

Contribuciones desde

Coatepec

NUEVA ÉPOCA • AÑO XIX, NÚMERO 39 • TOLUCA, MÉXICO, JULIO-DICIEMBRE DE 2023

39

REVISTA DE HUMANIDADES
Publicación semestral de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Autónoma del Estado de México



Número 39, julio-diciembre

ISSN en trámite



Contribuciones desde Coatepec, número 39, julio-diciembre 2023 es una publicación de periodicidad semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Literario 100 Ote., Colonia Centro, Toluca, Estado de México, CP. 50000, Teléfonos: clave del país 52, clave del área 722, números 722 213 15 33 ext. 303, <https://revistacoatepec.uaemex.mx>, correo electrónico: rcontribucionesc@uaemex.mx. Editora responsable Berenice Romano Hurtado, Facultad de Humanidades. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2019-030812124500-203, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número Gabriela Mañón Romero, Departamento del Programa Editorial de la Facultad de Humanidades, Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, Toluca, Estado de México, C.P. 50110, Toluca de Lerdo, Estado de México, México. Última modificación: 12 de octubre de 2023.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido aquí publicado sin fines de lucro, siempre y cuando no se modifique, se cite la fuente completa y su dirección electrónica.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional 

Ilustración de portada: Kevin Moisés Luna Espinoza, “La mujer”.

Diseño de portada: Kevin Moisés Luna Espinoza.

Contribuciones desde Coatepec se encuentra registrada en los siguientes servicios de indización y bases de datos: Redalyc, Latindex Catálogo 2.0 y CLASE.

Equipo Editorial

Directora: Dra. Berenice Romano Hurtado
Subdirectora: Mtra. Evelin Cruz Polo
Editora en Jefe: Lic. Gabriela Mañón Romero
Coordinación Editorial: Lic. Patricia Francisco Rivera
Corrección de Estilo: Lic. Ana Jazmín Díaz Cenobio
Traducción: Lic. Lina Melany Ayala Olvera, Lic. María Guadalupe Peña Huerta

Comité editorial internacional

Dr. Ignacio Ballester Pardo, Universidad de Alicante. España
Dra. Jacqueline Bixler, Virginia Tech. Estados Unidos de América
Dra. Atanaska Cholakova, International Business School. Bulgaria
Dra. Fernanda Henriques, Universidade de Évora. Portugal
Dra. Petra Báder, Universidad Eötvös Loránd. Hungría
Dra. Enid Álvarez González, Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico
Dra. Mónica Velásquez Guzmán, Universidad Mayor de San Andrés. Bolivia
Dr. Ângelo Nunes Milhano, Universidad de Évora. Portugal
Dr. Ignacio Ruiz Ramírez, Universidad Rey Juan Carlos. España
Dra. María Fernanda Saniago Bolaños, Universidad Rey Juan Carlos de España. España
Dra. Cristina Mondragón, Université de Genève. Suiza
Prof. Ruth Fine, Universidad Hebrea de Jerusalem. Israel

Comité editorial nacional

Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Universidad de Colima. México
Dra. Martha María Gutiérrez Padilla, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Mtra. Maricarmen Torroella Bribiesca, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dra. Elvira Popova, Universidad Autónoma de Nuevo León, México
Dra. Nidia Vincent Ortega, Universidad Veracruzana, México
Dr. Luis Abdallah Conde Flores, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Luis Fernando Mendoza Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Luis Ramos-Alarcón Marcín, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México
Dra. Brenda Mariana Méndez Gallardo, Universidad Iberoamericana, México
Dr. Javier Espino Martín, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Carlos Mariscal de Gante, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez, Universidad Autónoma de Querétaro. México
Dra. Jazmín G. Tapia Vázquez, Universidad de Guanajuato. México
Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Universidad de Colima. México
Dra. Jessica Courtney Locke, Colegio de México. México. México
Dr. José Miguel Sardiñas Fernández, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México
Dr. Miguel Ángel Martínez, Universidad Iberoamericana Puebla. México
Dra. Paula Arizmendi Mar, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México
Dr. Germán Sucar, Instituto Tecnológico Autónomo de México. México
Dr. Eduardo Charpenel Elorduy, Universidad Panamericana. México
Dra. Paulina Latapí Escalante, Universidad Autónoma de Querétaro. México
Dra. Úrsula Camba Ludlow, El Colegio de México. México

Comité interno

Dr. Carlos Alfonso Garduño Comparán, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Mtra. Raquel Jiménez Valadez, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dra. Sonja Stajnfeld, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Mtro. Carlos Gayón Díaz Caneja, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México
Dra. Rosa María Camacho Quiroz, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dr. Davide Eugenio Daturi, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dra. Ana Cecilia Montiel Ontiveros, Universidad Autónoma del Estado de México. México

CONTENIDO

	Pág.
Artículos originales de investigación	
De diosas, madres mundanas y tiranas: el diálogo con los mitos en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas <i>Of goddesses, worldly mothers and tyrants: the dialogue with myths in the narrative of Inés Arredondo, Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas</i> Alma Rosa Sánchez Valdez	5
Las caras de Medea: pensar el mito a través de la tematología <i>Faces of Medea: the myth through thematology</i> Morgana Paola Carranco Arenas	35
Experiencia distópica y patriarcado en <i>Mujeres desesperadas</i> de Samanta Schweblin <i>Distopian experience and Patriarchy in Mujeres desesperadas by Samantha Schweblin's</i> Marcela Gándara Rodríguez	53
La bruja y la Llorona en relatos de tradición oral: versiones sobre un tema <i>La Bruja and La Llorona on stories of oral tradition: versions on a theme</i> Felipe Canuto Castillo	71
Un modelo profiláctico para las mujeres públicas en la ciudad de Toluca durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX <i>A prophylactic model for public women in the City of Toluca during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th</i> Ana Karen Arratia Reyes	93
Médicos vs. abogados: el conflicto intelectual sobre la etiología criminal en México (1877-1899) <i>Doctors vs. lawyers: the intellectual conflict about criminal etiology in Mexico (1877-1899)</i> Yussel Arellano Navarrete	117
Un acercamiento a la figura del lector en <i>El último lector</i> de David Toscana y <i>El último lector</i> de Ricardo Piglia <i>An approach to the reader's figures in The Last Reader by David Toscana and The Last Reader by Ricardo Piglia</i> Shanik Sánchez	137
El jugador activo en <i>Góngora Wordtoys</i> <i>The active player in Góngora Wordtoys</i> Juan Pablo Gutiérrez Sardinas	157
De las relaciones entre literatura y filosofía: la potencia de la experiencia literaria <i>On the relations among literature and philosophy: the power of literary experience</i> Jairo Vladimir Sandoval Mota	177
Reseñas, documentos y traducciones	
La historia y la prolongación de un imaginario narrativo <i>History and the extension of a narrative imaginary</i> María del Carmen Rivero Quinto	205

ARTÍCULOS ORIGINALES DE INVESTIGACIÓN

De diosas, madres mundanas y tiranas: el diálogo
con los mitos en la narrativa de Inés Arredondo,
Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas

*Of goddesses, worldly mothers and tyrants: the dialogue
with myths in the narrative of Inés Arredondo,
Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas*

Alma Rosa Sánchez Valdez*

Resumen: La maternidad en la literatura mexicana dialoga con los mitos dominantes en nuestra cultura, denotando la presencia de diversas imágenes bíblicas, griegas y de cuentos de hadas. El objetivo de este artículo es analizar dichas referencias en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, con el fin de estructurar una visión de mundo que cuestiona, al tiempo que explica, el canon social de la época —que se determina ante la presencia-ausencia de la figura paterna— y el contexto que somete a los personajes de seis relatos —dentro del México de mediados del siglo xx—, negando la posibilidad de replicar las historias míticas.

Palabras clave: maternidad, bíblico, Penélope, Telémaco, hadas.

Abstract: *Maternity in Mexican literature dialogues with the dominant myths in our culture denoting the presence of various biblical images, Greek culture and fairy tales. The purpose of this paper is to analyze these references in the narrative of Inés Arredondo, Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas in order to structure a world vision, that questions, while explaining, the social canon of the time, that is determined by the presence of the father figure and the context that subjects the characters of six stories that converge in time and space within the Mexico of the mid XX century, denying the possibility of replicating the mythical stories.*

Keywords: *maternity, biblical, Penelope, Telemaco, fairy.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, almar.sanchez.v@gmail.com

RECEPCIÓN: 01/02/2023

ACEPTACIÓN: 25/05/2023

Introducción

Dualidad, polisemia, simbolismo, mito, canon y cultura son algunos de los términos necesarios para intentar definir la figura de la madre. Esta figura se nutre desde la biología, la antropología, la sociología, el arte, la psicología, el psicoanálisis, la política, o sea, anida en todas las disciplinas generando matices que denotan características de una época, una perspectiva y muchas formas de interpretar realidades. Es una imagen en constante transformación, por ello no es un tema ajeno en la literatura mexicana y que en años recientes capta la atención. Si bien hay estudios precedentes en torno a esta temática, como la compilación realizada por Gutiérrez, Trejo y Tapia (2021) en *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, en la que se reúnen los nombres de las escritoras que han tomado como eje central este tema, aún quedan muchas aristas por analizar. El objetivo de este artículo es presentar el diálogo entre los mitos dominantes bíblicos, griegos y de cuentos de hadas establecido por tres autoras del medio siglo en México, pues a través de este análisis es posible observar una visión de mundo compartida en la que se reflejan diferentes formas de llevar a cabo el ejercicio materno.

La producción literaria de Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas coincidió durante la época de crecimiento cultural en México cuando se presentó una diversidad temática que ha sido estudiada desde distintas aristas. Ellas tres convergen en una mirada profunda a las entrañas de un acto primigenio del que depende totalmente la existencia humana, un estado que sobrepasa el acto de procreación y se transforma en una vivencia que parece estar confinada por el silencio, la resignación y la pérdida de la individualidad. Dar vida oscila entre lo sublime y lo monstruoso, lo idealizado y lo real, lo socialmente impuesto y el sacrificio para guardar las apariencias. Entre sus personajes se encripta una serie de significados en torno a la maternidad, al tiempo que se presenta una diversidad de figuras maternas, latentes desde los mitos hasta lo contemporáneo.

Los textos seleccionados para este análisis son seis: “Canción de cuna” y “Estar vivo”, escritos por Inés Arredondo, ambos publicados en el libro *La señal* (1965) por la Editorial Era. Esta antología ha sido estudiada por la crítica desde lo femenino, como una de las variables imperantes, así como lo siniestro. “Detrás de la reja” pertenece a *Música concreta* (1961) y “El último verano” fue publicado en *Árboles petrificados* (1977), obra escrita de Amparo Dávila que ha sido estudiada principalmente desde lo fantástico, el género, la niñez y los roles femeninos. En cuanto a Guadalupe Dueñas, las temáticas dominantes estudiadas en su narrativa tienden

hacia el horror, lo fantástico y lo perverso. El primer texto, “La timidez de Armando” se centra en el personaje masculino subyugado a la madre y fue publicado en *Tiene la noche un árbol* (1958), mientras que “Extraña visita”, fue compilado en *No moriré del todo* (1976). Cabe acotar que si bien, en un primer momento podría asegurarse que lo relativo a la maternidad es uno de los temas al margen, su presencia es innegable, pese a que ninguno de ellos cuenta con análisis críticos.

La estrategia de análisis parte del contraste entre los personajes, los símbolos que los singularizan y la correspondencia con lo mítico. En el primer subtema se establece el diálogo con las figuras bíblicas de la Virgen María, Santa Isabel y Sara al discurrir sobre la negación de la maternidad en las mujeres longevas y se presenta como hallazgo que: si Dios no fragua un pacto con los varones, la procreación está negada ante lo que se produce una ruptura con el mito judeo-cristiano, al tiempo que se ironiza. Posteriormente se enlaza lo relativo a Penélope, Telémaco y Circe, pertenecientes a la cultura griega y ante ellos se produce una reafirmación de sus imágenes en los textos de las autoras en cuestión. Finalmente, se refiere a las imágenes negativas centradas en lo escrito en *La Biblia*, referente a María Magdalena y Luzbel, para matizar con los cuentos de hadas imposibilitados de finales felices.

La ruptura del mito de la madre longeva

Al analizar la presencia de los mitos en la narrativa corta de las tres autoras se evidencia la ausencia de la Diosa madre, la plena, la dadora de vida y retribuida en festejos por sus hijos, aquella que describe Robert Graves (2014) en *La Diosa Blanca*; por el contrario, las figuras maternas tienden al sufrimiento y su valía depende de cómo lo soporten con gracia y en silencio. Para explicar esta idea es necesario analizar los personajes y a partir de ello postular un diálogo con las imágenes míticas de María, Santa Isabel y Sara, que contrastan con la dolorosa maternidad descrita por Rosario Castellanos (2005), Octavio Paz (2019) y Roger Bartra (2005, 2007). Para dar orden al análisis, inicio con dos personajes: la mujer de 52 años en “Canción de cuna” de Inés Arredondo y la protagonista de “El último verano” de Amparo Dávila.

El primer relato abre con la imagen de una mujer longeva que transita hacia la muerte, “la miraba ir al baño, volver y derrumbarse en la butaca con los rasgos de la cara agudizados por el cansancio y sin embargo rejuvenecidos” (Arredondo, 2011: 85), porta un vestido de seda color gris, símbolo que anuncia abnegación, humildad, melancolía e indiferencia (Tresidder, 2003) y un collar de perlas que remite a las diadas del emblema de fecundidad y pureza, virginidad y

perfección (Tresidder, 2003). Este es el primer elemento que perfila a la protagonista hacia la imagen mítica de la Virgen María, aunado a que el ejercicio de la sexualidad es uno de los tópicos ausentes en este acercamiento a “Canción de cuna”, donde la concepción del supuesto hijo se vuelve latente bajo la figura nula del hombre como padre.

La mujer de 52 años cree estar embarazada y esto es su razón de vida, la siguiente reminiscencia que ironiza el mito bíblico de la Virgen María es la actitud que tiene cuando da a conocer a sus hijos que espera otro primogénito “puse atención en la manera como se paraba, se sentaba o daba vuelta, fingiendo creer que la llamaban” (Arredondo, 2011: 85) imagen que remite a aquel pasaje donde el arcángel Gabriel da el anuncio “No temas, María, porque has encontrado el favor de Dios. Vas a quedar embarazada y darás a luz un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús” (Lc, 1: 30,31), pero en el cuento —a diferencia de la Virgen María— es una mujer moribunda la que finge ser llamada.

El tercer elemento es cuando defiende a su supuesto hijo como un acto puro “todos están pensando lo mismo. En el padre, ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal” (Arredondo, 2011: 87), líneas después, este personaje femenino niega la presencia del hombre en su historia de procreación, imagen que remite al argumento dado por el arcángel Gabriel “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso tu hijo será Santo y con razón lo llamarán Hijo de Dios” (Lc, 1:35).

Para integrar lo anterior, retomo cuatro ideas propuestas por De Alva (2014) en torno al arquetipo femenino-virginal y las complemento con los elementos encontrados en la narración:

1. En los mitos antiguos es la mujer quien incita al pecado carnal desviando al varón de su perfección espiritual, lo cual le quitaría el estatus virginal para colocarla entre las mujeres mundanas, marcadas por el pecado original.
2. La imagen de la madre virgen proporciona al varón la certeza de poder amarla sin rival, aunque en el caso en análisis no hay un hombre.
3. María es solo vientre, matriz, por ello el motivo de la historia se concentra en un pólipo uterino.
4. Su virginidad asegura que el producto es hijo de dios, esto aplica en este caso ante la ausencia del acto sexual, pero toma carácter de ironía cuando se considera que Jesucristo en esta historia sería una tumoración.

La consumación del mito se presenta ante la descripción de la narradora, la hija menor, “Esa mujer había dejado de ser nuestra madre, de tener la edad, la historia, todo lo que hasta entonces había sido ella” (Arredondo, 2011: 87), quizá para emular aquella imagen de perfección, capaz de soportar todo ante la sola idea del hijo “nunca se quejó” (Arredondo, 2011: 90). Pero, ¿a mitad del siglo XX hay cabida para lo virginal? No, la realidad la somete cuando ella misma es quien pide que le extirpen aquello, “salió del sanatorio serena, mansamente alegre: abuela solamente” (Arredondo, 2011: 94), resignada a haber cumplido “Doce nietos y todos los hijos casados. Cualquiera pensaría que así está bien” (Arredondo, 2011: 86). Entonces, el mito queda imposibilitado ante la realidad que circunscribe a este personaje.

La edad de este personaje da pie a otra lectura bíblica y a su vez a la ruptura con otro mito: Santa Isabel fue una mujer longeva que tras el anuncio del arcángel Gabriel a su esposo Zacarías, logró quedar embarazada a pesar de que ambos eran estériles y avanzados en edad. Ante las dudas de éste, el ser divino enviado por Dios lo deja sin habla hasta que se cumpla la profecía, “Y yo soy Gabriel, el que está delante de Dios. He sido enviado para hablar contigo y comunicarte esta buena noticia, pero tú no has creído en mis palabras que se cumplirán a su tiempo. Por esto, quedarás mudo hasta el día que se realice todo esto que te he dicho” (Lc, 1: 19,20). Quizá en este punto es donde yace la explicación mítica del porqué los hombres permanecen ajenos al desarrollo del embarazo, dudan, son incrédulos, ajenos.

Finalmente, la prima de la Virgen María dio a luz a San Juan Bautista, después de esconderse por miedo a las habladurías desatadas por su vejez. En el texto de Arredondo se lee un reclamo ante esta situación “he hablado con mujeres muy viejas a las que les resultaría natural tener hijos y no comprenden por qué únicamente dan a luz las jóvenes” (2011: 86), sin embargo, la lectura remite a que las “viejas” sólo producen enfermedades, no hijos, negando nuevamente la posibilidad del mito.

Otra lectura bíblica que registra a madres longevas es la historia de Sara¹, esposa de Abraham, quien pare a Isaac a sus 90 años; de este pasaje religioso la escena más destacada es cuando Dios les solicita dar a su hijo en sacrificio y cuando está a punto de cometerse el filicidio, un ángel lo impide. En cuanto a la imagen maternal de Sara, es necesario destacar tres aspectos:

¹ En el Génesis se narra que en un inicio Sara se llamaba Saray y Abraham Abram. Dentro de su historia, Dios cambia sus nombres al hacerlos padres de muchas naciones, es parte del pacto que realiza con Abraham por servirle. (Gén, 12-22).

1. Antes de procrear le pidió a su esposo tener un hijo con su esclava Agar, su nombre fue Ismael, “ya que Yavé me ha hecho estéril, toma a mi esclava por mujer a ver si por medio de ella tendré algún hijo” (Gén, 16:2). Ante esta situación, Sara sacrifica la lealtad que su esposo le tenía, con tal de convertirse en madre, pero esto no ocurre ya que fue presa de constantes humillaciones al referirla como una mujer inservible por su vejez.

2. Socialmente, era respetada por ser la esposa del líder de Israel, pero el peso de no ser madre la marcó de manera negativa:

Al notarse Agar en estado comenzó a despreciar a su señora, la cual dijo a Abraham: «La ofensa que me hace recae sobre ti. Soy yo quien te da a mi esclava por mujer, y cuando se ve embarazada me trata con desprecio. Juzgue Yavé entre nosotros» (Gén, 16: 5).

Dicho desprecio emula a un actuar social de aquellas que son madres, contra las que no lo son.

3. Por dar vida a esa edad quedó presa en palabreras que la señalaron. Finalmente, el hijo se logró porque era un mandato de Dios, esto ocurre cuando tres hombres visitan las tierras de Abraham, él de inmediato reconoce entre ellos a Yavé y le ruega recibir alimentos, entonces Dios le anuncia: “dentro de un año volveré aquí. Para entonces, Sara, tu mujer, tendrá un hijo” (Gén, 18:10). Ella, que escucha, ríe mientras piensa:

«Después de haber envejecido, ¿conoceré el placer con mi marido, que es tan viejo?» Pero Yavé dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara? ¿Por qué ha dicho: Y justamente, ahora que soy vieja, voy a dar a luz? ¿Hay algo imposible para Yavé? Pues bien, volveré a visitarte dentro de un año y Sara tendrá un hijo» (Gén, 18: 11-14).

La risa de Sara no es de alegría, sino de ironía como respuesta al dolor de no ser madre durante tantos años. Y a mi parecer este aspecto se torna doblemente irónico e hiriente porque no es un pacto con ellas, tanto a Santa Isabel como a Sara, la “bendición” de ser madres longevas llega a través del esposo, no se les pregunta, pero en silencio deben acatar el mandato divino. Esto se agudiza aún más cuando se observa que la protagonista de “Canción de cuna” no tiene un esposo, no se menciona en el texto, así que las posibilidades de interpretación se abren a la viudez, el abandono o la nula presencia de éste desde la infancia de los hijos, porque ellos tampoco lo mencionan. Entonces pareciera que como no hay un hombre con quien hacer un pacto, en el texto de Arredondo (2011), la procreación no sirve a los fines de Dios, por ello la gestación está negada para las longevas, reitero, en sus úteros solo pueden albergar enfermedades.

En “El último verano” de Amparo Dávila también está la imagen de la madre longeva que —a sus 45 años, con seis hijos— se cree en la entrada de “Esa edad. Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte...” (2009: 206), sustantivos con los que resume la perspectiva de las mujeres al perder la capacidad reproductiva. Esta lectura se confirma con la descripción de la protagonista al observarse en el espejo:

La de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda (Dávila, 2009: 205).

Con ello, parece concentrar el destino de las mujeres que procrearon muchos hijos, aunque cabe acotar que para la época (década de los sesenta) el número de integrantes en la familia era común, rasgo que también se observa en “Canción de cuna”, donde son cinco hermanos. En ambos textos no hay un pacto con Dios, entonces el hijo es un ser negado, en Arredondo (2011) es un pólipo, en Dávila un conjunto de coágulos sanguinolentos, lo cual resulta altamente simbólico, “Estaba observando indiferente las luciérnagas, que se encendían y apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas” (2009: 206).

Primero, está la mirada indiferente de la protagonista, ¿qué produjo esa estadía anímica? ¿Por qué se contrapone a la alegría que produce el convertirse en madre, de acuerdo con el dominio popular? Se reitera en distintos momentos durante el texto, ella está fatigada:

Era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no cuenta con quién le ayude para nada, y tiene que hacerlo todo en la casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día (Dávila, 2009: 206).

De esta cita destaco tres aspectos:

1. Ella valida la idea de que convertirse en madre está bien para las jóvenes.
2. Para las viejas el embarazo no es ninguna bendición; por el contrario, se centra en la idea del castigo: “«los hijos son un premio, una dádiva», pero cuando se tienen cuarenta y cinco años y seis hijos, otro hijo más no es un premio sino un castigo, porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante” (Dávila, 2009: 207). Por lo que, ¿si la maternidad no es bienvenida, hay algún otro motivo por el qué las mujeres puedan sentirse plenas? Porque en “Canción de cuna”, posterior a que le extirpan el pólipo, la narradora concluye “Lo único cierto era la figura

segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado. Lo único seguro, pero fuera de la verdad. Sin vínculos con nadie, también” (Arredondo, 2011: 94). Y a mi parecer se dicta una sentencia en múltiples sentidos: una mujer longeva solo puede ser abuela-madre y dar sin recibir, está al margen del pecado de los otros y del propio deseo carnal, determinada por su realidad porque ahora sabe y reconoce, de acuerdo con la trama del texto, que su madre fue realmente quien ella creía su hermana y no tiene posibilidad de cambiarlo.

3. El esposo queda totalmente al margen de la vivencia positiva o negativa de la maternidad.

Finalmente, me detengo en los coágulos proyectados por el aborto espontáneo, aunque Claudia Gutiérrez concretó el peso simbólico de estos: “La imagen no puede ser más efectiva. La flor es el símbolo del principio pasivo femenino, es decir, guarda en potencia la sustancia universal creadora” (2018: 144), entonces el ramo de amapolas deshojadas que cae entre las piernas de la protagonista significa el final de su tiempo como mujer-potencial madre, inicia el camino hacia convertirse en abuela, que de acuerdo a lo antes explicado es la ruta trazada para las mujeres longevas que algún día procrearon.

Ninguna de las dos mujeres posee un nombre, no hay origen, no hay destino, son todas y ninguna al mismo tiempo, no hay sustantivo propio que las nombre (¿aquellos que no tienen un nombre, existen?) pero en ellas se arraigan y se cuestionan, al mismo tiempo, los conceptos latentes sobre la maternidad en el México del medio siglo, son mujeres estoicas, silentes, que acatan lo determinante de su rol, viven para los otros, para los hijos que las ven desde el canon.

Ambas renuncian a una nueva maternidad porque son demasiado avanzadas en edad como para soportar los cuidados que implica el ejercicio de crianza. Una, la de “Canción de cuna”, elige ser madre-abuela solamente; la otra, en “El último verano”, renuncia a su vida como una forma de contraponerse a lo establecido.

Análisis desde otro mito: la madre que espera

Posterior a la lectura determinante de las madres longevas, se contrapone otra imagen: la vivencia de la maternidad en las jóvenes. La narradora de “Canción de cuna” es la representante de la cuarta generación de mujeres que experimentan el convertirse en madres, ella se significa a través de las otras, y por ello toma una postura desde la alteridad, desde concebirse como diferente, porque no quiere repetir la historia de las mujeres que la precedieron en su linaje, no desea ser la madre, que por órdenes del padre, encubra a su hija adolescente por quedar

embarazada y la condene a criarla como hermana, no anhela ser la madre que mire a su hija desde la hermandad, tampoco desea ser la mujer que puso su esperanza de vida en un pólipo ante su necesidad de romper los lazos de su historia.

La narradora teje la historia mientras espera al hijo que crece en su vientre. En el mito griego, Penélope teje mientras espera veinte años el regreso de Odiseo. Fiel, leal, astuta, resiste a lo impuesto, a casarse nuevamente. En este relato, la narradora resiste a repetir la historia de su madre, abuela y bisabuela, pero lo relevante, a mi parecer, está en el hijo que espera, “mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre” (Arredondo, 2011: 94), una vez asumiendo su alteridad, siguiendo el mito ese ser refiere a Telémaco, el niño que busca a su padre y lo ayuda a recuperar su imperio. Entonces, la esperanza de cambio está depositada en una diada: padre-hijo, pero no en ella, porque su historia la une a la de las otras mujeres, las reales.

Los hijos varones vienen a ayudar al padre, no a salvar a la madre. Para profundizar en esta idea retorno a los casos bíblicos expuestos anteriormente. Las madres longevas en el mito bíblico debieron parir hijos (no hijas y nótese en la cita anterior que la narradora de “Canción de cuna” lo llama en masculino, quizá también como una forma de salvarlo de la condena contextual a la que están atadas las mujeres que la antecedieron) porque eran necesarios para los planes de Dios, Juan Bautista, hijo de Santa Isabel es descrito por el arcángel Gabriel cuando da el anuncio a Zacarías:

Grande será tu felicidad y muchos se alegrarán con su nacimiento, porque tu hijo ha de ser grande ante el Señor. No beberá vino ni licor, y estará lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre. Hará que muchos hijos de Israel vuelvan al Señor, su Dios, y lo verán caminar delante de Dios con el espíritu y el poder del profeta Elías para reconciliar a los padres con los hijos. Hará que los rebeldes vuelvan a la sabiduría de los buenos, con el fin de preparar al Señor un pueblo bien Dispuesto (Lc, 1:14-17).

Al igual que Elías será el líder de distintas misiones que lo ayudarán a afianzar su poderío en la Tierra. Abraham al no negarle la vida de su hijo a Yavé, mediante la disposición al sacrificio humano, es premiado y el Ángel de Dios le indica:

[...] te colmaré de bendiciones que serán como las estrellas del cielo y como la arena que hay a la orilla del mar. Conquistarán las tierras de sus enemigos. Porque obedeciste a mi voz, yo bendeciré a todos los pueblos de la tierra (Gén, 22:17,18).

Incluso con el estereotipo de la madre joven que es María hay un único destino para su hijo: el sacrificio, pues también le sirve a su padre. Con estos tres antecedentes es altamente cuestionable si el hijo que espera la narradora en realidad será diferente para ella, aunque lógicamente lo será para el padre. Bajo la lectura de que este feto que se encuentra “navegando” en su vientre es Telémaco es necesario destacar dos aspectos que complementan esta lectura:

1. Telémaco no cree ser el hijo de un héroe, para contextualizar la escena baste recordar que al inicio de *La Odisea*² los dioses dialogan sobre el destino de Ulises, que se encuentra atrapado en la isla de la ninfa Calipso, entonces Atenea toma la forma de Mentos para instar al joven a buscar a su padre, a quien él se refiere:

 Mi madre afirma que soy hijo de aquel, y no sé más; que nadie consiguió conocer por sí su propio linaje. ¡Ojalá fuera vástago de un hombre dichoso que envejeciese en su casa, rodeado de sus riquezas; mas ahora dicen que desciendo, ya que me lo preguntas, del más infeliz de los hombres mortales! (Homero, 2002: 31).

Y la imagen del padre cobra otro sentido, hay que buscar a un nombre por el que no se siente un lazo de aprecio ni tampoco se justifica una razón.

2. Posterior a la visita de Atenea, Telémaco muestra rechazo a su madre, no es el hijo amoroso que una progenitora espera, como tampoco lo fueron los hijos de la mujer de 52 años cuando les comunicó su supuesto embarazo “Nos quedamos atónitos, y ante nuestro silencio sus ojos empequeñecieron, brillaron duros, y vi que no sólo estaba dispuesta a desafiarnos, sino a repudiarnos” (Arredondo, 2011: 86). La respuesta incrédula de ellos, para ella representó rechazo y sólo el mayor habló “-Pero, mamá -tartajeó Pepe trabajosamente-, perdóname... no sé qué pensar... qué decirte... a tu edad parece raro... eso es, raro...” (Arredondo: 2011: 86). Sí, salir del canon causa extrañeza y rechazo.

Con el personaje griego ocurre algo similar, Telémaco regala una pieza musical a Atenea en agradecimiento a la información que ha traído de su padre, cuando Penélope aparece e intenta reprimirlo, él expresa:

² Los primeros cuatro cantos de *La Odisea* son dedicados al hijo de Ulises, de ahí que se denomine este apartado *Telemarquía*.

Resígnate en tu corazón y en tu ánimo a oír ese canto, ya que no fue Odiseo el único que perdió en Troya la esperanza de volver; hubo otros muchos que también perecieron. Mas vuelve ya a tu habitación, ocúpate en las labores que te son propias, el telar y la rueca³, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de hablar nos cuidaremos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando en esta casa (Homero, 2002: 35).

El confinamiento al rol es determinante, parece que Penélope debe recordar que su rol de madre es a través de Ulises, una vez más en estos juegos de oposición de la otredad, entonces ella debe comportarse como madre, no como líder de aquel hogar, pues ante la ausencia del padre, está Telémaco. La otra madre joven en el relato de “Canción de cuna” es Erika —ahora de 52 años— quien a sus 15 años esperaba silente y aterrada el nacimiento de aquello que crecía en su vientre. Aunque baste decir que, desde la perspectiva aquí presentada, ella no puede ser parte de la recreación del mito bíblico de María, porque de adolescente sí fue presa de lo carnal.

De las Magdalenas a la caída del Ángel

¿Qué ocurre con las madres que no son el arquetipo de María? Pareciera que una de las consecuencias que trae ser concebido por el pecado original —por el acto sexual— es la condena al sufrimiento. Esta idea se concentra en la imagen de María Magdalena, tildada de lasciva, aunque e reivindicada por Jesucristo.

Retomo el personaje de Erika en “Canción de cuna”: desde el embarazo estuvo atrapada, primero, en un ambiente gris, como el vestido que su hija-hermana llevará 52 años más tarde cuando anuncie su embarazo; dentro de esta narración entra la lluvia y el frío como prelude simbólico de lágrimas y la anulación de las emociones, porque, después, seguirá atrapada en las apariencias, en una mentira que sólo reveló en el lecho de muerte: la hermana fue hija.

Sobre la llanura inmensa la paja amarillenta se eriza bajo la lluvia. El día gris extiende su tiempo sin esperanza. Ayer y mañana fueron y serán iguales, sin otra cosa que lluvia y frío; barridos interminablemente por el viento que se lleva todo color, toda voz, cualquier insinuación de alegría” (Arredondo, 2011: 87).

³ Tras esta escena menciono dos formas de subversión primero hacia la Generación del Medio Siglo en México, pues como se desarrolló en el primer capítulo, la revista más emblemática para las mujeres llevó este nombre: Rueca, con la que reivindicaron la función femenina de enhebrar, pasaron del telar a la escritura.

La segunda forma se da en el discurso de Telémaco al desplazar a su madre de una plática de hombres, cuando irónicamente está obedeciendo las órdenes de una mujer, Atenea, que ha tomado la imagen masculina para llegar a él y además ignora que su madre desteje todas las noches para proteger su casa y a él.

Erika desde el horror que le causa aquello que habita en su vientre y desde su incredulidad cuestiona: “-Mamá, ¿tú estás segura de que está aquí por aquello que hice?” (Arredondo, 2011: 88), la respuesta seca de la madre, es un sí. No le hicieron, ella hizo y no se sabe de una historia que romantice este acontecimiento, se sabe de una ausencia quizá causada por el rigor de la familia al guardar la apariencia, ella es una Magdalena, condenada sin encontrar un redentor que la reivindique.

Otra mujer a quien la maternidad le fue impuesta es a Paulina, personaje central en la historia de “Detrás de la reja” de Amparo Dávila, pero es imposible mencionar a esta actante sin su sobrina porque entre ellas representan una dualidad, que nuevamente se configura desde la otredad. Las acciones de la tía la dirigen hacia el arquetipo de María, tranquila, metódica, sacrificándose al matinar, desde sus 17 años, a la niña huérfana de pocos meses de edad. Su vida giró en torno a ella, siempre. Aquí, la imagen de Magdalena le corresponde a la narradora, pues a sabiendas de que su tía fue abandonada antes de contraer matrimonio y que ahora se ha vuelto a enamorar, ella entabla un lazo sexual con el hombre que devolvió la alegría a su tía.

Cuando la droga con que dormían a Paulina no es ingerida por esta, la doble traición se descubre,⁴ el amor materno-filial se transforma en silencio y en sufrimiento que evoluciona en una condena para ambas.

Desde ese día todo cambió y nuestra vida fue una tortura sin fin. Por más que lo intentaba no me atrevía a hablar con Paulina y a explicarle las cosas, sabiendo de antemano que todo sería inútil, y que si una vez pudo sobreponerse a un golpe a su amor propio y a su orgullo, ahora ya no lo lograría. De otra persona hubiera sido grave, viniendo de mí resultaba más doloroso y mortal (Dávila, 2009: 125).

La resistencia y el deseo anulan el lazo materno. Paulina lo controla todo: propiedades, salarios, salidas, convivencias. La protagonista queda atrapada bajo la imagen de su tía, que va de la bondad, el cuidado y el amor, a el silencio y el desdén ¿En qué se convirtió la imagen materna? Reactiva a la traición, Paulina se transforma en una tirana, su control es tanto que la deja internada en el psiquiátrico como una forma de quitarla de en medio y realizar la relación con Darío, quien por conveniencia la elige por sobre aquella joven a la que le profesó amor.

⁴ Primero al darle somníferos y después al yacer con el hombre que ella ama.

La narradora termina presa en manicomio a sus 23 años, desde donde cuenta su historia como un intento de olvidarla, Paulina a sus 40 se compra un marido pese a que sabe el tipo de relación que tuvo con su sobrina-hija. Una vez más el ejercicio de la sexualidad las condena y no, nadie las reivindica y aún falta mencionar a Ángela y Luisa en “Estar vivo” de Inés Arredondo (2011) porque con ellas se ilustra a completitud el análisis de este subtema.

