos de naturaleza demoníaca que o bien morirán, o bien nacerán muertos.²

Las características de mujer indomable, seductora y corrupta que ostenta Lilith evolucionarán y acabarán formando el molde de una figura sincrética, adaptable al pensamiento de distintas épocas, hasta constituir la base de un arquetipo que encapsula a todas las mujeres cuyo comportamiento perverso no encaja con los dictados sociales. Es así como el mito de Lilith empieza a relacionarse de manera directa con un variado número de personajes femeninos literarios y mitológicos con los que presenta afinidades de comportamiento “desviado” y del que derivan, en épocas venideras, las primeras asociaciones entre mujer, locura y sexualidad que permanecerán en el imaginario colectivo durante siglos, y que posteriormente servirán como herramienta de control y posesión hacia las mujeres.

En el ámbito de la clínica, caso específico es el de la histeria, considerada desde el saber hipocrático como “un trastorno de mujeres que algunos veían como una forma de posesión, y otros como una enfermedad más que se originaba en las peculiaridades de la constitución femenina, en su cuerpo más húmedo, más suelto, más

2. Ver Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Luis Echávarri, Alianza, Madrid, 1982, pp. 59-63.

frágil, y en especial, en su vientre alborotado”.³ Estas asociaciones, dice Andrew Scull, tras la pérdida de los textos grecolatinos que guardaban el saber hipocrático sobre el cuerpo y sus mecanismos, volverían a ser retomadas siglos después.⁴

La histeria, y después la neurosis, en tanto enfermedades femeninas, evolucionan en el siglo XX hacia un nuevo nombre, la esquizofrenia, con la que se da el giro definitivo desde el psicoanálisis a la psiquiatría. Debido a que la incidencia de la esquizofrenia en hombres y mujeres era equivalente, su asociación con la mujer no está arraigada en factores clínico-fisiológicos, sino en aspectos socioculturales. Al respecto comenta Elaine Showalter:

the schizophrenic woman has become as central a cultural figure for the twentieth century as the hysteric was for the nineteenth. Modernist literary movements have appropriated the schizophrenic woman as the symbol of linguistics, religious, and sexual breakdown and rebellion.⁵

Showalter menciona textos literarios como *Nadja* de André Bretón; los poemas *Crazy Jane* de Yeats y *The madwoman of Chaillot* de Jean Giraudoux's como emblemáticos de la mujer psicótica y esquizofrénica convertida en musa poética y después, en potencial revolucionario.

Es relevante resaltar también las políticas de encierro y represión de las que hablan la mayor parte de los historiadores de la locura,

3. Andrew Scull, *La locura: Una breve introducción*, trad. Eduardo Jáuregui, Alianza, Madrid, 2013, pp. 30-31.

4. Esta anotación es importante, ya que, como se verá, desde la perspectiva clínica, antes de Sigmund Freud, la causa de la locura femenina ya estaba localizada en el cuerpo, en concreto, en los impulsos sexuales que pudieran emanar de él.

5. Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Penguin Books, Boston, 1987, p. 204.

porque, en efecto, bajo la excusa de la enfermedad mental asociada al deseo y al cuerpo, muchas mujeres fueron recluidas, ya fuera en sus casas o en instituciones mentales. Andrew Scull menciona varios casos de mujeres que fueron encerradas por familiares, casi siempre sus propios maridos, como castigo por algún tipo de comportamiento “desviado”.⁶ Existen numerosas estampas literarias de estas situaciones y lo interesante es notar a qué obedece ese comportamiento “desviado”, porque en la mayor parte de los casos, tiene que ver con no seguir los mandamientos del matrimonio estipulados en sociedad y ante la iglesia. Es suficiente pensar en las representaciones de locas que aparecen en la literatura europea desde el siglo XVI hasta bien entrado el XX, para darse cuenta de que todas ellas fueron encerradas, y la mayor parte, también fueron adúlteras o expresaron libremente su deseo sexual. Por poner algunos ejemplos paradigmáticos: Lady Macbeth, Ofelia, Lady Ginebra, Catherine Earnshaw, Madame Bovary, Ana Karenina, Madeline Usher, Emily St. Aubert, Erzsébet Báthory, así como las ya aludidas Bertha Mason y Mrs. Dalloway y un largo etcétera.

En el contexto histórico y cultural de los últimos tres siglos, el surgimiento y evolución de las teorías feministas hicieron hincapié en la construcción masculina de las concepciones existentes sobre la locura, y fueron estas mismas teorías las que plantearon, por vez primera, una reconstrucción de la historia y de las temáticas de la locura desde una perspectiva no patriarcal.⁷ Básicamente, las feministas observaron que la diferenciación entre la loca y el loco estaba basada siempre en una

6. Scull, *op. cit.*, p. 80. Evidentemente lo que estaba detrás de estos encierros era algún tipo de interés, ya fuera económico (porque ellas eran las dueñas de las propiedades) o social (querían deshacerse de ellas para estar con otra mujer).

7. Entre los estudios más significativos se encuentran el ya referido de Elaine Showalter *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985), así como *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan; *Women and Madness* (1972), de Phyllis Chesler, y *Mujer, locura y sociedad* (1983), de Franca Basaglia.

noción esencialista que equiparaba a la mujer con lo natural que definía siempre a ésta a partir de su cuerpo y deseo sexual. Y es justamente esta supuesta relación entre mujer, cuerpo y naturaleza lo que subyace a la gran mayoría de las caracterizaciones de la locura femenina. Es más, aunque el nombre de la enfermedad mental haya variado de siglo a siglo (histeria-neurosis-esquizofrenia-psicosis), hay dos aspectos que han permanecido casi intocables hasta nuestros días: el vínculo entre el deseo y estos padecimientos, y el encierro e inactividad como la solución más propicia para acabar con la loca.

La literatura vuelve a ser uno de los campos más fértiles para observar los detalles de estas caracterizaciones y prototipos. En efecto, de los personajes literarios mencionados, todas fueron recluidas en mayor o menor grado y, ya lo dijimos, la loca literaria encerrada por excelencia sería la loca del ático de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Bertha Mason no es una loca inocente, es hija de Lilith, es bestial y salvaje, se arrastra por el suelo haciendo sonidos animales, ríe de manera estrepitosa y tiene los ojos inyectados en sangre. Es una figura asociada al poder sexual latente de lo femenino, a lo desbordante e incontrolable del deseo, una figura casi sobrenatural, que los demás personajes de la novela asocian con el vampirismo y la animalidad, en sintonía con la configuración “monstruosa” de la sexualidad femenina que el punto de vista masculino le ha atribuido negativamente en las formas de “gorgonas, sirenas, escilas, serpientes-lamias, madres de la muerte o diosas de la noche”.⁸

Las descripciones que del personaje de *Matate amor* hace su amante,⁹ recuerdan a Bertha Mason en sus tintes sobrenaturales,

8. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Cátedra, Madrid, 1998, p. 93.

9. Vale señalar que *Matate amor* fue publicada en 2012 y reeditada en 2017; a partir de entonces cuenta con traducciones a varios idiomas y reediciones en varios sellos de habla española. Entre la edición de 2012 y las reediciones a partir de 2017 hay algunos

como si fuera una aparición, una bruja, un demonio o una arpía: “Esperaba verla surgir desde la ventana con ojos rojos. O flotando sobre el tejado vestida de negro [...] Sus pies eran garras de metal. Su pelo largo hasta el piso hecho de partículas [...] Avanzó hasta mí montada en el aire, pero retrocedió en medio de una corriente y al detenerse abrió la boca magna como para gritar, pero no salió ningún sonido” (pp. 41-42). Y después, ahora en voz de ella: “Lo miro y sé que después voy a tener pico, plumaje, garras” (p. 57). Estas descripciones están todas regidas por un deseo sexual desbordado, que saca su parte animal a la luz, su lado vampírico y salvaje. Pensando en la tradición de locas en la literatura, resulta significativo que cuando la narradora visita a su amante en su casa, ella se dirija al ático para que la encierre, en una suerte de gesto inverso de lo que le sucede a Bertha Mason. En la novela de Brontë, la esposa legítima (Bertha) es encerrada en el ático, mientras que en Harwicz es la amante animal quien se dirige sola a su encierro para gozar de sus relaciones sexuales ilícitas: “Me guía de la mano hasta su casa *pero entro sola al altillo*, ni idea dónde quedó su mujer [...] Entra y cierra con la llave de hierro” (p. 83) [las cursivas son nuestras].

De igual forma, si en el caso de la novela de Brontë, se recrea en la construcción de la espacialidad de la mansión Rochester la tensión salón-desván como representativa de la división entre la mujer que se somete al dictado masculino y la loca que se le revela,¹⁰ en

cambios, uno de ellos se encuentra justamente en uno de los capítulos dedicados a la voz del amante. En la versión de 2012, la voz es introducida sin mediación de la narradora: “Pienso en ella y se me seca la boca”, a partir de la edición de 2017 el inicio se transforma a: “Ahora hablo como él. Siendo él, pienso en ella y se me seca la boca” (p. 32). Presumimos que el cambio responde a una corrección de la escritora para dar consistencia total a la técnica narrativa de la primera persona, mediadora de las voces de los demás personajes.

10. *Ibid.*, p. 99.

la novela de Harwicz encontramos esta misma lógica de dicotomía, pero ahora amparada en la división casa-bosque, ambos entendidos como espacios simbólicos que atienden a la constitución de su personaje en tensión entre la vida familiar, la maternidad, la pareja, y el deseo salvaje, sexual, primario que se le contraponen. Un deseo, en el que, como señala Alicia Montes, “se entretejen tanto pulsiones eróticas como tanáticas”, que violentan “el *deber ser* que se le impone para convertirse en una mujer normal [y] aceptar una vida familiar que la frustra continuamente”.¹¹ Esta división puede ser reconocida en el discurso interiorizado del personaje: “Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una preparo la comida, con la otra me apuñalo” (p. 54), la cual delimita a su vez la cartografía doble, dentro-casa/fuera-bosque, que habita el personaje:

Desde acá [la casa] disfruto del horizonte que se abre al final del campo con sus fardos redondos de heno, o será que tengo vista de lince. Puedo ver no solo la sombra de los árboles, su retrato, también los parásitos que se pegan a los troncos. Puedo ver bajo tierra eso que vive cuando nosotros dormimos (p. 43).

La pulsión erótico-tanática, que es uno de los polos constitutivos de la locura del personaje, opera en su insistente vinculación con el bosque y con la animalidad que en él habita. El bosque, que circunda la casa en el espacio rural, ejerce sobre el personaje una suerte de llamado: “Me veo yendo al bosque” (p. 19) “Camino esquivando ortigas y bajo al bosque” (p. 21), “entré jadeando al bosque” (p. 68). Ese bosque que en sus connotaciones simbólicas es “cerrado, arraigado, silencioso, verdozo, sombrío, desnudo y múltiple, secreto [...], centro

11. Alicia Montes, “El cuerpo deseante como des-quicio de lo familiar: *Matate amor* de Ariana Harwicz”, en *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*, comps. Alicia Montes y María Cristina Ares, Argus-a, Buenos Aires-Los Ángeles, 2020, p. 110.

de vida, una reserva de frescor, de agua y calor asociados, como una especie de matriz”.¹² La implicación del bosque conjuga en la novela de Harwicz una doble significación: vinculado simbólicamente con ese principio femenino agua-calor-matriz, “como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada”,¹³ plantea una tensión paradójica con la valoración histórica derivada de la antes aludida tradición hipocrática, que vinculó la histeria en tanto “enfermedad de la mujer”, a la temperatura del útero, hasta el punto de que uno de los sinónimos para la histeria era “útero ardiente”.

Esta nomenclatura, dice Foucault, permite ver la histeria más como una imagen que como una enfermedad, y dicha imagen estaba asociada con el amor, el deseo y la melancolía erótica.¹⁴ A pesar de

12. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, s. v. bosque.

13. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 9ª ed., Labor, Barcelona, 1992, s. v. bosque.

14. Al respecto, señala Michel Foucault: “Muy a menudo la histeria ha sido considerada como producida por el efecto de un calor interno que propaga a través de todo el cuerpo una eferescencia, una ebullición, que se manifiesta sin cesar en las convulsiones y en los espasmos. ¿No es este calor un pariente del ardor amoroso, al cual tan a menudo se une la histeria en la persona de las muchachas que buscan marido, y de las jóvenes viudas que han perdido al suyo?”. *Historia de la locura en la época clásica*, t. 1, 2ª ed., trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 437. A pesar de que esta idea comenzó a perder fuerza en el transcurso del siglo XIX, podemos decir que todavía hoy la tesis de la unión esencial entre la locura femenina y el útero (o el deseo sexual) permanece, en cierto modo, vigente; al menos como residuo cultural. Esto se debe claramente a los dictados patriarcales sobre la constitución “delicada” y “frágil” de la mujer, y más importante, al desplazamiento de la mujer de la vida pública y los oficios liberales, recluyéndola para lo sucesivo en el ámbito privado y doméstico de la casa. Según los registros, la histeria “ataca más a las mujeres que a los hombres, porque ellas poseen una constitución más delicada, menos firme, y porque llevan una vida más blanda, y están acostumbradas a las voluptuosidades y comodidades de la existencia, y no a sufrir con ella” (Thomas Sydenham citado en Michel Foucault, *Historia...*, p. 450). Otro ejemplo paradigmático de esta misoginia declarada

que a principios del siglo XX la idea de una supuesta realidad física y orgánica de la locura cada vez estaba más debilitada, no hay que olvidar que históricamente, la forma de percibir la histeria también fue relacionada con las nociones de penetrabilidad y continuidad del cuerpo, como si desde un extremo del cuerpo al otro, el sujeto sexuado mujer guardara un potencial especial para la locura: “Mientras las enfermedades nerviosas estuvieron asociadas a los movimientos orgánicos del cuerpo [...] fueron situadas dentro de cierta ética del deseo; significaban el desquite tosco de un cuerpo; la enfermedad se originaba en una gran violencia [...] se es víctima de todo aquello que, en la superficie del mundo, solicita el cuerpo y el alma”.¹⁵

Estas correspondencias resultan significativas en la configuración del personaje de Harwicz, quien enfrenta los embates de esa “ética del deseo” referida por Foucault en su habitar de espacios dicotómicos, bifurcados, como una especie de cartografía que apela al

la encontramos en Paul Möbius, autor de *La debilidad mental fisiológica de las mujeres*, donde hace declaraciones del siguiente calibre: “el instinto hace a la mujer similar a los animales” por lo que “una inteligencia notable en dicho sexo era algo tan insólito que debía considerarse definitivamente como un rasgo de degeneración”, (citado en Roy Porter, *Breve historia de la locura*, trad. Juan Carlos Rodríguez, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, 2003, p. 147).

15. Foucault, *op. cit.*, p. 459. Estas ideas cambian en cierto grado la percepción de la enfermedad mental, asociándola en lo sucesivo con el sistema nervioso y con las así denominadas “simpatías”, por lo que de nuevo volvía a tener una raigambre corporal y en la mayor parte de los casos, aún asociada al deseo. Así, se “percibía en la histeria la agitación incontenible de los deseos en aquellos que no tienen la posibilidad de satisfacerlos, ni la fuerza de dominarlos”, *Ibid.*, p. 451. Esto era particularmente cierto del cuerpo de las mujeres, pues para la concepción clásica estudiada por Foucault, “todo el cuerpo femenino está surcado por los caminos oscuros, pero extrañamente directos, de la simpatía; está siempre en una próxima complicidad consigo mismo, y constituyen para las simpatías un lugar donde gozan de un privilegio absoluto. Desde un extremo al otro de su espacio orgánico el cuerpo femenino guarda una eterna posibilidad de histeria”, *Ibid.*, pp. 455-456.

registro del borde al que se ha aludido por el que transita el personaje. En el vínculo afuera-bosque-deseo habita un llamado al cruce del borde, simbolizado en el encuentro del personaje con el ciervo, animal al que entre las muchas connotaciones simbólicas que se le atribuyen está la del “ardor sexual”.¹⁶

El bosque guarda para el personaje el encuentro con el ciervo: “A cierta hora aparece un ciervo que se me queda mirando de una manera brutal como no me miró nadie nunca” (p. 21), después sabremos que la hora en que se aparece es en el ocaso, tiempo también del umbral: “El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo, entre el bosque y el jardín” (p. 70). Si relacionamos la lógica de dicotomías por las que transita el personaje, esta última cita desnuda la condición del ciervo como símbolo de la posibilidad de un más allá de la domesticación: situado entre el jardín —espacio femenino de naturaleza dominada, domesticada— y el bosque —espacio femenino de naturaleza en estado salvaje—, el ciervo simboliza, como ha declarado la misma Harwicz, “el elemento de afuera”, que funge como llamado, pero que emerge del interior, del “deseo extremo”,¹⁷ o en palabras del personaje, de ese “bosque privado que nos enselva” (p. 60). De ahí que el deseo se articule en la novela en la forma —con posibles implicaciones jungianas— de “naturaleza devoradora”,¹⁸ con alusiones y onomatopeyas animales de gruñidos, arcadas, ladridos; como “boca de un caimán abierta a más no poder” (p. 85), que devora, que engulle.

Como la mayor parte de las locas de la tradición literaria, la narradora de Harwicz vive un encierro, pero la diferencia es que

16. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. ciervo.

17. Marie Audran, “Provocar una escritura hija de otra cosa”, entrevista con Ariana Harwicz, *Amerika*, 2015, núm. 12, <https://doi.org/10.4000/amerika.5930>.

18. Cirlot, *op. cit.*, s. v. bosque.

éste es autoimpuesto y al aire libre. Es decir, no está literalmente encerrada en un espacio físico, sino que vive un encierro simbólico que alude a su propia vida: monótona, rutinaria, aburrida, común y corriente. La relación con su marido es distante y anodina, vemos las diferencias y la decepción que su carácter y profesión infringen en la protagonista, él solo es un pobre vendedor ambulante de gustos populares y poco sofisticados; su casa de clase media está ubicada frente a la casa de su suegra, del otro lado vive una vecina “que se gana la vida mostrando el culo” (p. 20) por videocam. El escenario de su vida es un espacio lejos de los teatros, los cines, las bibliotecas, las fiestas, los restaurantes, lejos de todo, “un paraje perdido” (p. 21). Son varias las referencias a este encierro al aire libre a lo largo de la novela, de inicio a fin: “Siento este cielo como un telón de pana que no deja ver. Yo lo intento miles de veces y cada vez se cierra más” (p. 30). “¿Vamos afuera, amor? ¿Para qué salir, amor? Está muy encerrado acá, amor. Afuera también está encerrado” (p. 46).

La situación que describe la novela puede leerse en términos de la represión y el encierro que históricamente fueron ejercidos sobre la loca, tanto por la clínica como por la cultura, ambas patriarcales. La investigadora Franca Basaglia anota algo interesante a este respecto, diciendo que

si la locura pudiera ser definida como carencia o imposibilidad de alternativas dentro de una situación que no ofrece salidas, en donde todo lo que hay está fijo y petrificado, la medida de cómo ha llegado a constituirse histórica y socialmente esta “locura” podrían darla tantas mujeres sin historia, obligadas a vivir como han vivido.¹⁹

19. Franca Basaglia, “La mujer y la locura”, trad. Cristina Benítez, en *Mujer, locura y sociedad*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, pp. 55-56.

Por ello, Basaglia desarrolla una amplia disertación cuyo punto central es “individualizar la opresión [de la mujer] como resultado de la identificación mujer-naturaleza, diversa-desigual, diversa-inferior [para] revelar y eliminar esa identificación, en el reapropiarse de su naturaleza diversa, sí, pero sin aceptar por ello la desigualdad”.²⁰

Si seguimos este orden de ideas, la individualización de la identificación mujer-naturaleza está dada en el personaje de Harwicz, y podemos pensarla justamente como una reapropiación, en efecto, no para negar la diferencia, sino para enarbolarla cínicamente invistiendo el papel de la loca. Si en las construcciones culturales y artísticas, el rol de la loca es uno asignado desde un sistema de valores que siempre le desfavorece, este mismo rol será ahora asumido por el personaje de Harwicz como condición apropiada, que recoge sus formas para hacer patente su estado “salvaje” y “desviado” como única posibilidad de libertad. En este gesto se concentra el sentido irónico, el distanciamiento crítico de las operaciones paródicas en su doble registro que, como apunta Hutcheon, está dado ya desde la doble connotación de la etimología del prefijo *para*, que puede significar “contra”, pero también “al lado de”.²¹ La loca adúltera de Harwicz por

20. Dora Kanoussi, “El espacio histórico del feminismo”, en Basaglia, *op. cit.*, p. 84.

21. La diferenciación sirve a Hutcheon para ampliar el ethos de la parodia, clásicamente relacionado con la burla, para mostrar lo que reconoce como ethos abierto: “Most theorists of parody go back to the etymological root of the term the Greek noun *parodia*, meaning ‘counter-song’, and stop there. A closer look at that root offers more information, however. The textual or discursive nature of parody [...] is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned—that of ‘counter’ or ‘against’ [...] This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous [...] However, *para* in Greek can also mean ‘beside’, and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. It is this second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody a way most helpful to discussions of modern art forms”, *op. cit.*, p. 32.

ello reproduce, a la vez que presenta variaciones respecto a sus predecesoras literarias, y una de ellas es el germen mismo de su locura, es decir, desde dónde es construida y para qué. En locas como Mrs. Dalloway o Bertha Mason, o incluso en la propia Zelda Fitzgerald, la locura es recreada desde los dictados de una sociedad misógina, represiva, controladora y patriarcal. Las tres mujeres mencionadas, da igual si reales o ficticias, fueron catalogadas como histéricas, neuróticas o esquizofrénicas por sus cónyuges y su círculo familiar y social inmediato. Al contrario, la narradora de Harwicz ostenta una locura auto impuesta y auto nombrada, construida desde su propia mirada y siguiendo modelos literarios específicos. A falta de poder escribir, pintar, danzar o componer música, la protagonista de Harwicz satisface sus impulsos creativos construyéndose a sí misma como loca adúltera, como si ella fuera su propio personaje, como si fuera consciente de su propio acto de ficcionalizarse. Aparte de que con esta autoconstrucción sacia su creatividad, ésta también obedece a una necesidad social y personal: escapar de la vida, anodina y vulgar, en la que ella misma se ha enclaustrado. Ella no está encerrada en un ático, como Bertha, o en una casa, como el “ángel del hogar” de Mrs. Dalloway, más parecida a Zelda Fitzgerald, hace de su propia vida un encierro al aire libre, un infierno tal que la única salida posible es terminar en una institución mental.

LA LOCURA ARTÍSTICA

Desde el inicio de la novela, la narradora muestra una desfamiliarización con su condición social e identitaria, como si no se reconociera a sí misma en el papel que le ha tocado jugar en su vida. Inicia con una descripción de ella como espectadora de su propia familia, en un gesto de ostracismo, como si todo fuera el montaje de un escenario

teatral: “Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y mi marido” (p. 9). Al mirarlos, la sensación de extrañamiento hacia su familia se amplía, mientras ella permanece en las sombras de su propio escenario: “¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y la esposa de esos dos individuos? ¿Qué iba a hacer? Escondí el cuerpo adentrándome en la tierra” (p. 9). La narradora deja claro desde el inicio su condición de *outsider*, de extranjera en un mundo en el que no encaja, en una familia a la que no se siente pertenecer. En contraste con el ambiente rural, ella se autodefine como “letrada y graduada universitaria” (p. 10), de gustos literarios y artísticos refinados, lo cual, junto con sus atuendos y actitudes, abona a la configuración de su excentricidad.

Por eso no es coincidencia que anhele tener como vecinos a una lista de pintores expresionistas quienes, sin excepción, lidiaron con la locura y la extravagancia: “Me gustaría tener de vecinos a Egon Schiele, Lucien Freud y Francis Bacon así mi hijo podría crecer y desarrollarse intelectualmente viendo que el mundo al que lo traje es algo más interesante que este abrir las lumbreras desde donde no se ve” (pp. 25-26). La educación que ella quiere para su hijo contrasta con la que puede ofrecerle desde el espacio en el que habita, y el niño acaba sucumbiendo ante los gustos populares e iletrados del padre, ejemplificados en su outfit de futbolero, o en cómo ambos cantan la canción de *The Cardigans* mientras ella los silenciaría para poner a Mozart. Así, en su delirio de genialidad, ella aspira a que su hijo profese un lenguaje “elevado”, poético: “Quisiera que la primera palabra que dijera mi hijo fuera una palabra bella. Me importa más que su obra social. Y si no, que no hable. Que diga magnolia, que diga piedad, no mamá o papá, no agua. Que diga devaneo” (p. 28), algo fuera de lo común, fuera de la norma. Y en el mismo tenor construye su propia imagen insólita, para ella y para la vista de los demás: “Se pone botas

de plástico aunque no llueva [...] Se ata el pelo en un rodete tirante con un aire a falsa bailarina clásica a punto de salir a escena” (p. 32).

Más que una loca, la protagonista de *Matate amor* es alguien que actúa su locura en el espejo distorsionado de la tradición literaria y artística. Esto lo consigue, en parte, a través de sus acciones y en parte, a través de su discurso. Por ejemplo, la narradora continuamente tiene comportamientos que rayan en lo ridículo, cuando no lo violento, resultando hasta cierto punto cómico para el lector: “Estoy cansada de que no esté bien andar a escopetazos o denigrar al bebé” (p. 91) y también “Si pudiera linchar a toda mi familia para estar a solas un minuto con Glenn Gould, lo haría” (p. 26). Pareciera que existe una correspondencia entre la inhabilidad de la protagonista de crear un vínculo afectivo sólido con su familia y el recurso de la violencia y una conducta extravagante, fuera de lugar. Las referencias al pianista Glenn Gould, músico excéntrico donde los haya, que salía a escena con su traje de frac arrugado, es un guiño a los delirios artísticos de la narradora. La elección de esta figura no es, como ninguno de sus referentes artísticos, gratuita.

Su delirio de grandeza y pretensión artística sigue el modelo de la relación genio-locura presente en la cultura occidental desde Platón en el mencionado *Fedro* o en el *Ión*, y que será desarrollada después por Aristóteles en su *Problema XXX*, donde el filósofo identifica en el artista o poeta un rasgo distintivo llamado “melancolía” como materia prima de la creatividad. Después de Aristóteles, será en la Ilustración, con Diderot, cuando se formulará la idea e imagen del genio cercano a la locura, “según la cual el creador, el genio, es un inadaptado, un excéntrico, una persona inestable, obsesionada por su obra y, en caso extremo, rayana en la locura”.²² Pero es con el

22. Ver Phillipe Brenot, *El genio y la locura*, trad. Teresa Clavel, Ediciones B, Barcelona, 1998, p. 19.

romanticismo que esta vinculación llegó a su punto más alto en su fascinación por los estados alterados y el delirio:

Al asociar los trastornos mentales con otras enfermedades de naturaleza diversa (sífilis, tuberculosis) y vicios (alcoholismo, drogadicción), la vanguardia, especialmente en el París de Flaubert, Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, sostuvo que el verdadero arte, por oposición a la burguesía, surgía de lo mórbido y lo patológico: la enfermedad y el sufrimiento encendían y liberaban el espíritu, a veces con ayuda del hachís, el opio y el ajenjo; las obras de la genialidad, pues, se forjaban en la fragua del dolor.²³

Existe toda una plétora de personajes, históricos y ficticios, agrupados bajo el signo de la locura y fundados en buena medida por un carácter trágico y fascinante que perdura hasta la actualidad. Entre los nombres de los escritores y escritoras más famosos que convivieron con la locura se encuentran Arthur Rimbaud, el conde de Lautreamont, Jonathan Swift, Lord Byron, John Keats, Jean-Jacques Rousseau, Blaise Pascal, Mary Shelley, Charlotte Perkins Gilman, François-René Chateaubriand, Henrik Ibsen, Hölderling, George Sand, Alice James, Antonin Artaud, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway y una lista que, de seguirla, se volvería infinita.