La figura tradicional de la madre cobra mayor fuerza en “Estar vivo”, de Inés Arredondo (2011), pese a que la historia es recreada a partir de la mirada masculina de Leonardo, para él su esposa vive el desgaste físico que le representa cuidar a la hija enferma, “nunca antes había estado tan envejecida, tan gris” (2011: 96), nuevamente este color aparece como una reafirmación a la falta de vida en las mujeres que son madres, como en “Canción de Cuna”. La esposa tiene una sonrisa triste, es una mujer carente de acción, funge como un receptáculo al servicio del marido y la hija. Para ella, el poder de la palabra está negado: “Luisa hubiera podido decir que yo tenía algún descanso en mi trabajo, en las calles, en los rostros diferentes, y que ella en cambio... pero no lo dijo” (2011: 95).

Él, conocedor de su posición privilegiada fuera de la casa y lejos de la niña agónica, valida la posibilidad del reproche; pero ella, presa en su interior, simbolizado por la casa que habita, guarda silencio, tanto que la posibilidad de su reproche solo existe porque Leonardo lo crea, aunque ni siquiera concluye el argumento. Su carácter receptivo se reafirma cuando acepta sin chistar la jovial presencia de Ángela, “lo admitió sin comentario” (Arredondo, 2011: 95), a ambos les sirve la cena, como una muestra de la esposa abnegada, estoica.

Esta situación cambia cuando se encuentra al interior de la habitación de Gabriela, su hija. Ahí, para defenderla de la actitud imprudente de Ángela, quien celebra despertar a la niña enferma para ver sus ojos, toma en brazos a su hija y se aparta de ellos dirigiéndose hacia un rincón de la habitación, como si intentara huir al buscar refugio, pero la joven la sigue, el llanto de la hija agónica incrementa iniciando un ataque de asma, entonces “Luisa con voz neutra nos pidió que saliéramos del cuarto” (Arredondo, 2011: 96), en ese momento hace uso de su discurso para proteger a la hija, sólo se activa a partir de lo otro, desde la mismidad asume su rol protector de madre. Aunque, la carencia de rasgos distintivos o expresivos confirma la sumisión a su rol de madre-esposa.

Fuera de la habitación de su hija, las acciones se quedan como intentos, un reclamo por las constantes ausencias de Leonardo termina en el plano de la indiferencia ante el mal humor de éste. “Luisa abrió los ojos y volvió a cerrarlos fingiendo dormir, como ya era su costumbre” (Arredondo, 2011: 100), esto como negación hacia la presencia de la amante y el alejamiento del esposo. El único sentimiento que despierta en él, antes del odio, es la piedad.

Luisa existe a través de la otra, de su hija y de la necesidad que la niña tiene por ser cuidada. “Estaba tranquila aunque respiraba con dificultad, y las cuencas hundidas daban una expresión dolorosa y severa, ascética, a su carita pálida” (Arredondo, 2011: 96). El ambiente de esa habitación remite a lo onírico, la presencia del vapor de eucalipto pareciera mantener a los personajes presos dentro de una pesadilla. “La irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extramundo odioso y enajenado” (Arredondo, 2011: 95). Ese es el interior simbólico de Luisa como madre.

La esposa-madre también adquiere significado por oposición ante Ángela, la otra. Desde los ojos de Leonardo su esposa es gris; entonces, la gama de colores corresponde a la joven que “llegó como siempre: hermosa, ceñido el cuerpo abundante y jugoso que mostraba y movía como un reto a todos los hombres. Su perfume fresco, su carne joven, su mirada brillante y triunfadora eran la encarnación perfecta del mundo libre” (Arredondo, 2011: 95). Ella sí habla, hace uso del discurso y la acción: llega, emite grititos breves y agudos, al tiempo que plantea un elogio en su manera de ver la vida: “¡Todo es maravilloso, tan estupendamente maravilloso! No me canso nunca de ver los árboles, el cielo, las personas... La belleza, la verdad; eso es lo importante, lo único capaz de llenar la existencia y darle sentido” (Arredondo 2011: 95-96), ella no es madre, no quiere serlo.

Ángela habita en el exterior, pertenece a una vida social, mientras que Luisa está determinada a una habitación nebulosa por el vapor del eucalipto. Una, goza de la vida a través de su comportamiento infantil, dando palmadas y emitiendo sonidos agudos, la otra, estoica, vive para cuidar a Gabriela. ¿Qué actitud es más valorada para Leonardo? “Vi como la carita [de la bebé] se contraía en un espasmo que yo sentí en mis propios nervios con dolor. La tensión de aquella mueca que precedió al llanto no la olvidaré jamás. Ángela palmoteó encantada” (Arredondo, 2009: 96), posterior a esta escena justifica tal conducta ante su esposa “perdónala, no sabe, eso de los niños” (Arredondo, 2009: 97).

Él busca lo exterior, el sufrimiento de su esposa le es ajeno “por primera vez pensé en la angustia, en el dolor de sus noches en vela. Un dolor y una angustia que no eran míos” (Arredondo, 2009: 100). La diferencia en la descripción de ambas mujeres es notoria, pero las dos están *deificadas*. Luisa como la madre sufriente que acuna entre sus brazos el cuerpo doliente del hijo, como en “La Piedad” de Miguel Ángel, haciendo alusión a la Virgen María, mientras que Ángela remite a un ser libertador “me liberó [...] me hizo sentirme” (Arredondo, 2009: 95), “¡Cuán agradecido quedé a Ángela por evitarme asistir al suplicio de mi niña inocente!” (Arredondo, 2009: 96-97), entonces parece que el nombre de la joven remite a los seres alados que cuidan a los hombres de acuerdo a la tradición católica.⁵

Pero regresemos a los griegos porque también se encuentran cualidades míticas como la relaciona con seres del agua que encanta a los hombres —una sirena que en lugar de cantar emite grititos para hipnotizar a los viajeros—. El escenario donde se desarrolla el primer encuentro sexual funge como proscenio para la relación extramarital: “El lago, la luna, el aire; a lo lejos tres voces con guitarras cantaban una canción que recordé siempre. Bailábamos, en la soledad y la penumbra, pisando con lentitud la arena crujiente, muy cerca del agua” (Arredondo, 2009: 98). A nivel simbólico se amplía el significado al observar la relación que dicha masa de agua guarda con la mitología. Tresidder (2008) lo vincula con los poderes femeninos de encantamiento, pero también con la presencia del abismo, una caída sin fin, Arredondo lo introduce sutilmente: “Me arrastraba como una corriente” (2009: 98).

En tanto, la presencia del agua y la luna guardan una estrecha relación: la fertilidad, quizá desde este punto se anuncia que entre la pareja de amantes un ser se gestará, pero no es posible dejar de lado que el agua tiene una significación ambivalente (Tresidder, 2008), si bien remite a la vida, también conlleva a la muerte, sobre todo cuando esta se agita y en la escena descrita se encuentra presente el elemento que mueve las masas acuosas, el aire. A nivel del símbolo, éste remite a la libertad (Tresidder, 2008), que se ve amenazada por la presencia del hijo. “Quiero ser libre, ¿comprendes?, vivir, no ser como las otras. ¿No te has dado cuenta? No quiero atarme, ponerme vieja, fea...” (Arredondo, 2009: 100), reclama Ángela desde su alteridad.

⁵ Algunas otras religiones monoteístas también contemplan a la figura de los ángeles, como el judaísmo, cristianismo, zoroastrismo y el islamismo.

Sin embargo, Ángela también puede remitir a Circe, la hechicera, que convierte a los hombres en animales sacando de ellos sus instintos, acaso ¿no hace eso con Leonardo? León, leopardo que la persigue por todas partes al desatar su animalidad sexual. Este queda lejos de la imagen de Odiseo, que no cae ante los embrujos y por ello se enamora de él, aquel que termina regresando a casa porque sabe que Penélope lo espera... El protagonista de *estar vivo* la prefiere a ella, hasta que esta lo echa de su vida.

Cuando Ángela indica que no quiere ser como las otras asume su alteridad, no desea que Leonardo se divorcie para estar con ella, no quiere ser una *señora*, como llama a Luisa al tiempo que dice envidiarla: “La tremenda, la grande ilusión de mi vida es tener un hijo, ¡son tan preciosos, tan suavecitos! ... uno para mí solita... ¡Déjeme ver a su niña! (Arredondo, 2009: 96). Este falso discurso es percibido por la madre de Gabriela, “–Leonardo, no me digas que te has dejado engañar. Esa muchacha es una farsante” (Arredondo, 2009: 97).

Entonces la imagen del hijo toma una connotación distinta, más allá de ser la realización de una ilusión se convierte en un verdugo que coarta la libertad de las mujeres, Luisa condenada al cuidado de la niña enferma, Ángela condenada a la caída como Luzbel: “Sobre la cama revuelta, con el camisón desgarrado y sucio, con unas mechas cayéndole sobre la cara abotagada y roja, gritando y gesticulando como una posesa” (Arredondo, 2009: 99) esa es la reacción ante saberse embarazada.

La imagen de la caída se reitera cuando Leonardo indica que “tenía algo bíblicamente hermoso aquella escena” (Arredondo, 2009: 99), pese a que sabía que Ángela actuaba para lograr tal efecto en él pareciera convertirse, desde la ironía, en un mártir moderno víctima de la relación extramarital. Ante el ataque de ella “sentí las gotas de sangre correr por mis mejillas como lágrimas, una ternura inmensa, por ella y por mí mismo, me llenó el pecho” (Arredondo, 2009: 99), pareciera un Jesucristo lastimado por la corona de espinas, que pese a ser torturado solo da cabida al amor y al perdón, como se sugiere en el texto.

Pero, ¿qué tortura a Leonardo? El deseo que siente por ella, esto se expresa cuando ante un intento de oponerse a la voluntad de Ángela es sometido por sus labios, que con un gesto ofrecía “para que yo no deseara nada en el mundo más que estar con ella, dejarme arrastrar por sus aguas^[6]” (Arredondo, 2009: 99). La culpa se convierte en la emoción dominante, al ver el

⁶ La analogía de la mujer de agua también está presente en el cuento de Octavio Paz (2014) “Mi vida con la ola”, publicado por primera vez en 1949, donde ésta representa a una joven impetuosa (una ola marina) que convence a un hombre adulto para que la lleve con

dolor de Ángela se siente responsable por arrebatárle su libertad, primero intenta protegerla como un redentor “con los ojos cerrados, ciego, sordo, guardándola contra su voluntad, contra el mundo entero” (Arredondo, 2009: 100), posteriormente se somete a la ira de la joven “me veía con un odio tan vehemente que bajé los ojos” (Arredondo, 2009: 100), imagen que pareciera remitir a la pintura *Ángel caído* de Alexandre Cabanel (1868).

El juicio emitido por la joven es contundente, en torno a ser madre: “No sirvo para eso... No es lo que quiero...” (Arredondo, 2009: 101), con ello se infiere que ha abortado “a éste, a esto” (Arredondo, 2009: 100), ni siquiera es capaz de nombrarlo, quizá como una forma de alejamiento, porque la sensación que le produce el habitante de su útero es asco. Además siguiendo la premisa del determinismo mítico: el nombre como origen es destino, si este ser en desarrollo no tiene nombre, tampoco existe.⁷

Leonardo queda reducido a su cobardía, acepta su condena de seguir vivo, odiando, como desterrado del paraíso. “No pude hacerlo y ella se dio cuenta. Le parecí un cobarde. –Vete y no vuelvas nunca. Me fui” (Arredondo, 2009: 101). Pese a ser el personaje con voz dominante en el relato, el recuento de su historia parece una argumentación en defensa de su carácter pusilánime.

Desde el inicio del relato muestra la supuesta compasión que siente su esposa por él, esto al anunciar que Ángela vendría a cenar, “yo sentí que lo admitía como una ofrenda a mi debilidad” (Arredondo, 2009: 95). Lo cual pareciera guardar un significado contrario con el mote que Ángela tiene hacia él, “León (porque yo llamo León a Leonardo)” (Arredondo, 2009: 96), porque a nivel simbólico remite al valor, la sabiduría y la justicia (Tresidder, 2008), pero al observar la vida en manada de estos felinos se les describe como desinteresados en el cuidado de las crías, además de la vida en camadas donde dependen de las leonas para alimentarse. Lo anterior se reitera con la forma en que interpreta la mirada de su esposa ante su intento de disculpa por la conducta de Ángela ante Gabriela. “Como si yo perteneciese a una especie animal remota y extinguida” (Arredondo, 2009: 97).

él, lo cual le ocasiona ir a la cárcel un año. Ella lo espera en su departamento de la Ciudad de México, pero su historia pasa del idilio amoroso hacia el desgaste de la relación con conatos de violencia que culminan con un asesinato.

⁷ Reitera: ¿existen las mujeres de “Canción de cuna”? En compensación a la ausencia del término que las identifica podrían llevar todos los nombres femeninos de la época.

Además, es un hombre que escapa de las situaciones, “la indiferencia y el malhumor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico” (Arredondo, 2009: 98), esta es su respuesta ante el intento de reclamo por su ausencia en la casa familiar. Y pese a que vive momentos de plenitud con su amante, sabe que su función social está coartada por el desinterés mostrado ante sus responsabilidades, mismas que de acuerdo a la época que contextualiza al texto lo convierten en un proveedor y protector de su familia. “Creo que alcancé la felicidad; frenética y crispada, pero la felicidad al fin y al cabo. La realización de mi persona, eso no” (Arredondo, 2009: 98).

Incapaz de sentir otro sentimiento por su esposa, que no sea compasión y odio se desapega de ella por completo ante la pérdida de Ángela. Pero, ¿por qué odia a Luisa? Quizá porque ella soportó la vida materna a la que su amante se negó, o por no confrontarlo y hacerlo sentir como ésta, o por sentirse condenado a estar con ella por el cuidado de Gabriela, porque “nos manteníamos angustiados, girando alrededor de su cuarto lleno de vapor de eucalipto, casi enfermos ya de cansancio y desesperación” (Arredondo, 2009: 95), probablemente por todas esas razones. Cabe indicar que en la cita anterior es la única vez que refiere a un “nosotros” como matrimonio o como ambos padres dentro del relato.

La vivencia para Leonardo toma un tinte onírico desde el inicio del relato en el que se recuerda entre el vapor de eucalipto, seguido por el estado de encantamiento que le produce la presencia de Ángela (Circe), “como si correspondieran a recuerdos o deseos comunes” (Arredondo, 2009: 97), efecto que se incrementa conforme desarrollan la relación extramarital “regresé a mi casa en un estado de euforia y semiensoñación que se cortó en seco al mirar el rostro agotado y mortecino de Luisa” (Arredondo, 2009: 97) y que sólo ante la caída se evidencia el castigo del que ha sido presa: “En esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después no volví ni siquiera a soñar” (Arredondo, 2009: 99).

La enfermedad de Gabriela pareciera una pesadilla en la que estaba atrapado, entonces la imagen divina de Ángela lo libera llevándolo a un estado de plenitud emocional. Sin embargo, la afrenta de la maternidad con la sumisión implica convertirse en *señora* al cuidado del hijo; a los cambios físicos y la renuncia a la vida social —por permanecer a la sombra del marido— todo aquello lo sumerge en la realidad, como si su condena se cumpliera al lado de la esposa que odia.

Entonces, la imagen de la madre estoica, silente; la que acata el rol determinado por la sociedad, queda en contraposición con la de Érika, Paulina y Ángela, quienes privilegian sus intereses sobre lo ya establecido, sin embargo, cada una de ellas lo lleva a cabo desde la medida en la que sus contextos se lo permiten. La primera alude a una Magdalena que pecó y ante ello, pareciera que la maternidad está negada, se queda maternando a su hija-hermana, sufriendo en silencio; la segunda también remite a la imagen bíblica de la pecadora, pues renuncia a la maternidad con la que mantuvo a su sobrina durante años porque privilegia la relación con el hombre que la traicionó. Sin embargo, la tercera es el ángel caído, que renuncia tajantemente a la maternidad.

Reitero, sus contextos son distintos, la época, su estatus económico y el ambiente social que las rodea les permiten tomar posturas distintas ante la maternidad, pero ninguna de ellas escapa al sufrimiento.

La tiranía detrás de la máscara de la maternidad

La perspectiva del acto materno cambia en la narrativa de Guadalupe Dueñas (2011), en contraste con los relatos de Inés Arredondo (2011) y Amparo Dávila (2009), muestra como imagen central a la tiranía, donde la acepción de esta palabra lleva hacia el abuso de poder contra los hijos. Lo magistral de los relatos que se analizan en este apartado se evidencia en el lenguaje, pues en “La timidez de Armando” el sarcasmo predomina como estilo narrativo, mientras que en “Extraña visita” surge otra forma de maternidad: la figura de la madrastra que, al tener una connotación negativa, inevitablemente lleva hacia los clásicos cuentos de hadas, pero los rebasa al ir más allá del castigo físico como consecuencia de una mala decisión, pues dirige al protagonista hacia la muerte.

Si bien en “La timidez de Armando” el protagonista es el hijo, el motor que hace evolucionar al personaje es la madre con sus acciones malsanas e infantiles, la historia se configura a través de tres etapas: la primera semana de nacido, a los siete años y durante su adolescencia. La descripción inicial se presenta como un condicionamiento para el personaje “Encajonado el rostro en su cofia de listones” (Dueñas, 2011: 104), desde este punto emula a un muñeco nuevo con el que se cumplirá la función de jugar, entonces “la madre lo exhibió como una curiosidad” (Dueñas, 2011: 104), pareciera una niña que presume su peculiar obsequio ante sus amiguitas, “Las vecinas lo pasearon de mano en mano” (Dueñas, 2011: 104) escudriñando

su disfraz llenándolo de arrumacos, “opinaron que se trataba del bebé más adorable del mundo” (Dueñas, 2011: 104), la reacción del recién nacido sólo remite a los pucheros como una forma de manifestar la incomodidad o el desagrado de tales actos.

En esta primera etapa, la función materna remite a cambiarlo de ropita, pero un dejo de crueldad se evidencia ante los cuidados que le proporciona con el “deporte materno” (Dueñas, 2011: 104) porque al ser nombrado de esta forma, convierte esta actividad en una competencia, donde el premio es el reconocimiento de las otras jugadoras, sólo que en este punto no hay posibilidad de que el hijo sea parte del equipo, en realidad adquiere la calidad de objeto, incluso de animalidad porque sobre él recaen las acciones, como una serie de estímulos para recibir una respuesta condicionada. “La madre movía al niño durante la noche para comprobar que no estaba muerto o hacía ruidos inesperados para que la criatura, a saltos, diera prueba de que no era sordo” (Dueñas, 2011: 140). Asustarlo, para que ella se sintiera tranquila crea en él un estado de estrés que se refuerza con “Su fervor al deporte maternal hería de besos mejillas y muslos del chamaco que enloquecía de histeria” (Dueñas, 2011: 104), entonces su reacción ante tales actos se concentra en enloquecer.

Para la segunda etapa, a los siete años, su condición de muñeco-bebé se ha transformado hacia una muñeca móvil, sí, su madre festejaba cada que alguien lo refería en femenino, y para recibir tal cumplido que la llenaba de orgullo y alegría, aplicaba sobre el hijo una serie de mordiscos en las mejillas para sacarle chapas, aunado a que “por esmero materno, lució melena rubia llena de cairelitos que lo hizo del todo desgraciado” (Dueñas, 2011: 104), entonces, fue sometido a una serie de metamorfosis que dependían del gusto de la madre “no había semana que el hijo no sufriera alguna transformación: de Niño Jesús a Pierrot; de rey negro para la misa de gallo a china poblana para alguna kermés” (Dueñas, 2011: 104), continúa la imagen de la niña cruel que le confecciona vestidos al objeto con el que juega.

Aunque, para esta segunda etapa las reacciones del infante van más allá de los pucheros, ahora libera la histeria royendo paredes, “El niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011: 104), pero esta actividad incrementa al paso de los días, al grado de que “cuando le dio aquella fiebre, se acabó un santo de barro oloroso; empezó devotamente por los pies benditos y siguió escaleras arriba hasta la aureola” (Dueñas, 2011: 104). Actualmente se sabe que la geofagia es un trastorno multicausal que puede provenir del déficit de ciertos minerales en la alimentación, pero también es una reacción ante el estrés, al ser considerado un trastorno del desarrollo humano remite a una manifestación de ansiedad

con consecuencias biológicas, y en el contexto de la historia escrita por Guadalupe Dueñas hay elementos que encajan con dichos síntomas, que una vez más son causados por la crueldad de la madre.

Lo primero a considerar es la alimentación del niño, “¡El proceso de las comidas! Peor que el famoso de Landrú,⁸ o de Al Capone”⁹ (Dueñas, 2011: 105), ambas referencias remiten a presos por crímenes contra la humanidad, el primero al ser un hombre encantador que se convierte en asesino serial que engatusaba mujeres para robar sus riquezas familiares y posteriormente matarlas, el segundo, al traficar y delinquir con el crimen organizado. “Primero, el biberón con aquella birria espesa que llevaba diez vitaminas: huevos, hígados, el puré de todos los cereales, miel de croto, hierbabuena, flor del pinto y vitíligo” (Dueñas, 2011: 105), la referencia a presos confirma el poder tiránico de la madre que emula al gobierno que castiga y encarcela ante la conducta inadmitida, pero, ¿cuál es el crimen de Armando? No lo hay, es sólo un niño acatando lo que su madre le indica. “-Escupe, querido, no te pases la carne, tú no la sabes tragar. No te gusta lo frío. Te hace daño caliente. Escupe, mi bien, escupe...” (Dueñas, 2011: 105), ella decide cómo, cuándo, qué y cuánto puede consumir el infante de siete años, además lo determina en lo que sabe hacer o no, incluso contra su propia naturaleza. El grado de nulidad máxima contra el menor es cuando le indica que no conoce el proceso para pasar el bocado, acto innato y determinante para la supervivencia humana.

En este punto, la lectura de geofagia se comprende tras el grado de desnutrición en el menor, aunado al proceso ansioso causado por la enferma sobreprotección de su madre, pero no es posible pasar por alto la referencia religiosa: el niño se come un santo, lo roe de pies a cabeza en el decurso de un episodio febril, como se observó en la cita que referencia a este episodio¹⁰ él busca consuelo, pareciera que al devorar el yeso también desea ingerir la protección sacra, como un intento por salir de aquel castigo que le infringe su progenitora.

Para la tercera etapa, los efectos de la crianza tiránica muestran efectos devastadores no sólo sobre su aspecto físico, también en su capacidad de acción y supervivencia:

⁸ Henri Désiré Landry, conocido como el “Barba Azul de Gambais” fue un famoso asesino serial que estafaba a sus víctimas enamorándolas y posteriormente asesinandolas. Su historia se encuentra circunscrita en Francia durante la Primera Guerra Mundial.

⁹ Alphonse Gabriel Capone, conocido como “Scarface”, fue un gánster estadounidense en la época de la prohibición.

¹⁰ “El niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011: 104).

Era un adolescente asustadizo, de pálidos cabellos, con inverosímil aspecto de postre. La economía de sus labios lo mostraba totalmente de jamoncillo. La transparencia de la piel permitía admirar el reflujo de su sangre que, con el más leve pretexto, le hacía oleajes por el cuello. Bastaba un portazo, o que se hiciera añicos el cristal de una ventana, para que con la ligereza de la leche, cuando hierve, le estallara el color en los oídos. Cuando el aluvión sanguíneo ascendía y avanzaba hasta el cerebro, el detrimento de voluntad era definitivo (Dueñas, 2011: 105).

Las situaciones por las que pasa lo muestran incapaz ante la vida, si una persona obesa lo pisaba él se quedaba quieto, atrapado, para no molestarla; no hacía la parada al tranvía para no hacer que el chofer se detuviera por su culpa, cuando lograba subir al transporte público saludaba de mano a los pasajeros y ante sus miradas entre curiosidad, extrañeza y burla se baja mucho antes de llegar al lugar de su destino; su ansiedad le hacía mostrarse culpable ante cualquier travesura que otros realizaran en la escuela; imposibilitado a dar explicaciones o a negarse a ejecutar aquello que le solicitaran fumaba y se quedaba con el humo hasta casi desmayarse, aunque quizá lo más significativo de su conducta se dio el día que al refugiarse de la lluvia en el quicio de una puerta, el sirviente de aquel lugar, confundiéndolo con un familiar de la señora, lo hizo pasar hasta los aposentos de aquella dama, terminó detenido en la comisaría bajo la acusación de allanamiento.

Sólo el seguimiento de sus instintos intentó sacarlo de aquella anulación social al que lo sometió su madre, pero la figura del hermano, que se menciona en esta única ocasión, fungió como reforzador para someterlo. La interacción con las mujeres es un claro ejemplo de ello, “cuando animado por sus compañeros al fin se acercaba a alguna mujer bonita, se dedicaba a mirarle el rostro con tal arrobo, que la mamá o el hermano, lo sacudían con una sonora cachetada, pues su maldito apocamiento lo doblaba hasta el escote de la chica” (Dueñas, 2011: 106), algo similar ocurría cuando las jóvenes dejaban caer su pañuelo como un acto de coquetería, él se quedaba doblado intentando alcanzar dicha prenda.

La única acción que toma es determinante para la historia, “Una mañana, Armando hizo inventario de sus desventuras y, como su vacilación le impidiera suicidarse, decidió algo definitivo” (Dueñas, 2011: 106), se marchó, abandonó a la madre como acto de suprema rebeldía, aunque en realidad pareciera un preso escapando de aquel encierro. Él no era dueño de su vida, tampoco se le permitiría ser dueño de su muerte. Sin embargo, cuando la figura materna, acongojada, relata el triste abandono de aquel hijo modelo, “recordaba melancólica que de pequeño, cada 10 de mayo, le entregaba una composición escrita con letra redondilla en donde hablaba incomprensiblemente de tormentas, del abrazo de los pulpos o de plantas

venenosas que se alimentan con sangre” (Dueñas, 2011: 107) y en este punto es donde la voz narrativa domina con su estilo sarcástico, indica que la interlocutora de la mujer infiere “tuvo la sospecha de que este chico raro no hubiera comprendido que el tema, en este caso, era el de la madre” (Dueñas, 2011: 106).

En coherencia con lo anterior destaco dos cosas, primero, la imagen que el niño tiene de la maternidad, al asemejarla con una tormenta no sólo hace referencia al oscurecimiento del cielo ante la presencia de las nubes cargadas de agua, que generan atracción con la tierra causando rayos y el estruendo del trueno, dentro del contexto de la literatura mexicana, detectada desde el Barroco y que prevalece en la actualidad, de acuerdo a lo que señala Biedermann, remite al comparativo con “los golpes del destino y los desastres mundanos” (1993: 450), con ello se agudiza la desgracia en la que vive Armando, imagen que empeora al considerar a la madre como el abrazo de los pulpos, que atrapan a sus presas con sus ventosas hasta dejarlas inmóviles muriendo de asfixia; finalmente el acto materno se deposita en una planta venenosa que se alimenta de la sangre de sus presas, a quienes atrapa con la dulzura de su néctar hasta disolverlas.

El segundo aspecto a destacar es el tono sarcástico de la voz narrativa, pues de la burla pasa a lo mordaz y remata en la crueldad. Su carácter omnisciente domina el relato, observa y describe acciones, sentimientos y pensamientos, pero no muestra empatía o alguna preferencia por ninguno de los personajes. A los cuidados de la madre los refiere como el “esmero materno” (Dueñas, 2011: 104), pero en tal diligencia que debería tender hacia la perfección, se infiere la crueldad, pues atrapa y succiona la infancia del niño como ha sido descrito en párrafos anteriores. Cuando se siente orgullosa por los elogios que recibe el hijo, la compara con “aquellas impetuosas madres espartanas” (Dueñas, 2011: 104), como un guerrero violento de la Grecia antigua que canta su victoria cubierto con la sangre de la víctima.

De igual manera, tiende a ridiculizarla haciendo énfasis en su ignorancia; esto puede observarse cuando describe el por qué le gustaba confeccionarle disfraces al hijo, haciendo referencia a “su malograda vocación de corista” (Dueñas, 2011: 105), no es la cantante principal o la voz central de un grupo, sólo es una acompañante frustrada, que “según el decorado con que madrugaba la imaginación de su mamita” (Dueñas, 2011: 104) decidía la forma en que humillaría al hijo. La única ocasión en la que alude al sentimiento que tiene la madre por su crío lo llama “amor eléctrico que lo debilitaba más que una calentura” (Dueñas, 2011: 105), es decir que imprimía sufrimiento sobre el cuerpo, causando reacciones convulsas.

La voz narrativa también es cruel con Armando, pues lo compara con un objeto que se posee, la madre “al verlo tan frágil se entusiasmaba con él pensando que este hijo le pertenecía como su faja o su dentadura” (Dueñas, 2011: 105), ni siquiera le da el estatus de ser indispensable, sólo es un complemento a través del que ella mejora su imagen. En cuanto a la capacidad de razonamiento y la habilidad para enfrentarse a la vida refiere “A pesar de todo el muchacho no era tonto. Su inteligencia de onda lenta registraba las ideas con retraso (no sabía pensar de golpe)” (Dueñas, 2011: 105) y con este juego de palabras más allá de justificar sus acciones debido a su historia de vida, parece burlarse de su condición de hijo anulado por la tiranía de una madre que jugaba con él como si fuera un muñeco sin género.

Esta imagen tiránica se reitera en el segundo relato de Guadalupe Dueñas “Extraña visita”. La historia se desarrolla desde el discurso de un niño paralítico, esto sin perder de vista que el lector se encuentra ante una carta suicida: “yo en verdad no conozco mi nombre, aunque ahora sé que debe ser buscado entre los muertos” (Dueñas, 2011: 139), sentencia el protagonista. No recuerda nada de su infancia, tampoco sabe cómo llegó hasta ese lugar, pero se consuela con los cuidados que le proporciona su hermana Araceli, pero tras una serie de visitas de un ser extraño, ella se va y él decide morir.

En este texto la madre ejerce solo una acción: vuelve a casa y ve sobre la silla de ruedas la carta suicida, esta es referida como la causante de aquel ambiente hostil del que el niño desea escapar. Aquí se presenta otra forma de maternidad sólo que a diferencia de Paulina —de “Detrás de la reja” de Arredondo (2011)—, acá se evidencia la imagen de la madrastra ejerciendo efectos negativos sobre dos niños atrapados en una casona, mientras sus hijos deformes¹¹ hostilizan el espacio. Estos elementos dirigen la lectura hacia los cuentos de hadas, principalmente por la similitud con “Los dos hermanitos” escrito por los hermanos Grimm (2016), aunque no es el único relato clásico que aborda la historia de dos menores desamparados ante la ausencia de la madre, como lo muestra el análisis de Bettelheim (2013).

La historia de “Los dos hermanitos” se centra en dos niños que huyen de casa porque su madrastra los maltrata. Ella, que es una bruja, hechiza las fuentes de agua a modo de castigo y para obtener nuevamente el control de los niños, pero la hermana es advertida por las voces del viento y cuida al pequeño de ser transformado en animal al intentar saciar su sed; sin embargo, la desobediencia de este lo lleva a ser convertido en cervatillo. La hermana no lo abandona y se

¹¹ “Sus hijos son los mellizos de cabezas erizadas que babea y dan gritos horribles [...] Su hija es Said, la de siete años, la que tiene una joroba repulsiva y a la que usted golpea y martiriza” (Dueñas, 2011: 138).

queda a su lado mientras se refugian dentro de una cabaña en el bosque. El rey de aquellos parajes llama a cacería y el niño embrujado sigue sus nuevos instintos y desea participar como presa, pero su peculiar collar —otorgado otrora por su hermana— hace que los cazadores lo sigan hasta su refugio. El monarca, conocedor de esta situación, se dirige hasta aquel páramo y queda encantado por la belleza de la joven; entonces, los lleva a vivir con él, tienen un hijo; y en el clímax del cuento, la joven ella es asesinada por la bruja, quien regresa como fantasma para cuidar de sus seres amados y esto hace que se rompa el hechizo, finalmente, su hermano recobra su estado humano y ella regresa a la vida, después de vencer las vicisitudes hay un final agradable.

Pero en el cuento de Guadalupe Dueñas, las circunstancias son tan funestas que la única posibilidad para escapar es la muerte, y con eso se anula la posibilidad de redención. La mayor coincidencia entre los textos es la correspondencia de personajes principales: la dupla hermana-hermano: en ambos relatos la niña es de mayor edad, es la protectora y la bondadosa que cuida de lo malo al pequeño varón. Para los Grimm ella es la salvadora al convertirse en esposa del rey; en el relato mexicano la niña se va, pero se infiere que se marcha con *la visita*, dejando al niño en el ambiente de muerte, de caos que habita en la casa; por lo tanto, en el cuento de Dueñas la imagen del monarca bondadoso y salvador se transforma en un ser que parece emisario de muerte; sin embargo, también lo *salva* de continuar en esa situación pues su presencia es un detonante para el suicidio.

Pero, ¿quién es la extraña visita que da título al relato de Guadalupe Dueñas? La primera vez que se menciona es cuando el niño notó en la sala de billar a “los cuerpos que gotearon sobre la alfombra un día entero” (Dueñas, 2011: 138), él palpó la sangre con sus manos; no se aclara a quién o a qué especie pertenecen las visitas, pero siente que desde ese día todo cambió. De igual forma se infiere que fue *la visita* quien trajo la silla de ruedas cromada e importada por miles de pesos, “porque usted [la madrastra] prohibió que me deslizara en el tablón de ruedas construido por Araceli, por miedo a que le maltratara las alfombras” (Dueñas, 2011: 138), esto es significativo porque con ello reitera la animalidad del personaje, acá no es un cervatillo, él se refiere a sí mismo como una larva, un arenque atrapado en aquel artefacto con frenos hidráulicos que representa “mi caparazón y mi tumba” (Dueñas, 2011: 139).

Las siguientes ocasiones en las que se menciona al visitante son porque la madrastra lo invitó, y su presencia parece parte del hechizo al que está sujeto, por ello lo describe con un halo de oscuridad y maldad:

Esa presencia que tantas veces anunciara su vaho nauseabundo [que] trajo voces de maldad y de tragedia, voces olvidadas, voces de otro karma, de otra existencia. Apareció como viento de negrura [...] entró como un largo escalofrío, igual que como llega una maldición (Dueñas, 2011: 139).

Por lo tanto, la idea que emula al rey es que después de su última aparición, Araceli se va, desaparece como si hubiera contraído matrimonio con él:

La visita anunciada llegó. Usted tuvo la osadía de traerla. ¡Gusano de la desgracia! Había tanta niebla que no le vi el rostro, sólo el ojal de la chaqueta gris, donde lucía una cinta roja y a la altura del pecho la traba de diamantes (Dueñas, 2011: 139).

La carta suicida es escrita tres días después, cuando el niño recuerda la sensación de humedad sobre su pecho, causada por las lágrimas de su hermana. Aquí no hay una boda feliz como en el cuento de los hermanos Grimm porque quizá ella no quería irse, pero la madrastra la obliga, eso se infiere porque el personaje la acusa de traer a aquel ser.

De la madrastra no hay una descripción física, se sabe sólo lo que el narrador protagonista indica: “Murmuran que usted no es mi madre, que Araceli y yo llegamos cuando murió la otra” (Dueñas, 2011: 138) y con ello, justifica el sentimiento de odio que lo domina respecto a la figura materna. Lo primero a acotar en este punto es que la representación de la imagen positiva de la madre está muerta, por lo que “si la madre abandona al pequeño en los cuentos de hadas, la vida de éste estará plagada de peligros” (Bettelheim, 2013: 277). Lo segundo refiere a la semejanza con las hechiceras. Biedermann señala que “La madrastra es en los refranes y en los cuentos la quintaesencia de la malvada anti-madre, egoísta y odiadora de los niños, dispuesta incluso al infanticidio y no muy alejada de la consecuente figura femenina negativa que es la bruja” (1993: 286-287).

Si bien en temas anteriores se detalló que la figura materna remite a la imagen estoica que todo lo soporta y vive para y por el otro (el hijo), también se ha señalado que la maternidad no siempre despierta emociones positivas, por ejemplo en el caso de Erika, en “Canción de cuna” de Inés Arredondo, donde la adolescente percibe en su vientre a un ser monstruoso que la acecha, al cual repudia, quizá comparable con Ángela, personaje de “Estar vivo” de la misma autora, que elige abortar para no perder su belleza física y no convertirse en “señora”. Lo diferente en los textos de Guadalupe dueñas es que nos muestra la visión de los hijos ante maternidades tiranas.