Las asociaciones del artista como loco, o como excéntrico, encarnan en figuras que tanto en su actuar público como al interior de sus obras exploran la dimensión creadora desde el “fuera de la norma”, ya sea por un actuar vinculado con las asociaciones aristotélicas de la melancolía —que después serían patologizadas por la psiquiatría—, “la manía, excitación y exuberancia del humor”, o el “éxtasis, que literalmente significa salir de uno mismo (*ek-stasis*) y

23. Porter, *op. cit.*, p. 84.

que refleja muy bien el desdoblamiento de la locura o de la creación, el extravío del espíritu alucinado, iluminado o inspirado”.²⁴ Así, el artista se convierte en un canal para hablar desde la no-razón, que valida dicho discurso volviéndolo otro tipo de sensibilidad y de sabiduría, otro modo de conocimiento y de existencia, pues el discurso delirante del genio permite la fuga y el juego de significados, permite las asociaciones ambiguas y plurivalentes.

En este tenor se han tejido las reflexiones que Foucault elabora a propósito de la relación entre la locura y la literatura, y que tienen en el texto “La locura, la ausencia de obra”²⁵ un espacio emblemático, ya que en éste se encuentra el nudo de las reflexiones que fue elaborando en los primeros años de la década de 1960. Ahí plantea un principio de relación entre la locura y la literatura que se sostiene en la correspondencia que ambas establecen con el lenguaje, un decir compartido que se aleja de las estructuras de lo significativo para implicarse en una suerte de neutralización donde los dispositivos de la norma pierden su naturalizada consistencia. Aunque esto no siempre fue así. En “El silencio de los locos”, texto que recoge la participación de Foucault en un ciclo de conferencias radiofónicas transmitidas en 1964, y que se hermana con el texto antes referido, plantea el problema sobre el modo en que la locura ha tomado voz en la literatura a lo largo de la historia. Transita por su tematización en los personajes emblemáticos de *El rey Lear* y *Don Quijote* para mostrar cómo en ellos se habla de la locura, pero no es ésta quien habla, porque la representación del loco está filtrada por la condición de ser objeto de la mirada de la razón: tanto el personaje shakesperiano como el caballero cervantino terminan viviendo su locura como tragedia al hacerse conscientes de

24. Brenot, *op. cit.*, pp. 37-38.

25. Texto recogido en *Historia de la locura*. En la edición castellana, ver Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, t. 2, *op. cit.*, pp. 321-338.

ella. Esto, según Foucault, es síntoma del modo en que culturalmente los dictados de la razón mantienen a distancia la locura, echan sobre ella una mirada lejana, siempre justificada: “La sabiduría bien puede hablar de la locura, pero hablará de ella como un cadáver. La locura, por su parte, frente a aquella, permanecerá muda”.²⁶ Un viraje se va anunciando en la reconstrucción de la experiencia del loco en *El sobrino de Rameau* de Diderot, quien recoge “una pura gesticulación atravesada de gritos, ruidos, sonidos, lágrimas, risas, como una suerte de gran blasón sin palabras de la locura”,²⁷ mientras que, cuando Foucault se acerca a la figura del escritor, al retomar la figura de Sade, reconocerá “una locura sin gesto, sin excentricidad, la pura locura de un corazón desmesurado”.²⁸ Pero no será hasta el siglo XX cuando Foucault ve un repliegue definitivo que tiene como uno de sus emblemas a Artaud, figura que resulta particularmente útil para entender la poética de Harwicz y reconocer el modo en que el discurso de la locura se implica en *Matate amor*, porque su protagonista habla en los mismos códigos poéticos de una “erosión interior” que corroe el pensamiento.²⁹ Artaud —quien “para los médicos y la psiquiatría [...] era un auténtico enfermo, en tanto que para la literatura era un auténtico poeta”³⁰— representa, en el amplísimo álbum del matrimonio entre genialidad y locura, un tipo de arte que para la propia Harwicz opera bajo los códigos de una “venganza”:

26. Foucault, “El silencio de los locos”, en *La gran extranjera. Para pensar la literatura*, trad. Horacio Pons, Siglo XXI, Buenos Aires, 2015, p. 40.

27. *Ibid.*, p. 43.

28. *Ibid.*, p. 46.

29. Foucault, “La literatura y la locura”, p. 99.

30. Brenot, *op. cit.*, p. 135.

La escritura como plan de venganza sigue la tradición de autores que yo he leído así, aunque no sé si ese fue su deseo: desconozco si Genet, Plath o Artaud escribieron con un plan de venganza, pero sí lo leo así. Me gustan los artistas que ven el arte como una guerra o una cruzada. Respecto a la venganza de qué... yo diría que con la vida. Todo contra lo que uno se puede desquitar de ella, un poco de ajuste de cuentas con la existencia. Un ajuste de cuentas casi mafioso, extorsivo, contra uno mismo, que se convierte en motivo de arte.³¹

La configuración de su personaje parece compartir este desquite o ajuste de cuentas con la vida por medio de la sordidez de su locura, pero arrojada hacia la búsqueda de ese halo artístico, investido de un carácter peculiar, de las manías, del arrobo de la genialidad. Ante el escenario vulgar de su vida, la narradora va construyendo, como defensa, su excentricidad; va performando su locura. ¿Defensa de qué? De esa vida tan corriente, de las peticiones domésticas del marido, del llanto del niño, de sus pechos dolientes llenos de leche, de la vida de un ama de casa, de un ángel del hogar. Ante esta realidad aplastante, la actuación de la locura es su único refugio; es una locura artística, teatral, performativa, cuidadosamente calculada. Incorre por ello con fragancia en la imitación de modelos de lo que está leyendo en ese momento, “intento concentrarme en Virginia Woolf” (p. 20), a pesar de que es difícil compaginar la lectura con sus obligaciones de madre y esposa.³²

31. Albert Gómez, “Tengo una cruzada contra la identidad”, entrevista con Ariana Harwicz, *COOLT*, 29 de marzo de 2022, https://www.coolt.com/libros/ariana-harwicz-tengo-cruzada-contra-identidad_508_102.html.

32. En la versión de 2012 de la novela, además de la referencia a la lectura de Woolf, se encuentran dos menciones a la lectura, también trunca por el impedimento de las labores de la maternidad, de Silvia Plath que fueron eliminadas.

El modelo de Woolf sirve a la configuración del personaje de la novela de Harwicz desde varios frentes. En el nivel compositivo, el recurso de la inmersión en la radical subjetividad de su personaje, el solipsismo que toma la forma de un flujo de conciencia, recupera el modo narrativo de *Mrs. Dalloway*, pero también la visión poética de Woolf que pinta escenarios comunes con visiones y percepciones casi epifánicas. La perspectiva en primera persona permite a Harwicz crear una voz cuyo efecto es el de una suerte de cámara subjetiva en la que se anuda el caos interior del personaje con visiones de marcada plasticidad donde la realidad se transforma en estampas de pinceladas luminosas:

Y entonces vi el aire saturado de una tensión sexual invisible. Rembrandt. Las bellotas caían y caían y caían tan lentamente, tan pesadamente, entre la copa del árbol y la tierra, que parece que dormían en el aire. Que lo cortaban con rayos dorados. Caravaggio. Ese soponcio, ese aire soñoliento de ver las hojas dar una y dos y todavía más vueltas antes de llegar, una hoja que cae, y la otra y la otra. Ese clima que entreabre la boca. Que vuelve agua dulce la saliva. Adiós al moho y a la negrura. La muerte del verano convertía el bosque en silencio y suspiros (p. 69).

Si *Mrs. Dalloway* se nos presenta “como una fenomenología del tiempo, como una versión artística [...] de la concepción vulgar del tiempo”³³ en el acompañar el flujo de conciencia de Clarissa con el ritmo del reloj que va “desgajando y cortando”³⁴ las horas de un día de junio, en Harwicz hay también una particular concepción del tiempo medida por el ritmo de la transformación de la naturaleza que se adap-

33. Manuel Asensi, “*Mrs. Dalloway* como máquina de guerra. Una introducción”, *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, 2004, núm. 10, p. 322.

34. Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, 8ª ed., trad. José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 2020, p. 126.

ta a la configuración mujer-naturaleza de la que se ha venido hablando. Así como en la cita anterior se crea la estampa de esa “muerte del verano” en el bosque otoñal de “bronce herrumboso” (p. 57), éste a su vez morirá en el “sueño blanco” (p. 91) invernal de la niebla tapando el campo, en un suceder de visiones casi pictóricas que se contraponen con la anodina vida del personaje.

No resulta extraño que sean justamente Woolf y *Mrs. Dalloway* el parámetro de la creación artística que funciona como un deseo otro que también le atraviesa, como lo confirma la propia narradora:

Pienso en los efectos paliativos que podría tener en mi vida escribir o tirarme de la ventana. El que escribe no necesita un saco de piel porque en su universo es verano [...] Que alguien pudiera hablar de un personaje mío como hablan de *Mrs. Dalloway*. Apago la radio e intento escuchar a los pájaros platicar en griego, pero esa es una herencia envenenada. Cómo sería, cómo sería, me digo (p. 104).

El canto de los pájaros en griego y la alusión a la ventana son claves de la apropiación y transformación que el personaje y la novela realizan con la figura de Woolf y su obra. A propósito de uno de los personajes principales de *Mrs. Dalloway*, Septimus, es sabido el trasvase que sobre él hace Woolf de las experiencias de su enfermedad mental e intento de suicidio³⁵ y al que también refiere el personaje de Harwicz: “Hablan

35. Woolf sufrió un trastorno psicológico que le llevó a intentar el suicidio en varias ocasiones hasta conseguirlo internándose en el río Ouse. Al respecto, señala Asensi: “El primer hecho ha convertido a Virginia Woolf en uno de los puntos de mira de la teoría y la crítica feminista (y la bibliografía a este respecto es ingente); el segundo, ha hecho del suicidio y de la locura las piedras de toque de algunas aproximaciones a su obra. Algo así como que la locura sería necesaria para la aparición de su genio. Naturalmente, entramos en el terreno de lo secreto, de las encriptaciones personales, en relación a las cuales todo lo ignoramos, aun en el caso de que sepamos cosas como que los síntomas de Septimus Smith (las alucinaciones, los pájaros cantando

de Septimus, el personaje héroe de la guerra traumatizado que *también* daba la batalla contra la depresión maníaca y la locura y que *sí se tiró* por la ventana, en la novela” (p. 104, las cursivas son nuestras). El adverbio “también” parece operar en registros dobles. Septimus sufría de depresión como su creadora, Woolf, pero el adverbio también puede leerse en relación con ella misma, con la narradora. Mientras que si del suicidio de Septimus arrojándose por la ventana se ha dicho que quien debió haberse arrojado en la novela era la misma Clarissa,³⁶ el distintivo “sí se tiró” puede verse cifrado en ese código, como también en el código de la misma Woolf, quien intentó en varias ocasiones el suicidio, una de ellas arrojándose por la ventana. Pero la implicación más significativa es la que reviste a la propia narradora de Harwicz, para quien el símbolo del ventanal se replica como marco que corta la realidad, como límite que condensa el registro del borde al que se ha aludido en este escrito como clave de la experiencia limítrofe del personaje, y como constante de la obra de Harwicz en general.

Un elemento recurrente de la novela es la referencia del deseo de la narradora de “traspasar” el ventanal de su casa: “siempre juego a que lo atravieso y me corto entera, siempre quiero cruzar mi propia sombra. A punto de estrellarme, me detengo, abro” (p. 13), hasta que ese “juego”, que no es más que otra cara de su deseo contenido, es ejecutado en una de las escenas más significativas del relato, ya que pautas el cruce del límite del personaje, cuando tras una discusión con su esposo señala: “corrí hacia afuera de la casa, por primera vez, atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales

en griego, las apariciones de muertos y personajes del pasado, etc.) y el tratamiento que los psiquiatras pretenden imponerle están extraídos de la experiencia personal de Virginia”, art. cit., p. 319.

36. Nos referimos al estudio de Harold Bloom, quien reconoce: “Septimus dies Clarissa’s death for her”, *Woolf*, Chelsea House, Pennsylvania, 2002, p. 12.

como si fuera una pradera” (p. 61). Este cruce del límite marca un nuevo ritmo de la novela que enfatiza el discurso delirante de la narradora en escenas desbordadas de una furiosa plasticidad y sonoridad: la animalización de ella con su hijo internados en un “enselvamiento” (p. 75); los encuentros sexuales con el amante en una danza sexual frenética y animalizada y, con su “maridito de las tautologías” (p. 121), de una furiosa insatisfacción; su boda que es escenario digno de un lienzo de James Ensor; la alucinante luna de miel de “una novia a la que nadie visita” y la danza de un streap-tease “de alto voltaje” (p. 130) para sí misma en el baño de la habitación de hotel. Desbordes que derivarán en el internamiento de la narradora en una clínica para, según palabras de su esposo, su “curación”, engrosando así la galería de locas recluidas con una hilarante y estremecedora actuación, en un rol performativo que es una afrenta a la domesticación de su libertad como única herramienta de resistencia. Por ello, en su traslado a la clínica, el personaje opta por un último despliegue histriónico de su actuación como loca:

Apática y en short amarillo en el asiento trasero, bolso de viaje en mano, cara de maniática para ir practicando, subía y bajaba las cejas. Actuar normal y de pronto, sin razón, quedarme estática mirando fijo. Aprender también a mirar a los ojos con absoluta atención, pero que se note que en realidad estoy en otra realidad. Tengo que dar con el perfil de Zelda Fitzgerald camino a Suiza, no precisamente a comer chocolates ni probar relojes [...] Mi curación se aproxima, la veo venir. Un espeso espejo nos separa, ella y yo, la que seré al salir. Largo una risotada (p. 131).

Como con el resto de las vinculaciones artísticas del personaje, la mención de Zelda Fitzgerald es por demás significativa. Zelda se autodefinía como una mujer “independiente, soñadora y valiente”, y por ello fue considerada la primera, o una de las primeras, *flappers*.

Llegó a declarar “I did not have a single feeling of inferiority, or shyness, or doubt, and no moral principles”.³⁷ En general fue una figura que luchó, y que sin duda consiguió romper con el estereotipo de la esposa y madre, con el papel y comportamiento clásico esperado de la mujer sureña, alguien que, a través de sus excesos y extravagancias, continuamente desafiaba la normativa social. Zelda es espejo de la mujer fatal, vampírica e insaciable, que usaba y maltrataba a los hombres, muy a la usanza de la narradora de Harwicz. Zelda aspirando a ser bailarina de ballet, Zelda en sus infidelidades, Zelda en su gusto musical y literario exquisito, Zelda internada en varios hospitales psiquiátricos, Zelda en su excentricidad consciente y permanente. Y todos sus sueños, todos sus gestos, imitados en la actuación de la narradora de Harwicz.

En la imitación paródica de los modelos literarios y artísticos que operan en la novela hay una “transcontextualización”, como señala Hucheon, amparada en la performatividad de la locura que el personaje elige como alternativa de libertad y de la que deriva su gesto transformador y crítico. Uno de los cambios más significativos es, sin duda, el que concierne a la inversión del sentido de “curación” a la que es sometida la loca. En su reclusión en una “casa de reposo”, se desarrollan escenas caricaturizadas de las sesiones terapéuticas que lleva con los “profesionales” para curarla de “la morbosa ansiedad sexual” (p. 133) y por fin conseguir “asquear a la ninfómana” (p. 135). Paradjicamente, su internamiento fungirá en el relato como otro cruce de umbral simbólico, que reproduce el del ventanal y presagia el cruce definitivo hacia la libertad “salvaje” y “animal” del personaje. Su curación no será entonces de la locura, sino de la sujeción de su deseo.

Por ello, en el retorno a su hogar, intentará jugar ahora, desde una conciencia plena, el papel de buena madre y esposa, duplicando

37. Nancy Milford, *Zelda, a Biography*, Harper & Row, New York, 1970, p. 8.

su acto performativo en una escena de cierre que condensa la condición liminar del personaje. El festejo de cumpleaños del “nene”, como acto emblemático de las dinámicas teatralizadas de la norma familiar a las que se ve obligada, será el escenario propicio para el desborde final:

La casa estaba bien decorada, podía estar orgullosa de mí, banderines de los autitos chocadores, la mesa con los platitos con comida de celebración, un souvenir para cada invitado, el homenajeadito de punta en blanco. Colores estridentes, música, todo lo que dicen que es de festejo estaba ahí [...] Y habrá sido eso, o el vinito rancio, o las bocas embadurnadas de banana, pero enseguida pegué un portazo y me encerré. Mátense todos. Como era costumbre, tocó a mi puerta. Amor, reina, gorda, mami, preciosura, mi chúcaro, decía [...] Vení que se están yendo los invitados, no lo arruines. ¿Dónde están los souvenirs? Y yo, matate, amor (pp. 157-158).

El personaje deja caer la máscara de la madre y esposa perfecta, o solo común, para empezar de nuevo la aventura del deseo, para dejar que éste la invada y la guíe, fuera, a otro lugar, lejos de lo doméstico, y persiguiendo este genuino impulso de libertad, emprende la huida para encontrarse con su verdadera naturaleza. Sigue sus antiguos pasos y movida por ese viejo deseo busca a su amante de nuevo, con quien tiene un último encuentro frustrado, detonante de la ruptura definitiva con el marido, y así, libre de uno y otro, hijo incluido, se interna en el único espacio posible para ella, el bosque, ahora transformada simbólicamente en ciervo: “El ciervo no aparecía y en cambio estaba yo [...] Él dio media vuelta y me vio perderme entre los matorrales [...] Estuve de luto mucho tiempo, pero en un momento tuve [...] por primera vez, una tristeza excitante, salvaje” (pp. 161-162).

Una pensaría que en pleno siglo XXI, el tema literario de la loca adúltera no tendría tanto interés como en los contextos históricos

anteriores caracterizados por la represión. *Matate amor* está ahí para demostrarnos lo contrario pues, aunque las leyes hayan cambiado significativamente en las sociedades occidentales, por desgracia no podemos decir lo mismo del peso de la moral cristiana, de los prejuicios sociales en general y, en especial, del honor del macho herido. Ahora bien, resultará hasta cierto punto esperado que, dados los cambios significativos en los roles de la mujer que nos ha proporcionado el siglo XXI, la figura de la loca literaria, aun estableciendo una continuidad con sus predecesoras, se plantee en otros términos, y efectivamente así lo hace Harwicz al implementar a través de su protagonista una parodia de este arquetipo, una loca performativa, que hace de su locura una estremecedora y a la vez deliciosa actuación, un adentrarse en el rol de la excéntrica para desde ahí, plantear una crítica y transgresión a estos modelos normativos a la vez que se asegura la entrada a la galería de locas memorables de la tradición occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, Manuel, “Mrs. Dalloway como máquina de guerra. Una introducción”, *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, 2004, núm. 10, pp. 311-324.
- Audran, Marie, “Provocar una escritura hija de otra cosa”, entrevista con Ariana Harwicz, *Amerika*, 2015, núm. 12, <https://doi.org/10.4000/amerika.5930>.
- Basaglia, Franca, “La mujer y la locura”, trad. Cristina Benítez, en *Mujer, locura y sociedad*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, pp. 29-56.
- Bloom, Harold, *Woolf*, Chelsea House, Pennsylvania, 2002.
- Brenot, Phillipe, *El genio y la locura*, trad. Teresa Clavel, Ediciones B, Barcelona, 1998.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 9ª ed., Labor, Barcelona, 1992.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 ts., 2ª ed., trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- , “El silencio de los locos”, en *La gran extranjera. Para pensar la literatura*, trad. Horacio Pons, Siglo XXI, Buenos Aires, 2015, pp. 33-52.
- , “La literatura y la locura”, trad. Emmanuel Chamorro, *Dorsal. Revista de estudios foucaultianos*, 2016, núm. 1, pp. 93-105.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Cátedra, Madrid, 1998.

- Gómez, Albert, “Tengo una cruzada contra la identidad”, entrevista con Ariana Harwicz, *COOLT*, 29 de marzo de 2022, https://www.coolt.com/libros/ariana-harwicz-tengo-cruzada-contra-identidad_508_102.html.
- Graves, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Luis Echávarri, Alianza, Madrid, 1982.
- Harwicz, Ariana, *Matate amor*, Dharma Books, México, 2019.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois, Urbana-Chicago, 2000.
- Kanoussi, Dora, “El espacio histórico del feminismo”, en Franca Basaglia, *Mujer, locura y sociedad*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, pp. 77-94.
- Milford, Nancy, *Zelda, a Biography*, Harper & Row, New York, 1970.
- Montes, Alicia, “El cuerpo deseante como des-quicio de lo familiar: *Matate amor* de Ariana Harwicz”, en *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*, comps. Alicia Montes y María Cristina Ares, Argus-a, Buenos Aires-Los Ángeles, 2020, pp. 107-134.
- Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, trad. intr. y notas E. Lledó Íñigo, Grekos, Madrid, 1986, pp. 289-413.
- Porter, Roy, *Breve historia de la locura*, trad. Juan Carlos Rodríguez, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, México, 2003.
- Scull, Andrew, *La locura: Una breve introducción*, trad. Eduardo Jáuregui, Alianza, Madrid, 2013.
- Showalter, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Penguin Books, Boston, 1987.
- Wolfenzon, Carolyn, “El arte debería salir a quemar todo”, entrevista con Ariana Harwicz, *La vaca multicolor*, marzo de 2021, <http://www.lavacamulticolor.com/entrevista-a-ariana-harwicz.html>.
- Woolf, Virginia, *La señora Dalloway*, 8ª ed., trad. José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 2020.

II

MIRADAS DESDE LOS MÁRGENES DE LA RAZÓN

LA CLARIVIDENCIA DE LOS LÍMITES EN DOS CUENTOS DE JORGE LUIS BORGES

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Es posible pensar que el tópico de lo liminar en Borges sería un gran ausente en su obra cuentística, acaso porque al escritor argentino no se le reconoce como expositor de ella, sin embargo, bien visto, Borges es un prosista de los meandros de los límites desde su voz: en tanto testimonio ajeno o personal. A partir de *Historia Universal de la infamia*, pasando por *Ficciones* y hasta *El libro de arena*, no son pocos los casos donde un personaje se enfrenta a una situación límite o donde el marco referencial del texto es ya una situación límite. En este sentido, Borges suele prestar atención al fenómeno del límite a través de construcciones capaces de revelar su factura cotidiana; incluso frente al sentido común, su condición de no excepcionalidad. Lo liminar en Borges opera y pone en jaque la condición estática de una ontología y/o de una ética, usualmente un personaje suele enfrentarse a una situación (u objeto) límite que lleva a éste a una visión directa de una realidad donde lenguaje y pensamiento son incapaces de aprehender lo que se les presenta. Para ilustrar lo anterior, examinaremos dos cuentos del autor argentino, “El hombre en el umbral” y “El Aleph”.

En los referidos textos, observaremos cómo el personaje principal entra en un terreno pantanoso para su sentido de lo que es y debe ser el mundo, de modo que se nos muestra, como estrategia narrativa, un momento de lucidez, o en la voz del personaje o en el discurso del relato mismo en tanto ficción. La propia disposición de los elementos narrativos busca dejar en claro el punto muerto de los mecanismos sociales, estéticos, éticos, políticos o filosóficos sobre los que se sustenta la realidad previa a este encuentro, mecanismos cuyas incongruencias abren paso a la exposición de un umbral.

Antes de aventurar una definición de lo liminar, conviene establecer que, en estos dos cuentos, el rol del desconocimiento juega un papel destacado: por definición, el límite bordea una sensación psíquica, corporal y social de incompreensión, de sinsentido si se vale expresarlo desde allí. En “El hombre en el umbral” esto es expuesto con gran refinamiento destacando que sus implicaciones son localizables a nivel colectivo. En “El Aleph”, por su parte, se trasluce el comportamiento y las sensaciones de un personaje luego de experimentar una situación límite que escapa a su entendimiento. A partir de estos contextos, entendemos lo liminar como:

tiempo fuera del tiempo, en el cual está permitido jugar con los factores de la experiencia sociocultural para desconectar lo que está mundanamente conectado, lo que, fuera de lo liminar, la gente piensa que es natural y que está intrínsecamente conectado.³⁸

Si bien el concepto fue propuesto por el etnógrafo Arnold Van Gennep (1873-1957), es Victor Turner quien le da un nuevo impulso en los estudios antropológicos (y de ahí su salto a lo interdisciplinar)

38. Turner, Victor, “Images of Anti-Temporality: An Essay in the Anthropology of Experience”. *The Harvard Theological Review*, 75 (1982), p. 245.

durante la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, el presente texto busca rastrear la ejecución de una narrativa donde la liminaridad se ve expuesta desde la estrategia del espejo, es decir, desde dos contrarios que lo son solo *por mor de* la inversión: el primer cuento lo hará a través del sistema de juicio, la justicia o la injusticia, juzgar y ser juzgado, y en el segundo será la visión directa de lo intolerable en que el todo se reduce a un punto y viceversa. La finalidad de este trabajo es abonar al estudio de la narrativa borgesiana desde esta óptica que ha merecido pocas voces.

“EL HOMBRE EN EL UMBRAL”

“El hombre en el umbral” se nos presenta como un texto que opera desde dos técnicas bien conocidas en Borges y que, como veremos, tendrán su actualización, para el tema específico a tratar, en el relato; las dos técnicas son la de cajas chinas y la del postergamiento a la usanza de Sherezade (en clave de texto policial). Ambas técnicas son explícitas incluso dentro del primer párrafo del relato que nos será proporcionado de la siguiente manera: Borges narrador relata lo que oyó de Dewey, quien a su vez refiere la historia de un hombre anónimo antes de la conclusión del argumento (un asesinato, por cierto). Este primer nivel de la caja nos sitúa con Borges, Bioy Casares y Christopher Dewey en torno a un puñal de hoja triangular (este detalle también tendrá su eco en la ejecución del cuento), con forma de H. De allí, el consejero británico refiere un conjunto de historias de las que Borges narrador elige reconstruir una.

La imagen irradiante de ese relato (precisamente la de un hombre en el umbral) proporciona una clave que sirve a nuestra exposición del tema de lo liminar. Para dar con esta clave es necesario indagar en el planteamiento y la solución que ofrece el cuento como

si de un ensayo se tratase. El planteamiento es entonces referir esta historia sin añadidos, de la manera más fiel, de ahí que el narrador nos diga:

Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Éste, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de *Las 1001 Noches*.³⁹

La voz de Dewey se conjuga con la de Borges narrador cuando al inicio de este segundo nivel de acontecimientos se describe la única ocasión en que Dewey vio a David Alexander Glencairn. Así, el contexto se esclarece para el lector del cuento, a saber: el gobierno inglés, para restablecer el orden dentro de un suburbio musulmán, envía a un regidor escocés que respondía al nombre de Glencairn. Conocido y reconocido por los miembros de aquella comunidad como un hombre cruel e implacable en su administración de justicia, es, no obstante, obliterado de la conciencia pública tiempo después.

Glencairn desaparece en condiciones sospechosas, las cuales Dewey trata de esclarecer sin éxito, por lo menos hasta el momento en que su pesquisa termina en una casa. Ahí un anciano lo espera en el umbral para contarle una historia sobre otro juez. Este relato —dentro de la propia historia— es el núcleo del cuento que implica la solución al planteamiento antes mencionado, que a su vez escala por todos los niveles de los acontecimientos.

Lo que refiere el hombre a Dewey tiene implicaciones profundas hacia el interior del texto, pues como afirma Pitlevnik:

39. Citado por Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 612.

El nombre del cuento es el de quien, contándole una historia [sic], capta la atención de Dewey. Demorado en escuchar lo que cree es un hecho del pasado, éste no advierte que la persona que viene a salvar está siendo ejecutada a pocos metros de allí. Borges refiere que “tiene un antiguo y simple sabor” a *Las Mil y una Noches*. Scherezade, es sabido, cuenta historias para demorar su propia ejecución. Aquí, el relato distrae para que la ejecución sea llevada a cabo. Del mismo modo que en “El milagro secreto”, un relato suspende la realidad: de manera fantástica en el caso del poeta judío fusilado por los nazis; de una manera “estratégica” en el cuento que aquí se analiza.¹

En otras palabras, el relato de “El hombre en el umbral” funciona como alegoría de lo ocurrido, pero también como espejo de lo que ocurre. El anciano menciona que, en su niñez, un juez también se perdió y fue buscado a su vez. El carácter especular de esta narración se revela cuando el anciano refiere que Dios, colérico, permitió todo tipo de desórdenes públicos, y que por ellos, Inglaterra había enviado a un hombre capaz de ejecutar su ley. Llegado aquel juez muy pronto se mostró igual de corrupto que la comunidad bajo su mando, el texto prosigue de la siguiente manera:

Todo tendrá justificación en su libro, queríamos pensar, pero su afinidad con todos los malos jueces del mundo era demasiado notoria, y al fin hubimos de admitir que era simplemente un malvado. Llegó a ser un tirano y la pobre gente (para vengarse de la errónea esperanza que alguna vez pusieron en él) [sic] dio en jugar con la idea de secuestrarlo y someterlo a juicio. (p. 614).

1. Leonardo Pitlevnik, “‘El hombre en el umbral’. Cómo y por qué juzgamos”, *Variaciones Borges*, 46 (2018), 36.

En seguida, el relato toma un cariz reflexivo sobre las posibilidades de juzgar o no juzgar. El anciano refiere que aquellos hombres eran conscientes de que un juez sabio hubiese sido la elección adecuada para procesar a aquel juez corrupto traído por mandato de la reina. “Pero dónde encontrarlos, si andan perdidos por el mundo y anónimos” (p. 614) se pregunta el anciano.

¿Cuál es el momento donde se vislumbra lo liminar? Nuestra hipótesis está en que en todo lo referente a los jurados, el juez y el proceso de la jurisprudencia, en tanto claves de una lectura que muestra ineficaz todo sistema de aplicación de la justicia, por lo menos teóricamente. Es decir, el proceso de Borges es alumbrar el límite en los elementos más cotidianos que le han otorgado al mundo un orden, una ley y una lógica.

La comunidad, frente a la imposibilidad de encontrar un juez apto, se va al lado opuesto y designa un juez loco. Este extraño proceso de clarividencia no lo muestra la reconstrucción del narrador Borges, se queda al puro nivel de la connotación.

—De un loco —repitió— para que la sabiduría de Dios hablara por su boca y avergonzara las soberbias humanas. Su nombre se ha perdido o nunca se supo, pero andaba desnudo por estas calles, o cubierto de harapos, contándose los dedos con el pulgar y haciendo mofa de los árboles. Mi buen sentido se rebeló. Dije que entregar a un loco la decisión era invalidar el proceso.

—El acusado aceptó al juez —fue la contestación— (p. 615).

El loco como juez, ¿no es la inversión de la mirada que tenía Glencairn sobre su pueblo delegado? ¿No es un límite para la razón (siempre determinada por una construcción específica histórico-cultural) la imposición de una ley ajena, impuesta por otros? Pitlevnik, apoyado en Balderston, establece paralelos entre las condiciones de Argentina y la India en cuanto a los jueces de paz.

¿De qué modo juzgar a un tirano sangriento e impiadoso? ¿Cómo debe estar conformado un tribunal capaz de dictar un veredicto? Aquí aparece un primer obstáculo: el narrador refiere que es imposible dar con uno de los sabios que sostienen al mundo para que realice la labor de un juez. La primera reacción ante la necesidad de juzgar es negar que tal acción pueda llevarse a cabo, el convencimiento de que encontrar a una persona justa capaz de tomar una decisión, es imposible. La racionalidad del acto mismo de juzgar se pone en duda: aquellos que están en condiciones de hacerlo, los justos, son, por definición, anónimos.²

¿Cómo establecer justicia y desde qué perspectiva cuando las diferencias raciales, religiosas y de lengua son, además, tan expresas? El hecho es que esta misma pregunta se hace evidente hasta que el juez (Glencairn) es juzgado y no antes. El crimen es doble, y el lector, guiado por el narrador, solo lo entrevé dentro del relato del hombre en el umbral. Por otra parte, la heterogénea constitución del jurado traza sus paralelos en los caminos democráticos cuyas comunidades establecen su método de elección, compleja ironía del texto que no cesa de hacer planteamientos.

Ahora bien, ¿se puede leer el título en tres claves distintas, que abarquen al anciano relatando la historia del antiguo enjuiciamiento, pero también la experiencia de Dewey frente a este suceso, y luego la de Borges y Casares con nosotros (los lectores) como corolario? Es el hombre frente al umbral de la legitimación, de la justicia e incluso del Derecho. Si el final posee un impacto se debe precisamente a que se revela la identidad entre la víctima del enjuiciamiento de la historia del anciano y Alexander Glencairn. Pero el narrador concluye la historia en este pasaje, como si todos los narradores (y los dos narrarios explícitos) tuviesen ante sí la revelación final, que incluye por

2. *Ibid.*, p. 30.

fuerza que la propia historia que narran y escuchan posee una clave hacia su propia realidad.

Así que, llegados a este punto, ¿es la estrategia de Sherezade un puro planteamiento formal? Si avanzar en la historia es demorarla, acaso el lector es como Dewey, mientras recibe la historia tiene a pocos pasos un juicio que se le escapa de las manos, o dicho de otra manera, una realidad donde la ley a través de sus ejecutantes, pero especialmente su lógica interna, es una zona limítrofe en sí misma.

En este estudio no suscribimos la lectura descolonizadora entre Argentina e Inglaterra, no porque la consideremos errónea, sino porque acaso el espejo que desdobra la realidad hindú con la argentina es reflejo de una constitución hacia el interior de la ley en sí, hacia el interior del sistema del juicio. En consonancia con el siguiente relato (“El Aleph”) los personajes encuentran una situación/objeto límite que pone en liza sus coordenadas, porque más allá de la reconstitución (al menos para la comunidad hindú), el lector se queda con la sensación de que solamente hubo mecanismos refinados o directos de un ejercicio de poder sin miramientos, arbitrario y pendiente siempre de fines particulares que cuestionan la noción misma de justicia.

A este respecto la lectura de Ricardo Mouat busca establecer esta escalada de los fabuladores hacia sus narratarios con la consigna: *De te fabula narratur*. La rastrea en la presencia del sultán Shahriar cuando en la noche 602 Sherezade lo incluye oblicuamente como protagonista de una historia que encarna su propia posición despechada hacia las mujeres; e incluso, la escudriña en el libro de ensayos que Borges elabora centrado en Dante, respecto a la historia de Paolo y Francesca.

Allí Borges asegura que Dante (en tanto inteligencia creadora del poema) es consciente de que a pesar de su condena eterna, los amantes probaron algo que el poeta nunca probará. El espejo que refleja al sultán y al poeta Florentino no fija la lectura hacia Borges

y su condición argentina. Más bien, incluye al lector hacia una situación que de tan normalizada pasa desapercibida en su factura extraordinaria.

Los propios límites de la justicia, sus mecanismos, sus imposiciones, sus ejercicios de legitimación son irracionales y arbitrarios a pesar de los muchos esfuerzos del ser humano; e inclusive cabría hacer una lectura más radical. Sería posible leer que consciente de este hecho, el hombre se esfuerza con mayor ahínco en revestirlos con un ropel racional y democrático. Como si todos los procedimientos de administración de justicia solo postergasen la postrimera ejecución de la violencia, de lo irracional en tanto límite de la cordura (entidades difusas, por lo tanto). Hay un sinsentido en toda la construcción social de este hecho que solo es posible entrever si uno escala sus propios niveles de elaboración social y cultural.

De ahí se deriva el objeto que abre toda la narración: el cuchillo como espejo de la espada que da muerte a Glencairn. Su condición triangular es acaso un guiño que posee sus ecos en la constitución misma de la narración: Dewey-Borges-lectores.

Es esa la clarividencia del Borges narrador, como si el minúsculo gesto de Casares (y del propio Borges) de reverenciar un puñal trajese en embrión toda la historia de los jueces venidos y por venir. Aquí y en todos lados. Cualquier hoja es un juicio. La sutil sugerencia de su ambigüedad en tanto objeto es patente: bajo otra lógica de las cosas, toda espada es una demencia, un sinsentido. No se diga volverlo un fetiche de una identidad. A la luz del texto de Borges, el concepto de Van Gennep y Turner se desplaza no como una fase inherente al desarrollo en el campo social del ser humano, sino como un encuentro con algo que escapa al horizonte cognitivo. Algo que solo puede notarse con la trasposición de la conciencia hacia otros ámbitos y que le otorga un brillo especial a la ficción.

“EL ALEPH”

De entre las varias refiguraciones de Beatriz Portinari que Borges hace a lo largo de su narrativa (“Ulrica”, “El Zahir” y “El congreso”) en “El Aleph” la literatura establece un evidente paralelo intertextual que sirve de espejo para centrar la historia. Uno de los programas narrativos del relato consiste en la puesta en escena de un amor no correspondido tanto en su factura intradiegética como en sus circunstancias extradiegéticas.³ Existe, no obstante, un desplazamiento y una condensación en esta ficción borgesiana; a saber, desplazamiento de la figura de Dante Alighieri en Carlos Argentino Daneri, capaz de invertir el simple juego de oposición que equipararía a Dante con Borges. Porque es bien sabido que el poema del poeta florentino posee como figura central a Beatriz, y es Dante quien se pone a sí mismo como personaje de su particular viaje. En consonancia con este ejemplo, Borges se vierte en personaje de su relato.

Esta estructura triangular no hace sino redoblar la inversión de sentidos: así como a Dante se le escapa su dama, al Borges personaje (y narrador) le sucede lo mismo con su propia Beatriz. La figura de Daneri se interpone como un rival en el plano amoroso (y sexual), pero también en el plano estético (poetas enemigos en su producción literaria). En este desplazamiento la inversión alcanza a los géneros literarios, el largo poema frente al relato en prosa; la mirada que ha contemplado todo el cosmos a través del viaje y la mirada hacia el interior de una esfera tornasolada.

Borges se sitúa en el extremo opuesto de la lírica con resabios de la épica, ya que el escritor argentino rivaliza su visión absoluta con la de otra visión totalizadora (la de Dante) y le da un giro de tuerca. Es decir, como último toque de esta técnica de desplazamiento, está

3. Cfr. Estela Canto, *Borges a contraluz*, Espasa Libros, Madrid, 1993.

la pérdida del absoluto, del todo o de Dios que “El Aleph” aventura a denotar hacia el final del relato: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (p. 627). Estas líneas de Borges no son sino una subversión del final de *La Divina Comedia*, donde Beatriz se retira en el Canto XXXI y Dante la despide pidiéndole amparo en la hora definitiva:

“¡Manténme tu largueza: ella me escude,
porque mi ánima al fin, ya por ti sana,
de su cuerpo en tu gracia se desnude!”
Así imploré; y aquella que lejana
parecía, envolvióme en su sonrisa;
luego volvióse a la eternal Fontana.⁴

Pero queda patente que Beatriz, eje rector de la composición del poema, se vuelve una efigie, una imagen a la distancia que ha servido para la visión directa del propio Aleph en este poema (Dios). Tanto el Borges del relato como el Dante del poema, frente a la visión caleidoscópica, hacen especial énfasis en la imposibilidad de referir lo visto; en pocas palabras, la imposibilidad de capturar el absoluto (mediante el lenguaje o cualquier otro recurso).

Sin embargo, el largo poema del florentino se retira en el momento culmen, mientras que el relato borgesiano tiene tiempo para entrar de nuevo en la realidad y hablar desde esa posición. ¿Qué sentido tiene seguir si se ha dado con el sentido último? La solución de Dante es el silencio, la obliteración que le asegura al Dios judeo-cristiano su centro absoluto. Pero Borges no termina de la misma manera, como si él no se hubiese traicionado respecto al motivo (o

4. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Alianza, Madrid, 2013, p. 615.

impulso) inicial de la obra, regresa a Beatriz, solo para afirmar que la pierde otra vez: “yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (p. 627).

Ahora bien, ¿en qué momento este texto implica directa o indirectamente una elaboración capaz de referir lo liminar como materia de elaboración artística? La respuesta está en la condensación que Borges emplea como técnica literaria. Aquí la condensación está en Beatriz (de ahí que sea el único nombre, de pila al menos, que Borges narrador no trastoca durante su juego intertextual). Frente a la trascendencia de Dante, Borges opone toda la crudeza estancada de la modernidad: el Borges que ha visto el Aleph tiene el acierto de referir cómo Carlos Argentino Daneri gana el Segundo Premio de Poesía Nacional. Pero también cómo él ha buscado ganar el mismo concurso sin éxito, de hecho, de manera humillante, refiere con delicadeza la derrota de su texto: “increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto” (p. 627).

Es como si Borges (narrador-personaje), frente al absoluto, no tuviera más opción que la opaca intrascendencia, la vuelta a la normalidad que se reubica en la poesía. La visión del límite le ha otorgado una simple negación de lo que Daneri le ha puesto enfrente.

Hasta este punto se ha obviado el momento culminante (para el narrador) del relato: la visión absoluta ha servido para un fin particular, casi ruin y voyerista, la lectura de las cartas de Beatriz... Si bien Balderston ha insistido en la compleja elaboración de la oración que enlista diversos elementos que describen la visión del Aleph: “Is the apparent randomness of some of the portions of the sentence itself a way of evoking (by negative means) an infinite whole?”⁵ también es necesario prever que el filtro no es para nada una totalidad, salvo

5. Daniel Balderston, “The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”, *Variaciones Borges*, 33 (2012), 57.

que se piense ésta como totalidad de la subjetividad del narrador. Es la lectura que hace Mary McBride al respecto: “The reader soon notices that the world seen by the narrator was the world of his own experience; it was not *the* universe but a universe of his own”.⁶

Da igual entender esta cita según su exactitud (¿cómo el narrador vio todas las hormigas de la tierra entonces?), es su justeza la que le prodiga alcances teóricos sólidos. Absoluto o no, el filtro por el que pasa nunca lo es; al menos en primera instancia. Y esto a dos niveles: como poeta y como enamorado de Beatriz Viterbo. Tanto Daneri (y el propio Dante) como Borges elaboran poemas sobre la visión de lo absoluto,⁷ pero muy específicamente, el cierre del texto nos indica en qué medida todo lo que vio le ha parecido relevante; es decir, muy poco. Al menos en comparación con lo siguiente: “vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (p. 625). Y pocas palabras más adelante: “vi tu cara, y sentí vértigo y lloré” (p. 626).

Esta apelación (*vi tu cara*) bien podría indicar al propio lector, como ya señalábamos en un estudio anterior;⁸ o bien podría ser una apelación directa a Beatriz en su calidad de narrataria del relato.

6. Mary McBride, “Jorge Luis Borges, Existentialist: “The Aleph” and the relativity of human perception”, *Studies in Short Fiction*, 14 (1977), p. 401 [las cursivas son mías].

7. El supuesto título del poemario del narrador-personaje no parece construido al azar. La infinita variedad de presentación de una baraja de naipes posee un sutil eco de la visión múltiple del Aleph.

8. A este respecto, remito al lector a mi estudio *Borges y los arquetipos* (Plaza y Valdés, México, 2002) donde apunto: “Igualmente, llama la atención la apelación que se hace al lector: ‘vi tu cara’. En la narrativa de Borges es muy raro encontrar este tipo de expresiones, cuya explicación podría tener un fondo también arquetípico, pues se está apelando al otro de un modo directo e incluyente: tanto tú como yo estábamos ahí, junto con el universo, dentro de él, en la mismidad”, pp. 135-136.

Todas las paradojas confluyen sobre este punto. En los límites de la razón, de la omnisciencia en todo caso, el narrador desecha los conocimientos, las revelaciones, los vaticinios, todo el asombro de un universo virtualmente ilimitado para finalmente regresar a la figura de Beatriz, en lugar de un absoluto, recibe como visión una particularidad extrema. Y es esto lo más interesante de leer “El Aleph” como un texto cuyo eje central sea la contemplación de los límites: lo verdaderamente liminar no es la ubicuidad o la transparencia, es la opacidad de Beatriz.

En la senda opuesta de Dante Alighieri, la inversión de sentido se torna una condensación: el Aleph en tanto caleidoscopio metafísico le retorna a Beatriz. El primer Aleph que conoce el personaje es ella, o si se prefiere, la emoción profunda de su amor por ella.

Las postrimeras declaraciones sobre el carácter falso del Aleph en el piso de Daneri acaso sugieran algo más que una envidia sobre la ubicación risible del absoluto (Argentina, en la calle Garay). Quizá intuyan que lo universal es lo cotidiano, que bien visto (como lo es la mirada de la poesía), todo está en cualquier parte y posee sus constituyentes, que todo susurra sus nombres según sus relaciones, múltiples como las perspectivas multiplicadas del Aleph.

Ésta es la última clarividencia del narrador hacia el final del texto, sumado a la amargura de que, en tanto tal como hemos dicho, cada rincón de lo cotidiano es la nuez de Hamlet (capaz de incluir dentro al universo completo), y por lo tanto, todo es pasajero, irremediable en su finitud y evanescencia. En pocas páginas de la literatura hispanoamericana contrarios tan abstractos (pero concretos a la vez) se intercambian de manera tan eficaz como una simple y llana historia de amor no correspondido. El todo y la nada parecen intercambiarse de lugar cuando uno se sitúa en el punto culminante de uno u otro.

Es esa la experiencia de Dante que Borges dilucida en sus *Nueve ensayos dantescos*. Proponemos aquí ejemplos de algunos de los

últimos ensayos en aquel libro; considere el lector cómo la reflexión ensayística aborda implícitamente este problema que la poesía soluciona en la inherencia de su decir. El primero dice, a propósito del verso *Dolce color d'oriental zaffiro*:

Buti declara que el zafiro es una piedra preciosa de color entre celeste y azul, muy deleitable a la vista y que el zafiro oriental es una variedad que se encuentra en Media. Dante, en el verso precitado, sugiere el color del Oriente por un zafiro en cuyo nombre está el Oriente. Insinúa así un juego recíproco que bien puede ser infinito. En las *Hebreiv Melodies* (1815), de Byron, he descubierto un artificio análogo; *She walks in beauty, like the night*. “Camina en esplendor, como la noche”; para aceptar este verso, el lector debe imaginar una mujer alta y morena que camina como la Noche, que es a su vez una mujer alta y morena, y así hasta el infinito.⁹

En “El simurgh y el águila”, leemos:

Literariamente ¿qué podrá rendir la noción de un ser compuesto de otros seres, de un pájaro (digamos) hecho de pájaros? El problema, así formulado, solo parece consentir soluciones triviales, cuando no activamente desagradables. Diríase que lo agota el *monstrum horrendum ingens*, numeroso de plumas, ojos, lenguas y oídos, que personifican la Fama (mejor dicho, el Escándalo o el Rumor) en la cuarta Eneida, o aquel extraño rey hecho de hombres que llena el frontispicio del Leviatán, armado con la espada y el báculo.¹⁰

9. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Alianza, Madrid, 1999, p. 76.

10. *Ibid.*, p. 81.

Por supuesto, como es usual en Borges, estas reflexiones están imbuidas de referencias literarias y míticas que han intuido la misma figura. Por ello este corto ensayo deja entrever un elemento revisado en el primer apartado (el de *De te fabula narratur*), que no deja de ser una variación del planteamiento en “El Aleph”: “No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, Samuel, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana”.¹¹

Evidentemente estas relaciones de significado y sentido escapan de los caudales establecidos de la razón en tanto quedan fuera de la comprensión del sujeto. En esta misma vía, de entre las múltiples lecturas sobre la despedida de Dante y Beatriz en el empíreo, Borges (*La última sonrisa de Beatriz*) se decanta por aquella lectura (suya, por cierto) donde Dante elabora todo su poema para poder compartir (otra vez, pero también por vez primera) un espacio y momento con aquella mujer; dice el escritor argentino:

Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental.¹²

De ahí extraemos nosotros que, al menos para Borges, el verdadero foco reconstituido de lo absoluto es Beatriz; su texto (su quizá involuntaria exposición de los límites del sentido en tanto locura) hace

11. *Ibid.*, p. 84.

12. *Ibid.*, p. 93.

girar el empuje y se vuelve un sinsabor sobre el oscuro secreto entre Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri. No sin malicia éste dejó que el narrador le echase un vistazo al Aleph; sin mediar palabras, sabría que Borges (narrador) se enteraría de lo sucedido.

¿El Aleph dejó espacio hacia el interior de los pensamientos de todos los seres también? No parece haber mención de ello en el relato. Como otra posibilidad, la sugerencia del falso Aleph acaso abre campos de la totalidad cada vez más abiertos. De cualquier forma, Borges piensa en el Dante escritor pero también en el Dante persona, para decir lo siguiente:

Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo: la escena ha sido imaginada por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz). Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empuje: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro.¹³

Lector original como pocos, Borges lee el final del poema como una fractura entre el deber ser del poema y el sentimiento al que está sometido: la totalidad de la faz de Dios palidece frente a la sonrisa perdida de Beatriz. El sinsentido habita la paradoja, pero no en tanto fórmula racional o lógica, sino en el amplio campo de los sentimientos.

13. *Ibid.*, p. 94.

En oposición a otras elaboraciones borgesianas que juegan con las posibilidades reversibles, incluso, de la realidad (“La Biblioteca de Babel” o “La lotería en Babilonia”), aquí el narrador no encuentra ni siquiera un resquicio de consuelo. ¿Para qué, en tanto narrador, se cuenta la historia? Una de las respuestas más eficaces la ofrece Blanchot:

Ahora bien, allí donde hay un doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repetido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin, y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles (dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph). / La literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario.¹⁴

La fisura del absoluto (la sonrisa de Beatriz, en Dante, o las cartas a Daneri, en Borges) se empareja con el vértigo que plantea Blanchot. No deja de parecerse a lo descrito por el mismo Borges en su ensayo *La muralla y los libros*, la inminente revelación que no se produce nunca. Fuera de las dimensiones humanas, “El Aleph” acerca al lector a una experiencia límite donde las categorías lógicas, estéticas, metafísicas, emotivas y éticas implosionan la narración: su testimonio, indirectamente, deja como último adalid a la literatura (en forma de poema) pero que quizá, entre otras muchas visiones, versiones y revisiones, tenga como destino no recibir un solo voto a su favor otorgándole el camino directo hacia esa otra forma del olvido.

Finalmente, ¿qué planteamiento estético puede referir esta tendencia a vislumbrar lo liminar? La respuesta se rastrea gracias a

14. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 111.

Balderston y Spagnuolo: lo insoportable para el narrador es la imagen de Beatriz durante el coito con Carlos Daneri. Por eso establecimos ya el paralelo con el caso de Dante y *La Divina Comedia*; no sería por su erudición que Borges pueda afirmar en qué medida Dante el escritor ha moldeado su poema y la conclusión de éste, dicha intelección se debe a que el propio relato “El Aleph” cubre algo intolerable. Como explica Balderston a propósito de la frase “Vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte”:

Sex is a matter of “engranaje”, literally “gearing”: the two bodies are engaged like parts of a machine, not unlike the pistons (“émbolos”) mentioned earlier [...] They [Beatriz y su primo] had sex, and the narrator (if he truly sees everything) must have seen that too (which is what is implied by “el engranaje del amor”).¹⁵

¿Intuyó Borges lo intolerable de la intelección que le pondría en frente un objeto como el Aleph? Es muy probable que así sea. No tanto por los recovecos racionales como por las mucho más complejas emociones que atan a todo ser humano. El olvido que se menciona hacia el final del relato (desde esta lectura) es solo otro disfraz de la ficción, siempre necesaria en tanto re-constructora del mundo.

Spagnuolo¹⁶ busca sostener esto último al explicar la elección del nombre *Aleph* en sus dos niveles: Borges en tanto narrador y Daneri de manera intradieética. Luego de rastrear la clave de la construcción de la tarde en Querétaro y la rosa en Bengala como imagen dentro de la visión del Aleph, Spagnuolo se pregunta sobre dónde habrá leído Daneri la palabra Aleph para nombrar así a la esfera

15. Balderston, *op.cit.*, pp. 59-60.

16. Cfr. Marta Spagnuolo. “Eduardo Acevedo Díaz-Carlos Argentino Daneri, persona bicéfala en ‘El Aleph’”, *Variaciones Borges*, 48 (2019), pp. 53-77.

tornasolada. Es decir, “Borges” se entera de que Daneri, dentro de sus miradas hacia el interior del Aleph, lee un ensayo de Alfonso Reyes donde, a manera de argot, la palabra Aleph sustituye la mención del coito. Insoportable en ese mismo revestimiento, el eco reverbera hacia toda la construcción del relato. El título del texto no solo refiere al objeto en la casa de Carlos Daneri, incluye también el coito entre éste y Beatriz Viterbo. Implica, por ende, que el punto donde confluyen todos los puntos, para la mirada del narrador, es este momento y solo éste, a manera de una hipóstasis del todo que le fija como imagen terrible e insoportable, completamente ajeno a la beatitud desde la que se respalda su intertexto (*La Divina Comedia*). Se trata de una subversión completa del sentido original del hipotexto.

Más allá de la autoparodia de Borges narrador sobre el Borges autor (o viceversa), su carácter antisolemne fijaría un plano cómico que se revuelve en una intriga tan erudita como prosaica, tan íntima como metafísica. Al igual que en el texto antes revisado (“El hombre en el umbral”) a lo liminar no se le destina una exposición gradual ni de pasaje tan típica del lugar común en su representación (al menos dentro del imaginario colectivo): el ser humano (a diferencia del concepto matriz desde la antropología) solo puede enfrentarse a los límites de su razón, de sus sentimientos y de su ser con una afirmación desde lo ficcional.