Continuando con el análisis de “Estar vivo” es pertinente acotar que “la bruja semeja la manera en que la madre preedípica se presenta al niño: concediéndoselo todo y satisfaciendo sus deseos mientras que el pequeño no insista en hacer las cosas a su manera y permanezca simbólicamente atado a ella” (Bettelheim, 2013: 134), esto es notorio en el texto porque la casa que habitan es referida como una telaraña, están atrapados en ese lugar: “mi hermana no sabe de qué hogar hemos desaparecido, ignora por qué llegamos aquí y por qué vivimos secuestrados entre tantas cosas extrañas” (Dueñas, 2011: 138-139), posteriormente cuenta que Araceli le platicó que él podía caminar y “un día desperté con estas piernas secas, que van perdiendo peso y se hacen cada vez más ingravidas” (Dueñas, 2011: 139), como si esta condición fuera el resultado o castigo a su desobediencia.

El narrador protagonista refiere que fueron secuestrados por la madrastra: “hubo un tiempo en que dormíamos en la paja del establo donde usted nos escondió. Muchas veces la sorprendimos tratando de averiguar nuestros pensamientos, como si en verdad creyera que pesa sobre nuestras almas algún delito” (Dueñas, 2011: 39) y con ello se reafirma la idea de que su condición de paralítico pareciera el efecto de una maldición o hechizo, que se complementa con la imagen del visitante, como se explicó en párrafos anteriores.

El ambiente en el que se desarrolla el relato se observa la ruptura total con los cuentos de hadas, sobre todo ante una lectura desde los símbolos. El “espacio de la muerte” (Dueñas, 2011: 138) como lo menciona el protagonista, es una casona. De acuerdo a Biedermann (1993) la casa tiende a ser uno mismo, esto desde una visión psicológica, ya que “adquiere energías físicas y morales del cuerpo humano” (Bachelard, 1965: 71), aunque cabe señalar que en este caso, representa a la madrastra, además, debido a que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de un hombre” (Bachelard, 1965: 36), adquiere una connotación funesta porque está llena de “sonidos que se enredan a mi cuerpo como algo viscoso, clamores inaudibles, ecos que repiten un mismo nombre” (Dueñas, 2011: 138), pese a que en el texto no se señala de manera explícita ese nombre, se infiere que es el de la figura materna, pues a ella está dirigida la carta.

Aunado a lo anterior, la casa al poseer una connotación femenina se le contempla como “un refugio, un retiro, un centro” (Bachelard, 2006: 21) porque a partir de ella se transita de lo real a lo imaginario u onírico, como lo menciona Bachelard: “se encuentra en la frontera entre dos mundos” (2006, p. 133), en “Estar vivo” se refleja de la siguiente manera: “He navegado bajo camas y sofás, contando los nudos, las fisuras, los arabescos de moho, donde los sentidos

tornan vivo el espacio de la muerte. Aquí, en esta mansión que antes, hace muy poco, era mi único universo” (Dueñas, 2011: 138). Al señalarse como un navegante remite a la imagen de Odiseo enfrentando una serie de peligros, extraviado, lejos de su hogar, y aquí rompe con el mito griego, porque el personaje no regresa a casa, pese a las peripecias que surca.

Un elemento peculiar que posee la casona es el torreón que da hacia un abismo, esta imagen también remite a las princesas atrapadas en una torre, custodiadas por seres malignos, como los dragones, pero en el texto de Dueñas (2011), ese es el lugar hacia por el que opta el personaje para arrojararse porque nadie viene a salvarlo y, nuevamente, rompe con el final alentador de los cuentos de hadas.

Finalmente es necesario detenerse para enfatizar el nombre del narrador protagonista: “Araceli me puso Lot. Ella lo inventó” (Dueñas, 2011: 139). La referencia bíblica remite al sobrino de Abraham, quien después de acompañar a su tío se instala en una llanura entre Sodoma y Gomorra, los espacios del pecado y de la decadencia de valores, dichos reinos al entrar en guerra con otras comunidades, secuestran a Lot y a su familia, pero antes de ser destruidos por la lluvia de fuego son rescatados por los ángeles de Yahvé. En el texto de Dueñas, quizá su hermana le otorgó ese nombre con la esperanza de que alguien lo rescatara, pero eso no ocurre y con ello también rompe con la posibilidad de que la religión lo salve. Así, las madres en los textos de Dueñas funguen como seres tiránicas que desde su poder condenan a la anulación o la muerte a sus hijos.

Conclusiones

La configuración de los personajes a través del contraste, los elementos simbólicos que los singularizan y el diálogo con los mitos evidencian distintas líneas de lectura. La primera refiere al rol tradicional de la madre que renuncia a ser mujer para convertirse en cuidadora, sin embargo, esta función —de acuerdo a lo narrado— solo la pueden cumplir las jóvenes, pues ante la vejez, la sociedad expulsa a aquellas mujeres que van contra lo establecido, principalmente porque no hay un pacto divino con la figura paterna ya que el padre está ausente en los relatos. La segunda reafirma el canon al que se sujetan aquellas mujeres que se convierten solo en madres, pues solo actúan en función del hijo. Además, deben presenciar cómo las que se negaron a serlo, encantan a los hombres.

La tercera línea de lectura refiere a las *mujeres malas*, aquellas que renuncian a la maternidad porque no quieren sacrificar su belleza para dedicar su vida a los cuidados de un infante. Entonces no tiene la posibilidad del amor de un hombre o deben vivir con el traidor al tiempo que se convierten en traidoras o ángeles caídos. Finalmente está la imagen tiránica con la cuarta línea de lectura: madres que subyugan a los hijos hasta anularlos. Todas sometidas a sus circunstancias, todas determinadas al sufrimiento. Esa es la visión de mundo que presentan las autoras en sus seis relatos.

Referencias

- Arredondo, Inés (2011). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gastón (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, Roger (2005). *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo.
- Bartra, Roger (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-textos.
- Bettelheim, Bruno (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Booket Paidós.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Castellanos, Rosario (2005). *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Alva, María (2014). *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Dueñas, Guadalupe (2011). *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Graves, Robert (2014). *La diosa Blanca*. Madrid: Alianza Literaria.
- Grimm (2016). *Cuentos*. España: Cátedra.
- Gutiérrez, C. (2018). Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. "El último verano" de Amparo Dávila en *Literatura Mexicana*. 29(2) Pp. 133-151.

Gutiérrez, Claudia. Trejo, Gabriela. y Tapia, Jazmín (Comp.) (2021). *Escrituras desde la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Ciudad de México: Universidad de Guanajuato, Fides Ediciones.

Homero (2002). *La Odisea*. Madrid: Editorial Alba.

La Biblia (1991). [Latinoamericana]. Madrid: Ediciones Paulinas y Editorial Verbo Divino.

Paz, Octavio (2019). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tresidder, Jack (2003). *Diccionario de los símbolos*. Ciudad de México: Editorial Tomo.

Alma Rosa Sánchez Valdez: Psicoterapeuta y profesora de asignatura en nivel superior y posgrado en áreas de Comunicación, Literatura, Periodismo y Educación, he publicado en distintos medios informativos impresos notas, crónicas y artículos en torno al análisis socio-cultural. En cuanto a la producción literaria cuento con una serie de narraciones editadas en revistas culturales, así como la autoría de capítulos en los libros *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze y Poética y cultura: aproximaciones y “soluciones artísticas” latinoamericanas*. Sus líneas de investigación refieren a la producción literaria de la Generación del Medio Siglo en México con sus temas dominantes y el diálogo con otras expresiones de la cultura; se vinculan con el análisis literario a partir de la interpretación de símbolos, elementos sociales y el psicoanálisis.

Las caras de Medea: pensar el mito a través de la tematología

Faces of Medea: the myth through thematology

Morgana Paola Carranco Arenas*

Resumen: Medea es una figura emblemática de la mitología griega, a la que se le recuerda principalmente por filicida, al matar a los hijos que tuvo con Jasón, así como por hechicera. Existen distintas versiones de Medea, que van desde tragedias griegas, hasta películas trágicas o incluso melodramáticas. En este texto se explora su figura y algunas representaciones y reelaboraciones que ha tenido a través del tiempo. A partir de la tematología, se analizan algunas fases o caras de Medea, con las obras: Medea de Eurípides, Medea del cineasta danés Lars von Trier y Malintzin. Medea americana del autor mexicano de Jesús Sotelo Inclán.

Palabras clave: Medea, tematología, mitema, filicidio, bruja, hechicera.

Abstract: Medea is an emblematic figure of mythology, that is mostly remembered as a filicide, because she killed hers and Jason's children, as well as for being a sorceress. There are different versions of Medea, from Greek tragedies to tragic or even melodramatic films. This text explores his figure and some representations and reworkings that she has had over time. From a thematology perspective, some faces of Medea are analyzed: the works Medea by Euripides, Medea by the Danish filmmaker Lars von Trier and Malintzin. American Medea by the Mexican author Jesús Sotelo Inclán.

Keywords: Medea, thematology, mythema, filicide, witch, sorceress.

*Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Universidad Abierta, Innovación Educativa y Educación a Distancia, México, morgana.carranco@gmail.com

RECEPCIÓN: 13/02/2023

ACEPTACIÓN: 24/04/2023

Introducción

El personaje de Medea tiene muchos niveles y estratos. Para comenzar, desciende de los Dioses y está vinculada con dos grandes hechiceras del mundo griego: Circe y Hécate; por lo que ella también posee habilidades, atributos y conocimientos sobre la magia. Medea —a pesar de su renombre en la mitología griega— no es ciudadana de Grecia, pues es hija del rey de Cólquida. Dentro de las facetas de Medea hay una característica que predomina: la fortaleza; ella es una mujer fuerte tanto por sus artes hechiceriles, como por su personalidad; tienen, además, iniciativa y voluntad propias, peculiaridades ajenas a lo que se esperaba de una mujer en la antigua Grecia. Dentro de esta fortaleza, no obstante, se recuerda su papel como mujer enamorada cuando le brinda ayuda a Jasón para obtener el vellocino de oro; y, posterior a eso, la venganza que ejerció en su contra por haberla abandonado. Según el mito, es prácticamente ineludible no pensar en Medea como filicida; esta como otra de sus facetas.

A pesar de que el mito es anterior al trabajo de Eurípides, es esta obra dramática la que se conserva en la actualidad y la que ha servido como hipotexto para otras versiones posteriores de Medea, que van desde tragedias, hasta películas trágicas o incluso melodramáticas. En todas ellas se resalta o se vela, en mayor o menor medida, que Medea es descendiente de los Dioses; que es extranjera; dueña de conocimientos sobre hierbas y venenos; poseedora de poderes; mujer enamorada, pasional, ciega por los celos y la venganza, loca en su proceder. Sin embargo, también se soslaya su carácter intelectual y su astucia para la lógica, con la que planea y consuma su venganza; así como los conocimientos y medios que utiliza para escapar, o para llegar a lugares en los que puede obtener protección y en los que sus artes mágicas son apreciadas.

Al mismo tiempo, en diversas representaciones de Medea se destacan dos rasgos: el de la magia dentro de la noción que se tiene de ella como hechicera o bruja en sus diferentes acepciones; y el infanticidio, a pesar de que Medea no siempre fue la autora de la muerte de sus hijos. Entonces, si Medea no es necesariamente filicida, ya que esta singularidad estaba excluida del mito original, vale la pena cuestionarse: ¿qué hace que un personaje sea considerado una medea? ¿Qué atributos tiene que poseer, qué acciones tiene que realizar para que sea entendida como tal?

A través de este ensayo se busca identificar los aspectos brujeriles en las obras dramáticas *Medea* (431 a. C.) de Eurípides, *Malintzin. Medea americana* (1957) de Jesús Sotelo Inclán y la película *Medea* (1988) de Lars von Trier a fin de analizar los elementos más destacados de las tres obras y cómo resignifican el mito. Para ello, se parte de los conceptos de la tematología y se toma como marco de referencia el artículo “Tematología y transtextualidad” de la teórica Luz Aurora Pimentel Anduiza.

Mitos y temas

Para Claude Lévi-Strauss (1987) el análisis del mito debe de realizarse a través de los *mitemas*, unidades mínimas constitutivas. Estos se detectan mediante la comparación de las diversas realizaciones de un mito, “según los patrones o características comunes que reflejen” (Castillo, 2013: 17). Por ello, la combinación de los *mitemas* es la que nos ayuda a saber cuál es el sentido de un mito; de esta manera, se pretende analizar sus componentes de una manera conjunta (Castillo, 2023: 17).

Como lo plantea Luz Aurora Pimentel: “el mito es en sí un fenómeno literario” (1993: 215), debido a que es narrativo y se inscribe en un ámbito principalmente textual (1993: 223). En consecuencia, se pretende analizar a Medea y sus aspectos brujeriles desde la perspectiva de la tematología porque su mito se fundamenta en “una serie indefinida de variaciones sobre un tema cuya conceptualización, lejos de estar dada con antelación, queda todavía por completar y revisar, y que no se puede asir más que por aproximaciones” (Bremond, 2003: 170).

Para este análisis es clave el traspaso de Medea de la mitología a la literatura con la obra de Eurípides; con ello el mito se constituye en *tema*: “en tanto que asunto o materia del discurso” (Pimentel, 1993: 216). De igual modo, se convierte en el hipotexto por excelencia y su protagonista se forma dentro de la dualidad *tema-personaje*, siendo esta la que “sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre del mismo personaje” (Pimentel, 1993: 218).¹ A pesar de que los temas-personaje sí aportan una suerte de esqueleto a seguir o —como lo menciona Pimentel— un “perfil narrativo” (1993: 218) para sus reelaboraciones, esto no implica que su significado ya esté predeterminado. Al contrario, como lo señala Pimentel “el tema —

¹ Para Luz Aurora Pimentel Anduiza, el tema-valor es más abstracto que el tema-personaje, que en realidad está compuesto por varios temas-valor anclados a una sola figura (1993: 218). Además, en cada reelaboración de un tema-personaje: “uno de los temas-valor tendrá un peso mayor; será en él que descansa la carga temática y por lo tanto la orientación ideológica de la obra” (1993: 221).

especialmente el tema-personaje— se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío susceptible de proyectar los más diversos contenidos” (1993: 218), aun cuando en este nivel ideológico no se pueda desentender del todo de sus predecesores y esté adscrito a una tradición (1993: 217-218).

En el marco de este perfil narrativo se establecen los mitemas de Lévi-Strauss, al “formular la historia narrada en frases cortas y sencillas para posteriormente reagrupar dichas frases según los patrones o características comunes que reflejen” (Castillo, 2013: 17). Este procedimiento sería equivalente a precisar los temas-valor. En el caso de Medea, Giraldo Castillo Rodríguez plantea tres mitemas: “el de la extranjería, relacionado con las nociones de otredad y de exilio (E), el mitema de la traición (T) y el mitema de la venganza (V) (2013: 17). Ya que también es un elemento recurrente en las obras derivadas el mito de Medea a partir del hipotexto de Eurípides, aquí se propone agregar el mitema del filicidio (F).

La Medea “original”

Al analizar el tema de Medea y sus reelaboraciones hay que tomar en cuenta que ella se encuentra inmersa en el universo de la mitología griega y que su historia es más extensa que la que nos da a conocer Eurípides; pues comienza antes y termina después de lo que se aprecia en la obra del dramaturgo griego y está vinculada a la historia de Jasón y de los argonautas.

Medea es hija de Eetes, rey de Cólquida y guardián del vellocino de oro. Se cuenta —en la leyenda— que por petición de las diosas Hera y Atenea, y por mediación de Afrodita, Eros “disparó una de sus flechas contra Medea y se la introdujo en el corazón hasta las plumas” (Graves, 1986: 300); esta es la razón por la que cae perdidamente enamorada de Jasón; a quien ayudó para obtener el vellocino, condicionándolo con la promesa de convertirla su esposa, a lo que Jasón se comprometió, y aún más: “juró por todos los Dioses del Olimpo que sería eternamente fiel a Medea” (Graves, 1986: 300).

La obra de Eurípides empieza a contar diez años después de la historia del vellocino y la narración comienza con la voz de la Nodriza quien habla de la vida de Medea hasta el momento de su desgracia; o sea, cuando su esposo, Jasón, la repudia para volverse a casar con Creúsa —o Glauce, en otras reelaboraciones del mito—, hija del rey Creonte. La misma protagonista en la obra de Eurípides relata una parte de su pasado y de lo que ha hecho por su esposo:

Medea. [...] Voy a empezar hablando por lo primero. Yo te salve cual saben cuántos entre los griegos subieron a la misma nave Argo, *enviando cual domador, con ayuda de yugos, de toros que respiran fuego y como sembrador de un mortífero campo. Y a la serpiente que abrazando el áureo vellocino, insomne lo guardaba con sus anillos, enroscados, matándola, levante en alto para ti una luz salvadora.* Yo misma luego, traicionando a mi padre a mi casa, llegué a Yolco, junto al Pelió, contigo, más ardiente que sabia; y maté a Pelias de ese modo del que es morir más doloroso, a manos de sus hijas y arruiné toda su casa (Eurípides, 1995: 23-24).²

En este diálogo se pueden notar algunas de las características de Medea como: su voluntad, al forjar su propio camino, aún en contra de su familia; su pasión, al estar dispuesta a romper todas las reglas para ayudar a la persona a la que ama; su gran poder mágico, pues gracias a que ella usa su magia Jasón es capaz de sortear las pruebas imposibles y luego robar el vellocino. Asimismo, se aprecia su determinación y sangre fría al matar sin ningún tipo de miramiento a Pelias, razón por la que la pareja es desterrada del que sería reino de Jasón.

El argumento de la obra constata que Eurípides parte del imaginario mitológico griego y, por lo tanto, del conocimiento público de la figura de Medea —quién es, qué hizo, de dónde proviene—. Evidentemente, Eurípides no sólo retoma elementos de la mitología griega, sino que también los transforma; y así configura los componentes del tema de Medea. Entonces, parafraseando al semiólogo Claude Bremond, el texto de Eurípides no crea el tema, lo expone: “El privilegio que tiene no es de tipo ontológico, sino cronológico: inaugura el tema, no lo agota” (2003: 180).

En ese sentido, vale la pena resaltar que, en la reinterpretación del mito, Eurípides elige velar que Medea —además de su naturaleza divina— es de sangre real. En este sentido, y tras haber matado a su hermano en su huida de Cólquida, Medea es la única descendiente de Eetes, el legítimo rey de Corinto; ciudad en la que Medea y Jasón se refugian, para que ella pueda reclamar el trono para él. No obstante, “después de reinar durante diez años prósperos y felices, [Jasón] llegó a sospechar que Medea había conseguido su sucesión envenenando a Corinto,³ y se proponía divorciarse de ella en favor de la tebana Glaucé, hija del rey Creonte” (Graves, 1986: 320).

² A menos que se indique lo contrario, todas las cursivas en las citas son propias.

³ Corinto, además del nombre de la ciudad griega del Peloponeso, puede referirse, por un lado, a su fundador, y, por otro, a uno de sus gobernantes, hijo de Maratón (Graves, 1986: 320). Aquí se hace referencia a uno de sus gobernantes.

Por otro lado, el dramaturgo griego escoge retomar la muerte de los hijos de Jasón y Medea, pero la altera significativamente. De acuerdo con Francisco Rodríguez Adrados, los celos, la venganza, y la muerte de los hijos de Medea ya pertenecían al mito antes de la tragedia escrita; no obstante, “que la muerte de los niños fuera parte de una venganza ejecutada por celos por su propia madre, parece, precisamente, la invención de Eurípides, que tomó un tema olvidado por los trágicos anteriores y lo hizo culminar así” (Rodríguez, 1995: XIV).

En efecto, antes de la tragedia de Eurípides, Medea limitaba su venganza al deceso de la prometida de Jasón, a Creonte y a algunos huéspedes que se encontraban presentes cuando Creúsa o Glauce arde en llamas después de ponerse los regalos de la hechicera. La muerte de los hijos de Medea se daba, más bien, tras la promesa de Hera a Medea de que les otorgaría la inmortalidad, en agradecimiento por el rechazo hacia Zeus: “Haré a tus hijos inmortales si los dejas en el altar de sacrificios de mi templo” (Graves, 1986: 321). Medea huye, confiando en la promesa de Hera. No obstante, “de todos [...] se apoderaron los corintios, encolerizados por el asesinato de Glauce y Creonte, y les dieron muerte apredreándolos [*sic*]” (Graves, 1986: 321). En cambio, de acuerdo con Creófilo, “les dieron muerte los parientes de Creonte [...] y luego esparcieron el falso rumor de que la autora del crimen era Medea” (Rodríguez, 1995: XIV). Aunque murieron, Hera cumplió con su promesa y las almas de los hijos de Jasón y Medea se volvieron inmortales.

A pesar de todo este trasfondo, Eurípides le adjudica el infanticidio filicida a la venganza de Medea. Las razones para hacerlo pudieron haber sido muchas; sin embargo, una de las hipótesis es que los corintios le pagaron al dramaturgo para que los absolviera de culpa. Efectivamente, en término sociales, era posible cambiar la responsabilidad del asesinato de los hijos de Jasón y Medea, pues las obras que obtenían algún premio en el festival en honor a Dionisio (Grandes Dionisias) en Atenas gozaban de autoridad religiosa (Graves, 1986: 323).

Que Medea sea la culpable directa de matar a sus hijos no es algo menor, debido, principalmente, a tres razones: la primera remodela al mito al incluir el tema-valor o mitema del filicidio; la segunda es que influye en muchas versiones posteriores de Medea; y la tercera es que acentúa ciertos rasgos del personaje. Así, por un lado, y en concordancia con la caracterización de Eurípides, se le puede considerar irracional, caprichosa, malvada o loca. Pero, por otro, al recordar su ascendencia, sus actos remiten al ámbito divino, en el que esta clase de comportamientos pasionales, drásticos e impetuosos están justificados.

En este aspecto, su naturaleza cercana a los Dioses es de donde provienen algunos de sus rasgos brujeriles. Al ser nieta de Helios no causa gran sorpresa el que posea poderes mágicos; incluso se considera que en las filas de su familia sanguínea se encuentran personajes como Circe y Hécate, y que Medea es sacerdotisa de esta última.

Es curioso que en Eurípides y en otras versiones del mito se refieran a Medea como *hechicera*. Eso da pauta a pensar en ella como una mujer que comprende los secretos de la naturaleza, que vislumbra y maneja las conexiones ocultas en el universo para obtener un resultado (Russell y Alexander; 2007: 18). Asimismo, esos conocimientos se extienden a las artes de curación, y la gestación de nuevas vidas. Por lo tanto, se trata de un individuo que representa un papel fundamental dentro de la comunidad, pues adquiere jurisdicción en los asuntos domésticos y médicos por quien acudiera a ella en momentos de necesidad. Para Norma Blázquez Graf se trata de:

la mujer curandera y sabia que también podía hacer un maleficio. Además de sanar, podía causar daños a las personas en su cuerpo o en sus bienes, como enfermedades o muerte de personas y animales; provocaba tormentas o pestes para que se perdieran las cosechas; provocaba conflictos matrimoniales por impotencia, infertilidad o adulterio; todo mediante el uso de hierbas y rituales, por un don innato y medios mágicos (Blázquez, 2014: 31).

En esta definición se resalta que —por el *uso de hierbas y rituales*— Medea está ligada con los bálsamos y venenos. En efecto, “Son sus ungüentos los que hacen a Jasón invulnerable y triunfador” (Rodríguez, 1995: XIII), cuando roba el vellocino. Son también sus preparaciones las que le permiten a Medea alcanzar la venganza en contra de Creúsa y de Creonte: “Si toma esos adornos y se los pone en su cuerpo, perecerá en forma horrible e igual todo el que toque a la muchacha: *tales son los venenos que untaré a mis regalos*” (Eurípides, 1995: 35).

También su conocimiento sobre hierbas le proporciona la posibilidad de la salvación de su destierro de Corinto; esto le permite llegar a un lugar seguro que le dé protección, estabilidad y una nueva vida al lado de Egeo. Incluso, cuando él le confía que es incapaz de tener hijos, Medea le ofrece su ayuda: “No sabes el hallazgo que has hallado en mí: te haré dejar de ser estéril y haré que siembres descendencia de hijo: *tales son los remedios que conozco*” (Eurípides, 1995: 33). No obstante, si se concibe a Medea sólo como hechicera, podría obviarse su parte sobrenatural y, por lo tanto, sus poderes divinos; pues podría tratarse solamente de conocimientos sobre la naturaleza o sobre hierbas y su uso como medicina o veneno. Sin embargo, Eurípides no lo elude, nos lo recuerda en dos momentos. El primero, cuando el mensajero describe la muerte de Creúsa y Creonte, su carácter mágico:

Mensajero. [...] Doble infortunio hacía en ella presa: su diadema de oro en torno a la cabeza lanzaba un torrente asombroso de voraz fuego y su fino peplo, regalo de tus hijos, devoraba la blanca carne de la desdichada. Huye, incorporándose del trono, envuelta en llamas, agitando el cabello y la cabeza hacia aquí y hacia allá, queriendo desprenderse de la corona; pero el oro sostenía firmemente los engarces y el fuego, desde que sacudió su cabellera, relucía doblemente (Eurípides, 1995: 51).

El segundo momento sobrenatural o divino aparece hacia el final de la obra, cuando “*Sobre el palacio aparece Medea en su carro alado. Lleva los cadáveres de los niños*” (Eurípides, 1995: 57).⁴ Además de estar volando sobre un carro alado, la protagonista le dice a Jasón que no habrá forma de tocarla, pues el carro en el que se encuentra —obsequio de su abuelo Helios— es también “fortaleza contra las manos enemigas” (Eurípides, 1995: 57).

Por lo tanto, no sólo se trata de una hechicera, sino de una mujer con conocimientos sobre hierbas y la forma de producir efectos a base de mezclas meramente naturales. Es el caso, en definitiva, de un ente con tintes sobrenaturales; de una hechicera que además usa su magia para provocar “un torrente asombroso de voraz fuego”, que devore “la blanca carne de la desdichada” (Eurípides, 1995: 51).

Por último y en lo que respecta a la Medea de Eurípides, me gustaría destacar la condición de *barbarie* que representa la protagonista, pues de manera general “el concepto de hechicería es una idea muy antigua que pertenecía a la cultura popular, a la gente del pueblo, principalmente de los centros agrícolas” (Blázquez Graf, 2014: 32); así, la noción de hechicera está unida a un contexto *primitivo*. En este sentido, existe la contraposición de civilización contra barbarie que contribuye a la concepción de una Medea *salvaje*, contraargumento que usa Jasón ante los reclamos de Medea:

JASÓN. [...] sin embargo, de mi salvación has recibido más de lo que me has dado, voy a explicártelo.

Lo primero, *habitas en la tierra griega, y no en la bárbara, conoces la justicia y usas las leyes sin atender a la violencia*; y todos los griegos han conocido que eres sabia y has adquirido fama (Eurípides, 1995: 26).

Según Jasón, es gracias a él que Medea se ha civilizado y dejado de ser salvaje, enseñándole a comportarse sin hacer uso de la violencia. Además de la antítesis civilización/barbarie, existe la noción de la extranjería en Medea, un rasgo también frecuentemente vinculado con lo no civilizado, lo salvaje e invariablemente con la bruja. De

⁴ Se trata de una acotación, por eso las cursivas de la obra original.

hecho, la extranjería puede considerarse como uno de esos elementos constantes en el tema-personaje de Medea. Esto tiene que ver con que “Medea se convierte en la representación por excelencia de la diferencia, mediante la cual se puede demonizar lo bárbaro, en el sentido de lo extranjero, lo otro y lo femenino” (Calabrese, 2000; citado en Castillo, 2013: 26). Así que también desempeña uno de los roles tradicionalmente asignados a las brujas: encarnar la *otredad*.

La Medea nórdica

Pimentel expone que “toda versión [...] declara su filiación a una tradición, a un esquema narrativo fijado por la tradición, y, por lo tanto, [...] toda nueva versión de un tema-personaje entabla un diálogo significativo con todas las que le preceden” 1993: 218). En el caso de la película *Medea* (1988)—filmada bajo la dirección de Lars von Trier, quien se inspiró en el guion de Carl Theodor Dreyer, que a su vez está basado en la obra de Eurípides— el esquema narrativo es muy parecido o *fiel* a la obra de Eurípides. Los acontecimientos son prácticamente los mismos a pesar de que se resignifican mediante las imágenes y los diálogos.

En el filme hay dos elementos que se asocian a Medea: el primero es la luna y el segundo es el agua. Cuando las escenas suceden en el hogar de Medea se observa la luna brillando encima de su casa, siempre en la misma fase, lo que coincide con la unidad de tiempo de la obra de Eurípides: la tragedia se desarrolla en un día. La luna funge como elemento simbólico que relaciona a la mujer con los ciclos femeninos, el culto a la Luna y el posible vínculo de la Luna con Hécate —familiar de Medea y actualmente considerada como Diosa de las brujas—.

En cuanto al agua, este elemento es recurrente en la película; de hecho, en la primera escena se ve a Medea acostada en la playa y las olas del mar recorriendo su cuerpo hasta que la cubren por completo, haciendo que por momentos se sofoque. Otro momento en el que se ve el agua es en su casa, que se encuentra ubicada muy cerca de una ciénaga llena de bruma. Dentro de la casa se vislumbra una conexión entre la Luna y el agua, pues es la Luna la que determina los ciclos de las mareas en los océanos e, incluso, los ciclos de Medea en su entorno.

En la película observamos que Medea se desplaza muy bien en el agua en general: se mueve con soltura en la ciénaga y hasta la neblina parece su aliada. Esto contrasta con lo que le pasa a Creonte cuando la visita para exiliarla: primero se pierde en el pantano y después se

asusta, se cae, y se lastima.⁵ Aquí hay un cambio con relación a la obra de Eurípides: la escena de Creonte perdido y lastimado revela a una Medea superior a Creonte. No sólo no se puede mover en el agua, sino que es humillado por su ineptitud, pues siendo él el rey de Tebas tiene que bajar de su silla para intentar hablar con ella. Además, Medea está recolectando los frutos que necesitará para envenenar a Glaucé (el nombre cambia de Creúsa a Glaucé en este hipertexto) y al propio Creonte, que no se da cuenta de nada.

Asimismo, no existen elementos divinos: Medea no se muestra como descendiente de Dioses y tampoco se va de Corinto en un carro alado; huye en un barco capitaneado por Egeo y, lo más importante, no tiene poderes mágicos, ya que la muerte de Glaucé es a través de una herida que se hace en la cabeza, con una corona filosa, untada con el ungüento venenoso que preparó Medea con el conocimiento que tiene sobre el uso de plantas. El único elemento que podría considerarse como indicio mágico es el cabello rojo —característica física relacionada indirectamente con el fulgor solar—, aunque el espectador se percata de ello hasta el final del filme, pues siempre lo tiene cubierto.

Tal vez la pieza más interesante que aporta Lars von Trier es el desarrollo del filicidio. A pesar de que en la obra de Eurípides había momentos en los que se apreciaba el dolor que le causaba a Medea la idea de matar a sus hijos, Lars von Trier hace más palpable el sentimiento. Como espectador se advierte que la decisión de Medea es reflexionada; se trata de un personaje más racional y menos pasional que en la obra de Eurípides; en la película es astuta y calculadora.

De tal modo, la reacción ante la infidelidad de su marido es resultado de un sistema de valores en el cual el honor ocupa un lugar fundamental, por lo que Medea percibe como un deber limpiar su nombre mediante la venganza (Castillo, 2013: 23). Por lo tanto, la decisión de matar a sus hijos es lógica y no sólo para ella, también para su hijo mayor quien, consciente de la situación y entendiendo a su madre, le ayuda, primero, a matar a su hermano menor y, segundo, a matarse a sí mismo cuando nota que Medea tiene dificultades para hacerlo.

La visión que muestra en la película von Trier justifica las acciones de Medea, lo cual sí estaba sugerido en la obra de Eurípides, pero no era por completo explorado. A pesar de lo brutal que puede ser la imagen que construye el director de la película, no se trata de una escena de violencia gratuita, incluso llega a ser hermosa la representación del sufrimiento de la madre y la

⁵ Se recomienda [ver este video](#) como material complementario.

voluntad del hijo a ser sometido al sacrificio,⁶ pues la acción está justificada porque: “La venganza por parte de Medea es una forma de restituir la dignidad perdida y la cólera [...] Su violencia responde a las circunstancias” (Sierra, 2015: 136). Se puede inferir que las acciones de Medea son las correctas, pues “no sufre castigo. Y eso que, en la religión griega, se entiende el asesinato como una mancha que pone en peligro el orden natural” (Sierra, 2015: 136).

Sin duda alguna, el sacrificio de los hijos de Medea es clave en la visión de Lars von Trier, puesto que en el título de la película aparecen dos figuras ahorcadas. De esta forma, el director y guionista realizan de forma magistral el desplazamiento de la carga temática en el personaje de Medea,⁷ que va de un asesinato a un sacrificio: “Medea, como los héroes homéricos, recurre a la violencia extrema en nombre de la restitución de su honor y prepara la muerte de sus hijos del mismo modo que un sacerdote prepara un sacrificio” (Sierra, 2015: 136). Esta idea se refuerza con la disposición e incluso con la voluntad del hijo mayor de morir. Así, se le resta culpabilidad, maldad y locura a Medea; se justifican sus acciones, se explora su proceder y se busca comprenderla, tratando de discernir y de profundizar en su *otredad*.

La Medea mexicana

El 5 de diciembre de 1957, bajo la dirección de Ricardo Mondragón y en el contexto de la inauguración del Teatro Jorge Negrete, se estrena *Malintzin. Medea americana* del autor mexicano Jesús Sotelo Inclán (Maria, 1957). En esta obra, el mito sufre un cambio radical: la Malinche encarna a Medea. Se trata de una cuestión llamativa porque se vinculan ambos personajes; idea que de entrada podría parecer disparatada hasta que se hace el recuento de los varios elementos compartidos: la extranjería; la traición de Medea y de Malintzin a su pueblo; la traición que sufren de parte de Jasón y Cortés, respectivamente; los conocimientos de los que son poseedoras, y, finalmente, los triunfos de sus parejas por la ayuda de ellas.

⁶ Se recomienda [ver este video](#) como material complementario.

⁷ El *desplazamiento de carga temática* es un concepto de Harry Levin. Para él, “si en un tema-personaje coexisten en distintos grados de actualización y de jerarquización varios conceptos o temas-valor, es evidente que ciertas reelaboraciones pondrán el énfasis en uno más que en otro. Es por ello que en las diversas realizaciones de un tema-personaje se observan desplazamientos en la carga temática; estos desplazamientos de un tema-valor a otro tienen, en sí, un fuerte valor ideológico [...] en el solo desplazamiento de carga temática queda implícita toda una postura ideológica” (Pimentel Anduiza, “Tematología y transtextualidad”, 1993: 221).

Es evidente que hay una intención explícita del autor de superponer ambos personajes: “hemos intentado conjugar ciertos elementos de la tragedia clásica, del drama español y de la tradición literaria indígena” (Sotelo, 1957: 4). En efecto, la relación con Medea se hace (además de a través del título) dentro de la obra, con las palabras del titerero:

MALINTZIN A todos presentaré
con mis muñecos de hilo
esa fabulosa historia
de Jasón, griego atrevido,
que al Asia fué a conquistar
el famoso vellocino
de oro, cruzando la mar,
y lo robó con auxilio
de la princesa Medea,
maga de gran poderío,
quien traicionando a su raza
a su patria y sus amigos,
fascinada por Jasón
fué su alidada y le dió hijos,
siendo luego abandonada
cuando, poderosos y rico,
Jasón buscó otra mujer [sic] (Sotelo, 1957: 20).