La alta y sagrada dignidad del autor (Borges y Dante indirectamente) se ve socavada por la comicidad involuntaria, incluso de la más ilustre literatura. Borges relee a Dante con la comprensión inherente del fallo a todo intento por aprehender un absoluto, ya sea algo como la justicia o a una mujer de carne y hueso. Otros textos de Borges (pienso en “La larga busca”, “El Zahir”, “Tigres azules”, “El libro de arena”, “La rosa de Paracelso” y un largo etcétera) desarrollan un planteamiento donde lo liminar se muestra como una imposición que no es posible saltar, los límites no son susceptibles de atravesar,

con una única excepción: solo puede variarse y prolongarse con el artefacto único del arte.

CONCLUSIONES

Los relatos aquí analizados poseen la contundente característica de trabajar alrededor del tópico de lo liminar, casi desde su permeabilidad hacia los mecanismos de la percepción, pero también desde su condición de naturaleza no-excepcional. Entendido casi siempre como estado de excepción (lo otro de los márgenes que le otorga definición y rasgos específicos), lo liminar en estas ficciones borge-sianas está ceñido a nuestros hábitos más cotidianos y comunes, no extraña que el pasaje a través del umbral siempre devenga en un fracaso que sus protagonistas solo prolongan.

De nuevo, es el replanteamiento de la perspectiva (por lo menos en la literatura hispanoamericana) lo que resulta potente en la obra de Borges. Las zonas inexploradas (que las hay por supuesto) al respecto, se compensan en cuanto se valora la sutileza de una elaboración capaz de ejercer una crítica certera, exacta en sus dimensiones. Autoconsciente de sus propias manías y sus propios sinsentidos, la inteligencia creadora de Borges dialoga con la literatura creada y la literatura posible, en su gesto más atrevido es capaz de afirmar que ambas permanecen abiertas. En ese sentido, lector y escritor configuran juntos la gran literatura, la cual es siempre un vistazo a los oscuros límites de lo insoportable.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Alianza, Madrid, 2013.
- Balderston, Daniel, “The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”, *Variaciones Borges*, 33 (2012), pp. 1-20.
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.
- Borges, Jorge Luis, *Nueve ensayos dantescos*, Alianza, Madrid, 1999.
- , *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Espasa Libros, Madrid, 1993.
- McBride, Mary, “Jorge Luis Borges, Existentialist: ‘The Aleph’ and the relativity of human perception”, *Studies in Short Fiction*, 14 (1977), pp. 401-403, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/McBride.pdf>.
- Mouat, Ricardo Gutiérrez, “‘De Te Fabula Narratur’: ‘El Hombre en el umbral’ de Borges”, *Romance Notes*, 26 (1985), pp. 90-94, <http://www.jstor.org/stable/43800791>.
- Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario, *Borges y los arquetipos. Interpretación de tres textos de El Aleph según la teoría junguiana*, Plaza y Valdés, México, 2002.
- Pitlevnik, Leonardo, “‘El hombre en el umbral’. Cómo y por qué juzgamos”, *Variaciones Borges*, 46 (2018), pp. 23-42, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Pitlevnik%2046.pdf>.
- Spagnuolo, Marta, “Eduardo Acevedo Díaz-Carlos Argentino Daneri, persona bicéfala en ‘El Aleph’”, *Variaciones Borges*, 48 (2019), pp. 53-77, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/imagenes/Marta%20spagnuolo.pdf>.
- Turner, Victor, “Images of Anti-Temporality: An Essay in the Anthropology of Experience”, *The Harvard Theological Review*, 75 (1982), pp. 243-265.

VARIACIONES CORPORALES EN CALVERT CASEY

Rogelio Castro Rocha

UNA MIRADA A CALVERT CASEY

Calvert Casey, escritor cubano-estadunidense, nació en Baltimore en 1924, de padre norteamericano y madre cubana, vivió su infancia y adolescencia en La Habana, después radicó en Estados Unidos. Durante su residencia en la ciudad de Nueva York trabaja como traductor de las Naciones Unidas. Desde Estados Unidos Casey manda sus colaboraciones a la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo, que tenía como editor a Virgilio Piñera. En ella se publica su texto “Notas de pornografía” en 1956.¹⁷ También en la revista *Ciclón* aparece su texto “En San Isidro” en 1959. Según Jesús Vega, Casey publica en inglés su primer cuento “El paseo” en la revista norteamericana *The New Mexico Quarterly* en 1954.¹⁸ Este texto aparecerá posteriormente traducido en la antología cubana de los relatos de Casey: *El regreso* (Ediciones R) en 1962.

17. Jesús Vega, “El último regreso de Calvert Casey”, *Revista de Literatura y Arte Unión*, 1993, núm. 16, p. 26.

18. *Idem*.

Ya de regreso a Cuba, Casey publicará, con modificaciones, “Notas de pornografía”, en su libro de ensayos *Memorias de una Isla*, bajo el sello Ediciones R, en 1964. En este texto, Casey elimina fragmentos que refieren a la homosexualidad. Según Mario Merlino,¹⁹ Casey se autocensura debido a que las políticas del régimen contra la homosexualidad en la Isla eran cada vez más restrictivas. Aquí sería conveniente mencionar un hecho: en 1962, en el centro de La Habana se realiza una redada llamada la “Noche de las Tres Pes”, dirigida contra prostitutas, proxenetas y “pájaros”, como se llamaba entonces a los homosexuales. Sin embargo, al día siguiente es detenido en la playa de Guanabo el escritor Virgilio Piñera, quien era abiertamente homosexual y predicaba su compromiso con la literatura. Piñera era considerado maestro por varios escritores de esa generación que reunió el suplemento cultural “Lunes de Revolución” —publicado en el periódico *Revolución*—; de manera que, sin quererlo, fue amigo y mentor de Calvert Casey y Antón Arrufat, colaboradores de esta publicación.

Calvert Casey regresa a La Habana antes del triunfo de la Revolución y trabaja como vendedor en una quincallería, vendiendo diversos artículos de escaso valor, desde cigarrillos y tabacos, hasta peinetas.²⁰ Esta experiencia será trasladada más tarde a sus ficciones. En este sentido, anoto la significativa y aguda descripción que María Zambrano hace de Calvert Casey, quien tiene una especial sensibilidad y a quien señala como un “aparecido en su casa”. En los relatos de Casey, la figura de los aparecidos, la relación entre la vida y la muerte, será una constante, de ahí el calificativo de Zambrano:

19. Mario Merlino, (sel. y pról.), “Delantal para Calvert Casey”, en Calvert Casey, *Notas de un simulador*, Montesinos, Barcelona, 1997, pp. 9-29.

20. Vega, *op. cit.*, p. 26.

En modo imprevisto y al par natural llegó como aparecido, aunque viniera presentado, una tarde de verano, a mi casa Calvert Casey [...] Si cuando al fin me di cuenta de la presencia indeleble de Calvert Casey, vi que arrastraba consigo la herida de la luz, aquella, del cielo de La Habana: fuera él donde fuese iría así ardiendo de su invisible fuego, como una llama. Su mismo mirar silencioso de una ilimitada dulzura húmeda e impertérrita llevaba consigo el sello de esa criatura blanca, esa que está ahí desde el fondo de las edades y que tardamos, si acaso llegamos a hacerlo, en identificar, esa que se asoma silenciosa, tímidamente [...] de tan diversas maneras aparecido, pues que tiene y no tiene cuerpo a lo humano [...] Pocas personas he visto que de inmediato diesen a ver y sentir una cierta felicidad.²¹

Al momento que se da el triunfo de la Revolución, Casey colaboraba como crítico de teatro en el periódico *La calle*; como muchos cubanos ve en la Revolución la oportunidad de que las cosas mejoren. Se integra al grupo de colaboradores de “Lunes de Revolución” (1959-1961) en donde coincide con amigos y “compañeros de andanzas literarias” como Virgilio Piñera, Antón Arrufat y Guillermo Cabrera Infante, además hay que mencionar a Luis Marré y Humberto Arenal, contemporáneos a Casey que también hicieron amistad con él y colaboraron con esta publicación.²² Este suplemento se deja de publicar en 1961 por intereses políticos que indican el comienzo de lo que sería la exigencia por parte del régimen revolucionario de un compromiso explícito con la Revolución a quienes se dedicaban a la cultura y el arte. Después del cierre de “Lunes de Revolución” Casey colabora con otras publicaciones periódicas como *La Gaceta de Cuba* y *Casa de las Américas*, en esta última es donde publica su cuento “El regreso” en 1961.

21. María Zambrano, “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida”, *Revista de Literatura y Arte Unión*, 1993, núm. 16, p. 38.

22. Cfr. Merlino, *op. cit.*, p. 10.

Aquí considero pertinente referir la descripción que Antón Arrufat hiciera de Calvert Casey en una entrevista que le concede a Elizabeth Mirabal. Para Arrufat, Casey:

era muy blanco, de piel rosada, calvo, con gruesos cristales de miope, y cuando se sentía seguro fluía una especie de simpatía natural que le hacía perder la tartamudez. Si lo asaltaba el nerviosismo durante las competencias intelectuales, en medio de la conversación entre Virgilio, él, Guillermo y yo, por ejemplo, se ponía realmente mal.²³

Al igual que a Virgilio Piñera, a Calvert Casey no le interesaban los centros de poder que conformaban la intelectualidad, ni los protagonismos en los círculos literarios. Casey se mantenía al margen y prefería continuar con su labor de lectura y escritura. Casey tuvo afinidad y coincidencias literarias con escritores representativos de la literatura cubana, comprometidos con el acto literario, como Cabrera Infante, Antón Arrufat y el ya mencionado Virgilio Piñera.

En su narrativa, Casey expresa las inquietudes de su entorno inmediato en la Isla, inquietudes de lo cotidiano que traslada a sus mundos narrados determinados en su mayoría por la dualidad vida-muerte. En sus textos el cuestionamiento por el sentido de la vida relacionado con su reverso indivisible, la muerte, está siempre presente; también se aprecia la configuración de cuerpos agonizantes, a veces cadavéricos, que lindan en lo fronterizo entre lo vital y lo agónico. En este punto se pueden relacionar las ideas de Julia Kristeva sobre lo abyecto y el cadáver con estos rasgos de la narrativa de Casey. Para Kristeva “el cadáver es la polución fundamental. Un cuerpo sin alma,

23. Elizabeth Mirabal Llorens, “Calvert: Cuba sin ti, ahora en su edad madura tiene doce millones de dudas. Entrevista a Antón Arrufat”, *La gaceta de Cuba*, 2009, núm. 3, p. 3.

un no-cuerpo, una materia híbrida [...] el cadáver es sobre todo el reverso de lo espiritual, de lo simbólico, de la ley divina”.¹ Sin embargo, para Casey uno de sus puntos de interés, como ya mencioné, es el tránsito de la vida a la muerte; cómo la figura de la muerte es tan determinante para la vida al grado que la conforma, se vuelve una obsesión en algunos de los protagonistas de sus relatos como en “Notas de un simulador”, donde lo que importa más es el momento exacto en el que la vida termina y la muerte se manifiesta, cuando el cuerpo pasa a ser un cadáver.

En el mismo sentido señalo la relevancia del cuerpo y sus diversas configuraciones en los relatos de Casey, éstas se dan a partir del deseo, del erotismo, del sexo, de la mirada del otro, del dolor, de la degradación, de la muerte, solo por mencionar algunas. Sobre la corporalidad en Calvert Casey, Fernández Rodríguez señala:

llama poderosamente la atención la insistencia con que el escritor se aproxima al cuerpo vivo y al cuerpo muerto, así como a todos los posibles cuerpos intermedios que sostienen la transición entre uno y otro polo: el cuerpo enfermo, el cuerpo que envejece, el cuerpo que es herido o mutilado, el cuerpo que disfruta, el que alimenta y es alimentado, el cuerpo que es resto y cenizas, el cuerpo vital y cansado, o el cuerpo final que se disuelve en la inmensidad del universo.²

1. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, 1988, p. 144. Para Kristeva lo abyecto está relacionado con la perversión: “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para degenerarlos”, *Ibid.*, p. 25. En este sentido, Kristeva destaca cómo lo abyecto “se construye con el no reconocimiento de sus próximos”, porque “nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos”, *Ibid.*, p. 13.

2. Manuel Fernández Rodríguez, “Sobre el reino del sentido. La dialéctica del cuerpo en la obra de Calvert Casey”, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, coord. Eva Valcárcel, Universidad de La Coruña, La Coruña, 2005, p. 240.

Por otro lado, en algunos relatos de Casey se pueden apreciar ciertas analogías con sus experiencias vitales. Como en el cuento “Notas de un simulador”, en el que el protagonista es un vendedor de quincallería, actividad que hace entre muchas otras, para acercarse a los enfermos terminales. En cierto modo, estas analogías con la vida de Casey también se pueden vislumbrar en su cuento “El regreso”. En este punto me parece conveniente señalar lo que Rafael Gumucio menciona sobre Casey en relación con su regreso a Cuba:

Lo que ató a Calvert Casey a Cuba fue [...] esa relación especial con la muerte. Esos mitos entrecruzados, donde los santos católicos enmascaran los dioses yoruba [...] Un descubrimiento múltiple: la revolución, el amor, la santería, todo confundido en una mezcla contradictoria, de la que no podrá separar elementos, comprender fronteras.³

De este modo, en “El regreso”, el protagonista tiene una mirada distanciada pero nostálgica de Cuba, su país al que “ama desde lejos” y al que desea regresar. El protagonista se sabe extraño en su patria: se pierde “en esfuerzos fútiles y desesperados para demostrarles [a sus compatriotas] que era uno de ellos”,⁴ pero trata de asimilarse a esa patria que tanto quiere a pesar de sentirse un extraño en tierra propia, se viste con guayabera y deja sus ropas de extranjero. Sin embargo, se trata una vez más de una simulación, pues para otros personajes no deja de ser un extranjero con ropa habanera, esto no impide que tenga un final fatídico en manos del ejército de Batista.

Finalmente, las decepciones amorosas, la soledad, la sensación

3. Rafael Gumucio, “Calvert Casey desaparece”, en *Los malditos*, ed. Leila Guerriero, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011, p. 301.

4. Casey, *El regreso*, Ediciones R, La Habana, 1962, pp. 114-115.

de nostalgia o melancolía, el sentimiento tan asimilado de la idea de la muerte; quizá un conjunto de varias cosas llevó a Calvert Casey a tomar una decisión que ya había aplazado antes: Casey se suicida en Roma en 1969 por una sobredosis de barbitúricos. En este punto menciono lo que Fandiño destaca sobre la obsesión de Casey sobre la muerte y cómo esta figura y la idea de terminar con su vida era una constante:

En el caso de Calvert me parecía que gracias a su lucidez y a cierta sensualidad que no lograba asfixiar su carácter deprimido, no apelaría nunca a ella. Al final me demostró que aun siendo lúcido —para él tal vez era la lucidez mayor— se puede preferir la muerte a la vida, y que el suicidio no tiene por qué ser la respuesta a una situación desesperada.⁵

LO PERIFÉRICO Y OTROS MOTIVOS EN ALGUNOS RELATOS DE CASEY

Para Calvert Casey, al igual que para otros escritores, la literatura es un compromiso vital y no una herramienta ideológica; además de esta postura, y debido a su homosexualidad, en el régimen de la Revolución se le ubica en una posición periférica, posición que comparte de diversas maneras con sus personajes. En este sentido, hablar de sujetos periféricos implica situarlos en los lindes o bordes de una visión de mundo o construcción normativa. Para Lanceros el borde o margen sería una zona de fricción que pone a prueba el sentimiento y enardece todo tipo de resentimiento.⁶ Esta idea deviene desde la perspectiva del poder, ya que quien se mueve en el margen está fuera

5. Roberto Fandiño, "Pasión y muerte de Calvert Casey", *Revista hispano cubana*, 1999, núm. 5, p. 37.

6. Patxi Lanceros, *Fuera de la ley. Poder, justicia y exceso*, Abada, Madrid, 2012, p. 65.

de la ley, de lo admitido normal o moralmente; es el otro excluido, diferente, distinto al yo y al tú que juntos conforman una comunidad.⁷ En este orden de ideas, Foucault menciona cómo los anormales, o los infames, han sido un grupo vigilado y mantenido en la periferia por mecanismos de control, como las prisiones en los siglos pasados. Para Foucault, mediante la verbalización, el discurso, pero principalmente la escritura, este grupo logra su existencia en un mundo que lo suprimía. Así, señala cómo “la literatura sigue siendo el discurso de la ‘infamia’, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado”.⁸ De esta manera se configura una forma de perversidad a la que son sometidos los personajes de Casey, pues la mayor parte de ellos se mueve en los márgenes, incluso en los lindes entre la vida y la muerte como una obsesión. Esto se aprecia en la configuración del cuerpo que Casey realiza en sus textos. En relación con lo anterior, me apoyo nuevamente en las palabras de Fernández Rodríguez:

El caso de los abundantes mendigos en los cuentos de Casey se refiere, precisamente, a este sistema de degradación individual, y hasta cierto punto voluntario, del cuerpo, como un intento de convertir la inevitable llegada del tiempo, la vejez, la suciedad y la enfermedad en una realidad constatable. Asumir la función degenerativa del tiempo y la enfermedad, actuando sobre el propio cuerpo, es una manera de negarlos.⁹

En los relatos de Casey se encuentran diferentes zonas de penumbra que permiten desvelarla en un transitar paulatino en que la ficción se

7. Cfr. *Ibid.*, p. 82.

8. Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, trad. Julia Valera y Fernando Álvarez-Uría, Editorial Altamira, Buenos Aires, 1996, p.137.

9. Fernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 243.

descubre para sorprender con “finales inesperados” y sin complacencias. En la narrativa del autor habita un cuestionamiento del mundo y de la relación vida-muerte; también están presentes, como una constante, los motivos de la simulación, la indignancia, por ende la marginalidad, la enfermedad, la soledad, el desvarío, la mirada hacia el cuerpo del otro, la sexualidad, el deseo, la imaginación como escape de la realidad, y la escritura como una forma de trascendencia y reafirmación del individuo en su forma de estar en el mundo. En este punto se podría proponer una correspondencia con lo mencionado por Klossowski sobre lo perverso, quien señala cómo “la representación de tener un cuerpo de una condición distinta que el cuerpo propio, es evidentemente específica de la perversión; aunque el perverso sienta la *alteridad* del cuerpo extraño, lo que mejor siente es el cuerpo *de otro como siendo suyo*”.¹⁰ Hasta cierto punto, lo señalado por Klossowski se aprecia en el escrito “Piazza Morgana” de Casey —traducido del inglés por Vicente Molina Foix—, aunque tal vez no con ese grado de perversión que el pensador y artista francés propone. En este texto el narrador-personaje literalmente se introduce en el cuerpo del amado para poseerlo plenamente y fusionar su corporalidad con la del amante, así ambos experimentan sensiblemente el mundo mediante un solo cuerpo.

Por otro lado, aquí se entiende lo periférico como la forma en cómo los personajes de Casey se posicionan en su entorno, a partir de situaciones cotidianas y de la experimentación del mundo que se sustenta en las sensaciones; por lo tanto, en correspondencia con lo corporal. Entonces, se trataría de una forma de resistencia callada y oculta en esta antesala de la vida a la muerte, en la que se intenta aprehender las sensaciones de los otros para experimentarlas en el

10. Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo*, trad. Antonia Barreda, Arena Libros, Madrid, 2005, p. 39.

cuerpo propio. Casey concreta esto en el escrito “Piazza Morgana”, fragmento rescatado de su novela *Gianni, Gianni*, que el propio Casey destruyó. Rafael Rojas en relación con este texto destaca el motivo de la vida-muerte y el acto suicida como algo voluntario y personal: “La alegoría del suicidio, como acto de voluntad personal, emerge en este texto final e inconcluso de Casey [“Piazza Morgana”], desde una celebración del amor homosexual en tanto vivencia bajo la piel del otro”.¹¹ Por lo mencionado anteriormente, me permito citar un fragmento de “Piazza Morgana” en el que se aprecia la singularidad y riqueza de la escritura de Casey:

Mi libertad de elección y residencia no tiene límites. He conseguido lo que todo sistema político o social siempre ha soñado, en vano, conseguir: soy libre, completamente libre dentro de ti, por siempre libre de todas las cargas y temores. ¡Ningún permiso de salida, ningún permiso de entrada, ningún pasaporte, ninguna frontera, visado, carta d’identitá, nada de nada! Puedo establecerme a gusto mío en el pezón derecho, donde el remate de las venas y los nervios florece en una punta rosada, tierna y delicada. Allí puedo esperar indefinidamente. No tengo ninguna prisa especial. El tiempo ha sido obliterado. *Tú eres el tiempo.*¹²

Además, Casey se interroga y reflexiona sobre la relación vida-muerte por medio de la literatura, al grado que se figurativiza como obsesión en sus personajes. Principalmente, el momento preciso en que la muerte se presenta y la vida se extingue. Esta obsesión no es por la muerte en sí, sino por lo que ella implica: la interrupción de esos

11. Rafael Rojas, *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 52.

12. Casey, *Notas de un simulador*, intr. Mario Merlino, trad. Vicente Molina Foix, Montesinos, Barcelona, 1997, p. 238.

detalles que hacen a la vida deseable, soportable, incluso con ese anhelo de goce; no se trata solo de existencia, a pesar de los padecimientos que en ese transitar de la vida a la muerte se experimenten. Aquí menciono un fragmento del cuento “Adiós y gracias por todo”:

Como estoy tan solo, y a veces me duelen la cara y los hombros y me doy cuenta de que es la soledad que me tiene encogido de vergüenza, he inventado a Marta. La he inventado a mi forma y antojo. Con mi pura imaginación, la he dotado de vida, para de algún modo aliviar la soledad implacable.¹³

En este caso lo periférico está, paradójicamente, vinculado a lo cotidiano, se relaciona con esa forma de resistencia silenciosa y marcada por el ocultamiento, que permite mantenerse en el margen y desde ahí interrogar y replantear el mundo. Casey se centra en lo humano desde la mayor intimidad que le permite la escritura, construye a los personajes que muestran inquietudes aparentemente comunes, o nada extravagantes, pero que se configuran como seres solitarios, enfermos e indigentes, donde la constante es la presencia de la muerte, personajes que se mueven en la incertidumbre que posibilita una figuración del sentido de lo marginal.

La peculiaridad de los personajes de Casey radica en la correspondencia que tienen con su entorno. Esto sin duda no es algo nuevo en la literatura, pero las sensaciones les permiten aprehender el mundo y a partir de ellas situarse en él. El arte de la simulación se practica durante toda la vida y en todos los ámbitos, el enmascaramiento funcionaría para ellos como una estrategia de supervivencia. La mayor parte de los personajes tiene el deseo de pertenecer a un

13. Casey, *Cuentos (casi) completos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, p. 168.

grupo, a un país, a un gremio, a pesar de la conciencia que se tiene de la imposibilidad de lograr esa pertenencia. Acaso se podría decir que en Casey la manera de pensar y experimentar el mundo y su país, por elección Cuba, se origina desde un alejamiento y una diferencia, una distancia, desde fuera para poder comprenderlo y “amarlo desde lejos”, como al país que se extraña con nostalgia y al que se retorna con la esperanza de integrarse a él, pese a la imposibilidad de lograrlo. Como ya mencioné, esto se nos revela en el cuento “El regreso”. En este sentido, los protagonistas de sus relatos se posicionan en el mundo narrado tomando distancia de un entorno que no les resulta ajeno; es decir, no son personajes extraños o anormales en sí. Se podría decir que desde una perspectiva sensible de lo cotidiano tienen una visión particular y amplificada del mundo.

Los personajes de Casey experimentan el mundo desde perspectivas diferentes, no literalmente desde un margen, ellos se construyen o refugian en ese margen, se trata de una zona de incertidumbre en la que se vislumbra cómo habitan sus temores, sus angustias, sus obsesiones, sus fantasías. Sin embargo, la forma en cómo los protagonistas experimentan lo sensible contribuye a que se sitúen en un espacio de diferencia, en relación con los otros personajes y con su entorno. Así, los personajes de Casey se ubican en una zona metafórica de borde, determinada por penumbras, para reflexionar su forma de estar en el mundo. Por ello, aquí la imaginación juega un papel importante, se trataría de una manera alterna de configurarse ante el mundo en que se transita, y el medio para revelar esa construcción y para reflexionar su forma de estar en el mundo mediante la imaginación.

En los relatos “In Partenza” y “Los visitantes”, está presente el ocultismo, quizá debido a las creencias de Casey sobre santería. En su narrativa también se muestran situaciones comunes y escenas familiares que se vuelven más complejas a medida que se desarrolla la trama. En el relato “El paseo”, la puesta en juego del cuerpo es una

corporalidad marginal. Aquí se describe un pasaje de iniciación del protagonista Ciro que es llevado por su tío Zenón a un prostíbulo para que comience su vida sexual, esto bajo la mirada cómplice y aprobatoria de su madre y de sus tías en una comida familiar, antes de que Ciro asista a dicho rito iniciático de su masculinidad. A su vez, este acto simboliza el paso de la adolescencia a la adultez representado también por el uso de pantalones largos de color azul para esta ocasión, pues antes de ello el protagonista vestía pantaloncillos cortos. Cuando Ciro llega al prostíbulo con su tío percibe la “cotidianidad” del espacio del placer:

Ciro vio tres muchachas en la habitación. Dos estaban de pie mirando hacia la calle, detrás de las persianas que por dentro protegía una tela metálica, y la tercera, una rubia muy delgada, se arreglaba el pelo con ayuda de un muchacho negro sentado en el brazo del sofá. Las tres usaban ropas ligeras, más bien camisas de dormir. A la que peinaban, se le había abierto la camisa y parte de los senos había quedado visible, sin que ello pareciera preocuparla. Ciro desvió la vista rápidamente, sintiendo que la sangre le afluía a la cara.¹⁴

El burdel es habitado por prostitutas y un mesero negro corpulento y afeminado, todos seres periféricos que configuran los cuerpos marginales; las mujeres son tratadas como mercancía. Se trata de cuerpos degradados convertidos en objetos de consumo para la satisfacción de los deseos carnales. Si nos apoyamos en la idea de Cristóbal Pera sobre el “cuerpo pornográfico”, en este relato la corporalidad configurada se trataría de “un *cuerpo radicalmente objetivado* que se despliega *ex profeso* para excitar sexualmente a los otros cuerpos”.¹⁵

14. *Ibid.*, p. 30.

15. Cristóbal Pera, *Pensar desde el cuerpo: Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triacas-

En los relatos “La plazoleta” y “Notas de un simulador” se destaca la presencia de personajes marginados como los indigentes y los enfermos terminales, así como el protagonista, quien es un obseso de la muerte y el instante en que se manifiesta. El momento preciso en que se da el tránsito de la vida a la muerte es su obsesión y quiere aprehenderlo. Es necesario mencionar que el cuento de “La plazoleta” fue escrito con anterioridad y se trataría de un proyecto o esbozo que posteriormente Casey retoma para desarrollarlo con mayor detalle en el relato “Notas de un simulador”. En “La plazoleta” la narración se centra en esta obsesión del protagonista y la relación que establece con los indigentes que habitan una plaza; en principio podría pensarse que es para ayudarles, pero el verdadero fin es presenciar el momento en que la vida termina, principalmente en uno de ellos, quien estaría en un estado de agonía constante:

Últimamente he pasado algunas noches cerca de él, temiendo que una de ellas sea la última. Debo estar allí cuando todo concluya. No ha vuelto a hablar después de una noche en que deliró durante varias horas y no dejaba dormir a nadie con sus gritos [...] Trato de pasar mucho tiempo cerca de él, porque el final se acerca. Respira con gran esfuerzo y a veces su respiración se interrumpe más de lo normal, para volver a reanudarse cuando parece que todo ha terminado [...] Se acerca el momento en que debo concentrar todo mi poder de vigilancia y observación, no descuidarme ni un solo instante. No me perdonaría nunca que todo terminara sin estar yo allí, atento.¹⁶

En este relato, la mirada juega un papel central en el mundo narrado,

tela, Madrid, 2006, p. 105.

16. Casey, *Cuentos (casi) completos*, pp. 123-124.

mediante ella es como se reconoce y se les da presencia a esos personajes de las sombras, cuya voz no es escuchada. Los indigentes y los enfermos experimentan el menosprecio del entorno habitado; como señala Pera, se trataría entonces de aquellos cuerpos menospreciados que son sometidos a abuso, maltrato y degradación.¹⁷ Estas imágenes de los desahuciados nos recuerdan el papel de la muerte en nuestra existencia, y, por tanto, nos llevan a pensar sobre la fragilidad humana. De este modo, en los textos de Casey “son los propios personajes los que asumen la función degenerativa del tiempo sobre el cuerpo, acelerando el proceso mediante procedimientos cruentos que, a la postre, conducen a la muerte o la degradación del cuerpo”.¹⁸

“Notas de un simulador” es un relato extenso (divido en diecinueve apartados o capítulos), que, como ya mencioné, incluye el texto “La plazoleta” en varios momentos de su desarrollo. A diferencia del anterior, en éste, Casey presenta más situaciones y profundiza más en la psicología del narrador-personaje. Por lo tanto, nos enteramos con mayor detalle de las motivaciones que lo llevan a simular diferentes oficios, para acercarse a los desahuciados con tal de apreciar el momento en que la vida se extingue. Entre los oficios a los que se dedica el protagonista, destaca su negocio de quincalla: vende peines, navajas de afeitar, servilletas de papel, perfumes, jabones y labiales a los enfermos en los hospitales. Al ver que esto no le permite establecer una relación con su objeto de observación, inicia una biblioteca ambulante. A los enfermos les renta un libro por un centavo diario, entonces llega a la conclusión de que mientras más extenso sea el ejemplar, se prolonga su vida y puede relacionarse con ellos al conversar cada día sobre el texto que la mayoría lee. De este modo puede estar cerca cuando se da este pasaje de la vida a la muerte. Quiero

17. Pera, *op. cit.*, p. 255.

18. Fernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 242.

señalar cómo en este relato el poder de la ficción actúa sobre los enfermos y les produce una estancia más apacible, al grado de que estos personajes pueden curarse u olvidarse de sus enfermedades, al ser trasladados a los mundos imaginarios que están leyendo. Así, durante un momento pasajero —el tiempo de la ficción— olvidan su agonía. Florence Olivier señala que “‘Notas de un simulador’ elogia y denuncia a la par los poderes de la ficción mientras el simulador, con su obsesión por los imperceptibles síntomas anunciadores de la muerte [...] derrota la humana ilusión que pretende ignorar la cercanía y el acecho de la muerte”.¹⁹

De esta forma, el protagonista se encuentra vigilante en todo momento de la corporalidad de los otros, pues el menor indicio de cambio o perturbación puede indicarle que el momento ha llegado y no puede desaprovechar esa oportunidad. Quizá por esta obsesiva búsqueda es que siente solidaridad hacia los relegados o, tal vez, porque a su modo él también es un ser diferente y periférico:

Pienso sobre todo en los solitarios, los abandonados, los miserables, de los que nunca tuve un mal gesto, que me acogían al final de su soledad con una expresión de infinita gratitud, sin atreverse a dudar por un instante de los motivos de mi presencia, por improbables que fueran, aceptándola como la cosa más natural del mundo.²⁰

Además de esta obsesión por el pasaje de la vida a la muerte, que se vuelve el motivo de la existencia del protagonista, se presenta también el interés por dejar registro de sus andanzas mediante la escritura. De ahí el título. Se trata de las notas que el protagonista escribe desde la cárcel sobre su obsesión, pues se encuentra en cautiverio por

19. Florence Olivier, “Lo real siniestro”, en Casey, *Cuentos (casi) completos*, p. 19.

20. Casey, *Cuentos (casi) completos*, p. 217.

error, pero no quiere alegar su inocencia porque desea tener tiempo para registrar sus pensamientos. Con esta situación y el énfasis que pone Casey en la escritura, se aprecia la importancia que tenía para él el proceso creativo y su compromiso con la literatura.

En el siguiente fragmento es posible establecer cierta analogía con la perspectiva de Casey sobre la vida; no hay que olvidar que se trata de un texto de ficción, en el que sin duda pueden encontrarse referentes de la vida del autor; pero el estudio del texto se deriva del mundo narrado en relación con el entorno del cual surge y el efecto estético literario que provoca:

No es la muerte lo que me obsesiona, es la vida, el humilde y grandioso bien amenazado, siempre perdido. Me intriga el momento en que se extingue para siempre; aún no he podido explicármelo, está más allá de toda comprensión. He tratado de sorprenderlo. Siempre se me escapa, es evasivo. Un instante estamos vivos, el siguiente la vida se ha extinguido. En vano he tratado de sorprender el momento en que efectivamente cesa ¿cómo es posible que se nos prive del bien supremo? Es como una blasfemia cuyo significado desafía todas las explicaciones, una atrocidad, un ultraje sin nombre.²¹

El simulador del relato de Casey no logra aprehender ese instante que tanto le obsesiona: cómo el bien supremo abandona el cuerpo y el mundo, para que se instale el silencio y la quietud, figurativizado en la muerte. Calvert Casey fue un escritor con una personalidad sensible, que desde su propia perspectiva experimentó y recobró una Isla, que le resultaba distante y ajena, y fue mediante la escritura como se apropió de ella, al reconfigurarla en sus ficciones.

Así, Calvert Casey, en su literatura, cristaliza la posesión ple-

21. *Ibid.*, p. 243.

na y carnal del ser amado en el texto “Piazza Morgana”. Como ya mencioné, este escrito es el único fragmento que se rescató de la novela *Gianni, Gianni*, que el propio Casey estaba escribiendo y destruyó por considerar que no tenía futuro. El título se debe al amante italiano del mismo nombre con quien Casey compartía su vida en Roma y de quien estaba enamorado. En relación con este texto Rafael Rojas señala: “*Gianni, Gianni*, (1969) la novela que Casey destruyó antes de su suicidio fue escrita en inglés, en una atmósfera marcada por el neorrealismo italiano —especialmente por Pier Paolo Pasolini— y por lecturas de literatura erótica anglosajona”.²²

Casey, en “Piazza Morgana”, describe cómo los cuerpos de los amantes se fusionan y las experiencias sensibles del mundo, del deseo y el erotismo se experimentan en un solo organismo. Esta posesión se da mediante el viaje del amante por el interior del cuerpo del amado y por una antropofagia cargada de amor y deseo. Sin embargo, el amante que se ha integrado al cuerpo del otro decide que es mejor envejecer juntos:

Ya he entrado en tu corriente sanguínea. He rebasado la orina, el excremento, con su sabor dulce y acre, y al fin me he perdido en los cálidos huecos de tu cuerpo. He venido a quedarme. Nunca me marcharé. Desde este puesto de observación, donde finalmente he logrado la dicha suprema, veo el mundo a través de tus ojos, oigo por tus oídos los sonidos más aterradores y los más deliciosos, saboreo todos los sabores con tu lengua, tanteo todas las formas con tus manos. ¿Qué otra cosa podría desear un hombre? De una vez para siempre “*emparadisado en ti*”. “*Envejecemos juntos, dijiste*”, y así sucederá.²³

22. Rojas, *op. cit.*, p. 46.

23. Casey, *Notas de un simulador*, p. 236.

Es necesario destacar como en esta fusión corporal entre los amantes se da un borramiento de fronteras, de identidades y de géneros. Lo más importante es el cuerpo y el cumplimiento del deseo: la posesión erótica y amorosa del otro. En este viaje orgánico se da un descubrimiento sensible del mundo por medio del ser amado, se trataría de la culminación del amor por el otro, poder sentir y ver lo mismo que el ser amado, experimentarlo y sentirlo a él por medio de él mismo, desde su propia corporalidad y sensibilidad. En cuanto a “Piazza Morgana”, Merlino señala: “El cuerpo participa de la amoral fluencia amorosa y se desprende de lo correcto, de esa norma que reduce el vivir al protocolo de lo permitido”.²⁴

De este modo, una de las formas de entender la corporalidad es reflexionando sobre la relación entre el sujeto y el cuerpo. En ella, se da la construcción de lo corpóreo a partir del sujeto; ya que la sensación, por tanto la corporalidad, puede estar en el sujeto y en el objeto a la vez, como destaca Deleuze.²⁵ En este sentido, menciono las palabras de Jean-Luc Nancy en relación con el cuerpo: “En verdad, ‘mi cuerpo’ indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero [...] Pero a su vez él me posee [...] Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados”.²⁶

Algo relevante en la literatura de Casey es darle voz a los que generalmente no son escuchados o no tienen un papel protagónico: los indigentes, los enfermos, los solitarios, los espectros. Se trata de verbalizar su mundo mediante la escritura. Así, estos personajes

24. Merlino, *op. cit.*, p. 28.

25. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 42.

26. Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, trad. y postfacio Daniel Álvaro, La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 23.

diversos existen y tienen derecho a trascender mediante la palabra escrita. Precisamente, en el hecho de que sucesos cotidianos motiven sus historias radica lo extraordinario de la narrativa de Casey, porque nos obliga a mirar y a detenernos en los detalles de lo cotidiano. Desde ese posicionamiento, podemos aprehender lo que se describe con la mirada atenta de sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Casey, Calvert, *El regreso*, Ediciones R, La Habana, 1962.
- , *Notas de un simulador*, intr. Mario Merlino, trad. Vicente Molina Foix, Montesinos, Barcelona, 1997.
- , *Cuentos (casi) completos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002.
- Fandiño, Roberto, “Pasión y muerte de Calvert Casey”, *Revista hispano cubana*, 1999, núm. 5, pp. 33-44.
- Fernández Rodríguez, Manuel, “Sobre el reino del sentido. La dialéctica del cuerpo en la obra de Calvert Casey”, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, coord. Eva Valcárcel, Universidad de La Coruña, La Coruña, 2005, pp. 239-245.
- Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames*, trad. Julia Valera y Fernando Álvarez-Uría, Editorial Altamira, Buenos Aires, 1996.
- Gumucio, Rafael, “Calvert Casey desaparece”, en *Los malditos*, ed. Leila Guerriero, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011, pp. 291-306.
- Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo*, trad. Antonia Barreda, Arena Libros, Madrid, 2005.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, México, 1988.
- Lanceros, Patxi, *Fuera de la ley. Poder, justicia y exceso*, Abada, Madrid, 2012.
- Merlino, Mario (sel. y pról.), “Delantal para Calvert Casey”, en Calvert Casey, *Notas de un simulador*, Montesinos, Barcelona, 1997, pp. 9-29.

- Mirabal Llorens, Elizabeth, “Calvert: Cuba sin ti, ahora en su edad madura tiene doce millones de dudas. Entrevista a Antón Arrufat”, *La gaceta de Cuba*, 2009, núm. 3, pp. 3-6.
- Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, trad. y postfacio Daniel Álvaro, La Cebra, Buenos Aires, 2007.
- Olivier, Florence (pról.), “Lo real siniestro”, en Calvert Casey, *Cuentos (casi) completos, op. cit.*, pp. 9-20.
- Pera, Cristóbal, *Pensar desde el cuerpo: Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triascastela, Madrid, 2006.
- Rojas, Rafael, *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Vega, Jesús, “El último regreso de Calvert Casey”, *Revista de Literatura y Arte Unión*, 1993, núm. 16, pp. 25-32.
- Zambrano, María, “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida”, *Revista de Literatura y Arte Unión*, 1993, núm. 16, pp. 38-42.

LOS ROSTROS DE LA SINRAZÓN EN “CHACO”
DE LILIANA COLANZI

Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez

“La locura de la locura está en ser secretamente razón. Y esta no-locura, como contenido de la locura, es el segundo punto esencial que debe marcarse a propósito de la sinrazón. La sinrazón es que la verdad de la locura es razón”.

Michel Foucault

Escribir sobre la locura es un arduo trabajo que implica comprenderla y reflexionarla desde diversas perspectivas —históricas, filosóficas, antropológicas y psicoanalíticas—, ya que, a través de los siglos, la concepción de la locura y del loco se ha transformado de acuerdo con las ideas correspondientes a cada época. En la Edad Antigua, por ejemplo, se creía que sus causas, como maleficios o castigos de los dioses, eran sobrenaturales, y por lo tanto brujos y chamanes se encargaban de realizar ritos para apartar a los afectados de esta condición; luego, en la Edad Media, con la llegada del cristianismo, se pensaba que los locos estaban controlados por el demonio, se les exorcizaba e incluso eran quemados en hogueras para purificar sus

almas. Pero también, como lo ha destacado Michel Foucault,²⁷ el loco era de alguna forma respetado porque inspiraba cierta admiración por su ingenio, su creatividad y su forma de ver el mundo.

Para los siglos XVII y XVIII, al loco se le marginaba encerrándolo en instituciones alejadas de la sociedad porque su comportamiento trastocaba la forma de vida que se regía por el triunfo de la razón y la salud, traducidas éstas en productividad.²⁸ Los locos, al igual que los enfermos, pobres, huérfanos, adolescentes rebeldes, viciosos, y hasta delincuentes, eran la manzana podrida que, de no separarla a tiempo, echaría a perder al resto. Con la llegada del positivismo y la modernidad, surgieron las bases teóricas de la psiquiatría y el loco adquirió la categoría de enfermo mental; pero también se desarrolló un discurso que determinaba lo que era *normal* o *anormal* dentro de una sociedad.

En la segunda parte de *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault retoma reflexiones de otros filósofos en torno a la locura; así, para Pierre Bayle y Bernard Le Bouyer de Fontenelle, la locura tiene la cualidad de parecerse a un sentimiento capaz de empujar a un individuo a realizar actos que transgreden un orden; por su parte, Mandeville postula que “la locura es el lado inadvertido del orden [y que en ella] se esconde todo el espesor de una sabiduría colectiva, y que domina el tiempo”.²⁹

La naturaleza de la locura, insistirá Foucault, está en “ser una razón secreta, en no existir más que por ella y para ella, en no tener en el mundo otra presencia que aquella preparada de antemano por la

27. Cfr. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, t. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2020, p. 289.

28. Las instituciones hospitalarias en las que se enclaustraba a los locos funcionaban bajo una lógica moral y económica, por lo que si eran capaces de trabajar en el encierro eran considerados personas “de bien”, mientras que si eran incapaces de realizar alguna labor quedaban aún más excluidos. Cfr. Foucault, *op. cit.*, p. 113.

29. *Ibid.*, p. 280.

razón ya alienada en ella”.³⁰ La experiencia de la locura, entonces, está en medio de dos dominios autónomos: la conciencia crítica y práctica (juicios y prácticas mediante las que se denunciaba y excluía la locura), y las formas del conocimiento y del reconocimiento (cómo la locura trata de decir su verdad). La categoría de la *sinrazón* pertenece al segundo dominio y encuentra su lugar en las manifestaciones de la locura, en cómo ésta se presenta en un orden establecido.

Si hay una verdad en la locura, ésta es ambivalente, porque, así como es, puede *no ser*, y dentro de la lógica de la *sinrazón* este ser y no ser tiene una coherencia, pues: “es, al mismo tiempo, la razón de la censura y la razón de la unidad que se descubre de uno y otro lado de la censura”.³¹

Al remitirnos a los mitos griegos, un rostro de esta *sinrazón* y de la verdad en la locura sería Casandra, hija de Hécabe y Príamo —reyes de Troya—, y melliza de Helena. Casandra tenía el don de la profecía, una de las versiones sobre cómo lo obtuvo es que Apolo la encontró en el templo y le propuso enseñarle este arte si cohabitaba con él. Ella aceptó, pero enseguida se arrepintió, por lo que Apolo: “le rogó que le diera un beso, y cuando ella lo hizo le escupió en la boca, con lo que se aseguró de que nadie creería nunca lo que ella profetizara”,³² por ello, sus predicciones eran consideradas mentiras o alucinaciones. Casandra predijo la guerra de Troya y, para evitar escándalos, su padre la condenó al encierro y al escrutinio.³³

Con base en lo anterior, propongo una lectura de “Chaco” de Lilitiana Colanzi, cuento publicado en la antología *Nuestro mundo muerto*

30. *Idem*.

31. *Ibid.*, p. 274.

32. Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. II, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 333.

33. *Ibid.*, p. 334.

en 2016,³⁴ que plantea un conflicto entre creer y no creer en el alma y en la capacidad de ésta para migrar a otros cuerpos. Desde el positivismo, esta posibilidad podría tener una explicación científica, por ejemplo, que el joven narrador padece una enfermedad mental como la esquizofrenia, lo que explicaría la voz en su cabeza y la violencia que ejerce contra otros. Pero, desde la cosmovisión indígena, que a través de la oralidad conserva cierta experiencia vital colectiva, es posible que la migración del alma sea un conocimiento sagrado constituido por saberes de los pueblos originarios que, si bien no pueden verificarse mediante los parámetros de la ciencia, en diversas comunidades se aceptan sin cuestionarse; se trata de “explicaciones y racionalidades que invocan mitos, ritos, entidades sagradas y acontecimientos sobrehumanos”³⁵ que se mantienen vigentes porque con ellos se explica el mundo.

En “Chaco”, por su origen y por sus actos, dos personajes (un indígena *'weenhayek*³⁶ y un joven) son marginados por la sociedad. El joven termina con la vida del indígena y el alma de éste migra al cuerpo de su asesino, convirtiéndolo en un ser bianímico (con dos almas). Con el fin de vincular la narración con la locura, así como para reflexionar en torno a la crítica que hace Liliana Colanzi al mundo moderno, analizo cómo funcionan en el relato la *anormalidad*, la

34. Meses antes de que se difundiera el libro en la editorial Almadía, “Chaco” se publicó en *Letras Libres*, 2016, núm. 181, pp. 46-49.

35. Pablo Alarcón Cháires, *Epistemologías otras. Conocimientos y saberes locales desde el pensamiento complejo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019, p. 195.

36. Los *'weenhayek* son un pueblo indígena cuyo idioma (*'weenhayek Ihààmet*) pertenece a la familia lingüística matabo-mak'a. Viven en el Chaco Boreal, a ambos lados de la frontera nacional entre Bolivia y Argentina. Se les llama matabos y son cazadores y recolectores amerindios. Cfr. Jan-Ake Alvarsson, *Etnografía 'Weenhayek. Campear y pescar: la organización socio-económica y política*, t. I, Universidad de Uppsala, Uppsala, 2012.

exclusión, la pérdida de identidad y la ambivalencia, que son algunas de las características de la locura y de la sinrazón.

Vayamos a detalle. Este cuento de Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1981),¹ retoma varios elementos históricos, como los enfrentamientos en el extenso territorio del Gran Chaco (que ocupa parte de Bolivia, Argentina, Paraguay y Brasil), el desalojo violento de los pueblos originarios, así como la pobreza, la marginación y, paulatinamente, el supuesto progreso económico. El relato inicia con una sentencia que es clave para entenderlo:

cada palabra tiene su dueño [y] una palabra justa hace temblar la tierra. La palabra es un rayo, un tigre, un vendaval [...] ay del que use la palabra a la ligera [...] ¿Sabés lo que le pasa al que miente? [:] la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar.²

Estas advertencias son pronunciadas con rabia por el abuelo alcohólico del narrador (un joven del que no conocemos su nombre y que cuenta la historia en primera persona). El abuelo lo acusa de tener la lepra de la mentira e incluso lo golpea, porque de pronto su nieto se convierte en un chico eufórico y muy conversador,³ y a pesar de su

1. Representante de la literatura hispanoamericana contemporánea. Ha publicado cuatro libros de cuentos: *Vacaciones permanentes* (El cuervo, 2010; Montacerdos, 2014), *La ola* (Montacerdos, 2014), *Nuestro mundo muerto y Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de Espuma, 2022), libro con el que se hizo acreedora al Premio Ribera del Duero 2022.

2. Liliana Colanzi, “Chaco”, en *Nuestro mundo muerto*, Almadía, México, 2016, p. 81. En lo subsecuente, al citar fragmentos del cuento, utilizaré esta edición, por lo que después de la cita se encontrará el número de página entre paréntesis.

3. Por ejemplo, dice —fuera de contexto y sin poder dar marcha atrás— frases como: “Doña María, Tevi dice que a su papá se lo tragó un remolino en el monte. Don Arsenio, su nieto cuenta que cuereó a un jaguar y se comió crudo su corazón, ¿es verdad?” (p. 84).

alcoholismo, identifica que hay *algo* extraño y a la vez familiar en el comportamiento de su nieto: que su voz interactúa con otra que no es la suya sin dimensionar la responsabilidad que esto representa.

¿Por qué le es familiar que su nieto albergue dentro de sí otra voz que no es suya? Cuando el abuelo estaba bajo los influjos del alcohol escuchaba voces, este hecho podría ser un delirio por su condición de alcohólico, pero también existe la posibilidad de que lidiase con otras voces (almas), a las que incluso respondía: “Cállese, cállese, cállese, le decía espantado a la botella como si las voces estuvieran tentándolo desde el interior del vidrio. Otras veces murmuraba cosas en la lengua de los indios” (p. 82).

En su pasado, el abuelo era violinista y tocaba en fiestas hasta que colaboró con el gobierno para expulsar a los *'weenhayek* de sus tierras. Vargas, un *colla*⁴ que vive en el pueblo cuenta que el desalojo fue violento:

Los emisarios del gobierno sacaron a los matacos a balazos, incendiaron sus casas [...] varios avivados aprovecharon el desalojo para violar a las matacas. Algunas eran rubias y de ojos celestes, hijas de los misioneros suecos [...] más lindas que las mujeres nuestras eran esas salvajes (p. 82).

El gobierno no pagó lo acordado al abuelo, perdió todo y se convirtió en un ser malhumorado, alcohólico y, ante los ojos de los indígenas, traidor. Así, se justifica que las almas de los muertos lo invadieran y discutieran con él, como una suerte de condena. Por su parte, el nieto se transforma en un ser bianímico, un día, al percatarse de la presencia de un *'weenhayek* que yacía al borde de la carretera, le llamó la atención su forma de estar en el mundo, pues:

4. Los *collas* son poblaciones mestizas entre las que destacan los quechuas y los aymaras, hablan castellano y habitan en el occidente de Bolivia y en zonas fronterizas.

Se la pasaba borracho y perseguido por las moscas. Era alto, grande. El taparrabos apenas le cubría los huevos. Indio sucio, vicioso, decía la gente. Los camioneros maniobraban para esquivarlo y le tocaban bocina, pero nada tenía la capacidad de interrumpir el sueño del mataco. ¿Con qué soñaba? ¿Por qué andaba separado de su gente? Yo lo envidiaba. Quería que el mataco se fijara en mí, pero él no me necesitaba para ser lo que era (p. 83).

Cuando tuvo oportunidad, el chico tomó una piedra y se la arrojó, golpeándolo en el cráneo y provocándole la muerte. Respondiendo al designio de *algo* más grande que su voluntad, el alma del indígena migró al cuerpo de su asesino:

la voz del mataco se metió en mi cabeza. Cantaba, sobre todo. *No tenía idea de lo que le había pasado* y se lamentaba con esa voz tristísima y como empantanada de los indios. *Ayayay*, cantaba. Yo soñaba sus sueños: manadas de taitetus que huían en el monte, la herida caliente de la urina alcanzada por la flecha, el vapor de la tierra yéndose a juntar con el cielo. *Ayayay...* El corazón del mataco era una niebla roja. ¿Quién sos? ¿Qué querés? ¿Por qué te has alojado en mí?, le hablé. Yo soy el *Ayayay*, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla, habló el mataco, y también quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije (p. 82) [las cursivas son mías].

En párrafos anteriores mencioné que el comportamiento del protagonista podría leerse como resultado de una enfermedad mental, pues las personas esquizofrénicas, entre otros síntomas, presentan una alteración en su conciencia: disminuye su sentido del yo, se distorsiona su noción de primera persona y cambia su concepción del mundo. Al experimentar una sensación de vacío interior y sentimientos de

anonimato se pueden confundir con *un otro*, de forma que se escuchan a sí mismos y a un interlocutor con el que se fusionan, ya que perciben sus pensamientos, sentimientos o expresiones como autónomos y ajenos, capaces de irrumpir e interferir en el curso de un solo pensamiento ordenado y coherente;⁵ de repente el mundo les parece transformado,⁶ refieren que tienen poderes extraordinarios y experiencias místicas, paranormales o sobrenaturales.⁷

En cuanto a las conductas violentas, de acuerdo con Esbec y Echeburúa, es difícil establecer un nexo causal simple entre la esquizofrenia y los actos violentos. Las personas esquizofrénicas no son necesariamente agresivas; sin embargo, en menor porcentaje, existen pacientes que cometen delitos violentos graves, como homicidios, y esto ocurre cuando consumen drogas o no reciben el tratamiento adecuado: “el 10% de los esquizofrénicos acaba suicidándose [y] también pueden ser víctimas propiciatorias”.⁸

Entonces, desde la perspectiva científicista, la migración del alma correspondería al delirio de un protagonista enfermo. Pero ésta es solo una explicación de tantas, porque también el relato se podría

5. “Yo soñaba sus sueños [...] las historias del mataco y las mías se juntaban solas [...] me quedaba despierto, jugando con la piedra que palpitaba entre mis manos y escuchando el murmullo del otro que era yo [...] El murmullo volvió a crecer en mi cabeza [...] Estuve escuchándonos y tirando piedras en la poza hasta que me aburrí” (pp. 84, 86 y 91).

6. En algunas escenas, el protagonista narra en primera persona del plural; así cuenta cómo dos almas en un solo cuerpo perciben el mundo: “Vimos kilómetros de árboles calcinados arañando el cielo. Vimos un perezoso con la espalda quemada que se arrastraba por la carretera. Vimos un letrero que decía: Cristo viene” (p. 88).

7. Marino Pérez Álvarez, José M. García Montes y Louis Sass, “La hora de la fenomenología en la esquizofrenia”, *Clinica y Salud*, 21 (2010), p. 226.