La obra de teatro —que se basa en varios referentes históricos— se centra en el momento en el que Hernán Cortés quiere casar a Malintzin con Juan Jaramillo. Malintzin se siente despreciada y busca venganza. En dicha situación aparece su antigua nodriza, que quiere acabar tanto con los conquistadores como con los hijos que éstos tienen de las mujeres originarias. La Nodriza acude a Malintzin porque ella es el centro de una antigua profecía. Aunque algunos predijeron que ella sería la causa de desastres y muerte para su raza, otros:

NODRIZA [...] designios gloriosos
te señalaron, como *protectora*
del indio y vencedora
de los hombres extraños, pues darías
—según las profecías—
nacimiento a una estirpe poderosa,
que reinaría gloriosa
en estas tierras nuestras (Sotelo, 1957: 69-70).

Por consiguiente, Medea, convencida por la Nodriza, *intenta* asesinar a los mestizos, incluyendo a su propio hijo, lo que es también una resignificación de los temas-valor de la venganza y el filicidio: “¿Y ésa es nuestra venganza? ¡Dejar vivos a los padres y a los hijos! ¡Si los primeros nos menosprecian ahora, sus descendientes lo harán después! [sic]” (Sotelo, 1957: 123).

Entonces, al retomar los temas-valor que se le habían asignado a Medea, observamos que Sotelo Inclán los resignifica: la extranjería (E), porque Medea a pesar de estar en su propia tierra es percibida y tratada como la *otredad*, tanto por parte de los españoles como por la Nodriz; la venganza (V), pues, aunque intenta llevarla a cabo en contra de Cortés, no lo logra, y al final, le arrebatan a su hijo; y el filicidio (F), al no llevarlo a cabo. Entonces, el único mitema o tema-valor que se mantiene estable en *Malintzin. Medea americana* es el de la traición.

Al no cometer el filicidio y renunciar a su pasado, se esboza un nuevo tema-valor vinculado con Medea y que está perfectamente sustentado como tema-valor de Malintzin, el de ser la madre de los mestizos: “¡mira si vale algo dar nacimiento a un pueblo! *Ya no seré la maga, ni sacerdotisa, ni reina; pero alentaré el advenimiento de unos hombres nuevos en la tierra*” (Sotelo, 1957: 145-146). Esta ausencia de filicidio le quita un poco de la connotación negativa a esta Medea. Sin embargo, en la obra dramática, el coro y ella misma expresan que será desdichada y despreciada, pero que algún día la reconocerán como la madre de la raza mestizas: “*Antes quizás, sufriremos su desprecio por vergüenza que sientan de nosotras, y el desvío de sus padres*” (Sotelo, 1957: 145).

Lo anterior concuerda con las percepciones generalizadas, especialmente de parte de los mexicanos, de Malintzin, a la que suelen ver como traidora, como una mujer que entregó a su pueblo en busca de su propio beneficio. Como lo señala la académica Ute Seydel: “Se le culpa de haber traído el mal a su pueblo, igual que los cristianos responsabilizan a Eva de haber causado la expulsión del paraíso y del principio del sufrimiento humano por su desobediencia” (1996: 166). Esto también coincide con lo que se ha planteado sobre el surgimiento del mestizo en Latinoamérica, así como con algunos de los roles tradicionales asociados con las madres y los hijos: “el hombre mestizo forma su identidad a través de su papel como hijo, mientras que la mujer indígena y posteriormente la mujer mestiza de las clases bajas se definen a través de su papel como madre. Esto repercute en el establecimiento de una identidad femenina” (Seydel, 1996: 162). En lo que respecta a los aspectos brujeriles de Medea-Malintzin, desde su nacimiento, se predijo la importancia de su destino:

NODRIZA [...] Tú tienes un destino milagroso;
mágico y misterioso
fue el nacimiento tuyo; lo anunciaron
prodigios que asombraron
los cielos y la tierra. Terremotos
y otros males ignotos
atrajeron desastres y pobreza (Sotelo, 1957: 69).

Además de ser el centro de una profecía, Malintzin es maga y hechicera, puesto que puede dormir a los españoles “por la magia de las yerbas” (Sotelo, 1957: 0). También es sacerdotisa y descendiente del Dios Sol, como la Medea del mito que era sacerdotisa de Hécate y descendiente de Helios. Pero Malintzin no es la única figura brujeril en *Malintzin. Medea americana*, la nodriza también tiene poderes mágicos, es una especie de sacerdotisa y representa el mal. De hecho, es llamada “bruja”:

TITERERO Aquesa india vieja
bruja y embaidora,
la vi cómo huía
detrás de las chozas.
La sigo corriendo;
llega hasta la loma
y allí entre las matas
se esconde y se asoma;
parece que a veces
le piso la cola
y voy a atrapalla,
pero es sólo sombra.
Puesto que la sigo
no logro alcanzalla,
hasta que diviso
cómo se transforma
por encantamiento:
de su carne brotan
cien lenguas de fuego
candentes y rojas,
que hacen de su cuerpo
una viva antorcha.
Relumbra, se apaga,
se alarga y se desdobra;
luego se convierte
en una gran bola
de lumbre, que salta
echando maromas [sic] (Sotelo, 1957: 132-133).

Esta descripción de la bruja en Sotelo Inclán expresa un alejamiento de la figura de hechicera y bruja europeas. Más bien, manifiesta su filiación al concepto de bruja tradicional, como se concibe en la literatura oral: una persona que posee poderes fuera de lo ordinario, que realiza prácticas curativas o religiosas alejadas del catolicismo, y que típicamente representa el mal. Este tipo de bruja es producto de la combinación del concepto europeo de bruja, con la mezcla entre las prácticas curativas europeas, prehispánicas y africanas, y con el sincretismo entre los imaginarios europeos, prehispánicos y africanos.

Se hace dicha relación porque en “diversos relatos tradicionales, [las brujas] pueden transformarse en cóconos, guajolotes, tecolotes y hasta en bolas de fuego” (Canuto, 2017: 242). En el caso de la obra de Sotelo Inclán, el titerero expresa que la Nodriza se ve como una de estas bolas flameantes, además se describe precisamente su aparición y desaparición, que nos recuerda que “cuando toman la forma de bolas de fuego pasean de un lado a otro del pueblo, entre los cerros, para causar temor a los pobladores; como seres invisibles pueden producir imágenes y sonidos que provocan espanto” (Canuto, 2017: 242).

Conclusiones

A lo largo de este ensayo he tratado de proporcionar —desde una perspectiva tematológica— las reelaboraciones del tema-personaje de Medea, con lo que propongo y considero a la brujería como un tema-valor vinculado al personaje de Medea. En este sentido, con el análisis de las obras mencionadas en este trabajo, se observan distintas facetas de Medea como bruja (B).

La Medea de Eurípides es una descendiente de los Dioses, pero también tiene varios aspectos que la acercan a la noción de hechicera clásica —noción que existe en pequeñas comunidades, en especial las agrícolas—. No obstante, su divinidad también la aproxima, en el contexto del estudio brujeril, a la figura de las hadas y aquellas entidades con poderes que no son propios de este mundo. En cambio, *La Medea* de Lars von Trier es exclusivamente una hechicera, debido a la remoción de los aspectos divinos. En *Malintzin. Medea americana*, por un lado, Malintzin es descendiente de un Dios solar —pieza clave en la cosmogonía de los pueblos originarios—, además de que tiene aspectos de hechicera y de sacerdotisa. Por el otro, su nodriza es una bruja tradicional.

Como “los personajes tienden a imantar los valores centrales de un tema” (Pimentel, 1996: 37), cuando existe un desplazamiento de la carga temática, ello implica “un cambio de visión, una nueva postura ideológica frente al mundo” (Pimentel, 1996: 37). Eso es precisamente lo que se ha visto en las obras analizadas. Así, dentro del contexto del aspecto brujeril de Medea, la postura de Eurípides está inmersa en la cosmogonía griega, en la que todo lo que realiza su personaje está permitido en el sentido de ser posible, aunque se pueda tachar de bárbaro.

Lars von Trier destaca el aspecto lógico de Medea, de esta manera nos habla de una mujer con conocimientos hechiceriles que le permiten alcanzar sus objetivos. Por último, *Malintzin. Medea americana* plantea un sincretismo de las figuras brujeriles: tienen rasgos de las hechiceras y brujas europeas, así como de las brujas tradicionales, e incluso de una especie de sacerdotisa que adora a los Dioses de los pueblos originarios.

Referencias

- Blázquez Graf, Norma (2014). "Los conocimientos de las brujas: causa de su persecución", en Marina Fe (coord.), *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja* (pp. 31-39). México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bremond, Claude (2003). "Concepto y tema", en Cristina Naupert (Comp.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 167-205). Madrid, Arco/Libros.
- Canuto Castillo, Felipe (2017). "En Santiago se cuenta que hay brujas...", en Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde (Coord.), *Del inframundo al ámbito celestial: entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana* (pp. 233-51). San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Castillo Rodríguez, Giralda (2013). *Medea Altera: la dimensión histórica del mito clásico en la obra de Christa Wolf* [En línea]. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 21 de septiembre de 2023 de: <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0699596/Index.html>
- Graves, Robert (1986). *Los mitos griegos, 2*, Luis Echávarri (Trad.). México, Alianza Editorial.
- Eurípides (1995). *Tragedias III. Medea. Hipólito*. Francisco Rodríguez Adrados (Trad.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lévi-Strauss, Claude (1987). *Mito y significado*. España, Alianza Editorial.
- Maria y Campos, Armando de (1857). Inauguración del teatro Jorge Negrete y estreno de Malintzín, de Sotelo Inclán [En línea], *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*, México, Sistema de información de la crítica teatral, https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1365
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora (1993). "Tematología y transtextualidad", *Nueva revista de filología hispánica* [En línea], vol. 41, núm. 1, julio-diciembre, México, El Colegio de México. Recuperado el 21 de septiembre de 2023, de: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931>

- Pimentel Anduiza, Luz Aurora (1996). "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas* [En línea], vol. 6, núm. 1993-1994, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 21 de septiembre de 2023, de: <http://hdl.handle.net/10391/1614>
- Rodríguez Adrados, Francisco (1995). "Introducción a Medea de Eurípides", en *Tragedias III. Medea. Hipólito*, Francisco Rodríguez Adrados (Trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. XI-XXXIII.
- Russell, Jeffrey B. y Alexander, Brooks (2007). *A History of Witchcraft. Sorcerers, Heretics & Pagans*, Londres, Thames & Hudson.
- Seydel, Ute (1996). "De brujas, curanderas, pitonisas -mujeres que se resisten a sus papeles femeninos tradicionales en la literatura femenina latinoamericana y alemana", en Marlene Rall y Dietrich Rall (Eds.) *Letras comunicantes: estudios de literatura comparada* (pp. 151-209). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico.
- Sierra González, Ángela (2015). "Memoria y olvido, una idea sobre el heroísmo de las mujeres", en Méndez Aguirre, V. H. y Irigoyen Troconis, M. P. (Eds.), *Mujeres en Grecia y Roma y su trascendencia: diosas, heroínas y esposas* (pp. 123-52). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Sotelo Inclán, Jesús (1957). *Malintzin, Medea americana: drama en tres actos en versos y prosa*, México, Tiras de colores.
- Von Trier, Lars (1988), *Medea*, Dinamarca, Danmarks Radio.

Morgana Paola Carranco Arenas: Maestra en Letras (Letras Mexicanas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudió la Licenciatura en Ciencias Genómicas y la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la misma universidad. Asimismo, cursó el Diplomado "La literatura infantil y juvenil" de la UNAM, el Diplomado en Creación Literaria del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Diplomado en Traducción de Textos Especializados de la UNAM. Actualmente es editora asociada de la Revista Digital Universitaria, publicación de la Coordinación de Universidad Abierta, Innovación Educativa y Educación a Distancia (CUAIEED) de la UNAM, para la comunicación social de las ciencias, las artes y las humanidades. Le interesa el estudio de la figura de la bruja, la divulgación del conocimiento, la creación literaria y la literatura fantástica. <https://orcid.org/0000-0002-2520-2560>.

Experiencia distópica y patriarcado en *Mujeres desesperadas* de Samanta Schweblin

Distopyan experience and Patriarchy in Mujeres desesperadas
by Samantha Schweblin's

Marcela Gándara Rodríguez*

Resumen: En el presente artículo se revisa la violencia que deriva en la situación distópica en el cuento “Mujeres desesperadas” de Samanta Schweblin. Las imágenes de crueldad y el ambiente posterior a la catástrofe se relacionan, además, con la violencia que el sistema patriarcal reproduce desde el capitalismo en los cuerpos de las mujeres y en sus deseos. Para ello, se recurre al concepto de *horrorismo* de Adriana Cavarero, así como a la contextualización que ofrece Elsa Drucaroff en su libro *Los prisioneros de la torre*, el cual ayudará a comprender mejor las transformaciones sociales y su efecto en las obras literarias.

Palabras clave: Distopía, violencia, feminismo, narrativa argentina.

Abstract: This article reviews the violence that derives from the dystopian experience in the short story “Mujeres desesperadas”, by Samanta Schweblin. The images of cruelty and the atmosphere after the catastrophe are also related to the violence that the patriarchal system reproduces in capitalism on the bodies of women and their desires. For this, the concept of “horrorismo” of Adriana Cavarero is used, as well as the contextualization offered by Elsa Drucaroff in her book *Los prisioneros de la torre*, for a better understanding of social transformations and their effect on literary works.

Keywords: Dystopia, violence, feminism, Argentine narrative.

*Universidad Autónoma de Zacatecas, Unidad Académica de Letras, México, margandhara@yahoo.com.mx

RECEPCIÓN: 01/02/2023

aceptación: 10/04/2023

Introducción

En el 2014 la escritora argentina Samanta Schweblin publicó su libro: *Pájaros en la boca y otros cuentos*. En él se integran algunos textos de su primer libro: *El núcleo del disturbio* (2002). En estos relatos se establece una relación de continuidad y ruptura con la narrativa rioplatense, pues la autora se vale del cuento fantástico, tradición que es ampliamente desarrollada en la región. Para Schweblin las obras de Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Antonio di Benedetto representan las influencias narrativas de la región (2018). La ruptura temática y estructural se percibe en las formas de describir el silencio y el pasado, en la materialización de una serie de transformaciones que se han dado en la narrativa argentina desde la última década del siglo XX, principalmente después del 2001, año clave en la historia del país sudamericano.

A partir de los años 90 del siglo pasado se da un quiebre generacional en la literatura argentina. Elsa Drucaroff ubica a los autores nacidos en las décadas 1960 y 1970 en la Nueva Narrativa Argentina (NNA); esta generación tiene un vínculo conflictivo con la generación de la militancia. Samanta Schweblin, nacida en 1978, forma parte de la segunda generación, junto con Mariana Enriquez, Selva Almada y Andrés Neuman. Una de las características de esta generación es que se formó con la literatura de sus antecesores, en los talleres impartidos por la generación de la militancia; por ejemplo, Schweblin asistió al taller de Liliana Heker, Almada fue alumna de Alberto Laiseca. A la vez, su subjetividad se nutrió de otros discursos no necesariamente literarios, procedentes del cine o la música. Ello y su propio contexto fueron decisivos en la construcción de una narrativa novedosa.

Drucaroff en el libro *Los prisioneros de la torre* (2011) y en el artículo “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?” (2016) nombra y problematiza a la generación de la NNA, entendida esta como una identidad cultural y existencial, no sólo como un hecho biológico. La crítica emplea los términos NNA y de generaciones de la postdictadura porque denominan y permiten comprender el fenómeno literario que implicó la emergencia de estos jóvenes escritores y que sigue dando luces en la narrativa del siglo XXI. La primera designación, NNA, se refiere a los rasgos discursivos que caracterizan esta literatura.

Por otro lado, la narrativa argentina de las generaciones de postdictadura remite al *trauma nacional* de quienes tuvieron la experiencia de la dictadura cívico-militar (1976-1983) durante su infancia o adolescencia; la ansiedad de los tiempos y el sentido de persecución se traducen en el empleo de técnicas y temas, cada vez aludidos con mayor frecuencia como telón de fondo, recrean en diferentes registros los efectos de la violencia. Este *trauma nacional* es la huella de un acontecimiento trágico, en este caso el Proceso de Reorganización Nacional, llamado así tras el golpe de Estado, que impactó en la conciencia de la colectividad.

Drucaroff explica cómo la generación vivió de diversas formas el aislamiento propio de los noventa, periodo en el que los discursos enfatizaban la pérdida de esperanzas. Además, en lo político, fueron los años de la crisis inflacionaria del último periodo de Raúl Alfonsín, seguido del gobierno de Carlos Menem y sus políticas privatizadoras con los recortes a la energía eléctrica, como se puede ver de soslayo en “Los años intoxicados” publicado en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) o en *Ese verano a oscuras* (2019) de Mariana Enriquez: “Los nombres de nuestro fin del mundo eran crisis energética, hiperinflación, bicicleta financiera, obediencia debida, peste rosa. Era 1989 y no había futuro” (Enriquez, 2019: 8). En el caso de la segunda generación de postdictadura, es decir, los nacidos en la década de los setenta, a la infancia transcurrida durante la dictadura se suma una adolescencia que ofrecía pocas expectativas, un futuro incierto, una “mala época para ser joven” en palabras de Drucaroff:

Son apáticos, o están simplemente estupefactos y paralizados por el asombro, desorientados; siluetas fantasmales que se mueven por inercia, van de un lado al otro sin comprender bien por qué, angustiados sin dramatismo, despojados de la posibilidad de comprenderse por un mundo hostil que no les explica nada de su entorno y de su historia. Nacen los personajes “leves”: interioridades opacas a la lectura que actúan sin que podamos saber por qué, sin que podamos saber si ellos mismos saben por qué; personajes que parecen en perpetua disponibilidad. Tienen una cierta proximidad con jóvenes de la literatura reciente de otros países, y en ese sentido no pueden solamente leerse como síntomas de la postdictadura: también se relacionan con un entorno global de capitalismo salvaje y falta de horizontes existenciales, de esperanzas políticas (Drucaroff, 2016: 30).

De esta atmósfera de desesperanza se deriva el tono de las obras que la crítica argentina identifica en expresiones de ironía, parodia, humor negro o sarcasmo, en general, la desconfianza ante un futuro que no se presenta como alentador, “un juego en el vacío” (Drucaroff, 2016: 26). Si bien las formas de expresión no son absolutamente nuevas en la narrativa, ahora se vinculan con ese pasado marcado por el silencio impuesto desde el régimen militar. En un contexto más amplio, Rosi Braidotti sostiene desde el feminismo posthumanista

que la generación de artistas cuya adolescencia transcurre en los años noventa, recurre a estas manifestaciones humorísticas por su potencia política al criticar los códigos dominantes: “La ironía es una dosis de desprestigio aplicada sistemáticamente; una interminable provocación; la saludable deflación de una retórica demasiado caldeada. No se puede resumir una posible respuesta a la añoranza generalizada por la cultura dominante, únicamente cabe representarla” (Braidotti, 2015: 117).

Las obras de la generación de la postdictadura se distinguen por los procedimientos para trabajar con la ausencia, que narrativamente se resuelve a través de la elipsis, la alusión, lo oblicuo y la recreación de un mundo clausurado y, por ello, una enunciación elidida. Para esta generación el lugar de la escritura y de la vida implica un conflicto con sus precursores. Los motivos de la rebeldía persisten en diferentes contextos, pero para los jóvenes que vivieron durante la década de 1990 la mayor dificultad era cómo ser rebelde teniendo como antecesores a quienes se atribuían “toda la rebeldía posible” (Drucaroff, 2011: 53). ¿Qué significaba rebelarse ante los rebeldes, quienes habían sufrido la persecución, la tortura, la muerte de sus congéneres o familiares y, además, eran respetados tanto en el campo intelectual como en el académico? En esa tensión existencial, diríamos, se gesta lo novedoso de la literatura de la generación de la postdictadura.

El desencanto se torna complejo en el contexto de la crisis económica y política del 2001. El movimiento social que se despliega a partir de diciembre de ese año implicó una transformación que toca directamente a la escritura, porque si la crisis golpea a los diferentes sectores sociales, la organización comunitaria responde con múltiples formas de resistencia en un panorama que parecía desolador en más de un sentido. Esa vuelta a la colectividad permitirá salir del aislamiento al que parecían condenados durante los años 90:

La literatura es un laboratorio: allí una sociedad experimenta con sus horrores, ilusiones, fantasmas, significados, ideas. Si descubrimos la literatura que hoy se está escribiendo, a lo mejor logramos empezar a discutir otra vez cuándo y por qué la Argentina se transformó en lo que la llevó a diciembre de 2001 (Drucaroff, 2011: 16).¹

Otro factor que interviene en la construcción de una nueva subjetividad y su expresión en la narrativa es el feminismo. Las narradoras de la segunda generación de la postdictadura construyen ficciones en las que se manifiestan problemáticas sociales y tomas de posturas vinculadas a la militancia feminista; tales como el cuestionamiento a las maternidades forzadas

¹ Las cursivas son de la autora.

y los estereotipos de género. Si bien estas expresiones no son nuevas, pues las escritoras en los años setenta y ochenta –Luisa Valenzuela, Angélica Gorodischer, Claudia Piñeiro, Ana María Shua, María Moreno, entre otras– ya recreaban en su discurso los debates feministas, las más jóvenes retomaron estas temáticas en un contexto cada vez más crítico, generado a partir del aumento de los feminicidios y de las muertes derivadas de los abortos clandestinos como lo menciona Ana Gallego Cuiñas (2020). El ejemplo más notorio es *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, que muestra los primeros casos de asesinatos a mujeres en Argentina, antes de que se tipificara como delito el feminicidio en 2012.²

Mal sitio para vivir: la experiencia distópica

La militancia desarticulada por la violencia de la dictadura y el individualismo de los años anteriores al 2001 contribuyeron a la construcción de un imaginario distópico, originado en un neoliberalismo descarnado en el que desde ciertos discursos no había posibilidades de pensar la realidad fuera de los parámetros dados por el sistema. De acuerdo con Bronislaw Baczko, los imaginarios son creaciones de la sociedad, formas de ordenación y de significación simbólica, y son las instituciones las que personifican esos imaginarios, sus figuraciones más visibles:

Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos (Baczko, 1991: 8).

Si el pensamiento utópico se construye como parte de un imaginario que cuestiona el futuro al que parece conducirse una sociedad, es decir, la utopía como una manifestación de los deseos de la sociedad, la distopía aglutina los temores, es el contraejemplo de organización social, por ello, las distopías recrean los imaginarios de una época, generalmente, desde un sentido crítico.

En términos narrativos, las distopías no son discursos realistas, aun cuando tengan como referentes algunos aspectos de la realidad, funcionan como una advertencia, son cuestionamientos en un registro estético, más que un reflejo del mundo en el que se vive. De ahí que se caractericen por elementos hiperbólicos o insólitos, en los que la irrupción de lo

² El delito de feminicidio, tipificado en el Código Penal argentino en 2012 se deriva del propuesto por Diana Russell, *femicide*, a diferencia de feminicidio, introducido por Marcela Lagarde en el contexto mexicano y empleado en la mayoría de los países de América Latina.

extraordinario rompe con la lógica de los acontecimientos que se perciben como ordinarios. Las distopías dialogan en diferentes direcciones; para empezar, nos remiten a sociedades futuras marcadas por su disfuncionalidad, partícipes de la ciencia ficción o de los relatos de anticipación; a su vez, incorporan discursos críticos que nacen del pensamiento utópico sobre la sociedad del presente. De allí que la recreación del espacio permita conocer esta sociedad desde su organización interna.

En la medida que nace la utopía en el contexto de la modernidad, la distopía surge a partir de una crítica al proyecto civilizatorio que se presenta homogéneo y, por ello, violento. La imagen catastrófica es recurrente porque los relatos distópicos comienzan una vez que la amenaza del fin del mundo se ha diluido en un nuevo orden social donde domina el aislamiento, la individualidad y la falta de empatía. Hay narrativas en las que las distopías son contra evolutivas, propuestas de retorno al primitivismo, cargadas de un cuestionamiento al capitalismo avasallador. La complejidad del imaginario distópico se muestra en el planteamiento de la posible vida postapocalíptica, en la cual podría vislumbrarse una salida utópica.

Para Fernando Reati, “la distopía es la consecuencia lógica de continuar obstinadamente el rumbo equivocado del presente: es lo que debemos esperar si no cambiamos” (2020: 136). Las distopías literarias se expresan en relatos donde prevalecen estructuras de dominación social, en los aspectos más íntimos como el cuerpo, los deseos, las pasiones, hasta los más amplios como las políticas públicas y la economía; también es posible hablar de una experiencia distópica, que es la forma en que los personajes viven en ese mundo regulado, sin esperanzas y que, además, resulta el peor de los sitios para existir.

Un conejo frente a las fieras: “Mujeres desesperadas”

En *Pájaros en la boca* y otros cuentos la alusión funciona como una estrategia narrativa que complementa el lector con su interpretación, es decir, las descripciones no se presentan en función de recrear una estética realista, sino de suscitar un sentido. Personajes y narradores, en primera o tercera persona, revelan la sensación de estar en el límite, entre lo racional y lo irracional; además de demostrar el cuestionamiento de un mundo que parece ordenado. En esta ocasión revisamos “Mujeres desesperadas”, cuento que se publica por primera vez en *El núcleo del disturbio* y que posteriormente se integra a *Pájaros en la boca y otros cuentos*.³

³ El libro abre con el relato “Iman”. En este caso, el narrador en primera persona forma parte de una pareja de viajeros que llega a un bar en medio del campo, tras una jornada de trabajo. El bar se presenta desordenado, sucio, y con un crimen sin resolver. El cuento

La configuración del espacio es notoria en la mayoría de los cuentos de Samanta Schweblin, y por supuesto, en su novela *Distancia de rescate*, publicada en 2017, tanto en el ámbito geográfico como en el personal. Para el primer caso, la autora se vale de la imagen del campo como un espacio distópico, en él se cuestiona el tópico del *beatus ille*, que está lejos de representar la imagen idílica de lo rural como escape del caos citadino. El campo no sólo es desolado o inhóspito, sino hostil y violento: “el campo tóxico, estepas alejadas e infecundas, jardines-réplica de aire puro incrustados en la ciudad, respectivamente” (Leone, 2018: 34). A esta representación se suma la noción del extravío: es un campo que no posee una ubicación específica, no hay marcadores que permitan completar la referencialidad, salvo por las expresiones rioplatenses de las protagonistas que destacan por el empleo del “vos” y del lunfardo: “¡Vení, turrítá! A ver cómo venís y das la cara” (Schweblin, 2021: 57). Esta ausencia de referencias se deriva de estrategias que se ubican al interior de los relatos con otras funciones narrativas como la elipsis y la ambigüedad.

El cuento de Schweblin mantiene una estructura elíptica al no proponer una distribución tradicional de los elementos narrativos; por ejemplo, no hay un planteamiento inicial, un desarrollo o clímax ni un desenlace satisfactorio para las protagonistas, pues en el texto no se revelan motivaciones que expliquen el abandono de las mujeres en el campo y el rescate del esposo que ha sido dejado a la orilla de la carretera. En este cuento se ve cómo la elipsis es empleada no sólo como una figura retórica, sino como una estrategia textual para provocar tensión a lo largo del relato.

Respecto a la ambigüedad, esta aparece desde el título mismo: “Mujeres desesperadas”, que funciona como una frase genérica que incluye a un número indeterminado de mujeres, incluso, con una connotación negativa: la mujer desesperada, la loca, la histérica. De manera similar, el recurso de la ambigüedad se percibe en los nombres de las protagonistas: Felicidad y Nené. En ambas mujeres la ironía amplía el significado: en la primera se tiene la imagen de una joven novia arrojada a la carretera el día de su boda, por lo tanto, no puede representar la imagen de la felicidad; y, en el segundo, Nené muestra la figura de una anciana desencantada, fuerte,

subvierte la idea de normalidad en varios niveles, primero porque la parada podría remitir a una escena común del género negro, al mismo tiempo que lo trastoca. “Imán” hace referencia al cuento “Los asesinos” de Ernest Hemingway, pero en otro registro, en el que los personajes actúan desde el absurdo, y no manteniendo el código del asesino a sueldo. El hombre que atiende el bar podría ser el asesino de su esposa –representación ambigua, a diferencia de “La pesada valija de Benavides” en el que desde el inicio se explicita que el asesino de la mujer es su pareja– aun cuando se presente en un inicio como débil y torpe, su comportamiento termina por exasperar a los viajeros al grado de convertir a uno de ellos en un criminal en potencia. Sin embargo, estos cuentos no se consideran para el análisis porque aun cuando se emplean recursos similares, el punto de vista no es el de las víctimas, sino el de quienes las rodean o sus victimarios.

aguerrida que no cree en las promesas del amor eterno, dejando de lado la imagen infantilizada de la abuela, cuya construcción también obedece a un estereotipo. En este sentido, la vida de las mujeres está suspendida e indeterminada: “¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que escuchar sus estúpidas penitencias todas las malditas noches? ¿Eh? ¿Qué hay?” (Schweblin, 2021: 57).

En el segundo caso, el espacio de lo íntimo, la familia se construye como un mundo censurado. El control y la supervisión que rigen a la sociedad –con el afán de aislar a los individuos– se reproducen en el contexto familiar. La individuación de los sujetos es el resultado de las normas impuestas por los miembros de mayor jerarquía; mientras la sociedad se presenta ordenada, la familia se mantiene en ese estado. Por lo mismo, es en ese vínculo personal en el que se experimenta la distopía tanto en los trabajos de cuidado como en la idea del amor: “Glorificar la familia como ‘ámbito privado’ es la esencia de la ideología capitalista, la última frontera en la que ‘hombres y mujeres mantienen sus almas con vida’” (Federici, 2018: 38). La familia, y la institución matrimonial en la que se sostiene, es el primer reducto del patriarcado, entendido como un sistema cuya base es la opresión de las mujeres y que parte de lo afectivo para extenderse a lo social. El patriarcado ejerce una violencia silenciosa y sutil al principio, para terminar en agresiones físicas como la muerte.

Para Adriana Cavarero la violencia contemporánea puede comprenderse de una manera más compleja si se piensa desde el punto de vista de las víctimas, en este caso desde la perspectiva de las protagonistas: para ello propone el término *horrorismo*. Este término nace de la insuficiencia del concepto de *terrorismo*, en diálogo y complemento para comprender los contextos actuales. Esta casualidad permite delimitar al *estatuto de víctima*: “Todos íbamos en ese tren” (Cavarero, 2009: 10), al enunciar que apunta a los eventos del 11M en Madrid y que en el caso del cuento de Schweblin alude al hecho de que toda mujer puede ser abandonada en ese campo solitario, causando más que terror, una parálisis. La palabra *horrorismo* remite a la violencia que sufren las víctimas inermes –sobre todo las infancias y las mujeres– y que regularmente conduce a la muerte:

En el amplio repertorio de las violencias humanas, hay una particularmente atroz cuyos fenómenos podrían ser resumidos bajo la categoría de *horrorismo*. El recurso a un vocablo de nuevo cuño debe aquí reconducirse no sólo a la obvia semejanza con el término *terrorismo* sino, antes de nada, a la necesidad de subrayar aquel trato repugnante que, aunando muchas escenas de la violencia contemporánea, las engloba en la esfera del horror mejor que en la del terror (Cavarero, 2009: 57).

En “Mujeres desesperadas” la narradora en tercera persona nos introduce a un mundo que está parcialmente organizado; por ejemplo, cuenta que la historia de Felicidad es una de las muchas que suceden en esa “oscuridad llana del campo” (Schweblin, 2021: 53). Felicidad es abandonada en medio de un predio que se presenta como un territorio al que van a parar las mujeres que son desechadas por sus parejas. Felicidad está desconcertada y cautiva por la idea del amor y del matrimonio al grado de no alcanzar a comprender la opresión de la que está siendo víctima, ni entiende la impotencia y la sujeción que la excluye del mundo. De acuerdo al término propuesto por Marcela Lagarde, el *cautiverio* es una categoría antropológica que permite comprender la condición de las mujeres en el patriarcado ante la ausencia de libertades, así como las relaciones desiguales que viven en este sistema de dominación material y simbólica (Lagarde, 2005). A su vez, el abandono de Felicidad remite al mito de la cautiva en la literatura argentina, la mujer separada de la sociedad, en este caso, arrojada al desierto.⁴

En esta zona indeterminada, Felicidad es acogida por Nené, una veterana que intenta preparar a la joven para esa nueva experiencia. En ese campo conviven tanto las mujeres que lamentan el desamparo al que se ven orilladas, como aquellas que intentan escapar del dolor. Nené corresponde al segundo grupo. En este espacio no hay conciliación ni muestras de sororidad entre las mujeres, al contrario, las primeras emprenden una suerte de batalla en contra de la anciana porque parecen convencidas de que la amargura de quienes resisten impide que expresen su duelo o que conserven la esperanza. Ellas viven en el cautiverio de la idea del amor, han sublimado el sufrimiento por la pérdida y no conciben la libertad como posibilidad en su existencia:

Pero somos oprimidas, también, si la impotencia nos lleva más allá de la tolerancia y hacemos del sufrimiento un modo de enfrentar la vida; si, con resignación, reiteramos que así es el mundo, que así será siempre; si con fe creemos que no es posible cambiar (Lagarde, 2005: 18).

Las mujeres abandonadas en este territorio pasan de la experiencia psicológica del miedo al horror. No huyen, no se mueven, sólo se entregan al llanto y la desesperación. Para Cavarero, el miedo incita al movimiento de los cuerpos, desde el temblor hasta la huida; se presenta un instinto que permite sobrevivir ante la amenaza de la muerte violenta. Por el contrario, el horror implica la parálisis, la petrificación, el congelamiento que la autora analiza en la figura de Medusa (Cavarero, 2009).⁵ En el cuento, el horror tiene la imagen de muchas mujeres

⁴ El nombre de Felicidad también hace referencia a la protagonista del cuento “Un corazón sencillo” de Gustave Flaubert, ambas no sólo comparten el apelativo, sino la candidez de su personalidad.

⁵ Cavarero se detiene a analizar el mito de Medea, que en este caso no resulta necesario retomar, justo por la naturaleza de las protagonistas del cuento de Schweblin.

abandonadas e iracundas. El rostro y la identidad de cada una son imperceptibles –no se les puede mirar, como a la Gorgona– sólo se escuchan sus lamentos en medio de la noche. Si Felicidad lograra ver la cara de las mujeres, estaría condenada a permanecer con ellas. En este sentido, la representación de estas “medusas” se vincula con la imagen contemporánea que la filósofa encuentra en *El grito* de Edvard Munch, puesto que el horror se identifica en la expresión del alarido, como el de las mujeres desesperadas de Schweblin.

En el cuento, la zona puede entenderse desde el concepto de heterotopía de Michel Foucault: un sitio desplazado del espacio social, construido con la finalidad de contener a aquellos individuos considerados como peligrosos según el orden social establecido, que prolifera en periodos de crisis, como una medida de control:

los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida (Foucault, 2008: 5).

Las cárceles y los hospitales psiquiátricos se comprenden desde este concepto, no obstante, en el cuento el espacio no es cerrado; es, más bien, un campo al pie de la carretera, que, aunque abierto sí conlleva al confinamiento, de ahí la desesperación de las protagonistas. Aunado a eso está la interpretación del aislamiento como medida correctiva a las mujeres que podrían ser consideradas como perniciosas para la sociedad patriarcal; en ellas se ve un principio de cuestionamiento o de rebeldía que debe ser contenido. A la vez, el espacio se vincula con un campo de concentración donde las mujeres son conducidas, arrojadas y nulificadas (Cavarero, 2009), construidas por la violencia patriarcal como sujetas inermes.

La información que la narradora y las protagonistas proporcionan al lector sobre el espacio es poca, se trata únicamente de una descripción minimalista que enfatiza una atmósfera de vacío posterior a una catástrofe. Allí las mujeres tienen que aprender a sobrevivir al abandono y a las lamentaciones constantes de las que no pueden asumir el desamparo o de quienes se mantienen en un continuo estado de angustia. El campo, por lo tanto, no representa el lado opuesto del mundo civilizado, más bien es el extremo del espacio urbano, no es un sitio calmo ni pacífico, sino desesperante; pero tampoco es la prolongación del proceso civilizatorio, ahí se deja todo aquello que es prescindible para la sociedad patriarcal. Es un campo que remite a la imagen constante del desierto argentino, como a las zonas que usaron durante la dictadura para desechar los cuerpos de los desaparecidos:

Si Sarmiento o Echeverría consideraban que el impedimento al impulso civilizatorio personificado en la ciudad europeizante era lo que ellos designaban desierto (los territorios indígenas y las provincias interiores gobernadas por caudillos), su deseo de progreso termina trastocado porque el desierto acaba siendo el producto de esa misma civilización que se le oponía. Se trata de una involución más que una evolución (Reati, 2020: 137).

El espacio de lo privado –que se piensa socialmente como cálido o acogedor– se ve trastocado. Las mujeres son abandonadas por los hombres, en otro tiempo sus parejas, algunas el día de la boda, como en el caso de Felicidad. Lo cotidiano sufre un desgarramiento con este evento que resulta inesperado para ellas. Nené, quien ya ha estado más de cuarenta años ahí, reconoce la norma en el fondo de esa aparente irrupción, por eso intenta hacer entender a las mujeres de la inutilidad del llanto. Durante el cuento se desarrolla una serie de sucesos inexplicados: desde la ira de las mujeres que no quieren dejar de llorar, hasta la persecución que emprenden para castigar a Nené por su empeño en mantenerse consciente. Las que lloran saturan el espacio auditivo con sus lamentos, el campo está poblado por las sollozantes, que parece han regresado a un estadio semisalvaje: “Bajo los pies sienten el temblor de un campo por el que avanzan cientos de mujeres desesperadas” (Schweblin, 2021: 60). Como en los campos de concentración, donde la tortura trastoca la naturaleza de los prisioneros en “muertos vivientes” (Cavarero, 2009: 78), las mujeres de este relato experimentan un proceso de *zombificación*:

El murmullo avanza sobre ellas. Aunque no las ven, saben que las mujeres están ahí, a pocos metros. Felicidad grita. Algo como manos le roza las piernas, el cuello, la punta de los dedos [...] –No me sueltan –grita Felicidad-. –¡No me sueltan! –mientras espanta desesperada las últimas manos que la sostienen (Schweblin, 2021: 61).

Casi al final del cuento una mujer subvierte el orden de las acciones, pues es ella la que decide abandonar a un hombre y va a dejarlo al campo. La alusión en este caso es irónica cuando se remite a la condición del esposo y su reacción ante el desierto poblado de mujeres, como si él representara a las verdaderas víctimas: “En los ojos del hombre, el terror de un conejo frente a las fieras” (Schweblin, 2021: 61-62). La distopía comienza a presentar una fisura cuando Felicidad y Nené intentan *salir del campo* en el auto de la mujer, pues cuando parece que se ha trastocado la jerarquía, el final confirma que por lo menos en ese momento no hay posibilidad de cambio:

En la ruta, los primeros pares de luces ya son coches casi sobre ellas, y pasan ahora a toda velocidad. – Se arrepintieron –dice Felicidad-. Son ellos, ¡vuelven a buscarnos! –No –dice Nené. Enciende un cigarrillo y después, soltando el humo, agrega: –Son ellos. Pero vuelven por él (Schweblin, 2021: 64).

Felicidad reconoce que los hombres no regresarán por las mujeres. Hay una revelación y un principio de conciencia. La caravana de hombres que van al rescate del abandonado es un ejemplo del pacto patriarcal que implícitamente existe en la sociedad. Algo similar ocurre con las otras mujeres porque deciden mantenerse en el dolor que las aísla, prefieren confrontarse con la anciana que reconocer el origen de su desesperación. La experiencia enfrenta a Felicidad, acepta que habita un mundo estructurado para mantener la hostilidad y la violencia hacia y entre las mujeres.

Dentro del relato, las protagonistas actúan de manera inusitada, como si la lógica de sus acciones fuera extraordinaria. La extrañeza se construye desde la voz de la narradora que se instala en el punto de vista de Felicidad, pero sin ubicarse en su psicología, algo innecesario para Schweblin, pues esta estrategia, que parece marcar una distancia entre las palabras dispuestas en el texto y sus lectores es justo un vacío de interpretación. La sobriedad en el relato hace que se perciba una sensación que delata el carácter insólito, pero de una manera muy sutil.

Esa felicidad inmensa: otros cuentos sobre la violencia y la familia

En otros relatos de la autora la construcción del espacio y la violencia que se ejerce en los personajes tiene efectos similares; por ejemplo, en “Hacia la alegre civilización de la Capital” la experiencia distópica la vive Gruner, el personaje que ha perdido su pasaje y al que le niegan la compra de un boleto para el siguiente tren. Elsa Drucaroff compara este relato con “Nota al pie” de Rodolfo Walsh y los relaciona a partir de la idea de la alienación laboral del capitalismo. Las diferencias en el manejo del tema y en el tono se sostienen en la distinción generacional: mientras Walsh trabaja desde el realismo y en un tono serio, Schweblin lo hace en un registro kafkiano y a través de la ironía, tal como se describe en esta imagen sobre los viajeros: “[Gruner] Tiene la ocurrencia de que los perros del mundo son el resultado de hombres cuyos objetivos de desplazamiento han fracasado. Hombres alimentados y retenidos a puro caldo humeante” (Schweblin, 2021: 81). Para la crítica, en “Hacia la alegre civilización de la Capital” no hay salidas ni soluciones, sólo una *resistencia subjetiva* que se opone a ser cómplice de la alienación (Drucaroff, 2016: 24).

En cuanto al espacio, el *campo seco* y la vida familiar limitan el deseo de retorno: Gruner no puede regresar a la Capital, se queda varado en un pueblo con una pareja – autoritaria y aparentemente benévola– que termina por adoptarlo; en este acogimiento la pareja regula los hábitos cotidianos, las comidas, las horas de descanso y de trabajo. Así

como Gruner, hay otros personajes que tampoco han podido tomar el tren y forman parte de este simulacro de familia. La vida de ellos –secuestrados y mantenidos ahí por una fuerte inercia– está suspendida como su identidad, de ahí que no tengan un nombre propio, salvo el protagonista que se llama Gruner, los demás son llamados genéricamente: el hombre, la mujer, los oficinistas. Pese a que en el texto se narra cómo los personajes planean su liberación, al término del cuento Gruner tiene la impresión de que ya no hay motivos para regresar a la Capital porque ya no existe una diferencia entre el campo y la ciudad, ahora la civilización ha llegado a este campo.

Gruner, como las mujeres desesperadas, se queda paralizado, quieto, y no considera la huida como posible solución: “Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada” (Schweblin, 2021: 95). De nuevo, se replica la estructura elíptica, porque el viaje de retorno no se concreta.

En “Mi hermano Walter”, otro de los cuentos, se describe la vida alrededor de Walter –hermano del narrador– que vive una depresión severa. Walter sostiene el equilibrio de su entorno familiar, desde la estabilidad económica hasta la salud y la tranquilidad. Es decir, de la depresión de Walter depende la felicidad de la familia; es tan poderosa la fuerza que está en el joven que incluso los allegados a su círculo familiar se ven beneficiados.

Las escenas de mayor dicha se llevan a cabo en la granja, allí la familia organiza reuniones, lejos de la ciudad: en estas recepciones Walter permanece sentado en su silla, casi en estado catatónico. Esta condición simbólica –la de conservar a Walter– implica prevenir la catástrofe. La familia lejos de ser un espacio de cuidado y protección se percibe como una extensión de la sociedad en la que se imponen diferentes formas de explotación e indiferencia:

Mi mujer y yo pasamos a buscar a Walter el sábado a primera hora y para el mediodía ya estamos todos en la granja, esperando el asado con una copa de vino y esa felicidad inmensa que dan los días de sol al aire libre (Schweblin, 2021: 116).

Dentro del relato, la ironía destaca gracias al contraste del estado sombrío de Walter en medio de un cuadro familiar perfecto, aunque indolente. Aunado al lenguaje irónico, se encuentra la dominación que se ejerce sobre el personaje, la cual se representa en diferentes espacios: el primero, la familia en voz del narrador, quien vincula de manera intuitiva la correlación entre el sufrimiento de Walter y el bienestar de los otros; el segundo es la granja, cuya abundancia prolifera una vez que llevan al joven a las reuniones; el tercer espacio de

dominación es la silla donde reposa Walter; y, por último, el cuerpo enfermo es el espacio en el que habita Walter: “cuando lo dejo en brazos de Walter, mi hijo sonríe y aplaude, y dice: ‘soy feliz, soy muy feliz’” (Schweblin, 2021: 118-119).

Al finalizar la historia, el narrador experimenta el horror ante la posibilidad de confirmar que la buena fortuna depende del dolor de su hermano. “Mi hermano Walter” remite al parasitismo de la familia de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Franz Kafka, pues una vez vivida la transformación del hijo, el padre se recupera de la crisis. De manera más precisa, el relato de Schweblin también se vincula con el cuento “Los que se marchan de Omelas” de Ursula K. Le Guin, en el que se observa que el orden social depende de la explotación y el aislamiento de un niño –el chivo expiatorio que debe sacrificarse por el bien general.

Conclusiones

La narración en los cuentos de Schweblin se sostiene en vacíos reiterativos que los lectores deben inferir en la lectura. En estos casos los cuentos aluden a una realidad que no se muestra nítida, pues la autora no recurre a la descripción visual o a la forma tradicional del inventario. Dentro del contexto en el que se desarrollan los cuentos es importante recordar que *El núcleo del disturbio* se publica un año después de las manifestaciones del 2001, cuando la apatía neoliberal comenzaba a discutirse a través de formas más radicales de resistencia; por ello, estas experiencias distópicas no solo se vinculan con el pasado y con el *trauma nacional argentino*, producido por la dictadura, sino también con un presente que se construye a partir del año 2001; que si bien no era en absoluto esperanzador, sí representaba un viraje en la percepción del contexto, por ello Drucaroff menciona que en el carácter del primer libro de Schweblin: “Su experiencia histórica no le permite esperanza alguna, sí lucidez acerca del mundo en el que vive” (Drucaroff, 2016: 23).

Además, el desaliento propio de los años noventa –que está en el origen de la mayoría de estos relatos– empieza a transformarse y posibilitar salidas narrativas o *resistencias subjetivas* más visibles en los cuentos de *Pájaros en la boca*; sobre todo por que cuestionan el destino de las mujeres; por ejemplo, en “Conservas”, “Mariposas” o el cuento que da nombre al libro, el ejercicio de las maternidades y las paternidades tradicionales se observa cuando la rebeldía ya no tiene una resolución trágica, sino una más cercana a la libertad.

En el caso de “Mujeres desesperadas”, la ambigüedad con la que se describen el abandono y el campo es la matriz para recrear la experiencia de las protagonistas. Una de las formas de representación de la ausencia, a las que se remite Drucaroff en su libro, se resuelve narrativamente por medio de la estructura de la elipsis, la ironía o el sarcasmo que están en el fondo de la confrontación con los discursos autoritarios de su contexto y del pasado latente del *trauma nacional*. En este relato, el punto de vista de las mujeres como sujetos inermes –a diferencia de “Hacia la alegre civilización de la Capital” y “Mi hermano Walter”– permite recrear de manera más enfática la experiencia de la parálisis que produce el horror. Conveniente a ello, el *horrorismo* se comprende justo en el vacío con el que la autora impregna la atmósfera del campo con la ausencia biográfica en la descripción de las protagonistas y de sus parejas, así como las motivaciones concretas en sus acciones. En ese campo oscuro dominan los alaridos y los lamentos más que las imágenes.

El cuento recrea el grito de Medusa, aunque colectivo, igual de ensordecedor. Más allá de los límites de este escenario distópico, Felicidad y Nené reconocen que sólo se tienen a ellas para salir de ese espacio. La pareja y la familia terminan por reproducir el control de un sistema que se sostiene en la cosificación de los seres; de ahí que se deseche a las mujeres ante el riesgo de la subversión; o que las sollozantes añoren el regreso de sus parejas y se vuelquen con violencia hacia las que se niegan a mantenerse en el dolor.

Referencias

- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barragán, Carlos y Gonzalo Sevilla (2018). “El límite entre lo posible y lo imposible me parece la zona literaria más atractiva”, *Revista de la Universidad de México* [en línea], marzo, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 3 de abril de 2023, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6f2a0cfc-f4b9-4722-8ec6-3c477be041aa/samanta-schweblin>.
- Braidotti, Rosi (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, trad. de Saleta de Salvador Agra, Barcelona/México, Anthropos/UAM.

- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Argentina, Emecé.
- Drucaroff, Elsa (2016). “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero*, [en línea], núm. 10, Argentina, Universidad de Buenos Aires, Recuperado el 25 de septiembre del 2021, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>.
- Enriquez, Mariana (2019). *Ese verano a oscuras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Federici, Silvia (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Foucault, Michel (2008). “Topologías: dos conferencias radiofónicas”, *Fractal* [en línea], vol. XII, núm. 48, enero-marzo. Recuperado el 29 de enero del 2023, http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf.
- Gallego Cuiñas, Ana (2020). “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin”, *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* [en línea], vol. 134, núm. 2, año 2022. Recuperado el 17 de septiembre de 2022, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7537327>
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM.
- Leone, Lucía de (2018). “Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual”, *Estudios filológicos* [en línea], núm. 62, diciembre, Chile, Universidad Austral de Chile. Recuperado el 28 de septiembre de 2022, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132018000200031.
- Reati, Fernando (2020). “La ciencia ficción en tiempos de pandemia: ¿una crónica del presente?”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* [en línea], vol. 9, núm. 19, julio, Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado el 3 de octubre de 2021, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4268>.
- Schweblin, Samanta (2021). *Pájaros en la boca y otros cuentos*, México, Almadía.
- Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*, España, Destino.

Marcela Gándara Rodríguez: Universidad Autónoma de Zacatecas. Doctora en Letras por la UNAM. Docente-investigadora en la Licenciatura en Letras de la UAZ. Principales publicaciones: “Lectores y detectives en El camino de Ida de Ricardo Piglia”, *Pistas falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana* (UNAM, 2017); *Ficciones subversivas: presencias arltianas en la narrativa de Ricardo Piglia*, (UAZ, 2019); “La ampliación del campo literario argentino: Ricardo Piglia y su lectura de la tradición”, *Revistas y redes culturales en la conformación del campo intelectual latinoamericano* (Chile, 2021). Líneas de investigación: policial y género negro en el Río de la Plata, narrativa latinoamericana escrita por mujeres (siglos XX y XXI).

La bruja y la Llorona en relatos de tradición oral: versiones sobre un tema

La Bruja and La Llorona on stories of oral tradition: versions on a theme

Felipe Canuto Castillo*

Resumen: En este artículo se realiza una aproximación a lo que se cuenta acerca de la bruja y la Llorona, en relatos de tradición oral, con el objetivo de observar cuáles son los rasgos que se les atribuyen en las diferentes versiones, así como realizar una aproximación a sus significaciones culturales. El análisis se enfoca en las descripciones, las acciones de dichas figuras y en los conceptos y categorías valorativas que se les atribuyen para conocer su representación en el imaginario de cuatro localidades indígenas mexicanas. Los resultados muestran que se les recrea en la memoria colectiva de acuerdo con los contextos locales para cumplir una función social, lo cual permite reformular sus historias, pero conservando el núcleo, que tiene sus orígenes en la época prehispánica.

Palabras clave: tradición oral, pueblos indígenas, Bruja, Llorona, rasgos.

Abstract: *This article approaches what is said about La Bruja and La Llorona, based on stories of oral tradition, to observe what are the traits that identify them in different versions, as well as an approximation to their cultural significances. The analysis focused on the descriptions, the actions that are said to be carried out and the valuation concepts and categories to know their representation in the imaginary of Mexican indigenous peoples, mainly. The results obtained show that they are recreated in the collective memory according to local contexts to fulfill a social function, which allows them to recreate their stories, but retaining the “core” of the beliefs which have their origins in the pre-Hispanic era.*

Keywords: oral tradition, indigenous peoples, La Bruja, La Llorona, fundamental features.

* Universidad de Guanajuato, Departamento de Estudios Culturales, Campus León, México, felipe.canuto@ugto.mx

Introducción

Se cuenta que existe un espacio más allá de los sentidos naturales, al que solo algunas personas elegidas, que poseen ciertos dones, acceden para mirar y escuchar a quienes allí habitan. La bruja y la Llorona son dos seres de ese mundo que ocupan un lugar destacado en el imaginario de la población mexicana y por esa razón aparecen en numerosos relatos de tradición oral, los cuales son vivenciales o con un referente cercano en la mayoría de los casos.

En este trabajo se realiza una aproximación a los relatos acerca de la bruja y la Llorona en cuatro localidades indígenas. Con ello se busca observar, por un lado, los rasgos que se mencionan en las diferentes versiones, la recurrencia de algunos rasgos que permitan conformar un patrón y si tienen relación con los atributos con que se les describió en las fuentes coloniales, que se basan en la época prehispánica. Por otro lado, se indaga en sus significaciones culturales con base en sus acciones y la manera como se les conceptúa.

Este artículo es el producto de un trabajo de campo de 2018 en San Ildefonso Cieneguilla, Guanajuato, con otomíes; en Nahuatzen, Michoacán, con purépechas; en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, con tzeltales y tzotziles; y finalmente, con mayas en Calkiní, Campeche. *En la investigación colaboraron cuarenta y cuatro personas en los cuatro lugares citados; a algunas de ellas se les visitó más de una ocasión, pues contaban con un repertorio más amplio o más detalles sobre el tema.*

Los datos se obtuvieron a través del diálogo con los habitantes de dichas poblaciones; el cual, de acuerdo con las circunstancias, se dirigía para indagar acerca de las creencias y conocimientos en relación con la bruja, la Llorona y otros seres afines. Se aclara que no se solicitó que se contaran relatos o historias de tradición oral, pues se buscaba que estas surgieran espontáneamente lo cual, en efecto, sucedió.

Durante las pláticas aparecieron narraciones de tradición oral que se identificaron por su diégesis y las frases formulicas contenidas en ellas; por ejemplo, las introducciones del tipo: “mi abuelo, mi papá me comentaron de que hay una historia...” y las conclusiones: “bueno, yo así es mi pensamiento, porque yo que me haiga llevado una bruja, nunca; nomás las he visto, pero no, siente uno miedo, pero no”.¹ Cuando las personas terminaban la narración, marcada por

¹ Las citas que aparecen entre comillas en el cuerpo del texto y en párrafos aparte corresponden a fragmentos de los relatos o datos recopilados de personas de diferentes edades y ocupaciones, entre ellos, artesanos, amas de casa, estudiantes y profesores de las comunidades que se apuntan.

una *coda* arquetípica como “[esta] es una [historia] antigua de mi mamá”, se les preguntaba acerca de ciertos pasajes de los textos con la intención de completar o aclarar la información que habían proporcionado.

Se considera que las variaciones y transformaciones en los textos de tradición oral acerca de la bruja y la Llorona se produjeron por el paso del tiempo y la resignificación, pero permanece el núcleo de la creencia indígena. En el caso de la bruja, en general, se conservan los rasgos que la diferencian de su homónima que llegó de Europa, aunque desde los inicios de la época colonial se originaran confusiones en torno a ellas (López Austin, 1998; Martínez, 2007).

La creencia en la bruja y su poder de dañar bebés cuando los chupa, masca o muerde (según se llame a esta acción en cada lugar), causándoles la muerte, como menciona Sahagún (1989), se encontraba tan arraigada en San Bernardino Contla, Tlaxcala, que en los libros del registro civil, a principios del siglo XX, se asentaba que los niños fallecían por *lesiones de la bruja*. Sin embargo, el sacerdote del pueblo no compartía esa opinión y anotaba en las partidas de los libros parroquiales que la causa de muerte era una enfermedad *común* de la infancia (Netzahualcoyotzi, 2015).

Como ya se mencionó, el trabajo se sustenta en una muestra de relatos y conocimientos acerca de la bruja y la Llorona recabados en cuatro localidades indígenas de diferente filiación lingüística, en lugares distantes en el territorio mexicano. Las unidades de análisis fueron las relacionadas con la apariencia y la aparición, sus acciones y su significación en la memoria colectiva. Con base en las versiones recopiladas se presentan las semejanzas y diferencias, los puntos de (des)encuentro, y la manera como se interpretan en la cotidianidad.

El análisis de los relatos, en cuanto a la caracterización de la bruja y la Llorona, consistió en conjuntar patrones acerca de su descripción física, lugares y modos de aparición, cómo identificar su presencia y los hechos que se les atribuyen. En los discursos se buscaron también las representaciones socialmente compartidas a partir del conocimiento y opiniones de quienes colaboraron con la investigación (Dijk, 2008).

Respecto de la significación, se partió de considerar que los textos (en el sentido amplio del término) son generadores de sentido y que se transforman de acuerdo con la dinámica de la cultura (Lotman, 1999). Además, los relatos de tradición oral se recrean según su tiempo y lugar lo cual permite que se actualicen, *modernicen*, para que continúen vigentes en la memoria

colectiva (Espino, 1999). Los conceptos y categorías valorativas en torno a la bruja y la Llorona, así como a sus acciones, permitieron un acercamiento a su representación en el imaginario de las poblaciones donde se investigó.

La bruja y la Llorona en las fuentes coloniales

Antes de presentar las descripciones de la bruja y la Llorona, se realiza una breve referencia a lo que se menciona acerca de estos dos seres a los que se les comenzó a llamar o identificar de dicha manera en los textos coloniales. Ello con el fin de observar si, a pesar de las reformulaciones a través del tiempo, conservan el *núcleo duro* de las creencias; es decir, si se encuentra presente “la estructura o matriz de pensamiento y el conjunto de reguladores de las concepciones” (López Austin, 2001: 58).

En la época prehispánica existían personas especializadas en el manejo y procedimientos de las fuerzas sobrenaturales, quienes recibían ese don por predestinación o elección, pero no cualquiera podía poseerlo. Entre ellas se encontraban los *nahualtin*, que podían transformarse y realizar acciones *buenas* o *malas*, y las mujeres *mometzcopinqui*, que se arrancaban las piernas en la noche y se ponían alas de petate para volar (López Austin, 1967). Los amuletos que usaban para conjurar sus poderes eran pedazos de navaja de obsidiana, tabaco y patas de venado, entre otros (Sepúlveda, 1995).

Algunos de los frailes que escribieron acerca de este asunto durante la Colonia mencionaron que las brujas podían convertirse en animales y lumbre que se veían en los montes (Mendieta, 1997); llevar a las personas por los aires con solo tomarlas de un cabello, gracias a la ayuda del demonio (Olmos, 1990); espantar en la noche a los hombres, y chupar la sangre a los niños; pero también *aprovechar y no dañar* (Sahagún, 1989). Los brujos maléficos vivían de contratos para hacer daño; sin embargo, eran pobres, infelices y carecían de un verdadero hogar; en cambio, los que beneficiaban llegaban a ser ricos, aún después de la conquista (López Austin, 1967: 90).

Por su parte, se menciona que la Llorona tiene origen prehispánico y que los atributos de los dioses mexicas perviven en los protagonistas de los *cuentos populares (folktale)* modernos (Horcasitas y Butterworth, 1963). También se apunta que tiene antecedentes en la tradición europea y comparte motivos folclóricos con las versiones americanas (Mañero, 2021).

En las versiones mexicanas, a la Llorona se le relaciona sobre todo con Cihuacóatl, de quien se dice que voceaba y bramaba en el aire, se le veía entre las mujeres en el *tianquistli* (mercado) con atavíos blancos y dejaba una cuna con un pedernal como hierro de lanzón que se utilizaba en los sacrificios (Sahagún, 1989). La aparición de esta diosa se consideraba de mal agüero y cuando se le oía llorar por las noches “lo mismo sentían los que la oían” (Torquemada, s/f).

Se ha considerado que la configuración del personaje de la Llorona parte de las Cihuapipiltin (Cihuantetéotl), mujeres que morían en el primer parto y a quienes canonizaban como diosas (Sahagún, 1989; Badillo, 2015a). Johansson (2006) refiere que se consideraba que estas mujeres aparecían en forma espectral en los caminos y encrucijadas y atemorizaban a quienes las veían; además, eran agresivas con los niños y los hombres, quizá como revancha.

La Llorona también guarda un parecido con Tenpecutli debido a su belleza y por expiar una pena por asesinar o desaparecer a sus hijos en el río, y con Mictlancihuatl porque seducía a los hombres (como también lo hace la Xtabay). De esta manera, se conjuntan la que pierde al hijo, la adúltera y la sinvergüenza (Portal y Salles, 1998).

Finalmente, se le suele ver en la mujer que “a grandes voces lloraba” la futura destrucción de Tenochtitlan y el fin de un modo de vida, según los supuestos presagios que anunciaban la llegada de los españoles a principios del siglo XVI. De acuerdo con el sexto *prodigio*, se escuchaba “muchas veces y muchas noches” una voz de mujer que, con grandes sollozos y suspiros, se lamentaba: “hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?”, como señal de la perdición que sobrevendría a los mexicas (Sahagún, 1989; Mendieta, 1997; Muñoz Camargo, 1998).

En lo que toca a la descripción y lugar de apariciones de la Llorona, se menciona que desde la época colonial se dejaba ver en las noches, “a veces en la encrucijada de los caminos, con cabello largo y vestida de blanco, llamando con fuertes llantos y aterradores lamentos a sus hijos” (González, 2001: 108) y en la actualidad parece seguir dicho patrón. Quienes la han visto y escuchado recuerdan su figura y su voz gritando y lamentándose: “¡ay, mis hijos!”.

La bruja en la tradición oral

De acuerdo con los relatos de tradición oral recopilados, las brujas son personas como cualquier otra y no se les puede distinguir a simple vista o por alguna seña en particular: “no, pues [son] así [como cualquier otra persona], ni se notan [las diferencias]”. En cuanto a su aspecto físico, en Cieneguilla se cuenta que “están bien bonitas”, tanto las que son jóvenes como las mayores de edad.

Una de las *reglas* que parecen seguir las brujas en dicha población es que no actúan en su propio pueblo, sino que van a otros donde no las conocen, sean lejanos o cercanos. Por su parte, las que acuden a Cieneguilla a hacer *maldades* proceden de otros sitios: “mi abuelito sí nos contó una vez que agarraron una [bruja], pero que no era de por aquí, que era de Tolimán [Querétaro], un pueblo que está aquí cerca. Desde por allá venía, vienen de lejos; pero aquí, aquí que haiga brujas, gente de aquí, no”.

Por otra parte, tienen la capacidad de transformarse en animales, pero parece que prefieren los guajolotes, pues se cuenta que es la forma que más adoptan. A diferencia de otros lugares donde no se les puede ver o no todos tienen la capacidad para mirarlas, en Cieneguilla hasta se les puede corretear:

[Las brujas aparecen] en forma de una cocona [...]. Sí, así se transforman; bueno, así las vi aquella vez. Mi niño el que ahorita tiene ya sus veintidós años o veintitrés lo tenía allí chiquito y, entonces, las escuché y le dije a mi esposo que fuéramos a ver porque andaban aquí arriba del mezquite y eran unas como guajolotes grandotes. Y las corríamos y nos íbamos a verlas donde estaban paradas arriba de los mezquites y le corrían. Y ahí veníamos siguiéndolas.

En la comunidad mencionada se cuenta que las brujas pueden ser buenas o malas porque, aunque se transformen en animales y merodeen cerca de alguna casa, su fin no siempre es dañar: “las buenas no te espantan ni te llevan ni nada, pero las brujas [malas] sí te llevan lejos”. Suelen presentarse “cuando las milpas están en elote, ya el maíz; vienen seguido, seguido vienen así, pero no, no son traviesas; hay otras que sí, dicen, que se llevan a la gente”.

Los hechos de las *brujas malas* son semejantes a los que se mencionan desde la época colonial y a los de sus equivalentes de otros lugares en tiempos actuales: las “buenas no hacían nada porque nomás estaban allí [paradas] en el mezquite, [pero] las malas, o sea, se llevan a la gente, se llevan a la gente, se la llevan y la duermen”. En Cieneguilla se cuenta que chupan a adultos y niños, incluso matan a estos últimos:

[Las brujas] le chupan la sangre a uno, lo duermen en las noches, nos bajan el sueño y nos duermen bien; no puede uno despertar y es ahí donde ellas se aprovechan y nos chupan y amanece uno todo chupeteado. [A los niños] les chupa[n] todo el cuerpecito, los desangran; como son niños chiquitos, los matan. A los adultos casi no [los atacan o matan].

Como ya se mencionó, una bruja puede ser cualquier persona, ya que en la vida cotidiana no se diferencia de las demás en su aspecto físico; sin embargo, se le puede reconocer cuando se transforma en algún animal y se le puede atrapar o, cuando menos, espantar para que no haga daño. En algunos lugares se usa un sombrero para capturarla o espantarla y en otros se amarra un machete a un lazo y se le hace girar para producir un silbido que la ahuyente. En Cieneguilla se cuenta con el siguiente método para comprobar quién es bruja y atraparla:

Dicen que para saber si alguien es bruja o no es bruja pongas unas tijeras en forma de cruz y las pongas donde ella se va a sentar, abiertas: nada más las abres las tijeras. Ponlas. Por ejemplo, la haces que pase a tu casa y tú pones algo abajo [encima de las tijeras para] que no se vean y que ella se siente [...]. Las pones así y no se va a poder ir, y al final te va a decir: “sabes qué, ya quita eso, por favor”. No se va a poder ir, con eso la atrapas [...]. Bueno, eso cuentan algunos amigos que así lo han hecho. Hay muchos que dicen “ah, pues esa [es] bruja o que [es] esa otra”, pero jamás me meto en eso.

En los relatos recopilados en la región de San Cristóbal de las Casas, la bruja presenta ciertas similitudes y, desde luego, uno de sus rasgos distintivos es la capacidad de transformarse en animal; sin embargo, su objetivo es “salir a corretear a la gente”, a diferencia de Cieneguilla, donde se le persigue a ella cuando la gente nota su presencia.

Un relato prototípico es el de “La cocha enfrenada”: en una comunidad se sospechaba que una mujer era bruja y la vigilaron para comprobar si efectivamente lo era, pero no podían verle la cara “porque iba bien tapada”; sin embargo, lograron ubicar dónde dejaba su piel para convertirse en cerda. Cuando la atraparon en su forma animal (con el fin de reconocerla posteriormente), le cortaron una oreja para que fuera una señal. A la mañana siguiente, observaron que una señora, la peluquera del pueblo, mostraba las marcas de lo que le habían hecho y de esta manera la identificaron:

Entonces, en la madrugada, supuestamente empezaron a escuchar gritos, lamentos de una mujer que gritaba y era la cocha que estaba llorando, que le habían quemado su piel con sal. Ya, a los cinco días, no recuerdo la fecha exacta, después vieron que la señora no aparecía y no aparecía, hasta que se mostró vieron que estaba con quemaduras en su piel y, entonces, la agarraron y le dijeron que era la cocha. La enjuiciaron y ella decía que no y que no, y ellos tomaban en cuenta las evidencias: la oreja y la piel quemada. Entonces la amarraron para enjuiciarla y, supuestamente, la iban a matar, pero cuando la amarraron y la dejaron encerrada al momento de su juicio, por decirlo así, ya no la encontraron y jamás volvieron a saber más de ella.

La intención de la bruja que se quita la piel o los pies en esos rumbos chiapanecos no es hacer daño: “solo te perseguía; bueno, sí, te tumbaba; si te agarra, te tumbaba”. Esa bruja cuenta con un ayudante, El Sombrerón, con quien tiene pacto; este es un “hombre grande como charro” que siempre está sobre su caballo negro y tiene puesto su “sombrero grande de charro”; sin embargo, también se dice que es como una sombra que no se puede identificar. Existe una manera de protegerse de las brujas, según se cuenta:

A mí me han recomendado mis padres que yo siempre ande [con] ajo, [pues el] ajo es muy funcional también para todo mal, todo maligno, brujas, llorona, demonios y todo. Con tu ajo y tu pilico² estás bien protegido. Así es la historia de los pueblos, esa es su protección. A veces lo ve uno, ¿para qué lo quieres?, no, que es para protegerse. Y el pilico, generalmente, comenta[n] que donde va es como una luz, donde dejan tirado una de esas de tecomates con pilico, con tabaco, se refleja una luz.

En Nahuatzen se cuenta que, al estar cerca una bruja, se escuchan ruidos y voces de personas, pero cuando se les busca no se encuentran. En este lugar es posible entablar un diálogo con ellas:

[allí] estaban las dos personas [en forma de tecolote] y me hablaron y, pues, sí me asusté, [pero me dijeron que] no vení... no iban con él [a dañarlo].³ [Eran de] Jarácuaro, en el lago [...]. Que les preguntó: “qué andan haciendo”, no; [y las brujas respondieron] “no, es que venimos haciendo un trabajo”.

Aunque es este caso no se determina si las brujas eran mujeres, se considera que estas son las que más se dedican a dicha actividad “porque estaban más dentro del hogar y están, a lo mejor, tenían un poquito más de tiempo [para dedicarse a la brujería cuando] terminaban el quehacer”. El animal en el que prefieren transformarse para no ser vistas cuando viajan en la noche y hacer el trabajo que les piden es el tecolote; durante el día esto no sucede, pues “en el día nunca han hecho trabajos”. En Nahuatzen se puede distinguir a las brujas en su forma humana, “porque tienen la nariz ya más chata; [...] ya con el tiempo se van, van agarrando ese aspecto como de tecolote”.

² De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Medicina Tradicional Mexicana*, el pilico es una mixtura de tabaco y cal que emplean los curanderos y autoridades tzotziles como protección cuando se encuentran en situaciones de peligro; “introducen una ración de esta mixtura en su boca provocando salivación, y con ella se frotan la nuca, sienes y coyunturas” (Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana, 2009).

³ El relato fue contado en tercera persona, pero, como se observa, alternan diálogos en primera, pues el narrador tomaba la voz de quien le contó la historia.

A semejanza de Cieneguilla, también en Nahuatzen existen dos clases de brujas: las primeras son las buenas que “no se podían convertir en tecolote, en nada, simplemente te podía[n] como ayudar, pues, en rechazar lo malo; [dicen] que buscan [las cosas con las que se hizo daño] y las encuentran a través de unas varitas y las sacan”. Las segundas son las malas, las que se convierten ellas y a otras personas en animales; las que a través de un ritual se entregan “al demonio, a lo malo”: “me decía mi abuela [que] en el lago [de Pátzcuaro] hay como... como una plantita que sirve para hacer petates. [Después de realizar un ritual] con el petate te podías poner las alas, eran tus alas, se convertían en tus alas”.

El trabajo de la bruja mala consiste en provocar que “te pase algo, no; o si tienes mucho que se te acabe, como esa parte de la envidia; a partir de allí se genera de que si una familia tiene mucho, bueno, algo, para que pierda o le roben”. De esta no se cuenta que *chupe niños*; las personas dicen que desconocen esta acción, pero saben de ella por el contacto con gente de otros pueblos: “allá [en Nahuatzen] nomás es como de hacer trabajos”; además, el daño es únicamente para personas adultas: “que piense que el niño se está muriendo por algo de brujería, nunca, tampoco, nunca lo he escuchado”.

La Llorona en la tradición oral

La tradición oral de Cieneguilla en torno a la Llorona se apega, de manera general, a la descripción que se ha hecho de ella desde tiempos pasados. Aunque los relatos contienen diferentes episodios narrativos o variaciones de estos, concuerdan en el lamento por sus hijos, su aparición en lugares con agua y su apariencia física: “es una muchacha de pelo largo hasta acá, con su pelo largo hasta acá a los pies; dice[n] que casi arrastraba el pelo [de] la muchacha”. Sin embargo, también se piensa en ella de otras maneras: “yo me imaginaba [a la Llorona] así como volando, no, así como sobre el suelo y no; dicen que era en los callejones [donde andaba] y, no sé, nunca pensé que andaba entre nosotros sino por esos lugares”. No todas las personas tienen la capacidad de ver a la Llorona, pero a quienes “no se encomiendan a Dios los espantan tantas cosas”.