8. Cfr. Enrique Esbec Rodríguez y Enrique Echeburúa Odriozola, “Violencia y esquizofrenia: un análisis clínico-forense”, *Anuario de Psicología Jurídica*, 26 (2016), pp. 70-79.

leer como una ficción no mimética y entonces alegar que la migración del alma es un hecho sobrenatural. El conflicto surge cuando nos cuestionamos si hay algo que el conocimiento científico deja de lado: ¿y si los saberes de los pueblos originarios también son verdades, aunque no se puedan justificar con pruebas y resultados?

La locura como discurso “reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón”.⁹ Los protagonistas del cuento, el joven y el 'weenhayek, pueden ser considerados locos porque la sociedad los margina por ser diferentes al resto, es decir, *anormales*, pero también por su condición liminal.¹⁰ Así, como locos, entrañan una perspectiva de la realidad que puede tanto desafiar como enriquecer la realidad positiva.

Una de las miradas críticas de Liliana Colanzi, manifestada a través de sus protagonistas, se detiene en la modernidad. La historia se desarrolla en algún pueblo del Chaco alejado de Santa Cruz de la Sierra,¹¹ donde, según el narrador, no pasa nunca nada e incluso la señal de la televisión llega con interferencia: “lejos, lejos estaba el mundo” (p. 83). La intervención que el gobierno y sus colaboradores realizaron en territorio indígena en el pasado dio como resultado

9. Foucault, *op. cit.*, p. 31.

10. El concepto de *liminalidad* fue acuñado en 1908 por Arnold Van Gennep para hablar sobre la existencia generalizada de un tipo de rituales que marcan socialmente el paso de un estadio a otro. Más tarde, en 1973, Víctor Turner desarrolla el concepto y señala tres características principales de la liminalidad: ambigüedad, invisibilidad y carencia. Cfr. Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago, 1969, y Víctor Turner, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, México, 1980. Para efecto de esta investigación, planteo a los personajes liminales como aquellos capaces de funcionar como seres ambiguos, que pueden, por ejemplo, situarse en el punto medio entre la vida y la muerte, lo real y lo sobrenatural.

11. Santa Cruz de la Sierra se localiza en los llanos orientales de Bolivia, una región pluricultural en la que vive al menos una decena de pueblos originarios.

la construcción de la planta petrolera Viborita y la carretera que pasaba a un costado del pueblo, señales de que la modernidad era evidente. Pero esta modernidad deformó la existencia de la gente, no solo porque los indígenas carecen de hogar, sino porque la contaminación del entorno es capaz de enfermar a todos los habitantes: “El que no estaba enfermo de la piel estaba enfermo de los pulmones” (p. 83). Nadie está a salvo de la miseria y de la toxicidad, ni siquiera dentro de sus casas, como lo demuestra la propia familia del protagonista.¹²

Por otro lado, hay una crítica a la violencia y a la ausencia de vínculos afectivos entre los personajes; nadie manifiesta confianza o respeto mutuo, y menos aún por el protagonista: el joven es solitario y menospreciado por la sociedad; va a la escuela, pero no tiene amistades y se sabe observado, sobre todo cuando lo golpea el abuelo: “Tuve que ir a clases con los brazos y las piernas marcados, soportar las miradas de los demás. Miradas en las que pestañaba la risa. Ahí va el matajaguas, tundeado por el viejo borracho, decían esas miradas” (p. 85). Más adelante, cuando la familia se ve obligada a mudarse a un cuarto de Vargas, la esposa de éste se queja del joven: “El chango de la Tartamuda es raro” (p. 86).¹³

Las sospechas de la anormalidad, extrañeza o deformidad moral que se tienen sobre el joven resultan ser ciertas cuando además de asesinar al indígena también mata a su abuelo. Esto sucede cuando el chico se queda solo con él y lo enfrenta; el abuelo, mirándolo a los ojos, lo insulta “Usted, flojo, marica, mentiroso, salga de aquí [...]”

12. Por ejemplo, una acción recurrente en su día a día era verter veneno para ratas en las esquinas de la casa en la que vive con su madre y su abuelo.

13. La madre, además de padecer asma, tiene un trastorno del habla, por ello en el pueblo la conocen como La Tartamuda.

Usted es como la caña, hueco por dentro, hijo de qué semilla serás”,¹⁴ y escupe el piso con desprecio.

Invadido por el coraje y alentado por la voz del indígena,¹⁵ el chico busca la piedra con la que asesinó antes y le da un golpe fuerte a su abuelo en la cabeza sin sentir remordimiento: “Me quedé mirando, sorprendido: ¿tan viejo y todavía se agarraba a este mundo?” (p. 86). El abuelo agonizó unos días en un hospital y todos en el pueblo asumieron que se cayó en su borrachera, menos su madre, quien, antes de abandonar a su hijo, le pregunta:

—¿Q-q-q-qué es es-s-sa pi-piedra que agarrás t-to-do el t-t-tiempo?

La recogí en el camino, dije.

—¿Q-q-qué hacías el d-d-día en que s-s-se cayó el ab-uelo?

Estaba mirado tele, dije.

¿N-n-n-no es-c-c-cuchaste n-n-naada?, insistió. Estaba fuerte el volumen, respondí.

Apretó los labios, y con una sola mirada La Tartamuda me desconoció como su hijo (p. 87).

Y el chico, quien había sido ignorado o malmirado por los otros, dice “supe cómo se sentía que alguien me tuviera miedo; me gustó” (p. 87), y por primera y única vez lo vemos mentirle a su madre. Con ese desconocimiento que se da entre la madre y el hijo (él también la desconoce como madre al referirse a ella como La Tartamuda), el vínculo que lo ata al pueblo se rompe, pues no le queda nada ni nadie para quedarse.

14. El adolescente es hijo de un vendedor de ollas Tramontina que pasó una vez por el pueblo y embarazó a su madre.

15. “¿Qué esperarás para cobrar tu venganza, cría de víbora colorada? ¿Te dejás tratar así por el viejo borracho? ¿O acaso tu sangre es fría como la del sapo?” (p. 85).

Colanzi le da rostros a la sinrazón: uno es el adolescente violento y el otro es el indígena en busca de venganza. Conforme se desarrolla la narración, el alma del indígena ya no parece confundida, incluso conoce su destino y el del cuerpo que habita, por lo que funciona como guía: en el momento en que se rompe el vínculo con la madre y con el pueblo, el 'weenhayek le dice al chico que es momento de irse y abordan una pipa de combustible que va hacia Santa Cruz; el chofer que la conduce es el personaje que tiene la función de llevar al chico bianímico por un viaje final. En este viaje se presenta un encuentro sexual entre el chofer y el chico, un hallazgo inquietante con un pulpo y, finalmente, la muerte del protagonista.

Si, como expresa Foucault, la naturaleza de la locura es “al mismo tiempo su útil sabiduría; su razón de ser consiste en acercarse tanto a la razón, en ser tan consustancial a ella que, en conjunto, forman un texto indisociable”,¹⁶ entonces, el joven y el indígena —como rostros de la sinrazón, como seres marginales excluidos de una sociedad que juzga lo que es normal y lo que no, según estándares modernos— están locos en tanto que la naturaleza de su locura está en tener una razón secreta. ¿Y cuál sería esta razón secreta? Que no existe un origen puro, es decir, ni la visión del mundo indígena es totalmente opuesta a la occidental ni al contrario, sino que tanto el conocimiento, como las creencias y saberes tradicionales están mezclados con otras tantas maneras de concebir el mundo que ya no existe una idea de pureza, de origen.

Al igual que la exclusión, la identidad o la falta de ella es otra característica de la locura. En el cuento, gran parte de la narración está en primera persona, sin embargo, la voz “tristísima y empantanada” (p. 84) del indígena irrumpe para contar historias aisladas de muerte y precariedad en su comunidad; así asistimos a una fusión del tiempo histórico con el tiempo mítico que trasciende la linealidad del tiempo moderno:

16. Foucault, *op. cit.*, p. 279.

Llegó el frío al monte, el río se secó. Ayayay. Saltó la rana en la rama, la víbora se la comió. La muchacha fue en busca de agua, muerta apareció. Ayayay. El joven salió a cazar, muerto apareció. Ayayay. El viejo se fue a su casa, muerto apareció. Ayayay. La que bailó con el otro, muerta apareció. Ayayay. El de la risa de mono, muerto apareció. Ayayay. La del mentón alargado, muerta apareció. Ayayay. Los bultos de los difuntos nadie quería tocar. Entre medio de las matas se empezaron a estropear. Las almas de los finados regresaban a llorar. Ayayay. Dijo ella: ¿Acaso entre puras ánimas nos vamos a quedar? Y al día siguiente no estaba. Ayayay [...] El río se hizo veneno, el pescado se murió. La hambre fue grande, la comida faltó. Mandaron tres a cazar, ninguno de ellos volvió. Chupando huesos de jochi la gente los encontró. Ayayay. Amarrados de las manos los trajeron de regreso. Cada uno de los niños con un palo les pegó. La cabeza del más joven como zapallo se abrió. A los perros les largamos, la carne les escurrió. Los clavamos con la lanza, el fuego los cocinó. Comimos hasta saciarnos, la panza se nos hinchó. Ayayay (pp. 90-91).

Aun separado de los suyos, porque es así como lo encuentra su asesino a orillas de la carretera, el sentido de comunidad que alguna vez tuvo sigue presente en su voz, mediante la cual alcanza a transmitir un poco de la historia de su pueblo que, entre otras cosas, es una historia de colonización,¹⁷ desalojo,¹⁸ migración y exclusión.

Si bien se ve y se juzga *al indio* —como le llama la gente— como un hombre sucio, perseguido por las moscas y borracho, al

17. Cuando se narra la traición del abuelo se menciona que los emisarios del gobierno violaron a las hijas de los misioneros suecos; cabe mencionar que entre 1943 y 1949 llegó una misión sueca al Chaco boliviano para trabajar con los indígenas 'weenhayek y llevar a cabo proyectos sociales y educativos.

18. Durante el siglo XX ocurrieron hechos que afectaron a los 'weenhayek, entre ellos la guerra del Chaco que duró cuatro años y que se dio entre Bolivia y Paraguay en los años treinta.

adolescente le atrae su forma de estar en el mundo. Para Pablo Virguetti Villarroel, lo que el chico envidia es la autonomía que tiene el indígena, a pesar de no estar en comunidad, y señala que “la muerte del indígena aleja la posibilidad de que el protagonista tenga que asumir una identidad que rechaza. En este sentido, esta escena reproduce [...] los desgarros de la identidad boliviana”.¹⁹

Ni el joven ni el *'weenhayek* tienen un nombre. Ambos experimentan un problema con su identidad, el chico no sabe quién es su padre y el indígena perdió la convivencia con su pueblo. Ambos son, en menor o mayor grado, violentos, pero también surgieron de la violencia y la precariedad. Ante los ojos de los demás son *los otros*, los indeseados, los raros. Incluso el cadáver del indígena es tratado por los policías como un cuerpo que no importa; en el momento en que lo meten dentro de una bolsa negra le dan el carácter de basura: “No hicieron muchas preguntas, era nomás un indio. Nadie lo reclamaba” (p. 45). El protagonista narra que vio a los policías arrojar el cuerpo a la carrocera de una camioneta mientras hacían chistes.²⁰

19. Pablo Virguetti Villarroel, “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual”, *América sin nombre*, 2019, núm. 24, p. 79, DOI: 10.14198/AMESN.2019.24-1.06.

20. “El indígena, independientemente de la jerarquía que ocupara en su comunidad, es más susceptible de convertirse en vida desnuda que el inmigrante europeo más estigmatizado: la piel del indígena es recodificada para construirlo como el bárbaro, el no-hombre, el animal con forma humana. Precisamente por su alineación con el animal, al indígena se le niega una palabra política reconocible: durante siglos su idioma no tiene valor para el Estado (Perú fue el primer país latinoamericano en oficializar una lengua indígena —el quechua— recién en 1975; más tarde siguió Paraguay con el guaraní, Colombia en 1991, Bolivia en 1994 y Ecuador en 1995), su sistema jurídico no forma parte del corpus legal de la nación, su historia es borrada o negada”, Liliana Colanzi, *Of animals, monsters, and cyborgs. Alternative bodies in Latin American fiction (1961-2012)*, tesis de doctorado, Cornell University, Ithaca, 2017, DOI: 10.7298/X4765C8J.

Al no tener identidad ni vínculos afectivos los indígenas son considerados seres inadaptados; Colanzi los construye, además, como seres liminales con la capacidad de percibir manifestaciones extrañas que escapan al entendimiento. Un ejemplo de ello es cuando el chico ve cómo el alma de su abuelo se desprende de su cuerpo como un humo blanco. Por su parte, el alma del indígena, en su condición de liminalidad, se mueve entre el pasado, el presente y el futuro, provoca la sensación de niebla roja en el cuerpo del joven y decide a quién matar y a quién no, según su percepción de la realidad y del destino que conoce.

En este contexto de liminalidad, el sueño es un elemento clave en el cuento, porque representa una forma de conectar con el pasado y con el futuro. El chico se comunica con el pasado del indígena cuando sueña una suerte de enfrentamiento que involucra flechas, heridas, humo y taitetuses huyendo al monte, y se vincula con su destino cuando se queda dormido en la pipa que lo lleva a Santa Cruz:

soñé que me moría y que del otro lado de la muerte me esperaba un chico hermoso como el sol. Yo me cortaba la lengua y se la entregaba, y al dársela me quedaba mudo pero mi corazón lo llamaba con un nombre: Mi Salvador (p. 89).

Por otro lado, en una escena particularmente extraña y lovecraftiana,²¹ el joven se encuentra con un pulpo de enormes tentáculos que tenía atrapado un cachorro de zorro; el pulpo le teme al joven porque cuando lo siente acercarse suelta a su presa y se sumerge en el fondo del agua. La presencia del pulpo es inquietante, primero

21. Ya que está en diálogo con Cthulhu, una entidad cósmica y primordial, creada por H. P. Lovecraft, que apareció por primera vez en *La llamada de Cthulhu* (1926) para después formar parte de los mitos de Cthulhu, universo literario de horror cósmico desarrollado por Lovecraft y otros escritores de su círculo.

porque en el ecosistema boliviano no hay octópodos, menos con tentáculos tan grandes (aunque podrían estar deformados por la contaminación); el mundo aquí se presenta transformado ante los ojos del protagonista. Simbólicamente, el pulpo podría representar a la industria; es decir, en algunos países de Latinoamérica, como Perú, Bolivia y Chile, se utiliza la palabra *pulpo* para referirse a alguien que se beneficia del esfuerzo o trabajo de otros. El pulpo también hace mención a las industrias que explotan el medio ambiente y a las comunidades, por lo que, para este tipo de empresas, el pueblo indígena es un grupo incómodo que se interpone en la explotación disfrazada de progreso.

En este sentido, la presencia indígena, aunque espectral, es una representación de la resistencia al cambio, pues el indígena no puede ser atrapado por la aceleración de la realidad moderna. Antes de ser asesinado, el 'weenhayek usaba su taparrabos, cuando ya la población se había incorporado a la dinámica urbana en la que había televisiones en los hogares (aunque no llegara la señal) y cuando niños y jóvenes iban a la escuela y los trabajos se habían diversificado por el combustible y el cemento. Aunque desposeído, él seguía siendo un hombre libre y, como indígena, su presencia estorbaba, pero también imponía. ¿Por qué un pulpo enorme escaparía al ver al chico acercarse? ¿Acaso presintió que no se acercaba solo, sino que iba con el alma de indio muerto dentro? Si el pulpo es solo un símbolo de la industria que amenaza la vida,²² el alma indígena es, entonces, su némesis.

Aquel pueblo del Chaco es un entorno opresivo y cruel que empuja a los personajes a la locura, y es desde la lógica de la sinrazón que cuestionan el mundo moderno que pretende ser ordenado y *normal*.

22. Cabe agregar que, para José Martí, Estados Unidos es el pulpo que oprime a América, en su célebre ensayo “Nuestra América” se lee: “De todos sus peligros se va salvando América. Sobre algunas repúblicas está durmiendo el pulpo”, Cfr. José Martí, *Nuestra América*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005, p. 37.

Con su mirada descentrada, que podría ser considerada un delirio o producto de una enfermedad, tanto el joven como el 'weenhayek muestran que este mundo solo es apariencia y visibilizan a algunos grupos²³ que han sido marginados por el discurso hegemónico.

Reanudemos ahora los hilos anteriores. En “Chaco” hay un hábito de locura como visión de mundo que permea todo el texto; se trata de una visión crítica que cuestiona la modernidad y la lógica de la normalidad. Precisamente, quienes se oponen a esta lógica son los rostros de la sinrazón, los otros, los anormales: el chico y el 'weenhayek. No tienen nombre porque podrían ser cualquier joven o cualquier indígena sobreviviendo en cualquier territorio explotado, precario y contaminado de Latinoamérica.

En entrevista con Sergio Alzate, Liliana Colanzi proporciona algunas claves para entender su literatura. Desde su punto de vista, Bolivia está

conformado por una dupla de cosmovisiones que chocan en la manera de ver y percibir lo real: una mentalidad racional que le busca una explicación lógica a todo, y otra supersticiosa, que bebe de los mitos indígenas su modo de existir. Así, las maneras de practicar la medicina,

23. Además de los pueblos originarios, otro grupo que ha sido marginado es el de los migrantes. De forma extraliteraria y solo para ejemplificar cómo el otro, el distinto, el extranjero, puede ser considerado loco, recordemos la historia del pintor Martín Ramírez y de la indígena tarahumara Rita Quintero, dos migrantes mexicanos que fueron diagnosticados como enfermos mentales en Estados Unidos porque las autoridades y los médicos que los evaluaron los encasillaron dentro de la categoría de la sinrazón al no comprender su lengua y su cultura. Cfr. Jorge Durand, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, El Colegio de México, México, 2017; Víctor Manuel Espinosa, *Martín Ramírez: arte, migración y locura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019; Vy T. Phan, “Desplazamiento y distanciamiento lingüístico en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: *La mujer que cayó del cielo*”, *Trinity College Digital Repository*, 2018, <https://bit.ly/3A2mMOE>>; Lucía Garavito, “Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36 (2012), pp. 395-411.

de entender la religión o de asomarse al misterio de la muerte siempre están en constante debate.²⁴

La contraposición que la autora realiza entre razón y superstición se debe a que, subraya, de esta última “me atrae su poesía, la poesía de las cosas irracionales”.²⁵ A pesar de que Colanzi escribe desde el extranjero (vive desde hace más de una década en Ithaca, Nueva York, donde trabaja como profesora de literatura en la Universidad de Cornell), sitúa la mayoría de sus historias en Bolivia, consciente de que los latinoamericanos lidian con “una herencia colonial muy pesada, con la que nos relacionamos de diferentes maneras”.²⁶

Algunas de sus historias —sobre todo las que se encuentran en *Nuestro mundo muerto* y *Ustedes brillan en lo oscuro*— suelen clasificarse en géneros no miméticos, como el fantástico, el horror y la ciencia ficción. La autora menciona que, al escribir bajo las convenciones de estos géneros, busca hacer visibles miedos atávicos, como el miedo al otro, al indígena; y, con la irrupción de lo sobrenatural, nombrar aquello que ha sido negado:

para darle forma a aquello que los personajes ni siquiera son conscientes de que temen [...] Mi manera de usar el [género es] una forma de traer a un primer plano cosas que los personajes y la sociedad ignoran o consideran que está superado, como la violencia de la colonización

24. Sergio Alzate, “Los mundos de Liliana Colanzi”, *El tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 2018.

25. *Ibid.*, p. 12.

26. Colanzi, “Conoce a los autores: Liliana Colanzi”, *Hay Festival, 39 escritores menores de 39*, 2017, Bogotá, <https://bit.ly/3HtMJZn>.

[representada] como un fantasma que sigue vivo, como una presencia que no se ve, pero que actúa de diversas formas.²⁷

Colanzi también ha subrayado que varios de los personajes de *Nuestro mundo muerto* “están tratando de escapar de una herida original, aunque no saben necesariamente hacia dónde ir y se sienten arrastrados por fuerzas que los superan”.²⁸ En el caso de “Chaco”, hay una fuerza que arrastra al protagonista como un deseo de vengarse y ser escuchado, y que todo indica que pertenece en realidad al indígena. El cuerpo del chico es habitado por una nueva voz, la voz del pasado, y es una voz que incomoda en el presente; intempestiva y despreciada, es la voz del pueblo indígena.

El 'weenhayek tiene un carácter ambivalente porque no se presenta ni completamente subyugado ni bondadoso; no es héroe, tampoco enemigo; es un ser híbrido que tiene muchos nombres para sí mismo: “el Ayayay, El Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla” (p. 84). Su liminalidad le permite ser como un fantasma que transita por el mundo de los vivos mientras carga y comparte el recuerdo, la rabia, la venganza. Él decide a quién debe matar el joven y a quién no; su voz en forma de delirio atrapa la mente y el cuerpo del adolescente y ambos se mueven entre la lucidez y la locura, el pasado y el presente, la barbarie y la civilización violenta. El chico y el indígena, siendo un mismo ser, se comunican

27. Colanzi, “Ciclo Fantásticas & Insólitas. Encuentros con las escritoras de lo inquietante”, Universidad de Alcalá, 20 de mayo de 2022 [encuentro virtual], <https://bit.ly/3Azhj3z>.

28. Colanzi, “Me interesan los cuentos que te introducen hacia lo extraño”, *Libros a mí*, 3 de octubre de 2017 [entrevista], <https://bit.ly/3zGvN18>.

a través de un lenguaje que conforma una pluralidad de voces, la cual muestra a cada uno en su mundo y en su tiempo.²⁹

Anabel Gutiérrez León afirma que las nuevas generaciones de escritoras y escritores bolivianos abordan el tema de la discriminación por raza o clase “en un tono que no es ni condescendiente ni didáctico, sino que lo exponen como un elemento ineludible de la realidad y no solo como detalle decorativo o de color local”.³⁰ Al plantear las dicotomías urbano-rural, individual-colectivo, tiempo mítico-tiempo histórico, Liliana Colanzi muestra cómo los que se encuentran al margen de la ciudad se relacionan con la modernidad de uno u otro modo (ya sea que trabajen como choferes para la planta petrolera, ya sea que mantengan sus propias tradiciones). El problema de identidad, *para estas personas*, es un tema ineludible, porque tiene como punto de partida un presente fundado en un pasado perdido y un futuro en el cual ninguno de ellos tiene cabida, comenzando con los daños —al parecer, irreparables— del medio ambiente, que son subrayados en el cuento.

Si bien la voz indígena (silenciada y excluida) ocupa el protagonismo cuando entra al cuerpo del joven no alcanza la trascendencia, porque al final, cuando el chico es atropellado (o se deja atropellar) y su espíritu se despegaba de su cuerpo, ambas almas flotan encima de aquel mundo moderno y, a pesar de que el hombre de la ciudad es

29. La autora menciona su intención de “plasmear lo indígena, lo fantasmal, como una historia que ha sido durante mucho tiempo silenciada e ignorada. Una de las estrategias para conseguirlo es el lenguaje. Por ello me interesaba la presencia de ciertas palabras que pertenecen a comunidades que ya no existen [como aguarareta], pero que sobreviven como fantasmas en la lengua”, Alejandro Menéndez Mora, “Entrevista con Liliana Colanzi. Aquello que consideramos familiar”, *Revista de la Universidad de México*, 2019, núm. 8, p. 109.

30. Anabel Gutiérrez León, “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin nombre*, 2017, núm. 22, p. 52, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.04.

considerado *un salvador* por la persona a la que le acaba de quitar la vida, lo más probable es que no reciba la palabra que se le entrega y que simplemente lo salve de su propia existencia.

En el contexto latinoamericano, lo mítico aún converge con lo histórico porque existe una resistencia a dejarse absorber por la mentalidad racionalista moderna.³¹ Volvamos a aquella sentencia del abuelo que dicta así: al que miente la palabra lo abandona “y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar” (p. 81). La falta de identidad del abuelo, del nieto, e incluso del indígena, trae consigo el vacío; son personajes corrompidos por su entorno y orillados a cometer actos terribles sin remordimientos; se aíslan, se emborrachan o vagan. Principalmente entre el joven y el indígena hay importantes semejanzas: ambos son marginados, son violentos y surgen de la violencia; su mundo está devastado por personas tan distintas, y enriquecidas, que nunca llegan a conocerlas (tampoco conocen nunca la prosperidad). Ambos pertenecen a un mundo ambivalente (“la poesía de las cosas irracionales”, como dijo la propia Colanzi) que nos hace preguntarnos si se trata de locura, anormalidad o hechos místicos: es probable que, para habitar un cuerpo ajeno o para ser habitado por un alma intrusa, se necesite de ese mismo carácter ambivalente.

Aun cuando en “Chaco” nunca se afirma, la migración del alma está mucho más cercana a una concepción indígena que a la científica; pero más allá de la trama, tal como lo menciona el epígrafe de Foucault, la locura tiene su propia lógica y, conforme a esta idea, Colanzi juega con la posibilidad de que existan otras formas posibles de habitar el mundo, solo que desde otra racionalidad o racionalidades distintas a la moderna.

Así, la figura del “loco” en este relato, el rostro de la sinrazón, “se confunde con los otros, y está presente en todos, no por un diálogo

31. Cfr. Gutiérrez, *op. cit.*

o por un conflicto con la razón, sino para servirla oscuramente por un medio inconfesable”,³² por ello representa a muchos otros rostros que parecen *invisibles*, de modo que, de tan familiar que es su presencia en la sociedad, ésta los ignora. Esta invisibilidad, esta ausencia, bien podría ser nacimiento de algo distinto: una revelación de la otredad oculta.

“Chaco” invita al lector a dialogar con las cosmovisiones indígenas que de alguna manera continúan vigentes en nuestra manera de convivir con el mundo, a pesar de que privilegiamos el conocimiento científico en la actualidad. Si se parte de la idea de que hay diversas maneras de explicar la realidad y la vida a partir de la experiencia se amplía el horizonte de entendimiento. Al interpretar el arte, en este caso la literatura, se intenta trascender los límites del lenguaje y se puede cuestionar y reinterpretar la historia, y con ello la concepción de la locura.

El protagonista de “Chaco”, por su propia condición bianímica, representa lo opuesto a una traducción reductora del mundo, pues pone de relieve cómo en Latinoamérica conviven, en una simbiosis aparentemente incompatible, pero real, cosmovisiones opuestas (la moderna científica y la tradicional mística), que le dan a esta región una amplitud enriquecedora. La sinrazón no es solo una carencia o una desviación, sino también el complejo trasfondo de nociones indígenas sobre la vida, la integridad y el destino.

32. Foucault, *op. cit.*, p. 282.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Cháires, Pablo, *Epistemologías otras. Conocimientos y saberes locales desde el pensamiento complejo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019.
- Alvarsson, Jan-Ake, *Etnografía 'Weenhayek. Campearse y pescar: la organización socio-económica y política*, t. I, Universidad de Uppsala, Uppsala, 2012.
- Alzate, Sergio, “Los mundos de Liliana Colanzi”, *El tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 2018.
- Colanzi, Liliana, “Chaco”, en *Nuestro mundo muerto*, Almadía, México, 2016 [Primera publicación en *Letras Libres*, 2016, núm. 181, pp. 46-49].
- , *Of animals, monsters, and cyborgs. Alternative bodies in Latin American fiction (1961-2012)*, tesis de doctorado, Cornell University, Ithaca, 2017, DOI: 10.7298/X4765C8J.
- , “Me interesan los cuentos que te introducen hacia lo extraño”, *Libros a mí*, 3 de octubre de 2017 [entrevista], <https://bit.ly/3zGvN18>.
- , “Conoce a los autores: Liliana Colanzi”, *Hay Festival, 39 escritores menores de 39*, 2017, Bogotá, <https://bit.ly/3HtMJZn>.
- , “Ciclo Fantásticas & Insólitas. Encuentros con las escritoras de lo inquietante”, Universidad de Alcalá, 20 de mayo de 2022 [encuentro virtual], <https://bit.ly/3Azhj3z>.
- Durand, Jorge, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, El Colegio de México, México, 2017.
- Esbec Rodríguez, Enrique y Enrique Echeburúa Odriozola, “Violencia y esquizofrenia: un análisis clínico-forense”, *Anuario de Psicología Jurídica*, 26 (2016), pp. 70-79.

- Espinosa, Víctor Manuel, *Martín Ramírez: arte, migración y locura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 ts., Fondo de Cultura Económica, México, 2020.
- Garavito, Lucía, “Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36 (2012), pp. 395-411.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. II, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Gutiérrez León, Anabel, “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin nombre*, 2017, núm. 22, pp. 49-59, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.04.
- Martí, José, *Nuestra América*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005.
- Menéndez Mora, Alejandro, “Entrevista con Liliana Colanzi. Aquello que consideramos familiar”, *Revista de la Universidad de México*, 2019, núm. 8, pp. 108-111.
- Pérez Álvarez, Marino, José M. García Montes y Louis Sass, “La hora de la fenomenología en la esquizofrenia”, *Clínica y Salud*, 21 (2010), pp. 221-233.
- Phan, Vy T., “Desplazamiento y distanciamiento lingüístico en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: *La mujer que cayó del cielo*”, *Trinity College Digital Repository*, 2018, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/715>.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, México, 1980.
- Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago, 1969.
- Virguetti Villarroel, Pablo, “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual”, *América sin nombre*, 2019, núm. 24, pp. 73-91, DOI: 10.14198/AMESN.2019.24-1.06.

PENSAR LO IMPENSABLE: EL HORROR Y LOS LÍMITES DE LA RAZÓN EN LOBO DE BIBIANA CAMACHO

Elsa López Arriaga

Durante las últimas décadas, en la narrativa mexicana se ha posicionado una serie de plumas de escritoras con una sólida apuesta estética. Estas autoras recurren a construcciones osadas, violentas y críticas como un mecanismo de resistencia frente a las crisis sociales o políticas de su entorno. De ahí que privilegien las composiciones narrativas no miméticas, para hacer de ellas “herramientas muy eficaces para denunciar los desgastados sistemas de poder”.³³ Con todo, estos universos no solo procuran poner en relieve las problemáticas sociales, también exploran la condición del ser humano, orillándolo hasta los límites de sí mismo, del miedo, la fragmentación o la locura.

Un caso notable es la propuesta narrativa de Bibiana Camacho (Ciudad de México, 1974), quien ancla su literatura en los abismos de la realidad, es decir, en los elementos fuera de lo normal y lo

33. Cecilia Eudave, “Perspectivas de lo insólito en las narradoras mexicanas contemporáneas Bibiana Camacho, Iliana Vargas y Lola Ancira”, *Grafógrafxs*, 2020, núm. 4, p. 13.

cotidiano.³⁴ Tanto sus volúmenes de cuentos —*Tu ropa en mi armario* (2010), *La sonámbula* (2013) y *Jaulas vacías* (2019)—, como sus novelas —*Tras las huellas de mi olvido* (2010) y *Lobo* (2017)— oscilan entre el amplio espectro de lo inusual, lo fantástico, la ciencia ficción y el horror. En general, su narrativa acusa una atmósfera enrarecida muy cercana a la enajenación o el ensueño, donde los personajes, casi siempre femeninos, se confrontan con ellos mismos en la búsqueda de algo real e inteligible que les permita corroborar, sin conseguirlo, su cordura.

Las letras de Bibiana Camacho exploran una variedad temática consistente: el encierro, la violencia, el caos, lo siniestro, la angustia, el miedo y lo urbano. Recurre, además, a personajes solitarios, sonámbulos, insomnes o intrusos. De acuerdo con Eudave, su literatura “provoca en sus lectores un desasosiego que danza al compás de una música invisible con rumores fantásticos, inusuales, marcando un siniestro destino de encuentros y desencuentros con aquello que suponemos nos hará mejores: la domesticación de las pasiones y el sometimiento de la personalidad”.³⁵ Y es que en el caos, la inclemencia y la oscuridad de la naturaleza humana se encuentra el más claro fundamento de la creación artística de Camacho, pues en ello reconoce un vínculo indisoluble entre los individuos, el signo de una pugna por contener sus perturbaciones, por identificarse y encontrar su lugar.

La novela *Lobo* se sitúa en una cotidianidad que poco a poco empieza a desviarse y deformarse, es entonces cuando, movilizados por la angustia, la incertidumbre y el miedo a lo inteligible, surgen las grandes interrogantes respecto a la realidad. A propósito de esta novela, Camacho explica: “Es más terrorífico lo que sí te puede llegar

34. Cfr. Javier Moro Hernández, “Entrevista a Bibiana Camacho, autora de ‘La sonámbula’”, *LJA*, 19 de febrero de 2014, s.p.

35. Eudave, *op. cit.*, p. 14.

a ocurrir, lo más cotidiano y cercano [...] Me gusta mucho el miedo, jugar con él y mostrar sus distintas caras: es mutante y puede ir cambiando de acuerdo con tus circunstancias porque tú lo traes; surge más de ti que viene de afuera”.³⁶ A partir de tal particularidad, la novela opera como una constante tensión entre realidades posibles que se urde en los rasgos discursivos y de composición, cuyos códigos configuran un enunciado crítico respecto a las preocupaciones sociales de su contexto. *Lobo* pone en funcionamiento distintos aspectos del horror sobrenatural, ya sea en términos de espacio, efectos sensoriales, criaturas amenazantes, personajes silentes o acontecimientos incomprensibles, con la intención de desestabilizar las verdades paradigmáticas del mundo y llevar al límite la comprensión humana respecto a su vínculo con la realidad.

La línea anecdótica de *Lobo* parece sencilla: para intentar consolidar su carrera, la joven académica Berenice sale de su ciudad natal rumbo al apartado municipio de El Lobo a fin de realizar una estancia de seis meses como ayudante de Felicia, una prestigiosa investigadora del Instituto al cual pertenecen. En este itinerario, tanto físico como íntimo, Berenice se interna en un ambiente incierto, de cuya amenaza intentará escapar a toda costa. A lo largo de la novela se descubre, poco a poco, la urdimbre de la violencia, inseguridad y desasosiego de una preocupación inminente, un temor compartido por la población, ya no lejano e incomprensible, sino cotidiano y habitual: las desapariciones. De tal manera, la inseguridad, la indolencia y la consecuente convulsión social son catalizadores de los temores más profundos.

A manera de un mecanismo de resistencia, Camacho reflexiona en *Lobo* a propósito de una situación lacerante signada por el temor

36. Reyes Martínez Torrijos, “Angustia y terror nos anclan a la realidad”, *La Jornada*, 19 de abril de 2017, p. 6.

de la inquietud y la desolación. Al respecto, la autora comenta: “el tema de los desaparecidos es muy doloroso y algo aparentemente incontrolable. El vacío que dejan a las personas me parece devastador [...] Esa incertidumbre de no saber qué pasó, dónde quedó, es devastadora. Y ese vacío no lo llenas con nada”.³⁷ *Lobo* procede, entonces, como una alegoría mediadora entre el acercamiento a los conflictos sociales y políticos, y el reconocimiento de una realidad terrible. En la lógica de la elaboración narrativa, dicho universo se ancla en los procesos de resignificación de la discursividad en torno a las desapariciones: silencios, omisiones, ocultamientos. En la novela se teje de manera múltiple el fondo de esta atmósfera de incertidumbre y desconcierto frente a la realidad incomprensible de las desapariciones con los códigos del horror sobrenatural. Tales recursos calan en un intento por pensar, comprender y enfrentarse a un mundo y a lo que ahí acontece.

Incluso con la dificultad de consenso conceptual que comporta el horror,³⁸ si un rasgo resulta distintivo en su modalidad sobrenatural

37. *Idem*.

38. Los deslindes y especificaciones entre horror y terror han sido una preocupación constante entre estudiosos de distintas épocas. Si bien los puntos de enfoque son abundantes, basta considerar algunos de ellos para reconocer la condición oscilante de dichos conceptos. En su conocido artículo “On the Supernatural in Poetry”, Anne Radcliffe ya marcaba una distinción puntual con alcances tanto temporales como espaciales, pues considera al terror como la sensación de algo malévolamente a punto de ocurrir, mientras que el horror es la repulsión ante lo sucedido. Siguiendo esta estela, Devendra P. Varma en *The Gothic Flame*, su ensayo a propósito de la novela gótica, apunta: “The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against corpse [...] ‘Horror’ approaches violence in its intensity; ‘Terror’ when sufficiently violent embodies horror”, Arthur Barker LTD, London, 1923, p. 130. En una línea semejante, Peter Pendzoldt afirma: “I consider as pure tales of horror all those stories whose main motifs inspire physical repulsion [...] The feeling these tales produce is one of loathing and disgust, rather than true terror and awe. The apparitions, though they are meant to be preternatural, are described as physical realities”, *The*

es la manifestación sin fronteras de un mundo oculto que deja de permanecer escondido para revelar su presencia y, con ello, la existencia de lo desconocido, cuyas causas son impenetrables para el espíritu humano. Sin duda, aquí se sitúa la relación evidente entre el horror sobrenatural y el miedo, un vínculo enigmático que se traza a partir de la complejidad de lo desconocido, según la consabida perspectiva de H. P. Lovecraft: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”.¹ Estas líneas de apertura del ensayo entranan la paradoja del pensamiento de lo impensable, es decir, una suerte de exploración de lo no-humano, de lo ajeno al mundo natural, lo cual supone repensar el mundo en términos imposibles o totalmente ajenos al ser humano, pues cuando el mundo oculto se revela, no lo

Supernatural in Fiction, Peter Nevill, London, 1970, p. 146. Por su parte, Stephen King en *Danza macabra*, asocia el horror con una aprehensión frente a lo desconocido gestada en la imaginación y el terror con una exposición gráfica que causa una reacción física en el lector. Desde otra perspectiva, si bien Noël Carroll no establece la diferencia entre los dos términos (aunque sí los define por la presencia necesaria del monstruo), hace una propuesta para entenderlos a partir de la noción “terror-arte”, la cual es una categoría cuyo funcionamiento depende de los afectos y efectos provocados por el arte en el lector/espectador. De acuerdo con el filósofo, “el terror-arte es una emoción. Es la emoción que las narraciones e imágenes de terror están destinadas a provocar en el público”, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 61. Sin importar la perspectiva, es importante anotar que horror y terror no son obligadamente conceptos excluyentes y, como queda claro, comparten como rasgo fundamental el miedo. En el presente análisis no me decanto por la diferenciación, no porque la crea inexistente, sino porque al tratar la modalidad sobrenatural del género en la novela de Camacho, tanto las aprehensiones producidas por lo desconocido, lo amenazante o las maquinaciones de la imaginación como el carácter repulsivo o las reacciones físicas convergen en la configuración narrativa.

1. H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Francisco Torres Oliver, Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 7.

hace en función de la lógica de los paradigmas conocidos.² Y ante la inestabilidad de los presupuestos más básicos de la relación del ser humano con el mundo y la confirmación de la existencia de algo extraño, la única respuesta es el miedo.

Así pues, el miedo es la desembocadura de los límites del pensamiento humano, o más precisamente, sigo a Thacker, el pensamiento constituido como límite. Precisamente en esa apertura, en ese vacío en la relación entre el sujeto y el mundo, el entendimiento humano se enfrenta con su propio límite a partir del encuentro con lo absolutamente otro, con “una idea terrible para el cerebro humano: la de la suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza”.³ El horror sobrenatural no solo consiste en el miedo humano en o a su propio mundo, recalca en el miedo a los límites de lo humanamente inteligible, a la dificultad de poder atribuir una manifestación a causas naturales o científicas, a no poder reconocer y

2. Eugene Thacker propone una interesante categorización terminológica para pensar el mundo no-humano, desconocido e impensable. Por un lado, designa el *mundo-para-nosotros*, es decir, el que los seres humanos pueden interpretar y dar sentido, con el que se relacionan y del cual forman parte. Por otro lado, el *mundo-en-sí* es el mundo en un estado ya-dado, inaccesible, y, aunque se resiste a los intentos de moldearlo *para nosotros*, puede devenir en mundo-para-nosotros a partir de la lógica de la investigación científica o sus métodos para poder intervenir en él. Si bien el ser humano es incapaz de experimentar el mundo-en-sí, éste resulta definitorio para reconocerse y relacionarse. Por último, el *mundo-sin-nosotros* es un mundo espectral y especulativo que no puede coexistir con el mundo-para-nosotros, pues “es la substracción de lo humano del mundo”, *En el polvo de este planeta. El horror en la filosofía*, vol. 1, trad. Hugo Castignani, Materia Oscura editorial, Segovia, 2015, p. 15. Esto implica la imposibilidad de comprenderlo desde categorizaciones capaces de hacerlo *para nosotros*; el mundo-sin-nosotros, explica Thacker, se sitúa en una zona nebulosa impersonal y terrorífica, justo en el límite de la comprensión humana. De acuerdo con el filósofo, los géneros de horror sobrenatural y ciencia ficción exploran, precisamente, esos “intentos de pensar y enfrentarse al difícil pensamiento de un mundo-sin-nosotros”, *Ibid.*, p. 16.

3. Lovecraft, *op. cit.*, pp. 10-11.

aceptar lo real. La novela de Bibiana Camacho acusa un ocultamiento, tanto de lo cotidiano como de lo catastrófico, de un mundo hermético que, sin importar los intentos de la protagonista por conocerlo o comprenderlo, siempre mantiene una parte de sí sin revelar.

EL LOBO: ESPACIO PRETERNATURAL DEL HORROR

El primer capítulo de *Lobo* altera la linealidad de la historia en una suerte de espiral abierta que anula la separación de inicio y fin. Bajo la designación del cero en la numeración ascendente de los capítulos del texto, el primer apartado remite a una regeneración cíclica y simboliza todas las potencialidades: en esta posición el capítulo abre y cierra la novela. Desde su íncipit, el capítulo cero anuncia el escape, el miedo y la desesperación de Berenice: “Camino con sigilo porque debo llegar lo más pronto posible, antes de que amanezca, antes de que alguien pase por el camino, antes de que nos vean. Siento las entrañas encogidas y un sudor me recorre la espalda a pesar del frío”.⁴ La protagonista experimenta un miedo, hasta entonces, irreconocible, pero en relación con cierta amenaza física: “Debemos andar con tiento si no queremos desaparecer” (p. 11). En la simbólica de la estructura numeral de la novela, el signo sin valor monta también el símbolo de lo silente, la ausencia y la incertidumbre.

A ello se suma la relevancia de su ambigüedad en tanto apertura y desenlace de la novela. Como bien se sabe, las narrativas de horror “se caracteriza[n] habitualmente por sus *no-finales*, o por sus finales abiertos, o sombríos, o vertiginosos, pero nunca del todo

4. Bibiana Camacho, *Lobo*, Almadía, México, 2017, p. 11. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición, por lo que en adelante solo consignaré el número de página en el cuerpo del texto.

reconfortantes”,⁵ lo cual obliga a los lectores a encontrar una explicación o reconstruir el sentido de la historia. Ya que en *Lobo* ese final (o no-final) es, de hecho, el inicio del texto, la historia parte de la confrontación de Berenice con la irresolución y la incapacidad de asimilar su experiencia.

La novela impacta de inicio al presentar un esquema de narración donde el descubrimiento de una rasgadura en la estabilidad de la realidad, cuya solidez y recubrimiento se han cuestionado, se antepone a un planteamiento transparente de lo cotidiano y familiar. Esta atmósfera de perturbación angustiada que prepara el desarrollo del texto se articula con el rito religioso de la plegaria, un rezo coyuntural entre el horror y la experiencia aterradora y fascinante de lo numinoso, donde se amalgaman el desamparo, la desesperación y el anhelo de supervivencia. Según señala Varma, la novela gótica suscitó un giro en esta búsqueda de lo numinoso:

These novels indicate a new tentative apprehension of the Divine [...] The ghosts and demons, the grotesque manifestations of the supernatural, aroused the emotions by which man had first discovered his soul and realized the presence of a Being greater far than he, one who created and destroyed at will. Man's first stirring of religious instinct was his acute horror of this powerful Deity.⁶

Este descubrimiento de lo divino temible por su esencia y poder inconmensurables permea en el horror sobrenatural porque supone

5. Ismael Martínez Biurrun, “El propósito del horror: entre el vértigo y la reafirmación. El desenlace en la ficción de horror”, en *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, Visor, Madrid, 2019, p. 192.

6. Varma, *op. cit.*, p. 211.

afrontar lo otro misterioso, incomprensible e inaprehensible, para lo cual el conocimiento humano tiene barreras infranqueables. En consecuencia, la capacidad de experimentar lo religioso como una plenitud desbordante redundante en el fracaso.

Lo anterior resulta muy claro porque en la novela la oración es profanada mediante un conjuro terrenal dirigido a los moradores de las tinieblas, sean dioses o humanos: “Nerón, Hitler, Nerón, Atila, Stalin, Vlad, Medusa, Ixtab, Torquemada” (p. 12), “Herodes, Drácula, Hitler, Nerón, Charles Manson, Satanás, Adonis, Azael, Belcebú, Lenin, Stalin, Lucifer...” (p. 14). El mundo espiritual así trazado revira el sentido de los tópicos místicos del encuentro con la divinidad, hasta hacerlos pendular entre la amenaza y la anulación de lo divino. Para Berenice, “la oración del miedo” concatena la experiencia del horror y el deseo incierto de lo religioso:

El rezo que nace del desasosiego, un rezo inventado, solo así funciona. Cuando estés desesperada, decían, encomiéndate a los malos, porque los buenos jamás han atendido las súplicas de los desposeídos, de los miserables. Quizá los dioses despiadados, por la poca atención que les profesan, te escuchen, en todo caso no te encomiendes a los dioses buenos, no escuchan súplicas, no favorecen a los desprotegidos. Si estás murmurando la oración del miedo es porque la suerte buena te ha abandonado (p. 11).

Se percibe desde el inicio de *Lobo* el poder de una fuerza destructiva desconocida, superior y poderosa asociada con la semántica de la perturbación, oscuridad, miedo, abandono y desierto. El efecto del miedo se condensa en lo excepcional y lo incontrolable siempre a punto de llegar, pero cuya revelación completa es imposible, permanece en la penumbra. Ante ello no hay concesiones, las únicas posibilidades de salida son la muerte, la locura o, como en el caso de Berenice, la huida.

El encuentro con los límites de lo inteligible se fragua cuando la protagonista entra a El Lobo, un lugar geográfico prodigioso, donde primero se conforma un mundo miméticamente estable para después enfrentar a Berenice con el carácter ilusorio de todas las evidencias y verdades. Los mecanismos de la novela proponen, de modo preliminar, una situación espacial y experiencial que establece la existencia de los estatutos de una realidad cotidiana y conocida. Tales preceptos se convalidan mediante recursos como la referencialidad extratextual comprendida en los nombres geográficos, los cuales apuntan directamente a localidades reales, y el uso de descripciones minuciosas: la comunidad, sus habitantes, el entorno, el clima o la casona. Sin embargo, ajena a la neutralidad, la configuración espacial bien delineada es, también, transgresora, fronteriza y concede el desplazamiento entre los intersticios de la indeterminación.

La hacienda donde habita Berenice durante su estancia en el pueblo es un lugar remoto, solitario y desatendido. Para llegar a la construcción hace falta recorrer un largo camino irregular de terracería, por fuera “la casona estaba medio destruida, había muros caídos, tabiques de adobe por un lado y otro y matorrales que crecían sin control” (p. 20). Aunque daba cuenta de una antigua imponencia y esplendor, por dentro se notaba un evidente deterioro:

Del techo pendían dos candelabros enormes e inútiles, en realidad, la luz provenía de dos focos colgados en los extremos del salón. En las paredes se notaban las sombras de muebles que ya no estaban. Sin duda por ahí hubo una vitrina, un trinchador, sillas. En otro tiempo, la opulencia se alojó en este lugar. Pero ahora todo se notaba envejecido. Las gruesas vigas del techo parecían débiles y en algunas secciones medio carcomidas. El piso era un mosaico pintado quizá a mano con flores de colores. Una amplia puerta de vidrio daba a la cocina, y otra a la sala.

Dentro se alcanzaban a ver algunos muebles cubiertos por sábanas y las ventanas selladas con tablonces de madera (p. 31).

La descripción espacial compone una metáfora de la temporalidad, las pérdidas y las ausencias. Más allá de poder preservar el pasado con nostalgia o la seguridad de la morada suave, la vieja casona donde se instala Berenice es una trampa, tiene la impronta de la violencia y la agresión del despojo, conserva las marcas de la falta, delata el vacío. Según acota Jaime Ricardo Reyes, “la ausencia del hombre señala la ausencia de la vida, de la razón [...] Existen construcciones humanas que por su función represora o lúgubre, por su historia pasada, se revisten de un *pathos*, de un flujo de significación amenazante y destructivo”.⁷ En efecto, las casas antiguas, abandonadas y lejanas de la civilización, situadas como islas, renovaron el motivo del castillo en las novelas góticas, porque conservan el ambiente solitario y estremecedor, donde sucede la combinación perfecta para fracturar los horizontes del entendimiento humano. La actualización del motivo elaborada en *Lobo* recupera la desolación e inseguridad de un marco topográfico donde confluyen los hechos de un pasado oscuro, leyendas⁸ y acontecimientos irracionales.

7. Jaime Ricardo Reyes, *Teoría y didáctica del género terror*, Editorial Magisterio, Bogotá, 2006, p. 35.

8. Me refiero al relato del pasado del pueblo, que se teje a partir de las historias de sus habitantes y de los mitos desatados por los distintos acontecimientos en la comunidad. Los personajes de las Belugas, tres hermanas solteras de sesenta años y de luto riguroso, son fundamentales, pues hacen las veces de la memoria histórica de El Lobo. De su voz, Berenice conoce detalles personales y habladurías, se entera de la extinción de los lobos en la región y, sobre todo, recibe el anuncio funesto de una tragedia por venir. Las tres Belugas, tejedoras de historias que en cierta medida evocan a las Moiras, las Parcas o las Nornas, son, además, testigos y conciencia de pasado, presente y futuro, de vida y muerte, de advertencia y destrucción.

Si, para desplegarse, el horror exige un cierto escenario de parámetros físicos, entre ellos un espacio hiperbólico amenazante, la sensibilidad extrema de los sentidos o la transgresión de los límites de lo racional, a *El Lobo* lo enmarca un halo extraño donde se concretan estos tres detalles y, por la misma razón, implica una realidad que franquea el ordenamiento natural del mundo, es decir, deviene espacio preternatural. De acuerdo con la clasificación de Cecilia Eudave, el espacio preternatural “se prefigura fuera de su contexto, o estado natural, y excede las posibilidades de su naturaleza ordinaria”.⁹ La particularidad más sobresaliente del espacio preternatural es que “no solo superpone órdenes aparentemente irreconciliables, sino que compromete nuestra perspectiva de los mismos”,¹⁰ por lo tanto, es determinante para la percepción variable de lo real y lo posible. En *Lobo*, dicho espacio se problematiza por la percepción de la protagonista, cuyo estado sensorial y variables estados de conciencia propician la duda y desdibujan las fronteras entre distintas realidades posibles.

De tal manera, si el horror sobrenatural mantiene un fuerte vínculo con el límite del pensamiento humano, esta relación se replica con la percepción extrema de los sentidos, así como explica Thacker:

Al tiempo que mis sentidos son abrumados, experimento algo, y lo que estoy experimentando es cómo mis sentidos son abrumados. Lo que “siento” es el fallo de los sentidos. En el límite de la capacidad del ser humano para

9. Eudave, “Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico”, *Bru-mal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 2018, núm. 2, p. 64.

10. *Ibid.*, p. 65. Con una clasificación que atiende únicamente a la construcción del espacio, Eudave distingue el espacio sobrenatural como dimensiones con sus propios principios, sobrepasando toda capacidad lógica. En sus palabras: “Universos autónomos cuya lógica de construcción rebasa los límites de la comprensión y nos obliga a recurrir a un nuevo sistema de interpretación para asirlos y/o entenderlos; lugares fuera de los planos dimensionales de la realidad pactada”, *Ibid.*, p. 69.

sentir y pensar se encuentra el sentido del límite de los sentidos y, de igual manera, el pensamiento acerca del límite del pensamiento.¹¹

De ahí que el contacto de Berenice con El Lobo active un encadenamiento de perturbaciones y anomalías, y por consiguiente, ella sea incapaz de procesar racionalmente sus percepciones y ponga en duda su noción de la realidad y su equilibrio mental.

LOS LÍMITES DE LA RAZÓN: EL MIEDO A LO DESCONOCIDO

Camacho elige para su novela una narradora en primera persona, Berenice, quien desde la condición del relato de su propia experiencia se convierte en una voz poco fiable, pues sus impresiones determinan la configuración de los elementos de horror sobrenatural en la novela y de una atmósfera de transgresión ideal para la ambigüedad. Mediante esta instancia narrativa, la duda o vacilación encuentran un ámbito privilegiado, puesto que la percepción de la realidad se pervierte por el velo de lo parcial y, por consiguiente, no puede resolverse si lo narrado por la protagonista es real o si su verdad se trata de un estado alterado de conciencia.

Al respecto, cabe destacar el carácter fundamental de lo fantástico para el horror sobrenatural. Ambos convergen en su intención de reflexionar sobre la realidad, sus límites y su comprensión. Carroll asegura la relación íntima entre los géneros fantástico y terror, y sustenta en su propuesta la “duda fantástica”. Asegura: “Lo fantástico comprende propiamente historias en las que la duda entre las explicaciones naturalistas y sobrenaturales se sostienen a lo largo de toda la narración y en las que, hacia el final de la historia, el lector no

11. Thacker, *op. cit.*, pp. 166-167.

puede considerar que una de las interpretaciones rivales sea indiscutiblemente válida”.¹² Esta perspectiva, por supuesto, está atravesada por los planteamientos enunciados por Todorov, quien se refiere al dilema formado entre dos afirmaciones mutuamente excluyentes entre las cuales se deberá optar por una, “o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”.¹³ Esta encrucijada constituye el centro de la narrativa de horror sobrenatural, pues entraña el desajuste tanto de los presupuestos básicos del funcionamiento del mundo como de los sistemas de creencias y pensamiento.