La Llorona aparece por los arroyos y por los callejones; en Cieneguilla se deja ver cerca del río, en el puente para cruzarlo. Se oye que llora, que busca a sus hijos: “[dice] ‘mi hijo’, o inventaban no sé, pero decían ‘mi hijo’”. En otro relato se menciona que “nomás llora”. Aunque su objetivo no es asustar ni llevar a nadie, “espanta con el llorido”. Según se cuenta, la pena que aflige a la Llorona es de “las que abortan a sus hijos” por maldad y se arrepienten de su acción.

Cuando hace acto de presencia, primero se escucha un ruido, un aire, luego se ve una figura de mujer vestida de blanco, con una trenza que le arrastra, y enseguida se escucha su lamento. No le han visto la cara, pues “nomás ves [percibes] que pasa la Llorona”. Su *sonido* es como el de una persona que “chilla, pero bien finito”, como si fuera un niño, y se diferencia del de la Bruja porque esta “solo hace sonido como de un tecolote”, aunque a veces se les confunde. Se ha intentado seguir a la Llorona para ver quién es: “[una vez mi papá] quiso saludarla, pero no, mejor como que le dio miedo y se pasó del puente y se vino y volteó pa’trás para ver si la muchacha iba atrás de él ya”.

Por su parte, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, se dice que la Llorona se aparece cuando hay neblina, en temporadas de lluvia, en lugares ocultos, distantes, donde existe mucho silencio: “mi abuelito dice [que] no, no conviene caminar mucho en tiempo de neblina, en tiempos de lluvia y más cuando ya se acerca[n] las cinco o seis de la tarde, entradita la noche, que justo es cuando más se da que sale [la Llorona]”. Como ya se señaló, esta mujer suele aparecerse en lugares con agua; se cuenta que en el río que corre en medio de Petalcingo:

el día que [alguien] pasó por ahí estaba muy nublado en la orilla del río y que, de repente, se le aparece, se le asoma una, una persona; [...] la persona que me dijo, dice que se forma primero como [una] mujer hermosa, [una] mujer bonita, incluso se pudiese pasar como familiar; como que te quiere abrazar, te quiere llevar; [...] nos comenta que él sintió que su cuerpo, su cabeza, se agrandó, por el mismo temor y miedo. [...] ya cuando se acerca más, ya te das cuenta con quién estás, pues ya es justo la Llorona porque su ropa, su vestimenta [es] todo fea, su greña, así vivida en persona.

De acuerdo con la tradición oral, la intención de la Llorona es confundir y engañar a los borrachos, haciéndose pasar por una mujer hermosa. Se menciona que es la más bonita en el pueblo, pero después aparece con el pelo enmarañado “y ya es cuando te tiene en otros lados, ¿y qué pasa ahí?, pues es para espantarlo”. Según un relato, el equivalente de *bruja* en tzotzil (traducido al español) es ‘la que está disfrazada de una melena’.

La Llorona no quiere matar, solo engañar, distraer, molestar o llevar: “solo te distrae y te pierde”. Como su atención se centra en los borrachos, cuando nota que el *bolo* (borracho) reacciona, se enfada “y lo suelta a medio camino a veces o si no hasta llegar hasta su cueva”. También le gusta jugar una mala pasada a quien se lleva: “una vez la Llorona le dijo a una persona ‘hazme el amor, hazme el amor’ [...] y resulta que su parte masculina estaba con un trozo de árbol [que] en primer momento figuraba como una mujer”.

Llama la atención que en los relatos de tzeltales y tzotziles recopilados para esta investigación no se menciona el llanto de la Llorona, que lamente su pena por los callejones y cuerpos de agua, ni que espante a la gente, en especial a los borrachos, con el temido “¡ay, mis hijos!”, como sucede con la Llorona *clásica*. Sin embargo, la existencia de un ser al que se le llama *llorona*, pero no es plañidera, sucede también en Calkiní; en este caso, se escucha un sonido “parecido a un grito”, que no se sabe de dónde proviene, aunque las personas pueden escucharlo sobre ellas. En sí, es un “aire malo”, no una mujer, lo que produce ese grito y se le llama Xchi’ awat, en idioma maya, que se traduce como “grito con la boca”.

Quienes lo escuchan deben apartarse del lugar porque no saben qué sucederá, pero se espera algo terrorífico; si la persona no se aleja, al día siguiente puede enfermar y morir. Los abuelos recomiendan dos recursos para protegerse del mal que puede causar el *grito*: llevar consigo tabaco o un objeto de metal que corte (cuchillo, navaja). De esta manera, cuando la gente escucha que se acerca el Xchi’ awat, si no puede retirarse del lugar, se debe tirar al suelo, boca abajo, prender el tabaco o morder el metal para que no se desmaye; de esta manera, *el aire* pasa y no la ve.

Se ha intentado encontrar una explicación al Xchi’ awat, incluso, se corrió la voz de que una mosca grande producía el grito, “pero eso nadie lo vio” y tampoco lo creyeron. Al Xchi’ awat se le empezó a llamar Llorona a partir del proceso de castellanización en este lugar, por el hecho del grito, pero “no tiene qué ver nada con la Llorona del centro de México [...]: para los abuelos eso [el grito] era [lo que ahora se llama] La Llorona”.

Seres con nombres/atributos iguales/diferentes

Como se vio en el caso de la Llorona en Chiapas y en Calkiní (el Xchi' awat), otros seres presentan características diferentes, pero llevan el mismo nombre o se les llama de manera diferente y poseen atributos semejantes. Uno de estos es el Ik'al. Según los relatos recopilados en la región de San Cristóbal de las Casas, se dice que es como un niño, al que le calculan, de acuerdo con su estatura, siete años y lo consideran malo en cierta forma. En algunos relatos se menciona que lo han visto, que “es negrito”, pero en otros se apunta: “podríamos decir que nunca lo hemos visto, pero, ora sí, viene las... de tradición en tradición, de familia en familia”.

Es una creencia “de nuestros abuelitos” y en ella se cuenta que el Ik'al se traslada a medio día o en la noche: llega entre nueve o diez de la noche en adelante “y donde ve un solitario, una persona que nadie lo pueda salvar o proteger lo lleva y se lo roba”. La maldad consiste en llevarlo a otro lugar, pero, a veces, lo deja allí mismo. Se recomienda que los niños no salgan después de las seis de la tarde y se les dice: “ya no salgas, ahí va a venir el Ik'al y te va a llevar”.

Como se observa, el Ik'al presenta cierto parecido con la Llorona chiapaneca: suele aparecer cuando hay mucha neblina y cuando empieza a lloviznar, porque el paisaje “se pone todo negro”. A veces, cuando la gente va por leña o a la milpa, lo encuentran y sienten escalofríos en el cuerpo: “sientes como que alguien te persigue o alguien te acompaña en donde tú estás caminando, pero comentan que también, que [es] así como un niño negro, negro, negro”. Se dice que lleva personas a donde se realiza la construcción de una obra grande: “siempre quiere niños, personas, mujeres de protección”, como se cuenta en este relato:

Que antes en el mercado de allá, que antes cuando estaban haciendo la construcción... no sé cómo se digan esas... [los tubos], pero es que como eso no se podían parar bien y tenía peligro de que se cayera, y por eso alguna noche buscaron a un hombre y lo robaron y luego, supuestamente, que lo pusieron allí y lo... [metieron] vivo y ya. Y, supuestamente, que ahí sigue estando el hombre, pero está agarrando, está sosteniendo el tubo. Y una vez hecho eso, pero el peligro es que seguía moviendo las cosas del mercado y se sonaban extraños ruidos.

Por su parte, como ya se mencionó, en Nahuatzen, la bruja tampoco se lleva a la gente; ese trabajo lo hace el Xikuami, que es como un espíritu; se dice que busca personas a quienes matar y “sobre todo se aparece siempre a los borrachos”. Existen dos versiones en cuanto a la manera de identificarlo: la primera menciona que se convierte en un animal (venado, vaca o gallo) que es “lo más bonito, algo increíble; algo tiene en especial y que te hace que, pues, que sí te llame la atención”. La segunda dice que es una persona, mujer u hombre, que solo la víctima

puede mirar, a quien invita a su casa *a tomar*, incluso ve las botellas con las bebidas alcohólicas. Se cuenta que la persona, a quien se lleva el Xikuami, va caminando y platicando con otras y, de repente, en su realidad ve que se le acerca un desconocido que lo invita a beber y “ya tu mente se va como a otro mundo”. La gente mira que la persona habla sola y piensan que se debe a la embriaguez, “pero en realidad a la mejor estás ya platicando con el espíritu”, transitando por un “camino hermoso y, así, bien padre, como el paraíso, digamos; y ya, en lo que estás caminando, pues no ves realmente por dónde vas”.

El objetivo del Xikuami es llevar a los borrachos a la barranca con el fin de matarlos. De acuerdo con los que han sobrevivido, el espíritu los mete dentro de las raíces de los árboles: “haz de cuenta que lo metió, no sé cómo, pero lo encontraron en la barranca, ya muerto y entre las raíces”. Cabe mencionar que estos hechos no les pasan a los hombres que “toman cada, en cada vez que hay una fiesta o boda” ni a las mujeres porque “no toman mucho [...], a lo mejor unas dos, tres [copas], pero ya hasta allí; lo más normal es de los hombres [...] que están tomando continuamente”.

Una protección contra el Xikuami es el sombrero, porque tiene una connotación religiosa: “no solo sirve para [proteger d]el calor, para el sol, todo eso, sino que sí tenía un significado: que era la corona [que tiene Dios]”. La manera de emplearlo es girarlo para que dé, al menos, una vuelta, que forme un círculo y que al final quede en el centro. De esta manera, el espíritu se alejará y dejará en paz a la persona.

Así como el Xikuami se parece a la bruja y el Ik'al a la Llorona, esta última también presenta rasgos en común con la Xtabay: es una mujer muy bella, de cabellera larga, va vestida con huipil y se aparece a los hombres en la proximidad de una ceiba con el fin de seducirlos y, a la postre, arrojarlos en una caverna o un cenote, convertirlos en piedra o ahorcarlos, por lo que se le caracteriza como perdedora de hombres (Cuéllar, 2013; Granados, 2013). López Austin señala que la existencia de una cosmovisión compartida permite que se generen relatos de igual sentido profundo donde los personajes y aventuras son los mismos o que en los mitos aparezcan personajes y aventuras diferentes con poca relación, “aunque conserven un profundo significado común” (López Austin, 2001: 58).

Puntos de (des)encuentro de las brujas y las lloronas

¿Qué más se dice de la bruja y la Llorona? De acuerdo con la bibliografía consultada, de la primera existen versiones encontradas alrededor de su aspecto físico. Mientras que en algunos lugares las describen como mujeres viejas, solitarias, *feas*, que visten ropa desaliñada y no se bañan, en otros se menciona que son bonitas y no se les puede distinguir por alguna señal particular.

Las personas que se dedican a la brujería suelen ser ajenas al pueblo donde llevan a cabo sus acciones en unos casos y, en otros, son de la misma comunidad; se transforman en animales (en ocasiones es necesario que se quiten los pies para lograrlo) y en bolas de fuego, pero también se cuenta que, más bien, son lechuzas que se convierten en mujeres (Bernal, 2004; Badillo, 2015b; Álvarez, 2017; Canuto, 2017).

En general, la bruja suele ser mala, chupa, lleva lejos a las personas y mata a los infantes que aún no han sido bautizados en la Iglesia Católica, para beber su sangre dulce. Para ello suelen hacer que los progenitores caigan en un sueño profundo para que no sientan su presencia; cuando se dan cuenta, los bebés están muertos y amoratados en la espalda o en los dedos de pies y manos (Netzahualcoyotzi, 2015; Badillo, 2015b; Álvarez, 2017; Canuto, 2017).

El ataque de la bruja se puede conjurar con diversos recursos que, en algunos casos, remiten a la época prehispánica. Uno es el caso de la navaja de obsidiana que se ponía en una escudilla con agua en el patio o detrás de la puerta de la casa (Sahagún, 1989) y que con el paso del tiempo se sustituyó por un cuchillo, agujas o alfileres y una cubeta con agua o un espejo, pero en ambos casos el objetivo es la protección de los niños (Netzahualcoyotzi, 2015). Otros utensilios que se mencionan en los relatos de tradición oral son las tijeras en forma de cruz, la palma y el agua benditas, imágenes religiosas, así como rezos y maldiciones (Portal y Salles, 1998; Álvarez, 2017; Canuto, 2017).

Por su parte, de la Llorona se cuenta que es una mujer joven, indígena en ocasiones, alta, hermosa, de pelo largo, que también se aparece a los niños, aunque lo común es “que invita a los trasnochadores a noches de placeres” y al final puede causarles la muerte. En este caso, se le atribuyen poderes maléficos con los que seduce a los incautos; además, la belleza inicial con la

que atrae, desaparece y su rostro se convierte en el de un burro o una mula que provoca un espanto tal que la persona atrapada enmudece y luego muere. Su presencia se anuncia por un viento y luego emite un llanto lastimero cuando va tras hombres mujeriegos, borrachos o trasnochados para desbarrancarlos (Portal y Salles, 1998; Valdés, 2002; Campos, 2008; Badillo, 2015a).

Las versiones del relato de la Llorona mencionan que sus amantes la embarazaron y luego ella ahogó a sus hijos en el río; que cometió filicidio por vanidad, porque quería seguir siendo bonita; que ella no los mató, sino el padre de los niños; que ella sí los amaba, pero por un descuido suyo murieron. Como castigo, en los casos cuando es culpable, se le impone la pena de vagar cerca de cuerpos de agua y, según alguna versión, de tanto llorar sus lágrimas forman un río; en otra, se suicida. Los métodos para librarse de ella consisten en lavarse la cara con orines propios o mostrarle el pene (Badillo, 2015a, Mañero, 2021).

A continuación, se presentan dos cuadros donde se muestran las características de la bruja y la Llorona, según los relatos obtenidos para esta investigación y los mencionados en la bibliografía citada, con el fin de observar los rasgos que han permanecido a través del tiempo y, a partir de estos, deducir un patrón. En el cuadro 1, las letras corresponden a los rasgos con que se definió a la bruja en la época colonial: A: se transforma en animal o bola de fuego; B: espanta, lleva, chupa la sangre, maleficia, ayuda, cura; C: se quita los pies, se pone alas (de petate); D: es buena o mala; E: se puede hacer uso de amuletos para defenderse de ella. Una x indica que esos atributos se mencionan en la tradición oral de las localidades que se citan.

Los dos primeros rasgos se encuentran en todos los relatos de tradición oral citados: la transformación (A) y espantar, chupar y maleficiar o ayudar a las personas (B) son distintivos de la bruja; la excepción es la bruja buena de Nahuatzen, que no se transforma, pero sí ayuda a rechazar lo malo (*). Lo relativo a quitarse los pies y ponerse alas (C), y emplear amuletos (E) se indica en más de la mitad de las localidades. En lo que toca a ser buena o mala (D), los tzeltales y tzotziles no dijeron que sea mala o que quiera dañar, simplemente le da por *corretear* a la gente (*); sin embargo, sí hacen diferencia entre los brujos que “se dedican a hacer daño, a hacer mal a través del espíritu del nahual del alma” y los iloles o rezadores que “son los que protegen y salvan de ese mal de los brujos”.

Cuadro 1. *Atributos de la bruja*⁴

		A	B	C	D	E
1	Tierra Blanca	x	x		x	x
2	San Cristóbal de las Casas	x	x	x	*	x
3	Nahuatzen	x*	x	x	x	
4	Cholula	x	x	x		x
5	Molcaxac, Ayotempan y Huatlatlauca, Puebla	x	x	x		
6	Valle de San Francisco, San Luis Potosí	x	x			x
7	Santiago Mexquititlán, Querétaro	x	x			x

Por su parte, en el cuadro 2, los atributos de la Llorona señalados desde la época colonial son los siguientes: A: llora por sus hijos, B: su apariencia es la de una mujer hermosa, de cabello largo, con vestido blanco, pero su rostro se vuelve de animal, C: aparece en sitios de agua, en tiempos de lluvia, D: seduce a los hombres (borrachos) y los mata, lesiona, espanta o lleva a su cueva. De igual manera, las marcas con x indican la presencia del rasgo en los estudios citados.

Cuadro 2. *Atributos de la Llorona*⁵

		A	B	C	D
1	Tierra Blanca	x	x	x	
2	San Cristóbal de las Casas		x	x	x
3	Calkiní				
4	120 versiones de la Llorona	x	x	x	x
5	Xochimilco, Ciudad de México	x	x	x	x
6	Molcaxac, Santa Cruz y Huautlatlahuca, Puebla	x	x	x	x

⁴ Los datos que se presentan se obtuvieron de: 1. Tierra Blanca, Guanajuato; 2. San Cristóbal de las Casas, Chiapas; 3. Nahuatzen, Michoacán; 4. Cholula, Puebla (Rivera, 2000); 5. Molcaxac, Santa Cruz y Huautlatlahuca, Puebla (Badillo, 2015a); 6. Valle de San Francisco, San Luis Potosí (Álvarez, 2017); 7. Santiago Mexquititlán, Querétaro (Canuto, 2017).

⁵ Estos datos se recopilaron de: 1. Tierra Blanca, Guanajuato; 2. San Cristóbal de las Casas, Chiapas; 3. Calkiní, Campeche; 4. "120 versiones de la Llorona" (Hercasitas y Butterworth, 1963); 5. Xochimilco, Ciudad de México (Campos, 2008); 6. Molcaxac, Santa Cruz y Huautlatlahuca, Puebla (Badillo, 2015b).

De manera semejante a lo que sucede con la bruja, los rasgos con que describieron a la Llorona en la época colonial se encuentran en los relatos de tradición oral. El caso notorio donde no aparece ninguno es el de Calkiní, pero como ya se mencionó, esta situación se debe a una asociación por un *rasgo aparente* que permitió denominar *Llorona* al ser que produce un grito, no un llanto, el cual tampoco aparece en los relatos recopilados con los tzeltales y tzotziles. Cabe señalar que la ausencia o presencia de algunos rasgos en las narraciones son relativos al *corpus* aquí mencionado, el cual es una muestra que no abarca todas las posibilidades de representación en la memoria colectiva.

Respecto a la significación de la bruja y la Llorona, destaca el factor de *control* con el que —se considera— se regula el comportamiento en la colectividad. Portal y Salles (1998) señalan que el nahualismo es uno de estos mecanismos, pues funciona para regir ciertas conductas y justificar algunos hechos. Por su parte, Valdés (2002) señala que estos textos poseen un carácter de historias ejemplares, debido a que se trata de los castigos que reciben aquellos que no cumplen las reglas morales y sociales establecidas.

En los relatos recopilados para este trabajo se presenta la función de *control*. En San Cristóbal de las Casas la regulación parece girar, por un lado, en torno a la embriaguez, pues se cuenta que la Llorona se aparece a los borrachos; por otro lado, se recomienda no salir a determinadas horas o andar en ciertos lugares porque en ambos casos podría aparecer la Llorona o el Ik'al y extraviar a la persona o llevarla a otro sitio. En Nahuatzen el Xikuami también se encarga de llevar a los ebrios a la barranca y matarlos. Por su parte, en Cieneguilla se dice que espantan a los que no se encomiendan a Dios; además, se menciona que las mujeres que abortan son Lloronas que posteriormente vagan y gimen porque su conciencia les remuerde por haber matado a sus hijos. De esta manera, se persuade a evitar dichos actos.

Desde la época colonial se ha condenado la borrachera por sus consecuencias negativas y este discurso llegó, tal vez, a textos del tipo *exemplum*, que formaron parte de los sermones y, posteriormente, fueron incorporados a los relatos de la bruja y la Llorona que ya circulaban en la oralidad. Según Corcuera (1991), a los indios se les prohibió el consumo de vino y se les dejó como bebida el pulque, misma que los textos pastorales del siglo XVI identificaron como la bebida embriagante propia de la cultura indígena y, probablemente, por ser hábito de un pueblo vencido, contribuyó a rechazar al mismo bebedor.

Breves reflexiones finales

En los textos de tradición oral es notorio que los relatos en torno a la bruja y la Llorona cuentan con un porcentaje importante. Entre sus cualidades están el ser intangibles e invisibles, en unas ocasiones, ya que en otras sí dejan ver y sentir su presencia; sin embargo, de una forma u otra son parte de una realidad cotidiana que permite observar el sistema de representaciones simbólicas de un grupo determinado (Portal y Salles, 1998).

De acuerdo con el análisis, en los relatos de tradición oral acerca de la bruja y la Llorona se observa la continuidad de los rasgos fundamentales de origen prehispánico o, cuando menos, a partir de la Colonia. Los relatos recreados por cada narrador acerca de los hechos y significaciones de una y otra remarcan el referente cultural y los atributos que desde entonces se les otorgaron a ambas figuras.

La permanencia del pensamiento prehispánico se observa, según Badillo (2015a), en ciertos relatos acerca de la Llorona que evidencian, además de paralelismos con lo que escribió Sahagún (1989), una relación con las Cihuantetéotl: son Lloronas, mujeres que murieron al dar a luz; aunque en español la llaman Llorona, en náhuatl son Cihuantetéotl (en plural). En otro texto se menciona que Cihuacóatl era una diosa y madre de los xochimilcas, que predijo la destrucción por la llegada de los españoles y debido a eso lloraba entre las calles y canales; como los invasores no podían pronunciar su nombre le pusieron Llorona (Campos, 2008).

La Llorona “deambula por los relatos y consejas, amoldándose a la visión y al oído de los narradores” (Valdés, 2002: 155) y lo mismo sucede con la bruja y demás seres afines: se les recrea en cada texto según el narrador y su tiempo. Aunque los relatos forman parte de una tradición de larga data y por eso en ellos se encuentran fórmulas del tipo “lo que contaron mis abuelitos [lo] siguieron contando mis padres”, que remiten a un saber colectivo heredado, se recrean y resignifican; por eso, en ciertos casos solo se les da “un 80% de credibilidad de lo que dicen”, como mencionó un narrador.

Los relatos de tradición oral resguardan y transmiten el conocimiento acumulado a través de las generaciones. Las historias que se cuentan en ellos se consideran verosímiles y su fin no es divertir, sino enseñar un determinado saber en torno a una realidad; de ahí que permanezca el núcleo de creencias como las de la bruja y la Llorona: si no se desea vagar como alma en pena por la eternidad o ser sujeto de una maldad de estos seres, se debe cumplir con lo que establecen las normas de comportamiento sociocultural.

Referencias

- Álvarez Ávalos, L. C. (2017). "Percepción, poderes y medios para repeler y combatir a las brujas en leyendas del Valle de San Francisco, S. L. P.". En Rocha, C. y C. Carranza (coords.), *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana* (pp. 253-281). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Badillo Gámez, G. S. (2015a). "La mujer que busca a sus hijos; la mujer que desbarranca a los hombres: caracterización del personaje de la Llorona en algunas comunidades del centro sur del Estado de Puebla". En Rocha, C. y C. Carranza (coords.), *Los habitantes del encanto. Seres extraordinarios en comunidades indígenas de América* (pp. 91-105), San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Badillo Gámez, G. S. (2015b). "La transformación de la bruja: correspondencias con la figura del nahual en relatos de tradición oral de Puebla". En Carranza C. y M. Zavala (eds.), *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México* (pp. 261-282). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Bernal, F. (2004). *Di b'ahuua, di b'uhu ne di ñāhu. Ra m'ui hñāñhu. Estamos aquí, vivimos y hablamos. Vida hñāñhu*. México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas .
- Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana (2009). *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*. Recuperado el 5 de enero de 2023, de: <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/demtm/index.html>.
- Campos, A. (2008). "Diez relatos de seres fantásticos en la tradición oral mexicana". *Revista de Literaturas Populares*, año 8, núm. 1, enero-junio, México, pp. 67-74.
- Canuto Castillo, F. (2017). "En Santiago se cuenta que hay brujas...". En Rocha, C. y C. Carranza (coords.), *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana* (pp. 235-252). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Corcuera, S. (1991). *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523-1548)*. México: FCE.
- Cuéllar Escamilla, D. (2013). "Variantes regionales en textos narrativos sobre las Xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo". En González, A., N. Rodríguez y M. Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México* (pp. 123-132). México: El Colegio de México / El Colegio de San Luis.

- Dijk, T. van (2008). *El discurso como estructura y proceso 1. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Espino Relucé, G. (1999). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito: Abya-Yala.
- González, Y. (2001). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse.
- Granados, B. (2013). "Xtabay y la Llorona: vestigios de entidades *k'uyel* mesoamericanas en la narrativa de tradición oral". En González, A., N. Rodríguez y M. Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México* (pp.133-142). México: El Colegio de México / El Colegio de San Luis.
- Horcasitas, F. y D. Butterworth (1963). "La Llorona". *Tlalocan*, vol. 4, núm. 3, México, pp. 204-224.
- Johansson, P. (2006). "Mocihuaquetzqueh: **¿Mujeres divinas o mujeres siniestras?**". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 37, México, pp. 193-230.
- Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- López Austin, A. (1967). "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl". *Estudios de Cultural Náhuatl*, vol. 7, México, pp. 87-118.
- López Austin, A. (1998). *Cuerpo humano e ideología*. México: UNAM.
- López Austin, A. (2001). "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana". En Broda, J. y F. Báez-Jorge (eds.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México* (pp. 47-65). México: Conaculta / FCE.
- Mañero Lozano, D. (2021). "La Llorona, la Cigunaba y otros espectros femeninos. Configuración tipológica y motivos legendarios". *Revista chilena de literatura*, núm. 104, pp. 671-695.
- Martínez González, R. (2007). "Los enredos del diablo: o de cómo los nahuales se hicieron brujos". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 28, núm. 111, Zamora, pp. 189-216.
- Mendieta, J. de (1997). *Historia eclesiástica indiana*. México: Conaculta.
- Muñoz Camargo, D. (1998). *Historia de Tlaxcala*. Tlaxcala: Gobierno de Tlaxcala.
- Netzahualcoyotzi Méndez, M. (2015). "¿Mordida de bruja o enfermedad? Las muertes de niños en un pueblo tlaxcalteca (México), 1917-1922". *Historelo. Revista de historia regional y local*, vol. 7, núm. 13, Medellín, pp. 112-144.

- Olmos, A. de (1990). *Tratado de hechicerías y sortilegios*. México: UNAM.
- Portal Ariosa, M. A. y V. Salles (1998). "La tradición oral y la construcción de una figura moderna del mundo en Tlalpan y Xochimilco". *Alteridades*, vol. 8, núm. 15, México, pp. 57-65.
- Rivera Domínguez, L. (2000). "La bruja Mometzcopinqui, reina de la noche". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 22, julio-diciembre, Puebla, pp. 53-94.
- Sahagún, B. de (1989). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Conaculta / Alianza.
- Sepúlveda, M. T. (1995). "La brujería en el México antiguo: comentario crítico". *Dimensión Antropológica*, vol. 4, pp. 7-36.
- Torquemada, J. de (s/f). *Monarquía indiana*. México: UNAM. Edición disponible en <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/index.html>
- Valdés, M. (2002). "En la mirada, en el oído. Narraciones tradicionales de la Llorona". *Revista de literaturas populares*, año II, núm. 2, julio-diciembre, México, pp. 139-157.

Felipe Canuto Castillo: Doctor en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor investigador en la Universidad de Guanajuato, campus León, con perfil deseable para profesores de tiempo completo de la SEP y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel I, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Sus líneas de investigación son la sociolingüística indomexicana, literaturas en lenguas indígenas y tierras y nobleza otomíes en la época colonial. Entre sus publicaciones destacan "Los otomíes y su lengua según textos de religiosos del siglo XIX", en *Revista de lenguas y literaturas indoamericanas* (2021); y "Perspectivas en torno al otomí de Santiago Mexquititlán, Querétaro", en *Protagonismo y estrategias de sobrevivencia. Los otomíes en la historia de México* (2022).

Un modelo profiláctico para las mujeres públicas en la ciudad de Toluca durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX

A prophylactic model for public women in the City of Toluca during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th

Ana Karen Arratia Reyes*

Resumen: El presente artículo aborda las medidas sanitarias que establecieron los médicos y el gobierno en torno a las mujeres públicas durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX en México, por medio de un modelo profiláctico: el reglamentarismo. Por esta razón, se analizaron los reglamentos de manera general y algunas cláusulas que manifiestan el control, la vigilancia y el castigo en esa época. También se presentan las características esenciales de dichos documentos, así como algunos retratos de prostitutas con el fin darles un rostro y una presencia, además de esbozar un perfil socioeconómico y étnico de esas mujeres.

Palabras clave: modelo profiláctico, reglamentarismo, higiene, política higienista, prostitución.

Abstract: *This article addresses the sanitary measures established by doctors and the government around public women during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century in Mexico, through a prophylactic model: regulation. For this reason, the regulations were analyzed in a general way as well as some clauses that manifest control, surveillance and punishment at that time. The essential characteristics of these documents are also presented, as well as some portraits of prostitutes in order to give them a face and a presence, in addition to outlining a socioeconomic and ethnic profile of these women.*

Keywords: *prophylactic model, regulation, hygiene, hygiene policy and prostitution.*

*El Colegio Mexiquense, México, karenhistoria@hotmail.com

RECEPCIÓN: 17/02/2023

ACEPTACIÓN: 16/05/2023

Introducción

En la segunda mitad del siglo XIX se instauró un sistema político que impulsaba la noción de crear un México progresista; para lograrlo, los individuos tenían que cambiar hábitos sociales, culturales, políticos y económicos con la finalidad de convertirse en seres productivos y eficientes. Así, la idea de progreso acompañó al auge industrial; a la estabilidad política; a los avances científicos y tecnológicos; a la educación y a la higiene pública.

Particularmente, en las medidas de higiene se tenía como propósito controlar la transmisión de enfermedades contagiosas como: la fiebre amarilla, la tuberculosis, el sarampión, y especialmente la sífilis, que se relacionó con las *mujeres públicas*. Por este motivo, se aplicaron reglamentariamente las normas de salubridad a este sector de la sociedad para que pudieran ejercer su oficio con la política de higiene pública que se empezaba a desarrollar. Las medidas higiénicas fueron establecidas como producto de la colaboración de médicos y del gobierno, quienes, inspirados en las ideas higienistas, concibieron una serie de cláusulas que manifestaban un sistema punitivo a través del control y la vigilancia; también se implantó la observación con el objetivo de constatar el progreso de las medidas de higiene y el comportamiento de las prostitutas.

En este artículo se verá cómo surgió el perfil punitivo del modelo profiláctico, y cómo este escaló desde la implantación de las normas de higiene hasta la persecución de las prostitutas al ser consideradas como las principales propagadoras del mal gálico, también llamado sífilis — enfermedad infecciosa transmitida por contacto sexual—. Esta persecución se basó en un discurso médico-moralista para vigilar y controlar a las trabajadoras, con la intención de disminuir la *epidemia sifilítica* en el sexo masculino y a su vez, moldear a los individuos y delimitar sus acciones y emociones producidas por su instinto sexual, tema importante en relación con la salud, la moralidad y lo privado.

La construcción de las medidas higiénicas en la sociedad mexicana

Los estudios más importantes sobre higiene pública realizados en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX fueron: *El arte de curar: deberes y prácticas médicas porfirianas* de Claudia Agostoni, en el que hace una introducción a los métodos clínicos porfirianos, centrando su interés en las representaciones sociales y culturales del ejercicio de la medicina en el periodo de 1880 a 1910, con él trata de mostrar que la ciencia y la medicina científica consolidaron la

profesión del gremio médico; también hace el análisis de una serie de normas éticas. En otro artículo: *Las delicias de la limpieza: la higiene en la ciudad de México*, la misma autora alude a distintos temas sobre la lucha que se implementó para establecer una cultura de higiene en la sociedad mexicana; resalta la conducta y los hábitos higiénicos expedidos para prevenir enfermedades; y exalta las investigaciones y el trabajo de algunas figuras médicas relevantes de la época como el doctor Luis E. Ruiz y Eduardo Liceaga. También señala cómo los medios de comunicación incitaron a la sociedad a mejorar la higiene, no solamente del aseo corporal de cada individuo sino también la asepsia en las viviendas.

Por otra parte, Antonio Santoyo, escribe un artículo titulado: *Burócratas y mercaderes de la salud. Notas sobre política gubernamental e iniciativas empresariales en torno al equipamiento y los servicios hospitalarios, 1880-1910* en el que expone los proyectos dirigidos a la modernización; a los cambios de valores y al comportamiento de la sociedad mexicana. También refiere a las nociones de salud que surgieron a principios del siglo XIX y el equipamiento de los establecimientos dedicados a la atención de los desvalidos corporalmente; incluso remite brevemente la situación social, política y económica que permitió una transformación lenta, pero irreversible para alcanzar y lograr una población sana y moderna.

El tema de la higiene y la salud, según las nociones y discusiones médicas que surgieron en cada época, tal como expone María del Carmen Zavala, es “La forma de entender la salud y la enfermedad varía no sólo con el tiempo, sino también con el grupo social y la cultura, por ello no es posible asumir una definición única de ellas” (Zavala, 2010: 21). Mientras José Ronzón menciona que en México la historia de la salud ha llevado caminos diferentes; y ha estado marcada por las diversas concepciones y mentalidades del tiempo. Explica que en la época prehispánica la salud se vinculaba con el pensamiento mítico; y en el periodo colonial con el pensamiento religioso, este que fue el predominante hasta la llegada de las ideas liberales y el pensamiento científico que marcaron el rumbo decimonónico de la salud (Ronzón, 2019).

Ronzón en su artículo *Dominio y control. La participación de los médicos en la construcción de la política sanitaria del porfiriato*, explica como la colaboración médica y las medidas sanitarias en la época porfiriana se gestaron y se llevaron a cabo, así como el planteamiento de ideas higiénicas que se articularon de acuerdo con la época y el rompimiento de paradigmas. El texto de Ernesto Aréchiga *Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945* narra las diferentes estrategias que siguió el

Estado posrevolucionario para desarrollar y mejorar las políticas de salubridad, pues justo en este periodo el tema de la higiene empieza a fomentarse con ayuda de todos los medios de comunicación posibles; ya fuera la prensa, carteles, campañas y escuelas primarias. Ana Cecilia Rodríguez, en su artículo Los médicos como gremio de poder en el porfiriato describe la situación de la medicina nacional en México y la consolidación de los médicos en el poder y en la ciencia médica a través de sus aportaciones científicas y la influencia ante la sociedad mexicana.

En estas obras los autores estudiaron temas relacionados con la higiene pública y privada. Todos concuerdan en que tanto la higiene pública como la privada se consolida no sólo por la preocupación sino por la imposición de modelos higienistas punitivos, además del esfuerzo gubernamental para lograr la idea de progreso —emblema del régimen porfirista—, luego de que se dio una construcción de nuevos hábitos y paradigmas personales y ambientales, fue el momento en que se iniciaría un proceso de conservar la salud individual y pública.

Es relevante aludir a que el proceso para conservar la salud no fue sencillo por la noción de higiene que tenía el sector médico; ya que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX no existía una visión unificada médicamente; pues los médicos diferían entre sí, por ejemplo, durante el siglo XIX y mitad de éste existieron diferentes debates en torno a las causas y tratamiento de las enfermedades, así la transmisión de estas; en las explicaciones se incluían elementos como el clima, los fluidos y las bacterias (Zavala:2010). Carmen Zavala alude a que, aunque los higienistas o médicos —en torno a la salud y enfermedad— tuvieron ciertas divergencias en los debates al interior de las instituciones y las publicaciones médicas, las discusiones estuvieron marcadas por cuatro circunstancias:

- a) el impacto de los planteamientos de la bacteriología; b) su entendimiento como resultado de la influencia física, social y moral; c) la salud más que un estado, como la búsqueda de la perfección física y moral, y; d) la consideración de repercusiones sociales (Zavala:2010,22).

Sin embargo, a inicios del siglo XX el modelo profiláctico se convirtió en una prevención general a través de la conciencia de los individuos de su propia salud, corporalidad e higiene personal. Asimismo, se puso en práctica una profilaxis dentro del discurso médico-moralista para moldear a los individuos y delimitar sus acciones y emociones; en este caso el instinto sexual que se convirtió en un tema con relación a la salud, la moralidad y lo privado.

Al asumir que existía un proyecto de construcción higiénica para la sociedad mexicana en el que el estado y los médicos eran los encargados de guiar y exhortar a los individuos hacia la interiorización de la higiene, Norbert Elías considera el concepto de civilización¹ en el que se establecen de las medidas de higiene, además formó parte del proceso civilizatorio para lograr la prevalencia de la salud; apoyado en la intervención:

estatal y la de las instituciones médicas que, basándose en criterios médicos y científicos, buscaron normar, regular, vigilar y sancionar lo que, según sus disertaciones, resultaba mejor para la salud en prácticamente todos los ámbitos de la vida de las personas y de su convivencia en sociedad (Zavala, 2010: 32).

La política higienista

La política higienista estaba relacionada con lo que favorecía o perjudicaba a la salud. “Tout ce qui touche a l’homme appartient á l’hygiéniste (Todo lo relacionado con el hombre pertenece al higienista) decía un tratado de higiene editado en Francia en 1877 y reeditado en 1881 y 1906” (Zavala, 2010: 31). Esto respondía a la idea de que la salud y la enfermedad existían por la influencia de múltiples elementos. Además, se consideraba que “preservar la salud de cada individuo y de la población era un deber de moral y religioso, porque en ese periodo era la base de todas las virtudes sociales” (Zavala, 2010: 31).

Por otro lado, se tenía la idea de que si una sociedad era saludable se evitaban múltiples males: “es mejor procurar la salud que dar limosna, porque un mal estado higiénico produce enfermedades, pauperismo, desmoralización y crimen” (Zavala, 2010: 31). Así mismo, la higiene de esta época se cristalizó en la elaboración de políticas públicas y el interés mediático en el que las personas conocieran y pusieran en práctica los consejos emitidos por el Estado y por los médicos.

¹ El concepto de civilización “refiere a los hechos diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica como al tipo de modales reinantes al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres” (Norbert, 1987: 57); por lo que se deduce que civilización es un proceso en movimiento continuo.

Así, la política higienista no solamente procuraba conservar la salud a través de medidas preventivas del individuo y su medio ambiente, sino que el gremio de profesionales y el Estado mexicano empiezan a crear la idea de lo que debería ser el buen vivir y con ella se dan los elementos necesarios para aplicarla. En este proyecto se contó con la participación de médicos, ingenieros, ministerios gubernamentales y hombres de letras, quienes efectuaron las propuestas y proyectos que trataron de solucionar los problemas higiénicos que afectaban las condiciones de vida y de trabajo de los habitantes (Agostoni, 2001). La consolidación de esta política se gestó por medio del Estado y con ayuda de los médicos —quienes establecieron las medidas sanitarias necesarias para ser promovidas en la sociedad—. Esta consolidación inició en 1878, dos años después de haberse instaurado el periodo de gobierno de Porfirio Díaz. Mientras tanto en París se realizó el Congreso Internacional de Higiene, en el que se trataron varios puntos sobre los problemas relacionados con la higiene y las estrategias que los Estados debían aplicar para detenerlos. Abordaron dos factores preocupantes: la contaminación de las aguas y la profilaxis de las enfermedades contagiosas (Oliver, 2009).

Los médicos y el gobierno

Con las rupturas de los antiguos paradigmas surgieron nuevos esquemas en la ciencia médica mexicana. Los médicos porfiristas se encargaron de plasmar estas ideas por medio de una política sanitaria, articulada y dirigida por el Estado, la cual fue ordenada en una legislación (Ronzón, 2000). El sector médico jugó un papel fundamental como el principal responsable de innovaciones en la higiene en la sociedad; asimismo instauró los debates en cómo debía practicarse, comienzan a construir una cultura higiénica que se creará conforme al pensamiento y a las políticas establecidas de la época.

Aunque el gremio médico fue el encargado de impulsar la política higienista, se tuvieron dificultades al ponerla en práctica y para ser aceptada por la sociedad mexicana. Al respecto la autora Ana Cecilia Rodríguez señala en *Los médicos* como gremio de poder en el porfiriato que los médicos desempeñaron un papel intelectual-científico y sentaron las bases de la ciencia médica actual, y que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX se presentó un esfuerzo legitimador de la ciencia que dependió de las relaciones compuestas por médicos, y del poder político en favor de la institucionalización, la educación y el apoyo a proyectos de investigación que fueran congruentes con los intereses del Estado (Rodríguez, 2002).

Esta nueva preocupación por parte de los médicos y del gobierno, ya no sólo tenía el objetivo de prevenir las enfermedades, sino que ahora implicaba aspectos morales e higiénicos. Esta nueva concepción la explica Sergio López al decir que “se establece un nuevo significado corporal y una mirada distinta a la forma de ser en público [...]” (López, 2000: 26). Es decir, en este periodo se empieza a construir un proceso social y cultural en torno a la higienización y a las reglas morales, para conformar, igualar o vender una imagen de un México progresista y limpio.

María del Carmen Zavala señala que se mantuvo la idea de que —al tener o conservar una sociedad saludable— se evitaban múltiples problemas como el pauperismo, la desmoralización y el crimen (Zavala, 2010). De ahí el impacto que la higiene tuvo en la elaboración de políticas públicas, así como el interés de que las personas conocieran y practicarán los consejos.

Es por eso que tanto a la salud como a la enfermedad se les atribuyeron condiciones físicas, biológicas, morales y sociales; y según el padecimiento del individuo se podía saber qué influencia —física, biológica, moral o social— predominaba en la enfermedades que padecía, además se podía tener una mayor influencia en ellas, pues “en el fondo, la salud y la enfermedad expresan, respectivamente, unas buenas o malas relaciones del hombre consigo mismo, con los otros y con la naturaleza” (Zavala, 2010:23).

En este aspecto puede observarse que la salud estuvo relacionada con el bienestar físico y moral de las actividades corporales e intelectuales (Zavala, 2010). Así, “la falta de descanso, de abluciones, de alimentos de buena calidad, el abuso de alcohol o de las relaciones sexuales [...] repercutía en la salud” (Zavala, 2010:26). Respecto al punto físico y moral, Rodríguez (2002) menciona que el móvil político era validar un régimen con la ayuda de la ciencia, pero también impulsar un cambio social. De esta forma muchas de las investigaciones médicas sobre higiene serían entendidas en el sentido de lo moral; es decir, que se controlaría a la población mexicana por conducto de la llamada “higienización”.

Un modelo profiláctico: el reglamentarismo

El establecimiento de las medidas de higiene inicio por medio de reglamentos y surgió en torno al problema de las enfermedades venéreas-sifilíticas, debido a la creencia de que las mujeres públicas eran las principales portadoras. El mal venéreo puso en práctica la posibilidad de establecer un orden en el comercio sexual, manifestándose en la imposición de un sistema de vigilancia, control y castigo, que, en su inicio, tomó fuerza por su uso generalizado en otros países —primordialmente Francia— y en la medida en que las enfermedades venéreas comenzaron a incrementarse; por lo que la prostitución representó un problema de salud pública y de comportamiento social.

Carmen Zavala menciona que la prostitución fue objeto de diversas reflexiones por los problemas higiénicos y morales que se le atribuían, como la propagación de la sífilis y la blenorragia.² Para algunos médicos la vigilancia por medio de los reglamentos podía prevenir o disminuir los males venéreos de la sociedad (Zavala, 2010). Además, la “consolidación de una administración sanitaria dependiente del Estado, y por medio de la promoción e interiorización de conductas consideradas no sólo [...] correctas, sino también saludables [...]” (Zavala, 2010:105). Ante el problema venéreo en México, los médicos mexicanos comenzaron a estudiar los planteamientos del estudio higiénico de Alexandre Jean Baptiste Parent-Duchâtelet, sobre la prostitución en París: *De la prostitution dans la ville de Paris, 1836*; este análisis se utilizó por la mayoría de los médicos mexicanos para llevar a cabo la primera etapa reglamentaria (Núñez, 2002).

El sistema difundido por Duchâtelet —en relación con la tolerancia oficial o reglamentarismo— se consolidó en México como el sistema francés, el cual influyó no sólo en la literatura romántica o científica, sino en las disposiciones de control administrativo que se impusieron en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (Núñez, 2002). En la valoración que hicieron médicos mexicanos sobre el alcance de las enfermedades venéreas, se lamentó no contar con estadísticas relativas al análisis entre prostitución y enfermedades venéreas como las hechas en París, que se convirtieron en referencia obligada cuando se debatía acerca de la reglamentación para la prostitución (Zavala, 2010).

² Enfermedad de transmisión sexual, suele infectar la uretra y el cuello del útero de la mujer.

De esta manera, las ideas del higienista francés se convirtieron en un argumento para la tolerancia, pero también para la vigilancia y represión que vivían las mujeres que vendían sus cuerpos. Pues el tratamiento propuesto para las enfermas infectadas de los males venéreos fue el aislamiento a cargo de la policía sanitaria y presidio (Estrada,1988); y otros lineamientos que siguió el modelo profiláctico. El primer reglamento de mujeres públicas fue puesto en práctica por el Mariscal Aquiles Bazaine, quien copió el reglamento de París para el oficio de la prostitución y lo hizo funcionar en 1865, (Morales,1992) periodo que inició una época de más de 60 años de reglamentarismo en nuestro país (cuadro 1).

Este primer reglamento de mujeres públicas (1865) estuvo constituido por 34 artículos. En él se institucionalizaron prácticas que consistieron en la vigilancia y el control de la prostitución por parte de las autoridades, además de crearse la inspección de sanidad (Morales, 1992). Entre las normas que se introdujeron figuró el trámite del registro de sanidad en la oficina del comisario; este tenía la obligación de entregarles a las mujeres un libreto de legitimación que incluía su fotografía y sus datos; de este modo, se les instruía sobre sus derechos y obligaciones, dejando en claro que quedaban sujetas al control e inspección de las autoridades (Bailón,2008).

A continuación, se presentan diversos reglamentos expedidos en México en distintos años, el primer reglamento se expidió en 1865; posteriormente, se fueron reformando de acuerdo con las prevenciones médicas, como lo señala Rosalinda Estrada en su artículo “Control sanitario o control social: la reglamentación prostibularia en el Porfiriato”, en el cual el doctor Francisco Güemes afirmó que la inscripción metódica de las prostitutas comenzó a realizarse en 1862 (Estrada, 2002); sin embargo, se organizó su aplicación hasta 1865 (Núñez, 2002) que propició registros similares en varios puntos del imperio, como Oaxaca, Guadalajara, Veracruz, Puebla y Toluca.

El proceso de la profilaxis tuvo diversos cambios, tanto los médicos como por el gobierno; las medidas y disposiciones se incrementaron e impulsaron un grado de represión mayor; desde el primer reglamento (1865) que planteó formas de vigilancia no tan contundentes hasta los que se dieron en 1871, 1898 y 1914, en los que se emplearon cambios radicales.

Cuadro 1 Reglamento de mujeres públicas

Nombre	Año	Lugar	Número de artículos
Reglamento de prostitución	1865	México	34 artículos ³
Reglamento de prostitución	1871	México	66 artículos ⁴
Reglamento de prostitución	1898	México	No aparece el número de artículos ⁵
Reglamento para el ejercicio de la prostitución	1914	D.F.	53 artículos ⁶

Fuente: elaboración propia con base en los reglamentos consultados.

Aunque el modelo profiláctico clasificó a las mujeres públicas en dos tipos: prostitutas aisladas y en comunidad, las primeras fueron trabajadoras independientes que desempeñaban su oficio en hoteles o casas públicas; reclutaban a su clientela en las calles, en tabernas, en cafés, y luego se trasladaban a las casas públicas. Fernanda Núñez refiere que a las aisladas se les veía como las que no provocaban muchos problemas, puesto que la policía las conocía y podía controlarlas (Núñez, 2002), conforme al discurso higiénico.

Por otra parte, las que vivían en comunidad trabajaron en los burdeles, casas de asignación o casas de tolerancia y estaban bajo la supervisión de una matrona. Sin embargo, ambas clases cumplieron con presentar su libreta de tolerancia, no saludar en vía pública a los hombres que fueran acompañados de señoras o niñas y no laborar con el mal venéreo (Núñez, 2002), pues a pesar de las diversas normas de comportamiento social y sanidad, se exigió la libreta de tolerancia como la primera norma esencial durante la aplicación del modelo profiláctico.

³ Reglamento de la prostitución en México (1865) citado en Fabiola Bailón, *La prostitución femenina en la ciudad de México durante el periodo del porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia*. Tesis de maestría. México: D.F., UNAM, pp. 139-143.

⁴ Reglamento de la prostitución en México (1871) citado en Fabiola Bailón, *La prostitución femenina en la ciudad de México durante el periodo del porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia*. Tesis de maestría. México: D.F., UNAM, pp. 144-150.

⁵ Figueroa, Leovigildo, *La construcción y el delito lenocinio en México y los artículos 207 y 339 del código penal del Distrito Federal en Bailón, Fabiola, La prostitución femenina en la ciudad de México durante el porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

⁶ Véase Secretaría de Gobernación, Colección de Leyes, Decretos, Reglamentos y Acuerdos, Ramo de salubridad, *Reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D.F. México* (1914), Imprenta del Gobierno Federal.

Además, no solamente se clasificó a las prostitutas, sino también a los establecimientos *lascivos* como de primera, segunda y tercera clase, imponiendo coordenadas específicas y de clase con la administración del impuesto que tuvieron que cumplir las dueñas de los burdeles (SEGOB, 1914). Por último, se incluyó en el Reglamento la preocupación por las prostitutas clandestinas, de las que se argumentaba que no permitían el buen funcionamiento higiénico. Pese a que desde 1865 se implementaron medidas restrictivas para la prostitución, éstas no habían sido tan severas como las del año de 1872. El Consejo Superior de Salubridad de México expidió un nuevo reglamento que se criticó por su rigidez y por las atribuciones que se le dieron al gobierno (Zavala, 2010). Este reglamento estuvo conformado por 66 artículos y dividido en 14 apartados, en los que se exigía un mayor control y vigilancia hacia las mujeres públicas por parte de las autoridades y los médicos; debido a las fallas en relación con el control de las mujeres públicas clandestinas.

Así se continuó con el estereotipo de lo que podría ser considerada una prostituta. No obstante, las prohibiciones que se fueron determinando en las cláusulas propició que tanto obligaciones como deberes decretarán de forma más ambigua (Bailón, 2009) lo que era una mujer galante, es decir, cualquier mujer podría ser catalogada bajo este término por su comportamiento en sociedad. Según Fabiola Bailón este reglamento seleccionó a los espacios públicos que podían incluir este tipo de servicios, seguidamente estableció medidas de control y reclusión —afuera o dentro de los burdeles—. Por lo tanto, las meretrices debían ser coherentes con el modelo de conducta esperado, acatando medidas como vestirse y comportarse con decencia, así como no visitar a familias honradas, abstenerse de escándalos, no asomarse a los balcones (Bailón, 2009), entre otros. Incluso se creó un estereotipo respecto a los comportamientos característicos de una prostituta, “considerándola como aquella persona que tuviera relaciones ilegítimas con uno o más hombres sacando de ello el sustento, se le encontrara continuamente en la calle, hiciera escándalos o viviera en un burdel” (Bailón, 2009:140).

Después del reglamento de 1872 pasaron 27 años para que surgiera un *nuevo* reglamento, sin embargo, las consideraciones y exigencias médicas del desarrollo de la ciencia en el tratamiento de los males sociales hicieron que las autoridades gubernamentales realizaran algunas reformas y consecutivamente surgieran estudios médicos —como los de Güemes, Montenegro y Ramírez— enfocados a examinar los vacíos y los fallos imperantes en los anteriores reglamentos (Bailón, 2009).

El reglamento de 1898 reformó las normas de los reglamentos pasados. Las prohibiciones y obligaciones del modelo profiláctico hacia las mujeres públicas, burdeles, matronas y colaboradores se volvieron más estrictas, aunque no cambiaron de manera contundente. Sin embargo, sí se propusieron algunos cambios significativos para las prostitutas como: la prohibición de transitar por determinadas calles; ser vigiladas por los policías de sanidad, no asistir a ciertos lugares de diversión; no hacer escándalos en el interior o exterior de la vía pública o casas públicas. Aunado a eso, los establecimientos lascivos no debían estar cerca de escuelas o templos, por lo que estos se dividieron en burdeles, casas de cita y casas de asignación; sin embargo, también tuvieron que acatar las cláusulas implementadas por el modelo profiláctico que consistían en continuar disfrazando las casas públicas.

Como señala Fabiola Bailón, este reglamento enfatizó cada vez más la necesidad de esconder y delimitar los espacios de prostitución, de tener bien controladas a las prostitutas y de otorgales más prerrogativas a los médicos. El reglamento que se expidió en el Distrito Federal (1914) continuó con las normas de sanidad y de comportamiento social. Se conformó por 53 artículos y se dividió en diez capítulos, en los que se distribuyó y detalló mejor la información que los anteriores. En los apartados se puede observar que cada capítulo se orientó a explicar las obligaciones y prohibiciones de quienes estuvieron sujetos (mujeres públicas, matronas y casas públicas) y colaboraron para el funcionamiento del modelo profiláctico (inspector de sanidad, médicos, agentes de sanidad y policías).

La obsesión por el reglamentarismo quedó expresada en un sinnúmero de detalles higiénicos básicos en este reglamento y en los anteriores. Unas de las minucias que sobresalen son: el registro de sanidad; inspección sanitaria; los deberes de las mujeres públicas inscritas; las obligaciones de los establecimientos lascivos (burdel, casas de asignación y casas de cita); los lineamientos para los colaboradores (médicos, inspectores de sanidad y policía); la aprehensión de prostitutas fugitivas; las reglas para aquellas mujeres públicas que quisieran dejar su oficio y las multas o encarcelamientos tanto para las prostitutas como para las dueñas de burdeles que no acataran las cláusulas.

Lo novedoso de este reglamento fue el apartado dirigido a los hoteles que permitieron el acceso a las prostitutas, los cuales tuvieron que apegarse al capítulo dedicado a las casas de asignación, entre sus normas más relevantes fueron: pagar las mensualidades, solicitar la licencia y fijar un aviso en una pieza que sirva de despacho al administrador o en otro lugar visible que designe el inspector de sanidad (SEGOB, 1914).

Estos cambios no sólo se encaminaron a lograr una mayor represión de las pupilas, sino que, a su vez, la obsesión por el control sanitario demostró la incapacidad de las autoridades para lograr el control y la vigilancia de la prostitución, es decir, que a pesar de que las normas eran cada vez más estrictas, no conseguían el objetivo esperado. Carmen Zavala señala que

el reglamentarismo encontró [...] dificultades que llevaban a más de uno a pensar que el control médico era tan deficiente que más valía dejar libre la prostitución en vez de que las medidas sanitarias mal aplicadas provocaran una falsa confianza en la supuesta salud de las prostitutas (Zavala, 2010: 109).

El proceso del reglamentarismo se mantuvo manejado por un discurso masculino representado por el gobierno, los médicos y los integrantes del aparato policial. Por lo tanto, la intervención del gobierno se hizo notar, ya que se promulgaron diversos reglamentos de prostitución para *beneficio de la salud pública* de los hombres. Los médicos, por su parte, ayudaron a implantar el sometimiento y las ideas de higiene contra las prostitutas, situación que dejaba de lado la responsabilidad de los varones.

Es relevante mencionar que, a pesar del modelo profiláctico implementado hacia las mujeres públicas, el código sanitario tuvo dos versiones reformadas: una en 1894 y la otra en 1903 que otorgarían mayor fuerza a la política de salubridad anhelada por las autoridades médicas de la época, meta que sería cumplida años más tarde por el régimen posrevolucionario. En México —años posteriores al periodo porfirista en la Constitución de 1917— se transformó el Consejo de Salubridad en el Departamento de Salubridad General bajo la Jurisdicción Federal. Este tenía la facultad de decretar como obligatorias las medidas sanitarias en todo el país, con el propósito de garantizar los derechos sociales a la educación y a la salud de los mexicanos.

A partir de ese año se mantuvieron las políticas sanitarias impulsadas desde el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, la nueva clase dominante decía que el pueblo mexicano tenía que liberarse de forma radical de los atavismos culturales, ya que esto mantenía el atraso de México. Para ello se adoptaron mecanismos de corte autoritario y, paralelamente, se

desarrollaron diversas estrategias de propaganda y educación en torno a la salud (Aréchiga, 2007). Es así como la higiene se concibe en función de médicos, instituciones y autoridades civiles que se presentaron como un medio para establecer el control y la limpieza entre la sociedad mexicana tanto de manera pública como privada (mujeres públicas). Aunque también se basa para conformar una moral sana y una población saludable.

El registro de mujeres públicas

El modelo profiláctico implementó el registro de sanidad o libreta de inscripción para conocer el número de prostitutas inscritas, esta medida ayudó a los médicos y colaboradores a que cada mujer que se registrara se practicara el examen médico correspondiente y apegarse al reglamento. Este se expidió desde un principio en el reglamento de 1865 y se conservó en los demás e incrementó la insistencia a que las mujeres dedicadas a la prostitución acudieran a registrarse para obtener la libreta de tolerancia y ejercer su oficio bajo la vigilancia y el control. Rosalina Estrada señala que el registro permitió conocer los siguientes rasgos: cabello, ojos y estado de salud; asimismo su procedencia; su entrada y salida del mundo *vicioso*. Del mismo modo, explica que las pupilas llegaron al registro por tres vías: “en forma voluntaria y personal, a través de la *femme de maison*, y por medio de la inscripción de oficio, al ser pillada en acción” (Estrada, 2002: 21).

El registro de mujeres públicas resumió la información procurando ser lo más completa: nombre de la inscrita —aunque sin el segundo apellido—, edad, complexión, color de piel, color de ojos, estatura, nariz, boca y señas particulares, fecha de inscripción, lugar de nacimiento, domicilio actual, oficio previo, categoría (primera, segunda o tercera clase), forma de trabajo (comunidad o aislada), y las preguntas de rigor: casada, viuda o soltera; con hijos, y enfermedades padecidas (como el mal venéreo). Este tipo de indagación permitió identificarlas, saber el motivo del porqué ejercía la prostitución y conocer su vida social y sanidad previa (AHMT, 1877, Exp. 75, Fs. 8,8,1). El procedimiento para constituir la inscripción se señala con precisión en los diversos reglamentos expedidos. Un ejemplo de ello son los artículos 1º, 3º, y 9º del reglamento de 1914 promulgado en el Distrito Federal;

Un modelo profiláctico para las mujeres públicas en la ciudad de Toluca...

Artº1 Toda mujer nacional o extranjera que especule con la prostitución, está obligada o someterse a la Inspección policía de sanidad.

Art º 3 La que se presenta voluntariamente a la Inspección de Sanidad para ser inscrita, será retratada, sacándose 5 retratos en forma de tarjetas, uno para el libreto de que debe proveerse, dos para los registros de la oficina, y otros dos para la sección respectiva del Gobierno del Distrito. Dicho libreto contendrá impresos las disposiciones de este reglamento y el número suficientes de hojas en blanco para que los médicos de la Inspección de Sanidad anoten el Estado sanitario que guarden las mujeres reconocidas.

Art º9 Tanto las mujeres aisladas como las de comunidad, están obligadas a proveerse del libreto a que se refiere el artº3. En vista de las circunstancias especiales de cada mujer, tales como su juventud, atractivo y demás que deban tomarse en cuenta, el inspector de sanidad las incluirá para el pago del libreto en alguna de las clases [...] (SEGOB, 1914).

En estas cláusulas se advierte que cualquier mujer que estuviera inmersa en el comercio sexual con su cuerpo debía inscribirse forzosamente o voluntariamente. Además, se consignaron los datos en forma de columna, agregando un espacio de notas seriadas que permitía conocer información cualitativa sobre el camino de estas mujeres, por ejemplo: por cuántos o cuáles burdeles habían pasado, si habían dejado este oficio o si cambiaron de categoría.

A continuación, se exponen algunos registros de sanidad de mujeres públicas para constatar lo de qué manera el modelo profiláctico realizó la filiación:



Aurelia Leal, 20 años, vecina de la Piedad, soltera. Se inscribió el 26 de marzo de 1877.

Filiación. Patria México, nombre: Aurelia Leal, edad: 20 años, estado: soltera, estatura: regular, color: rosado, pelo: negro, ojos: pardos, nariz: regular, boca: mediana, señas particulares: dos lunares juntos en el labio superior.

Marzo 26 de 1877. Satisfizo 2 pesos para la inspección de la patente de 3ª clase. Septiembre 7 de 1887. En esta fecha se le dio nueva libreta y pago 2 pesos.

Nota. Vive en comunidad en el callejón del Compositor 3ª clase. Abril 21 se mudó al Portalito y a poco se fue con un soldado. (AHMT, 1887, Exp. 754, C.15, fs.8,8,1)

Ana Karen Arratia Reyes



Aurora Villalon, 18 años, de Tlalpan, soltera. Se inscribió el 26 de marzo de 1877.

Filiación. Patria México, nombre: Aurora Villalon, edad: 18 años, estado: soltera, estatura: regular, color: trigueño, pelo: negro, ojos: pardos, nariz: regular, boca: chica, señas particulares: ninguna.

Marzo 26 de 1877. Satisfizo 2 pesos para la inspección patente de 3ª clase. Enero 4 del 1878. En esta fecha sacó nueva libreta y pagó 2 pesos.

Notas. Vive en comunidad en el callejón del Compositor 3ª clase. Abril 21 se mudó al Portalito. En 20 de agosto entregó la libreta y marchó a México, no habiéndolo verificado la volvió a pedir y paso al Hotel de Hidalgo. En 1 de mayo aviso al C. Luis Pliego que esta mujer pasó a servir de criada en su casa, enterándose de la petición.

Julio 6/881. Sacó libreta y pago 2 pesos. (AHMT, 1887, Exp. 754, C.15, fs.8,8,1).



Isabel Acebedo, 20 años, de Morelia, soltera. Se inscribió el 31 de marzo de 1877.

Filiación. Patria México, nombre: Isabel Acebedo, edad: 20 años, estado: soltera, estatura: regular, color: blanco, pelo: güero, ojos: pardos, nariz: regular, boca: regular. Señas particulares: un poco picada de la viruela.

Marzo 31 de 1877. Satisfizo 2 pesos para la inspección sanitaria de la Patente de 3ª clase.

Notas. Vive en el callejón del Compositor n°6. Aislada 3ª. En 25 de abril, se fue para México y devolvió su libreta. En 13 de enero de 79 aviso que vive aislada en el 2º callejón de Pajaritos y a pocos días desapareció. (AHMT, 1887, Exp. 754, C.15, fs.8,8,1).

Un modelo profiláctico para las mujeres públicas en la ciudad de Toluca...



Isabel de la Mora, 18 años, vecina de México, soltera.

Filiación. Patria México, nombre: Isabel de la Mora, edad: 18 años, estado: soltera, estatura: regular, color: trigueño, pelo: negro, ojos: negros, nariz: regular, boca: abultada. Señas particulares: un lunar en el labio superior. Sacó libreta y pagó 2 pesos.

En octubre se fue para México y vivía con Clara Montecino y en noviembre de 1882 desapareció esta mujer. (AHMT, 1887, Exp. 754, C.15, fs.8,8,1)



Julia Escalona, 19 años, de Toluca, soltera. Se inscribió en 17 de mayo de 1877.

Filiación. Patria México, nombre: Julia Escalona, edad: 19 años, estado: soltera, estatura: regular, color: rosado, pelo: castaño oscuro, ojos: pardos, nariz: afilada, boca: regular. Señas particulares: un poco picada de viruela.

Mayo 19 de 1877. Satisfizo 2 pesos para la patente de 3ª clase.

Notas. Vive en la casa pública del Callejón del Vidriero (sic). El día 16 de agosto pasó al Hospital para su curación. En 15 de septiembre se dio de alta y en noviembre de 1877 desapareció (AHMT, 1887, Exp. 754, C.15, fs.8,8,1).

La libreta de registró recopiló los datos necesarios para aquellas mujeres que se dedicaron a la prostitución, sin importar si eran mayores o menores de edad o si venían de otro estado o eran extranjeras, el registro fue el mismo para todas. Además, se puede observar que en las notas se hicieron anotaciones respecto a la renovación y pago de la libreta sanitaria; de qué burdel provenían o dónde vivían; si eran aisladas o de comunidad y si estaban hospitalizadas o desaparecidas.⁷

El modelo profiláctico aportó un gran avance durante la época reglamentarista con la implantación de la fotografía.⁸ Los registros de sanidad no solamente ayudaron a tener la

⁷ El término desaparecidas refiere a las mujeres públicas que se fugaban de los burdeles o de los lugares donde vivían.

⁸ La fotografía en papel llega a México durante el segundo imperio, permitiendo crear las condiciones necesarias para su utilización e impulsarla bajo su estancia. Se utiliza como un medio eficaz de propaganda práctica y para un determinado grupo social, deseosos

vigilancia y control que se esperaba, sino que los retratos junto con los datos personales facilitaron que los médicos y los agentes de sanidad reconocieran a las prostitutas registradas y no confundirlas con las clandestinas.

Los retratos no sólo expusieron los rostros de las jóvenes, sino también los escenarios donde se realizaba el acto fotográfico, se muestran fondos blancos o cuartos de habitación que eran decorados con: sillas, muebles de ropa, floreros y cortinajes. Las poses adoptadas podían ser paradas o sentadas sosteniendo sombrillas o flores, en ocasiones, con las manos entrelazadas.

Las características del vestuario variaban: vestidos largos de cuello alto, manga larga, guantes, chal, pañuelo y rebozo, o bien, camisa de manta. El peinado eran trenzas, cabello suelto, recogido o chongo, en ocasiones adornos o accesorios en los tocados. Se debe mencionar que la vestimenta y el peinado se conformó de acuerdo con la categoría de cada prostituta, no obstante, no se permitió que las pupilas mostrarán partes de su cuerpo.

Según Rosalinda Estrada, las fotografías de las mujeres inscritas revelan una variedad de datos que no sólo dejan ver a las mujeres públicas, sino también la puesta en acción del reglamento:

la obligación de dar un retrato para la inscripción, la de vestirse de una manera decente y no mostrar sus encantos, la forma estandarizada de la foto y la repetición del arreglo personal y la preocupación de la pose de parte del fotógrafo, que sólo en raros casos se sale de la norma (Estrada, 2002, p. 23).

Por lo que se procuró que la vestimenta fuera decorosa, como se puede observar en las fotografías de mujeres públicas de la parte de arriba; en general, esta ambientación dio una imagen de higiene, decoro y honestidad. En su mayoría, las condiciones de vida de las mujeres públicas eran precarias, pues ejercían la prostitución por necesidades económicas o por deshonor, es decir, fueron mujeres solas, sin hijos y sin honor que defender. Lo interesante es que, si alguna de ellas tenía el propósito de cambiar de forma de vida, debía dirigir un escrito al presidente municipal acompañado de dos fianzas de personas idóneas; posteriormente tenían que constatar que se habían casado o llevaban una vida digna para que se le devolviera la libreta y se borraba su nombre del registro (García, 2008).

de manifestar su imagen ante familiares y amigos. También fue necesaria para justificar algún registro como fue con las prostitutas. Véase Aguilar, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (1996), p. 15.

Conclusiones

La construcción de un modelo profiláctico durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX formó parte de los intentos por beneficiar la salud pública, pero además de prevenir las enfermedades —en este caso la sífilis— y controlar la conducta sexual de la sociedad mexicana, influenciadas, sea por los estudios médicos, sea por prejuicios morales que se complementaron y se visualizaron de esa forma, ya que un individuo con principios morales podría tener menos posibilidad en el contagio de enfermedades venéreas.

Los hombres, clientes, que frecuentaban a las mujeres públicas no contaban con un perfil específico, es decir, podría ser cualquiera que necesitaría sus servicios: soldados, policías, hombres casados y padres de familia. La falla en el programa del reglamentarismo radicó precisamente en este factor, ya que mientras las mujeres públicas quedaron bajo la vigilancia de la policía y médicos, a los varones no se les impuso ninguna norma, prohibición u obligación. En otras palabras, los clientes no fueron nombrados o analizados durante la época reglamentarista. En cambio, las mujeres públicas fueron vigiladas, sometidas y perseguidas durante el reglamentarismo.

El reglamentarismo funcionó de forma autoritaria porque algunos médicos consideraban que la relación entre prostitución y enfermedades venéreas era directa, por esta razón, eran las principales culpables del padecimiento sifilítico que aquejaba en especial al sexo masculino; porque estos hombres sifilíticos podían contagiar a otras mujeres del mismo oficio y a sus propias esposas. Esto propició la persecución y segregación de las mujeres públicas, aunque eran consideradas un mal necesario que podría ser normado.

Sin embargo, no solamente se visualizaron como las propagadoras de una enfermedad pública, sino que se les adjudicaron diversos estereotipos como la degeneración y la mala moral, y con ello se evidenció que las prostitutas no tenían el derecho de cómo llevar tanto su salud pública como su comportamiento social, pues si alguna se encontraba enferma, era remitida al hospital y después encarcelada.

Con los lineamientos se comprobó que efectivamente fueron más allá del arte de conservar la salud de las mujeres públicas y de sus clientes, ya que esta profilaxis consistió en el registro de las meretrices, además, debían llevar un comportamiento dentro de los lugares para ejercer su oficio y fuera de éstos, como vestir con decencia, no conversar con personas de buena

familia, ni hacer escándalos en vía pública, no asomarse a los balcones, o también si querían dejar la prostitución podían hacerlo contrayendo nupcias. A lo largo de la aplicación de esta profilaxis que produjeron normas cada vez más rigurosas y estrechas para las prostitutas.

Finalmente, la práctica de este modelo profiláctico consistió en llevar sus preceptos médicos a un grupo social segregado —como lo eran las mujeres públicas— normando su conducta con lo cual podría disminuir la enfermedad sifilítica entre los varones; no obstante, los médicos y el gobierno, no pensaron en los clientes de las prostitutas, esto significó, desde un inicio, el fracaso del modelo reglamentarista profiláctico.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Municipal de Toluca AHMT, *Registro de mujeres públicas*, S.E, c.15, exp. 754, ff. 8,8,1,1877.

Biblioteca Nacional, Secretaría de Gobernación SEGOB, Colección de Leyes, Decretos, Reglamentos y Acuerdos, 5 de mayo, *Reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D.F. México*, Imprenta del Gobierno Federal, 1914.

Hemerografía

Agostoni, Claudia (2001). “El arte de curar: deberes y prácticas médicas porfirianas”, en Claudia Agostoni y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, UNAM, 2001.

Aréchiga, Ernesto (2007). “Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* [En línea], núm. 33, enero – junio, México, Universidad Autónoma de México. Recuperado en enero de 2023, de <http://www.redalyc.org/pdf/941/94120261003.pdf>

Agostoni, Claudia (2005). “Las delicias de la limpieza: la higiene en la ciudad de México”, en Anne Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV: Bienes y vivencias. El siglo XIX*, (pp. 563-590). México, El Colegio de México/FCE.