El recurso se potencia en *Lobo* por el contraste de los imperturbables razonamientos o actitudes del resto de los personajes respecto a las preocupaciones y temores de Berenice. Al principio, los indicios de la metamorfosis de la realidad son una serie de indicaciones indirectas y sutiles, sin embargo, la advertencia sobre su sentido recae contundente en la modalidad del acto narrativo que insinúa las condiciones para hacer posible su efecto. Uno de los primeros indicios de la vacilación racional en el universo perceptible de Berenice se desata en un entorno contrapuesto con lo conocido:

12. Carroll, *op. cit.*, p. 310.

13. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed., trad. Silvia Delpy, Premiá, México, 1981, p. 24. Cabe recordar que, para Todorov, el centro de lo fantástico consiste en proponer dos verdades antagónicas entre las cuales el texto duda sin poder inclinarse hacia ninguna, es decir, se sitúa en esa incertidumbre o vacilación. El teórico apunta: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [...] Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”, *Idem*.

Estaba habituada a las noches con ruidos de ambulancias y patrullas, carros, a veces música, otras veces gritos, voces alteradas. En *El Lobo* la noche parecía silenciosa, pero no lo era: chasquidos, pasos, cigarras, algo que se arrastra, aleteos. Afuera había un mundo nocturno activo que me alteró [...] De pronto me sentí observada (p. 44).

El fundamento de la sensación de intranquilidad durante las noches en la casona es la vaguedad de lo indefinido, la indeterminación del “algo” que no puede nombrarse y “la criatura que es innombrable es la criatura impensable”.¹⁴ El horror, entonces, es un desequilibrio, podría verificarse con explicaciones de la vida nocturna rural, pero carece de elementos suficientes para admitir su comprobación. Estas criaturas nominadas desde lo neutro solo pueden concebirse, en principio, como una existencia abstracta, en un contexto definido a partir de la amenaza potencial detonada por la saturación de los sentidos de la protagonista.

Aquello que observa a Berenice desde la oscuridad es “un ojillo brillante”. La sensación es abrumadora y atemorizante porque se agudiza con sus propias conjeturas respecto a lo que percibe y no puede entender: “El ojo parpadeó y luego desapareció solo para aparecer en la otra esquina. Si se trataba de un animal, no había hecho el menor ruido al trasladarse de un extremo a otro de la habitación. Pero, ¿qué tipo de animal podría ser algo así, qué tipo de animal tendría un solo ojo?” (p. 45). Aunque por un par de días la protagonista se angustia al sentirse acosada por un extraño ser y por la posibilidad de que sus temores sean reales, durante un momento de lucidez Berenice advierte en esta criatura de un ojo con destellos plateados un gato tuerto que con sigilo intenta acercarse. Si bien no resulta una aparición monstruosa o temible, la existencia real del gato tampoco

14. Thacker, *En el polvo de este planeta*, pp. 141-142.

es constatada por ninguna instancia narrativa a lo largo de la novela más allá del relato de Berenice.

Ese primer momento de miedo máximo ocasionado por una criatura desconocida, quizá un temor espectral, admite la incertidumbre: podría reconocerse como el cruce de Berenice a través de una suerte de portal hacia la realidad sobrenatural de El Lobo, o bien, el detonante de un estado de enajenación o delirio. A partir de la dinámica del horror sobrenatural, ninguno, desde luego, puede corroborarse. El pasaje da cuenta del curso de la experiencia de exceso sensorial hacia la prefiguración de una hendidura en el nexo de Berenice con el mundo. Esto es significativo porque recalca en la configuración de un horror que acecha tanto fuera como dentro del ser humano,¹⁵ y se moviliza por el torcimiento perturbador del espacio y su relación con lo altamente improbable.

Como una evidente alusión al cuento “El gato negro” de Edgar Allan Poe, el gato tiene una doble presencia en la novela. El nuevo gato de Berenice comparte nombre, Nieve, y características físicas (es blanco y tuerto) con una antigua mascota de Felicia. Del gato de su mentora se sabe que se volvió huraño y agresivo después de haberse extraviado un par de meses, que acechaba caprichoso y malhumorado, y que su “ojo ausente era un cuenco vacío, como caverna, donde parecían anidar los más extraños secretos” (p. 54), se hizo enigmático y ajeno, excepto para Felicia. Al final, escapó de nuevo y no se supo más de él. Así como Plutón en el relato de Poe, Nieve simboliza, en sus dos vidas conjugadas, el escenario del horror sobrenatural: la derrota a la muerte, la metamorfosis (que

15. La autora afirma: “El miedo es un sentimiento que abarca todo [...] A mí el miedo que más me interesa es el que vive de ti, el que viene de la cabeza. A lo mejor alrededor no pasa nada, pero tú traes algo adentro. Eso me interesa porque tiene mucho que ver con la psicología de la gente y de los personajes”, Daniela Barranco, “Bibiana Camacho y la angustia como forma de vida”, *Máspormás*, 25 de mayo de 2017, s.p.

podría recordar a la de las brujas) y el misterio, en suma, la vida supeditada a la muerte.

Según precisa Rosalba Campra,

la superposición de órdenes inconciliables vividas por un personaje, y contada por él mismo, o por otra voz, aparece como un desfase en la definición de la realidad. Sugiere, por lo tanto, un interrogante sobre la percepción o, tal vez con más exactitud, sobre sus términos: ¿qué es lo percibido, y por parte de quién?¹⁶

Bajo esta premisa, la inestabilidad de Berenice se da mediante un sistema de percepciones que no admite una interpretación incuestionable. Dicho desfase acontece primero en las inmediaciones de la casona cuando se percibe una ruptura de las leyes naturales. En un día excesivamente caluroso, Berenice decide ir a conocer la mina ubicada en el cerro detrás de la hacienda. Durante su recorrido, el tiempo parece suspenderse —lo cual ella atribuye en primera instancia al mal funcionamiento de su celular— y se infringe su noción del espacio:

Caminé y caminé. A pesar de que llevaba sombrero y tomaba agua a cada rato, el calor era avasallador. Sentí cómo se me pegaban los pantalones a los muslos y a las ingles. Ríos de sudor bajaban de la nuca por la espalda hasta las nalgas. De pronto pensé que caminaba desnuda. La tierra bajo mis pies se hizo cada vez más caliente, pegajosa. Cada que levantaba la vista, veía el cerro a la misma distancia que cuando emprendí la caminata; en cambio, al mirar hacia atrás, el casco de la hacienda y la huerta habían desaparecido. El paisaje era el mismo a donde quiera que mirara. La brecha por la que al principio había caminado ya no existía. No me di cuenta en qué momento la perdí (pp. 67-68).

16. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla, 2008, p. 85.

Como si hubiera cruzado un portal, la protagonista empieza a advertir el maullido de los lobos extintos hace tiempo en la región, y a notar una manada de ellos corriendo por el cerro. La duda se desplaza gracias a las marcas de inseguridad de la voz narrativa y denota su falta de fiabilidad: “Creí ver a lo lejos una manada de lobos que pasaba corriendo, alejándose hacia el cerro [...] Entonces vi o creí ver una serpiente que salía de detrás de un cactus” (p. 68). Momentos después, Berenice cree ver a escasos metros un lobo que le muestra los colmillos y le mira fijamente, ella, al pensar que es una alucinación, cierra los ojos, en espera de que desaparezca justo antes de perder el conocimiento y despertar, sin saber cómo, en su habitación de la casona.

Ya que “la primera persona es siempre sospechosa porque nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado”,¹⁷ si por momentos Berenice parece desconfiar de su propia percepción, podría cuestionarse también aquello de lo cual ella considera tener certeza, pues de cualquier manera su narración es incapaz de abarcar la totalidad de su historia. A decir de Carroll, “el empleo del lenguaje de lo que parece, lo que se cree, lo que se siente y de los sentidos no nos permite considerar los estados de cosas supuestamente relatados como decisivamente verídicos”,¹⁸ porque, continúa, “estas informaciones aparentes no pueden aceptarse sin reservas, puesto que se ofrecen en contextos de estados psicológicos que no garantizan lógicamente la inferencia que resulta de los estados de cosas aducidos”.¹⁹ Así, el tipo de lenguaje de la vacilación (modalidades como creí, me pareció ver, imaginé, supuse, quizá) acompaña el esfuerzo por hallar

17. *Ibid.*, p. 92.

18. Carroll, *op. cit.*, p. 312.

19. *Ibid.*, p. 313.

una justificación racional frente a la posibilidad de incidentes inexplicables cuyo relato carece de fiabilidad. Por esta razón, Berenice imputa una razón lógica o natural a los intersticios abiertos por alguna transgresión de la normalidad o un fenómeno extraordinario: “Sin duda se trataba de mi imaginación” (p. 74). El cuestionamiento se hará recurrente a lo largo de la novela con una intensidad creciente hasta desconfiar de su propia estabilidad mental: “¿me estaré volviendo loca?” (p. 194) termina por preguntarse.

La vacilación actúa en una dinámica de lo ilusorio, como si todo lo que se muestra no fuera lo que parece. Es entonces cuando el dilema antes planteado empieza a cobrar mayor fuerza, ya que Berenice se encuentra en una zona límite, ambigua, de su pensamiento, donde las explicaciones para sí misma oscilan entre suponer que su experiencia no fue real; por lo tanto, sus sentidos son poco confiables, o la experiencia fue real y debe aceptar que el mundo no es como ella pensaba y no funciona según los paradigmas conocidos. De cualquier manera, “el problema se plantea como consecuencia de la reducción de nuestro concepto de realidad a la realidad percibida. Se trata pues de una parcialidad recortada por las posibilidades de los sentidos humanos”.²⁰ Y en cuanto imposibilidad de relacionar lo percibido con el mundo natural y normativo, el contraste entre sensaciones y pensamientos se acentúa a modo de gradación. Eso se deja ver en los cada vez más cercanos aullidos de los lobos supuestamente extintos y que solo Berenice puede escuchar o en su apreciación de los cuadros de la casa: “me daba la impresión de que cambiaban la expresión de sus rostros y que movían los ojos” (p. 129), y de la geografía: “El paisaje también era caprichoso y a veces podía ver un montículo que antes no estaba; el tamaño del cerro donde se encontraba la mina también parecía cambiar de dimensión, como si se alejara o se acercara” (p. 129).

20. Campra, *op. cit.*, p. 86.

El extrañamiento urdido a partir de la experiencia sensorial de Berenice se dirige cada vez con más solidez hacia la superación de las fronteras entre la realidad y lo irreal hasta dar paso a un suceso insólito al cual continuará la concatenación de eventos incomprensibles. Berenice cobija y alimenta a una perra que buscó refugio en la hacienda para tener a sus crías. El pasaje se presagia en el detallado silencio nocturno, atemorizante, tanto en el pueblo como en la hacienda, donde “no se escuchaba el rumor constante del viento ni ese trepidar de la naturaleza nocturna” (p. 170). A la mañana siguiente, Berenice se encuentra con una escena terrible:

Al principio no entendí lo que estaba pasando, Prudencia tenía cubierta la cara con ambas manos y lloraba. Si se pudieran traducir los tipos de llantos diría que estaba aterrorizada, no era compasión, ni tristeza lo que revelaban sus gemidos, que subían y bajaban de volumen intermitentemente. Intenté hablar con ella, retirarle las manos de la cara, sin lograrlo. Entonces miré hacia la casita improvisada de la perra y sus cachorros, había una masa sanguinolenta entre las cobijas que les dejé la noche anterior (p. 172).

Simplicio, el capataz de la hacienda, atribuye la muerte de la perra a sus propios cachorros, reconociéndolos como lobos. El evento escapa a la comprensión de Berenice porque no hay señales, testigos o pruebas, nadie escuchó ningún ruido, los cachorros no están y es imposible confirmar la presencia de los lobos en la zona. El desasosiego del episodio se replica como una sensación permanente:

El miedo antes agazapado se manifestaba con toda su fuerza devastadora. Ahora yo también pensaba que la muerte de la perra habría desatado las desgracias, y que yo tampoco lo supe interpretar. Que los aullidos de lobo cada vez más frecuentes no podían ser más que del fin que se avecinaba (p. 203).

Hechos funestos y desapariciones indescifrables ratifican el vaticinio: el abandono del pueblo, el suicidio de Prudencia, la sospechosa muerte de las Belugas, la desaparición de Felicia y su pareja, del capataz de la hacienda y apariciones (o alucinaciones, según trata de explicarse Berenice).

La narración, además, promueve el cruce de otra frontera: Berenice percibe la amenaza de lo desconocido e innombrable, siente el acecho de “algo” o “alguien” cuya naturaleza es ambigua y no se resuelve si se trata de una presencia real o sobrenatural, pero cuyo efecto concedido en las sutiles sugerencias está fuera de categorías y esquemas conceptuales sabidos. Sobre El Lobo se cierne un silencio que solo permite escuchar algunos sonidos del entorno, dice Berenice: “Escuchaba los ruidos con mayor intensidad que de costumbre. Me repetía constantemente que si uno pone suficiente atención a los ruidos es posible escuchar prácticamente cualquier cosa, hasta las que no ocurren” (p. 194). Tal articulación entre lo dicho y el silencio, un juego con aquello siempre a punto de ser revelado, no puede enunciarse desde ningún contenido positivo, porque no mantiene una relación con lo natural ni acusa una entidad autónoma, por ello se nombra desde lo indeterminado: lo innombrable, lo que acecha, lo que se esconde, algo sin nombre.

En el universo de la novela, la ruptura de los límites de lo racional y el peligro, surge del temor ante lo que nunca se nombra: “ya vienen, ya van a llegar”, advierten continuamente los personajes. Berenice, angustiada y desesperada, pregunta, procura indagar. Con todo, sus cuestionamientos no obtienen respuesta y la “llegada” es mucho más aterradora cuanto se desconoce su origen. Estos silencios componen interrogantes de imposible resolución. En ello, el horror se potencia con las lagunas cognitivas. Si la novela instaura el horror a través de sus propios vacíos, la mínima seguridad, asegura Campra, ha sido suplantada por el silencio, “no ya la lucha, sino la imposibilidad de

explicación de algo que, a menudo, ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no [...] Lo único que sugiere abismos incolmables es la ausencia”.²¹ La falta de respuestas, entonces, acrecienta el clima de incertidumbre y amenaza. Estos silencios en *Lobo* rompen la lógica racional del mundo real y ante la falta de ordenamiento de la cadena de causalidades, la existencia de ese mundo se pone en duda.

Si, como afirma Carroll, la emoción del miedo comporta una elaboración cognitiva (esto es, un sistema de creencias o pensamientos) y evaluativa de la situación, y si, como mencioné antes, el horror supone el pensamiento de lo impensable, la lógica del miedo en el horror sobrenatural repara en la amenaza de ciertas sensaciones, en la falta de fiabilidad de los sentidos y, sobre todo, en la incapacidad de reaccionar ante lo temible del entorno. Thacker recurre a la noción de “pensamiento congelado” para dar cuenta de “la inquietud enigmática de todo a excepción de la revelación furtiva de un límite”,²² cuando el horror, dice, se traslada del exterior al interior del concepto mismo.

Como señala Thacker: “En ese momento helado, los sentidos se vuelven absurdos, el lenguaje empieza a fallar y el pensamiento se torna extrañamente análogo al silencio”.²³ Este instante podría identificarse como el fallo de la lógica, la razón e, incluso, la cordura, en respuesta a una amenaza que desafía cualquier categoría o que es desconocida. En el caso de la novela, Berenice lo revela con nitidez:

21. *Ibid.*, pp. 136-137.

22. Thacker, *Tentáculos más largos que la noche*, p. 110.

23. *Ibid.*, p. 111.

La visión duró apenas unos segundos, los suficientes para que me pusiera a temblar y me quedara paralizada sin saber qué hacer. No era capaz de gritar, siempre que sentía terror de verdad me quedaba muda, con los ojos fijos y desorbitados, incapaz de ver nada y con un agudo zumbido en los oídos (p. 45).

Aunque Berenice desconoce la amenaza, la percibe y cree advertir sus consecuencias, el miedo se enfatiza y se hace incontrolable. Por eso, su inquietud creciente refracta los miedos atávicos y profundos de la sociedad y del orden cultural que se derrumba: “Hay rumores de que se acercan y cuando ellos vienen la cosa se pone fea, aunque no sé por qué andan por estos rumbos, si ya no hay nada, nada que les interese, no hay gente, no hay minas, no hay nada” (p. 181), afirma Prudencia la noche previa a su suicidio. La intrusión del misterio genera la sospecha sobre la existencia de otro plano de realidad, sin embargo, Berenice se esfuerza por restaurar el equilibrio de la incomprendibilidad del mundo que la rodea, lucha por racionalizar su entorno: “era obvio que se refería a los narcos, quienes años atrás habían assolado la zona hasta que la gente huyó y dejó pueblos casi fantasmas. Pero, ¿por qué Prudencia no lo decía abiertamente?” (pp. 181-182).

La irresolución se hace más evidente cuando las Belugas aseguran que quienes vienen son “los asesinos” y Berenice vincula su necesidad de que le “dijeran nombres, algo que le diera cara, aunque desconocida, al enemigo, al peligro” (p. 201), con las desapariciones y la presencia de los lobos, quienes, dicen las Belugas, “nunca se fueron, nomás se ocultaron, hasta que vieron su oportunidad” (p. 202). Así, los agentes del miedo y la inquietud de la protagonista bien podrían ser los lobos, asesinos de la perra y criaturas casi intersticiales por su dicotomía extinción/supervivencia.

El factor titubeante frente a la ininteligibilidad de las desapariciones de los habitantes del pueblo subraya las potencialidades del

silencio en la medida en que interpreta los miedos de la época, asimila en sus representaciones las angustias sociales. El horror sobrenatural de *Lobo* constituye un universo de características sociales y políticas, atiende, además, al carácter subversivo y transgresor de normas culturales y morales, por tanto, como toda narrativa del género, “proporciona un repertorio simbólico para aquellos tiempos en los que el orden cultural —aunque a un menor nivel de generalidad— se ha hundido o se percibe en estado de desmoronamiento”.²⁴ Desde esta perspectiva, en el mismo camino de lo fantástico, el horror es una narrativa de subversión, principalmente porque perturba las reglas y convierte en incertidumbres todas las certezas. El horror, antes que ocultar, revela aspectos desagradables de la realidad y el trastorno que ellos producen en una comunidad. Bibiana Camacho se encuentra en perfecta sintonía con este propósito, dice: “A mí lo que me interesa es que lo siniestro salga a la superficie como pequeños hongos. No quiero que se quede oculto”.²⁵ Con tal ímpetu, *Lobo* visibiliza el fenómeno de las desapariciones forzadas, una situación compleja en México y Latinoamérica, así como los discursos de violencia y encubrimiento, las consecuencias en el desasosiego, el miedo y el sentimiento de indefensión de las comunidades.

El enunciado crítico-social del horror en *Lobo* se codifica mediante el entrecruce de dos universos. Por un lado, el mundo estable, fáctico, de la Ciudad de México, donde el riesgo de las desapariciones es una amenaza nombrable en relación con las problemáticas políticas del país. Ahí se establecen las primeras referencias de personajes desaparecidos en la esfera de lo, digamos, natural: de Humberto, el hijo del novio de la madre de Berenice, y de Romina y Armando, una

24. Carroll, *op. cit.*, p. 437.

25. Karla Sánchez, “Entrevista a Bibiana Camacho: ‘La realidad siempre influye, pero intento pasarla por el filtro de la ficción’”, *Letras Libres*, 5 de julio de 2019, s.p.

pareja de investigadores del Instituto. El marco de la Ciudad de México obedece a una realidad fáctica: “la situación en todo el país cada vez estaba peor. Desaparecidos por todas partes, retenes de gente sospechosa, tiroteos en medio de las calles, secuestros, asaltos, asesinatos por las cosas más absurdas” (p. 98). Por otro lado, en el mundo de El Lobo las desapariciones son acontecimientos inaprehensibles, propiciados por hechos insólitos.

En el tránsito entre las dos realidades y la búsqueda de la protagonista por trasponer las explicaciones racionales de uno a otro, se establece también un nexo que consolidará la incertidumbre: un grupo armado —¿narcotraficantes?, se pregunta el pueblo— recorre las calles de El Lobo y provoca la completa consternación: “Por la plaza rondaban sujetos armados, la calle se veía más vacía que nunca [...] El silencio era abrumador, nadie decía nada” (p. 167). Ahí se afianza el anclaje de lo fácilmente reconocible, una circunstancia punzante en el país, que parece más aterradora cuanto más cercana. Entreverado por el imaginario social, el temor de Berenice solo puede verbalizarse en función de las suposiciones de su sistema de creencias, solo dentro de esos límites puede pensarse: “Pensamientos funestos inundaron mi mente. La guerra pensé, ya viene, una guerra inmensa y caótica de todos contra todos. La muerte, sobre todo la muerte, fría, indiferente, acaparadora” (p. 202). Como es claro, el cruce entre lo racional e irracional propicia el desplazamiento de la razón del miedo, pues, en este caso, el miedo a la muerte se traduce en el horror ante la vida.

El correlato de las desapariciones forzadas disuelve la estructura coherente y la estabilidad de un mundo que termina por convertirse en ilegible e irracional, y donde el silencio se convierte en la desaparición definitiva: “qué poca importancia tiene la gente que desaparece por accidente, por su voluntad o porque alguien se la lleva” (p. 195). Esta realidad implosiona el mundo de Berenice y, en su oscuridad y silencio, promueve la negación de una conciencia

temporal, por lo cual los sucesos ininteligibles se sitúan en lo presente y actual de un montaje alegórico. Así, al llevar al plano de lo sobrenatural los horrores de la realidad y los miedos atávicos, Camacho da pleno sentido al epígrafe de J.M. Coetzee con el cual abre la novela: “La vida en el desierto nada enseña, a no ser que todas las cosas están permitidas”.

La retórica del horror sobrenatural en *Lobo* conduce a una posición límite del pensamiento y la comprensión cuyo sustrato es explorar la representación de ciertos cuestionamientos sociales para poner a la vista el desgaste de situaciones que, en sí mismas, parecen fuera del orden de lo común. La correspondencia entre el horror y los miedos más próximos se encuentra en la desarticulación de los paradigmas lógicos de la realidad mediante lo hiperbólico, lo extrasensorial, la incertidumbre y el vacío, lo impensable y lo desconocido. La novela propicia la vacilación del entendimiento de las realidades posibles, asume lo relativo de la enajenación y configura, en un espacio común, una extrañeza capaz de representar las desfiguraciones de un contexto. *Lobo* hace constar que, con sus distintas tesituras, la narrativa de Bibiana Camacho comparte su interés tanto por el canon de la literatura fantástica, de ciencia ficción y de horror como por su renovación.

BIBLIOGRAFÍA

- Barranco, Daniela, “Bibiana Camacho y la angustia como forma de vida”, *Máspormás*, 25 de mayo de 2017, <https://www.maspormas.com/ciudad/bibiana-camacho-lobo/>.
- Camacho, Bibiana, *Lobo*, Almadía, México, 2017.
- , “La incertidumbre de la creación”, *Grafógrafxs*, 2021, núm. 3, pp. 49-51.
- Campra, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla, 2008.
- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
- Eudave, Cecilia, “Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 2018, núm. 2, pp. 57-73.
- , “Perspectivas de lo insólito en las narradoras mexicanas contemporáneas Bibiana Camacho, Iliana Vargas y Lola Ancira”, *Grafógrafxs*, 2020, núm. 4, pp. 12-18.
- King, Stephen, *Danza macabra*, 2ª ed., trad. Óscar Palmer Yáñez, Valdemar, Madrid, 2016.
- Lovecraft, H. P., *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Francisco Torres Oliver, Alianza, Madrid, 2002.
- Martínez Biurrún, Ismael, “El propósito del horror: entre el vértigo y la reafirmación. El desenlace en la ficción de horror”, en *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, Visor, Madrid, 2019, pp. 191-205.
- Martínez Torrijos, Reyes, “Angustia y terror nos anclan a la realidad”, *La Jornada*. 19 de abril de 2017, p. 6, <https://www.jornada.com.mx/2017/04/29/cultura/a06n1cul>.

- Moro Hernández, Javier, “Entrevista a Bibiana Camacho, autora de ‘La sonámbula’”, *LJA*, 19 de febrero de 2014, <https://www.lja.mx/2014/02/entrevista-a-bibiana-camacho-autora-de-la-sonambula/>.
- Penzoldt, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952.
- Radcliffe, Anne, “On the Supernatural in Poetry”, *New Monthly Magazine*, 1826, núm. 26, pp. 145-152.
- Reyes, Jaime Ricardo, *Teoría y didáctica del género terror*, Editorial Magisterio, Bogotá, 2006.
- Sánchez, Karla, “Entrevista a Bibiana Camacho: ‘La realidad siempre influye, pero intento pasarla por el filtro de la ficción’”, *Letras Libres*, 5 de julio de 2019, <https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-bibiana-camacho-la-realidad-siempre-influye-pero-intento-pasarla-por-el-filtro-de-la-ficcion/>.
- Thacker, Eugene, *En el polvo de este planeta. El horror en la filosofía*, vol. 1, trad. Hugo Castignani, Materia Oscura, Segovia, 2015.
- , *Tentáculos más largos que la noche. El horror en la filosofía*, vol. 3, trad. Francisco Jota-Pérez, Materia Oscura, Segovia, 2019.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 2a ed., trad. Silvia Delpy, Premiá, México, 1981.
- Varma, Devendra P., *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Arthur Barker LTD, London, 1923.

La primera edición de *Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística*, coordinada por Carmen Álvarez Lobato, se terminó de imprimir el 15 de marzo de 2024. Este libro es una coedición entre Aldus y la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados. La coordinación editorial universitaria estuvo a cargo de Patricia Vega Villavicencio, el análisis e interpretación del sistema antiplagio, de María de los Ángeles García Moreno, y la revisión de pruebas finas al cuidado de Osvaldo Renato Millán Zea. La impresión consta de 500 ejemplares. Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México.

“Uno de sus mayores aciertos es la exploración de objetos de estudio de diversa naturaleza y origen. No quiero dejar de destacar lo más importante: la naturaleza creativa, profunda y sugerente de cada uno de los textos”.

Gabriel Linares

Doctor en Literatura Hispánica

Universidad Nacional Autónoma de México

El libro *Metáforas sobre locura y marginalidad en la imaginación artística* ofrece un conjunto de aproximaciones e interpretaciones sobre la imaginación transgresora que alimenta la creación artística y filosófica, particularmente en los terrenos de la palabra escrita, que se encuentran al otro lado de la cerca, pasando la frontera de lo aceptado, regulado y razonado. Apuesta por un enriquecedor diálogo entre distintas voces que tratan los temas de la locura y la marginalidad, retomando algunos autores ampliamente reconocidos por la crítica literaria como Miguel de Cervantes Saavedra, Jorge Luis Borges y Fernando del Paso, además de destacar la presencia de novedosas figuras femeninas en el panorama de nuestras letras latinoamericanas contemporáneas: Liliana Colanzi, Bibiana Camacho y Ariana Harwicz. Todo lo anterior desde líneas de lectura renovadoras que proponen nuevas conceptualizaciones del delirio, la antropofagia, la transmigración, la enfermedad y el horror, entre otras experiencias liminares y periféricas.

ISBN 978-607-633-781-3



Universidad Autónoma del Estado de México
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

ISBN 978-607-69503-3-3



ALDVS