- Bailón, Fabiola (2008). "Las garantías individuales frente a los derechos sociales: una discusión porfiriana en torno a la prostitución", en Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos. Normativos decimonónicos y feminidad en México*, (pp. 327- 375). México, El Colegio de México,
- Bailón, Fabiola (2009). La prostitución femenina en la ciudad de México durante el porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Elias, Norbert. (1987). El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas, Fondo de Cultura Económica, México; D.F.
- Estrada, Rosalina (1988). "Entre la tolerancia y la prohibición de la prostitución. El pensamiento del higienista Parent Duchalet", en Javier Pérez Siller, *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglo XIX-XX*, (pp.309-329). México, El Colegio de San Luis/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/CEMCA,.
- Estrada, Rosalina (2002). "Control sanitario o control social: la reglamentación prostibularia en el porfiriato", *El Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina* [En línea], núm 5 (2), México. D.F. Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina. Recuperado el 16 de enero de 2023, de http://www.facmed.unam.mx/publicaciones/bmhfm/5_2_2k2.pdf
- Figueroa, Leovigildo, La construcción y el delito lenocinio en México y los artículos 207 y 339 del código penal del Distrito Federal en Bailón, Fabiola, *La prostitución femenina en la ciudad de México durante el porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Guzmán, Ricardo (1972) "El Régimen Jurídico de la prostitución en México". *Revista de la Facultad de Derecho de México* [en línea],núm 85-86, enero- junio México, UNAM. Recuperado el 16 de enero de 2023, de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3062/5.pdf>
- López, Sergio (2000). Prensa, cuerpo y salud en el siglo XIX mexicano (1840-1900), Miguel Angel Porrúa, CEAPAC.
- Miranda, Francisco (1991), "Evolución de la sanidad en México", *Salud Pública de México* [en línea], núm 5, vol. 33, septiembre-octubre. México, Instituto Nacional de Salud Pública. Recuperado el 12 de abril de 2023, de < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10633515>>.
- Morales, Javier (1992). "Los reglamentos para el ejercicio de la prostitución en la ciudad de México", *Publicación Feminista Mensual*, 16 (116), México; D.F, pp.12-16.

- Núñez, Fernanda (2002). La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX), Barcelona, Gedisa.
- Olivier, Carlo (2009). "Higiene mental y prácticas corporales en el porfiriato", *Revista electrónica de psicología Iztacala* [en línea], núm. 2, vol.12, junio. México, UNAM. Recuperado el 18 de abril de 2022, de <https://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/vol12num2/Vol12No2Art2.pdf>
- Orozco, Ricardo (2002), "Temas médicos y sanitarios del porfiriato", *El Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina* [En línea], núm 5 (2), México. D.F. Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina. Recuperado el 16 de enero de 2023, de http://www.facmed.unam.mx/publicaciones/bmhfm/5_2_2k2.pdf
- Reglamento de la prostitución en México (1865) citado en Fabiola Bailón, La prostitución femenina en la Ciudad de México durante el periodo del porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia. Tesis de maestría. México; D.F, UNAM, pp. 139-143.
- Reglamento de la prostitución en México (1871) citado en Fabiola Bailón, La prostitución femenina en la Ciudad de México durante el periodo del porfiriato: discurso médico, reglamentación y resistencia. Tesis de maestría. México; D.F, UNAM, pp. 144-150.
- Rodríguez, Ana Cecilia (2002). "Los médicos como gremio de poder en el porfiriato", *El Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina* [en línea], núm 5 (2), México. D.F. Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de http://www.facmed.unam.mx/publicaciones/bmhfm/5_2_2k2.pdf
- Ronzón, José (2000). "Dominio y control La participación de los médicos en la construcción de la política sanitaria del porfiriato", *La palabra y el Hombre* [en línea], núm. 116 octubre-diciembre. Veracruz, Universidad Veracruzana. Recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/719/1/2000116P147.pdf>
- Secretaría de Gobernación, Colección de Leyes, Decretos, Reglamentos y Acuerdos, Ramo de salubridad, *Reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D.F. México* (1914), Imprenta del Gobierno Federal.

Santoyo, Antonio (2001). "Burócratas y mercaderes de la salud. Notas sobre política gubernamental e iniciativas empresariales en torno al equipamiento y los servicios hospitalarios, 1880-1910", en Claudia Agostoni y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, (pp. 77-95). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones.

Zavala, María del Carmen (2010). *El arte de conservar la salud en el porfiriato: higiene pública y prostitución en Morelia*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Ana Karen Arratia Reyes: egresada de la Facultad de Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), donde cursó estudios de licenciatura en Historia y también obtiene el grado de Maestra en Humanidades. Se ha desempeñado como auxiliar de investigación en El Colegio Mexiquense y en la oficina del cronista universitario; así como profesora de nivel medio superior (Bachillerato General) en la asignatura de Historia de México I, Historia de México II e Historia Universal. Ha publicado en la revista de estudios históricos Tzintzun. La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: "La Manuela", en El lugar sin límites de Arturo Ripstein (1977) y fue coautora en la revista *Identidad Universitaria* con el artículo "Inocente Peñaloza García: la memoria de nuestra institución".

Médicos vs. abogados: el conflicto intelectual sobre la etiología criminal en México (1877-1899)

Doctors vs. lawyers: the intellectual conflict about criminal etiology in Mexico (1877-1899)

Yussel Arellano Navarrete*

Resumen: El artículo analiza el conflicto intelectual entre la medicina y el derecho en México, que surge por la intervención de los nuevos conocimientos psiquiátricos en la explicación de la etiología criminal; se aborda desde la periodicidad en que los discursos presentaron mayor polaridad, de 1877 a 1899. El análisis se hace a partir de los textos emitidos desde la medicina legal al gremio del derecho, en los cuales se presentaron críticas al Código Penal de 1871 que señalaba la existencia de enfermedades mentales no perceptibles al escrutinio común; en consecuencia, sugería que el saber médico estaba por encima de los preceptos del derecho penal clásico.

Palabras clave: Medicina legal, Derecho clásico, Etiología criminal, Psiquiatría.

Abstract: *The article analyzes the intellectual conflict between medicine and law raised by the new psychiatric knowledge in the explanation of criminal etiology in Mexico, in a periodicity in which the discourses presented greater polarity from 1877-1899. The analysis is made from the texts issued from legal medicine to the legal profession, in which they criticized the Criminal Code of 1871 by pointing out the existence of mental illnesses not perceptible to common scrutiny and that, consequently, medical knowledge was above the precepts of classic criminal law.*

Keywords: *Legal medicine, Classical law, Criminal etiology, Psychiatry.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, yussan_@hotmail.com

RECEPCIÓN: 22/11/2022

ACEPTACIÓN: 02/2023

Introducción

A mediados de la década de 1870 se inició en México la difusión de nuevas teorías europeas que supuestamente demostraban una relación entre criminalidad y padecimiento mental. Estas hipótesis sostenían que la conducta transgresora era de origen patológico y no un acto racional, como hasta ese momento lo establecía el derecho penal clásico. En consecuencia, a estos tratados, el sector médico señaló a la comunidad jurídica varios errores dentro de la legislación penal; con esto se sugirió la modificación y el esclarecimiento de los conceptos relacionados con las anomalías mentales que trataban en la legislación. Posteriormente, la asociación médica afirmó que el dictamen psiquiátrico debía ser elaborado por especialistas en la materia.

Sin embargo, la propuesta de la patología criminal fue rechazada por los representantes del derecho; pues, contenía posturas ideológicas diferentes al modelo ortodoxo por el que se regía el sistema penal del último tercio del siglo XIX, o sea, el Código Penal de México de 1871, que era considerado —por la comunidad jurídica y política del país— como una obra legislativa moderna que reconocía las necesidades sociales, la igualdad ante la justicia y haber terminado con la arbitrariedad de los jueces (Nava, 2010). Las diferencias que causaron mayor conflicto entre los médicos y los abogados fueron: la naturaleza para establecer las leyes, el origen de la conducta transgresora, el cuestionamiento de la racionalidad del individuo y la función de la pena (Speckman, 2007).

El derecho penal clásico consideraba que el individuo era un ser racional y, en consecuencia, la transgresión a la ley era un acto consciente, por lo que debía castigarse según la gravedad de la infracción. El castigo equivalía a un tiempo determinado en prisión que supondría una expiación en el delincuente y un método tranquilizador para la sociedad. Sin embargo, la medicina señaló que la racionalidad humana no era comprobable, pues los descubrimientos en fisiología cerebral, anatomía y la observación clínica demostraban que la conducta criminal estaba condicionada por factores internos y externos, de tal manera que el delito podía ser un síntoma de enfermedad (Speckman, 2009).

Respecto a la función de la pena, el gremio médico señaló que la reclusión en prisión sin propósito no cumplía con su cometido, así lo mostraban las altas cifras de delitos y de reincidentes; por lo tanto, propusieron que los transgresores fuesen evaluados clínicamente por

profesionales. El objetivo era determinar el nivel de peligrosidad del delincuente, obteniendo un resultado: si era apto o no para rehabilitarse. Este método, supuestamente, garantizaría la reinserción del individuo útil a la sociedad o su exclusión completa (Speckaman, 2009).

Además de las nociones opuestas entre el derecho y la medicina, uno de los factores más importantes para entender el rechazo de los abogados, jueces y magistrados a la patología criminal fue la función tradicional de los saberes dentro de la sociedad. Por un lado, el conocimiento médico residía en lo conferido al tratamiento y prevención de enfermedades; por otro, al derecho, el establecimiento de leyes de convivencia, métodos de castigo y medidas de protección para mantener el contrato social. En otras palabras, la legislación penal estaba regida por el derecho; disciplina en la que la medicina no tenía injerencia, salvo en las funciones del área de la medicina legal.

Con referencia a lo previamente explicado, este artículo plantea que en las últimas tres décadas del siglo XIX en México —aproximadamente entre 1877 y 1898— se desarrolló una disputa intelectual por la *verdad científica* entre representantes de la medicina y el derecho, ocasionada por la llegada al país de nuevas teorías europeas que brindaban respuestas a las causas de la criminalidad.¹ El objetivo principal es la reconstrucción de las primeras reacciones sobre la etiología de la conducta transgresora y su desarrollo en México, asimismo, contribuir a la historiografía en acontecimientos poco analizados.

Después de una revisión de las fuentes primarias, es posible proyectar la disputa intelectual —entre la medicina psiquiátrica y las leyes jurídicas— que se mantuvo en la nación mexicana aproximadamente dos décadas, hasta que, en el Cuarto Congreso Internacional de Antropología Criminal, celebrado en Ginebra en 1896, se estableció que el *delincuente* era el resultado de factores biológicos, sociales y psicológicos. Esto logró la correlación de las causas de la delincuencia y nuevas vertientes para el castigo, la prevención del crimen, en las que se fusionaron las premisas del derecho penal clásico y del positivo.²

¹ Fue un conflicto intelectual por dos razones: la primera aconteció en el ámbito intelectual (discursos, textos, libros, artículos y tesis); la segunda porque tanto médicos como abogados defendían los criterios de su disciplina y rechazaban al otro por las diferencias que representaban.

² En el Cuarto Congreso de Antropología Criminal (1896) se logró la integración de nuevas ciencias para el análisis del fenómeno delincencial y se determinó de manera oficial que el delincuente era un ser complejo, pues no podía ser entendido por el patológico. También se estableció la clasificación del transgresor en relación con su nivel de peligrosidad; esta acción tenía la finalidad de diagnosticar la posibilidad de su rehabilitación, el castigo adecuado o la reclusión permanente (Cabred, 1897: 414).

En las siguientes páginas se dan a conocer el inicio de la disputa intelectual entre abogados y médicos en México, así como las mutuas críticas, los principales representantes de ambos grupos; también se menciona la transformación de las posturas polarizadas, pues a finales de la década de 1890, las opiniones se tornaron conciliadoras al surgir nuevas vertientes de la explicación criminal, lo que minimizó sus diferencias y se logró, al menos en el discurso, un reconocimiento recíproco, al señalar que cada ciencia poseía una función especial en la práctica judicial y, por lo tanto, ambas eran prescindibles para la administración de justicia.

La medicina legal como introductora de las teorías psiquiátricas de la criminalidad

Antes de exponer a las principales críticas que realizó la medicina al derecho clásico, es necesario mencionar cómo surgió la correlación entre enfermedades mentales y la delincuencia: proviene de los aportes de la medicina psiquiátrica en la que se catalogaron conocimientos a partir de la práctica clínica desarrollada en países europeos —principalmente en Reino Unido y Francia— durante el siglo XVIII. En esa época se establecieron hospitales mentales y prisiones supervisados por médicos, que, al evaluar el estado físico y mental de los enfermos y reclusos —según fuera el caso— se registraban las características tanto de la conducta como de la anatomía; el reporte brindaba un registro de nuevos padecimientos, y propiciaba la inclusión de nuevas técnicas para identificar los posibles tratamientos para su rehabilitación (Foucault, 1987; Plumed y González, 2002).

Connotados alienistas plantearon la existencia de múltiples tipos de enajenación mental que no eran fáciles de distinguir, siendo estos los responsables de conductas criminales. A modo de ejemplo: el francés Philippe Pinel (1745-1826) desarrolló en 1801 el concepto de “manía sin locura”, padecimiento que revelaba la impulsividad de algunas personas aparentemente normales; el inglés, James Cowles Prichard (1786-1848) aportó la nosología de “locura moral”, que exponía las distintas afectaciones a la racionalidad (Pozueco, Romero y Casa, 2011). También Bénédict Augustin Morel (1809-1873) —de origen francés que trabajó como asistente en un hospital de alienados en París— creó la teoría del Degeneracionismo con la que se convirtió en uno de los principales representantes del campo psiquiátrico de la época; esta teoría

indicaba que los trastornos mentales provenían de factores hereditarios y que se lograban identificar por medio de anormalidades físicas o intelectuales en el individuo (Plumed y González, 2002).

Posteriormente, surgieron investigaciones médicas que demostraban un vínculo entre los trastornos mentales y la criminalidad. Estos estudios establecieron los cimientos de la antropología criminal; algunos de los más influyentes fueron: César Lombroso, catedrático en la Universidad de Turín, autor del *Hombre delincuente* (1876);³ Henry Maudsley, quien impartió clases de medicina legal en Londres y escribió *El crimen y la locura* (1880); Antonio Marro, médico del manicomio de Turín; y Charles Samson Féré, autor de *Degeneración y criminalidad* (1888).

Estas teorías se introdujeron al Continente Americano y propiciaron que se cuestionara el concepto de delincuencia, libre albedrío y la función del castigo, ocasionando la disputa de abogados y médicos. Los nuevos conocimientos vinculaban los padecimientos mentales con la criminalidad, estos se insertaron paulatinamente en México a través de libros, folletos y artículos en revistas especializadas. Sin embargo, fue por medio de la medicina legal y sus principales representantes que se señalaron los primeros descubrimientos.

Los primeros referentes en México fueron los galenos Luis Hidalgo y Carpio⁴ y Gustavo Ruiz y Sandoval,⁵ quienes publicaron el *Compendio de medicina legal: arreglado a la legislación del Distrito Federal* en 1877 (figura 1). De acuerdo con los autores, el texto fue una actualización de nuevas técnicas y teorías científicas que, hasta ese momento, eran las más completas de su área. La obra, bastante amplia, se dividió en dos tratados o tomos: el primero, destinado al estudio de la medicina y la química legales;⁶ el segundo, explicaba cuestiones relacionadas con la jurisprudencia médica.⁷

³ Cesar Lombroso considerado uno de los fundadores de la antropología criminal italiana, al igual que Enrico Ferri, quien desarrollo la vertiente sociológica y Rafael Garófalo con sus aportes en el ámbito jurídico.

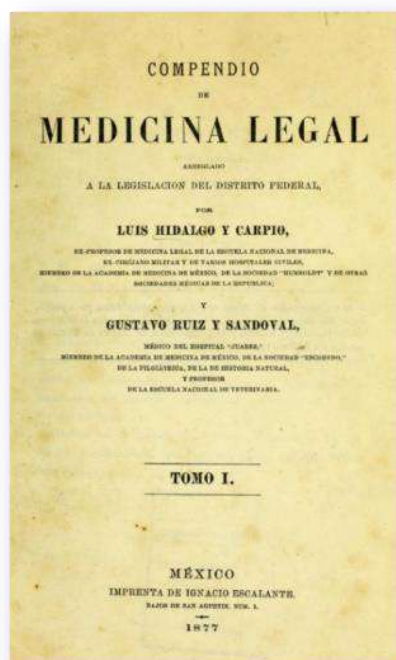
⁴ Luis Hidalgo y Carpio, *el forense más distinguido* impartió cátedra en la Escuela Nacional de Medicina. Fue cirujano militar y de varios hospitales civiles. Perteneció a varias asociaciones intelectuales; fue editor de la *Gaceta Médica de México*. Para un conocimiento amplio de su biografía, labor y producción científica, véase (Rodríguez, 2009).

⁵ Gustavo Sandoval Ruiz fue médico del Hospital Juárez, miembro de la Academia de Medicina de México, de la Sociedad Escobedo, de la Filantrópica, de la de Historia Natural y profesor de la Escuela Nacional de Veterinaria (Hidalgo y Ruiz, 1877).

⁶ La química legal, en el *Compendio de medicina legal* es descrita como la rama de la química general que tiene por objeto la investigación, mediante el análisis de sustancias tóxicas para el ser humano; indispensable para ayudar a resolver cuestiones de envenenamiento y otros delitos (Hidalgo y Ruiz, 1877, Tomo II).

⁷ La jurisprudencia médica, también es conocida como deontología médica jurídica; se utiliza para designar las normas legales y administrativas que establecen las reglas del ejercicio de la medicina (Silva, 1995: 568).

Figura 1



Fuente: Hidalgo y Ruiz (1877: s/p).

La publicación del *Compendio* provocó el inicio de la disputa, pues dentro de sus páginas se señalaron críticas al Código Penal de 1871. De acuerdo con los autores, algunas de las modificaciones que la legislación debía atender eran los usos de los conceptos como la locura, la demencia y la enajenación mental, pues en el *Código Penal* se empleaban indistintamente para referirse a cualquier perturbación intelectual; en consecuencia, se tenía una interpretación errónea por parte de jueces y abogados, dando como resultado un dictamen erróneo (Hidalgo y Ruiz, 1877).

Asimismo, se señaló que la legislación penal —en su capítulo II y artículo 34— dictaba que: el individuo era exento de responsabilidad punible cuando al momento de violar una ley, el infractor fuese menor de nueve años, si estuviera en estado de enajenación mental, o bien en locura intermitente, además de la embriaguez completa (Código Penal: 1871). Sin embargo, de acuerdo con los partidarios de la patología criminal, “solo existe (para la jurisprudencia) el hombre razonable y el loco” (Zayas, 1898: 1), al no reconocer gradaciones ni elementos atenuantes.

La crítica se fundamentó en que la mayoría de los jueces —al desconocer los parámetros especializados y las técnicas para dictaminar los estados anómalos de la mente— solo reconocían la imposibilidad de cargos judiciales a quienes presentaban enloquecimiento visible (Parra, 1895). Entre ellos, el jurista José María Lozano, quien defendía que el único elemento válido para exceptuar la pena era la demostración perceptible de locura, ya que no podía dictaminarse a través de “suposiciones o presunciones que puedan dar lugar la naturaleza y circunstancias de la infracción” (Hidalgo y Ruíz, 1877: 417- 418).

Entonces, la aplicación de la ley en casos de irresponsabilidad criminal era complicada en la práctica judicial, tanto para médicos como para abogados, por la dificultad que representaba el diagnóstico de los locos *no visibles*. Debido a esta situación, los autores del *Compendio* incluyeron técnicas que garantizaban la identificación del estado mental del acusado al momento de cometer el delito, o bien, la falta de discernimiento de aquellos individuos implicados en asuntos civiles o criminales.

Así, el reto del médico legista se centró en demostrar —por medio de la literatura psiquiátrica— las características de los padecimientos mentales más complicados de precisar y fáciles de emular; entre los que destacaban los distintos tipos de epilepsia; la locura intermitente; la imbecilidad; el idiotismo; el cretinismo y el raciocinio del sordomudo (Hidalgo y Ruíz, 1877):

Ciertos locos pueden y saben ocultar la perturbación mental que padecen, cuando comprenden el objeto de reconocimiento pericial al que se les somete, o tienen interés en que se les deje salir de la reclusión en las que se les tiene [...] hay otros, por fin, como sucede con los melancólicos, que guardan de ordinario el más profundo disimulo sobre sus alucinaciones, pero que sin embargo se resignan algunas veces a contárselas a otros (Hidalgo y Ruíz, 1877: 408).

Poco después de la publicación del *Compendio*, médicos y estudiantes de medicina empezaron a escribir obras que buscaran probar la relación entre estigmas físicos y mentales con la criminalidad, y así demostrar la cientificidad de las nuevas teorías al gremio de los juristas. Algunos de los aportes más destacados de aquella época se encuentran los del joven galeno, Porfirio Parra, quien fue de los primeros en interesarse en la estructura del cerebro, la correlación entre las afecciones mentales y la conducta de los individuos. En 1878 publicó *Ensayo sobre la patogenia de la locura*, y en 1895 presentó su trabajo: *¿Según la psiquiatría, puede admitirse la responsabilidad parcial o atenuada?*

Otra obra significativa fue la escrita por el estudiante de medicina Eduardo Corral, titulada *Algunas consideraciones médico-legales sobre la responsabilidad criminal de los epilépticos* (1882), tesis en la que creó una categorización de la enfermedad e implementó un método para identificar el grado de razonabilidad de los acusados al momento del delito.

En relación con la caracterización de los criminales por medio de estigmas físicos, sobresalieron las aportaciones de Francisco Martínez Baca, quien junto a su colega Manuel Vergara, publicó *Estudios de Antropología criminal* (1892); texto en el que establecieron una categorización de delincuentes mexicanos de acuerdo con su fisionomía, en su trabajo expusieron anomalías en la antropometría y en los órganos internos. Años después, Martínez escribiría en solitario *Los tatuajes. Estudio psicológico y médico-legal* (1899).⁸ En esta última obra recalcó que analizar los tatuajes ofrecía información valiosa del criminal, pues el legista podía averiguar la procedencia, ocupación y hasta el estado mental del sospechoso con el análisis de las imágenes y líneas, (figuras 2 y 3).

Figura 1



Fuente: Martínez (1899: 337).

Figura 2



Fuente: Martínez (1899: 323).

⁸ Etnólogos y antropólogos del siglo XIX interpretaron que la práctica del tatuaje era más frecuente entre los delincuentes y los soldados, por lo tanto, se consideró un estigma propio de seres atávicos. En México hubo algunas aportaciones sobre su análisis, inspirados por autores europeos como Ernest Berchon, Lombroso y Alexander Lacassagne (Luévano, 2006).

Debido a la vasta literatura médica, los métodos para el diagnóstico de padecimientos mentales *no visibles* y el dominio de saberes psiquiátricos, psicológicos y fisiológicos otorgaban a especialistas en el campo de la ciencia un mayor reconocimiento, incluso superior a un juez, ya que este no poseía el capital cultural y desconocía la etiología de la enfermedad en el proceso del estudio clínico del: “[...] verdadero estado de manía, como aquellos que solo tenían por móvil las perturbaciones psíquicas difíciles de apreciar a primera vista y que requieren de atención y estudio del médico para poder diagnosticar debidamente” (Corral, 1882: 9-10).

Los defensores de la patología criminal buscaban convencer con argumentos clínicos y supuestamente comprobables su superioridad científica sobre el conocimiento filosófico del derecho. Sin embargo, gran parte de los abogados descalificaban a los médicos con discursos sustentados en el pensamiento liberal y atacaron las debilidades de aquellas teorías, pues asumían al ser humano como un ser irracional y víctima de toda influencia interna y externa a su organismo. También, señalaron que los métodos médicos para identificar anomalías mentales “no visibles” eran complicados de aplicar e incluso que los preceptos de la psiquiatría causarían graves consecuencias para la convivencia social.

La defensa del derecho penal clásico

Ante las nuevas teorías de la criminalidad de origen europeo y las exigencias del sector médico, los abogados defendieron los fundamentos del derecho liberal y sostuvieron su legitimidad; y aunque los textos son escasos en comparación con los producidos por médicos, sobresalió la postura de Andrés Díaz Millán en *La criminalidad y los medios para disminuirla*, publicado en 1888;⁹ y la de Agustín Verdugo, con su trabajo titulado *La responsabilidad criminal y las modernas escuelas de antropología*, publicado en 1895.

Estos discursos de tradición liberal defendieron que sus fundamentos teóricos estaban sustentados en un conjunto de saberes antiguos, generados por sabios, lo que indicaba que el individuo era el único responsable de sus actos:

⁹ Los medios para erradicar la delincuencia propuestos por el autor fueron: procurar la educación y la moral en la niñez; además, reglamentar las casas de juego, la venta de alcohol y la prostitución; así como reformar el sistema penitenciario.

En todos los tiempos, sin excepción alguna, se ha creído por las religiones, por los legisladores y por los sabios, que el infractor de la ley social era responsable de su delito, y él mismo ha sentido esta responsabilidad pasar sobre sí como un fardo moral, de que solo podían descargarlo el arrepentimiento en el fuero interno y la pena en las relaciones con sus semejantes (Verdugo, 1895: 40).

Advertían que una nueva escuela pretendía reemplazar ese conocimiento milenario producto de la evolución de la sabiduría (Verdugo, 1895). Para los clásicos, las nuevas teorías de criminalidad demostraban que la responsabilidad criminal no existía, pues cualquiera que fuese el origen de la conducta transgresora, ya fuera hereditaria, biológica o social, negaba la racionalidad del hombre, y con ello —según los defensores del derecho clásico— el transgresor perdía su carácter racional; por lo tanto, su obligación legal. Verdugo creyó que las hipótesis científicas que revelaban el comportamiento delictivo reducían al ser humano al “resultado del instinto”, en el que se le comparaba con “microorganismos despreciables” (Verdugo, 1895: 34):

La moderna escuela italiana se empeña en demostrar que el libre arbitrio es una mera ilusión de nuestro sentido íntimo, pues todos los actos humanos resultan un verdadero producto mecánico, cuya naturaleza debe obligar y obligará indefectiblemente a la ciencia del derecho a prescindir de la falsa noción de la responsabilidad individual como base de la pena, para colocar esta sobre el fundamento indiscutible y palpable de la defensa social (Verdugo, 1895: 56).

Además de las marcadas diferencias entre los clásicos y los positivistas respecto a la pena y la responsabilidad criminal, los factores atávicos y degeneracionistas de la criminalidad resultaron en un total rechazo por parte de los defensores del derecho penal liberal (véase cuadro 1), pues consideraron que esa hipótesis quedaba reducida a una mera curiosidad de investigación, pero no para establecer una clasificación de delincuentes, ya que era evidente que existían hombres *virtuosos* que podían presentar rarezas en su aspecto y, por el contrario, seres humanos que fuesen peligrosos sin huellas atávicas (Verdugo, 1895).

Cuadro 1. Diferencias entre el derecho clásico y la patología criminal

Elementos diferenciadores	Derecho clásico	Patología criminal
Origen de la conducta criminal	Libre albedrío	Negación del libre albedrío: Enfermedad mental, (herencia o provocada)
Excepción de la pena	Menores de edad y locos	Sin excepción
Castigo	Pena carcelaria	Tratamiento o reclusión total
Parámetro de la pena	Gravedad del delito	Peligrosidad del autor
Método	Lógico-abstracto, silogístico y deductivo	Observación, experimental

Fuente: elaborado a partir de los textos de Speckman (2007; 2009).

Según los defensores del derecho penal clásico, las ideas de la escuela positivistas representaban un peligro social que podían desencadenar una constante evasión de la ley al adoptar los criterios de la patología criminal, pues todo aquel que cometiera un delito podría ser dictaminado por la causa de su acto; es decir, por: influencia pasional, emotiva e impulsiva social. De tal manera que el argumento —cualquiera de los anteriores— sería empleado a favor de los criminales para atenuar o exceptuar su pena (Verdugo, 1895). Al respecto, Andrés Díaz Millán calificó de *muy peligrosa* la doctrina positivista porque declaraba a todos los delincuentes como enfermos e irresponsables ante la ley, por lo que la “jurisprudencia no podía convertirse en medicina ni el Estado de derecho en Estado de salud” (Díaz, 1888: 2).

Hay una escuela jurídica que exagerando el método positivista de Comte casi convierte los delitos en síntomas de enfermedades, los criminales en enfermos, los procedimientos judiciales en tratamiento terapéutico, los jueces en patologistas, la policía en higiene y la jurisprudencia en medicina, pero por más que sea cierta la influencia de lo físico sobre lo moral, del organismo sobre la voluntad, es mil veces mayor la influencia de lo moral sobre lo físico, de la inteligencia y la razón sobre las pasiones brutales, y del criterio moral o conciencia sobre los sofismas y fuerzas ciegas (Díaz, 1888: 2).

La crítica del gremio jurídico se centró en que el positivismo criminal, al que el abogado Díaz Millán describía como *exagerado*, equiparaba al delincuente igual a un enfermo, restando importancia al criterio moral. Asimismo, se mencionaron las pretensiones de convertir al sistema jurídico en uno presidido por las ciencias médicas. No obstante, la continua negativa del derecho ante las tendencias del estudio del delincuente fue disminuyendo, ya que, con el paso del tiempo, el involucramiento de nuevas ciencias minoró las diferencias y les otorgó un papel definido en la práctica judicial.

Hacia un equilibrio de saberes

Aunque en México hubo bloques diferenciados sobre la etiología del delito, también hubo abogados que se manifestaron a favor de los avances de la psiquiatría y de la necesidad de incluirlas en la Legislación penal, así lo representaron Rafael de Zayas Enríquez y Miguel Macedo en 1900; época en la que se fue configurando un nuevo discurso encabezado por una postura conciliadora entre médicos y abogados; por esos años se empezaba a buscar un equilibrio de saberes.

En sus propuestas evaluaron los alcances de ambas ciencias y concluyeron que la medicina no podía establecer leyes de convivencia ni el derecho a conocer por sí mismo las afecciones biológicas y sociales del ser humano. Sus argumentos estuvieron enfocados en señalar el valor de la ciencia médica y jurídica, dando el crédito correspondiente a cada disciplina con el propósito de terminar con la confrontación; pues cada saber dominaba un área de conocimientos específica e indispensable en la práctica judicial. Sin embargo, las motivaciones del Derecho fueron más allá de la representación de su disciplina en esa unión intelectual: los abogados señalaron que los datos de estadística criminal demostraban el fracaso del Derecho Penal como mediador de la convivencia social; y que, de continuar así, se suscitaría un retroceso en la nación.

El médico Rafael Lavista en su texto *Relaciones entre la medicina y la Jurisprudencia* (1895: 243) mencionó que cada ciencia contenía un objetivo claro en la lucha contra lo criminal y precisó que ambos saberes no eran enemigos, sino aliados en la defensa de las leyes que regían a la sociedad. Esa misma idea fue compartida por Secundino Sosa en su publicación *El valor de los dictámenes médicos en los casos de irresponsabilidad criminal y de incapacidad por trastornos mentales*, en el cual reconocía las diferencias entre el saber médico y el jurídico, aunque ambas ciencias se rechazaban mutuamente; para ello, el autor buscó la conciliación en su confianza en la “honradez jurídica [y en la] moralidad médica” (Sosa, 1895: 237), para que finalmente se lograra consolidar una alianza.

Ambos textos indicaban que cada especialista poseía un área de conocimiento que dominaban: el médico, relacionado con los aspectos fisiológicos del ser humano, y el juez, con las leyes que regían la convivencia. Según Lavista, el derecho era el conjunto de verdades axiomáticas arraigadas en la conciencia humana, necesarias para la vida en sociedad; en cambio, la medicina era la ciencia que otorgaba las leyes orgánicas del individuo, de tal manera que la unión de esos conocimientos serviría para aplicarse en el proceso judicial (Lavista, 1895).

Que la medicina moderna es una ciencia, se demuestra fácilmente si se atiende a que los conocimientos hoy conquistados en esta rama del saber humano, son el fruto de la observación y experimentación rigurosas, son el resultado de la generalización de los hechos bien observados, son la consecuencia de una idea general, que ha permitido clasificar y formular leyes perfectamente comprobadas, por la comparación de las series de hechos producidos o verificados con el rigor indispensable que exigen las verdades incontrovertibles (Lavista, 1895: 245).

Para Lavista, la medicina poseía los elementos científicos facilitados por la observación y la experimentación en las áreas del conocimiento humano; por lo que replicó su malestar hacia los representantes del derecho al no usarlos en beneficio de la sociedad para obtener un cuerpo de leyes más justo, y menos empírico. Calificó de ignorantes a quienes se oponían a su integración, porque según él, cometían un delito “de lesa humanidad” (Lavista, 1895: 250). Años atrás, esa misma idea fue expuesta por el abogado Rafael de Zayas Enríquez en su texto *Fisiología del crimen: Estudio Jurídico-sociológico*, publicado en 1885, en el cual, criticó a sus colegas, al no aceptar el desarrollo que se había alcanzado en la medicina y la fisiología. De igual manera, se mostró en contra de la actitud de los magistrados, pues respetaban con total certeza los dictámenes médicos legistas, siempre y cuando no estuvieran relacionados con el diagnóstico de enfermedades mentales (Zayas, 1885).

De la misma manera, los abogados precisaron que la ciencia jurídica de ese momento no estaba sustentada por el método científico, y se manifestaron ante la necesidad de captar todo conocimiento que ayudara a la aplicación de la ley. El abogado Miguel Salvador Macedo de Saravia hizo un llamado a su gremio para seguir ostentando el papel de “apóstol de la ciencia” (1888: 8); ya que era evidente que las nuevas ciencias habían superado las premisas del derecho penal clásico:

La biología, comprendiendo la psicología, se ha transformado casi a nuestra vista, y pasado del dominio de la metafísica, ha entrado de lleno en el dominio de lo positivo, y conquistando numerosas y fecundas leyes, —gracias a la aplicación de los nuevos métodos fundados en la observación— (Macedo, 1888: 6).

Además, Macedo indicó que al igual que todas las ciencias, las de índole jurídico debían y estaban en evolución; por lo tanto, era una acción imposible de detener:

La ciencia jurídica no podía tampoco permanecer estacionaria en medio de este progreso universal. El progreso de las ciencias que al derecho sirve de base ha determinado en éste nuevos progresos; mejor conocido el hombre, la sociedad ha sido también mejor comprendida y por lo mismo más científicamente estudiados los fenómenos sociales (Macedo, 1888: 6).

La renovación de la ciencia jurídica debía consistir en el abandono de “leyes establecidas *a priori*” (Macedo, 1888: 8) y ser sustituidas por el método científico para que se estudiara la realidad de la condición humana y no las suposiciones filosóficas.

Al revisar los argumentos de este tipo de discursos se puede notar que la intención era demostrar a cada grupo intelectual el impacto de su labor dentro de la práctica judicial para crear una perspectiva integradora entre los que no estaban convencidos aún, ya que, de lo contrario, no se lograría la impartición de justicia y ni se garantizaría la seguridad social. Sin embargo, la crítica continuó por décadas.

No obstante, la postura conciliadora no provino únicamente por parte del derecho ni por los conocimientos desarrollados por la psiquiatría y de las múltiples críticas realizadas. Se considera que la adopción de nuevos criterios para explicar a la criminalidad se suscitó gracias a una renovación elemental en el contexto internacional, mejor conocida como la escuela positiva del derecho penal.

Con esta escuela la ciencia criminológica evolucionó de tal manera que la patología mental no fue la única vertiente explicativa, ya que en el Tercer Congreso de Antropología Criminal —celebrado en Bruselas en 1892— las nuevas ciencias como: la sociología, la psiquiatría social, la psicología social y la estadística adquirieron relevancia en el estudio del delincuente. Poco después surgió la Nueva Escuela, proyecto que logró equilibrar los preceptos del positivismo y el derecho clásico.

Esa transformación propició a que en México germinara una nueva etapa en los estudios criminológicos,¹⁰ pues se analizó al transgresor desde diferentes perspectivas; por ejemplo, en 1901 el abogado Julio Guerrero presentó una investigación titulada *Génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*; posteriormente, el exjefe de policía y experiodista, Carlos Roumagnac presenta la trilogía *Por los mundos del delito*, conformada por: *Los criminales en México. Ensayo de psicología criminal* (1904); *Crímenes sexuales y pasionales. Estudio de psicología morbosa* (1906) y *Matadores de mujeres* (1910).¹¹

¹⁰ La tesis de doctorado de Arellano, 2022 da cuenta de la transformación en la criminología mexicana antes de su profesionalización en 1939.

¹¹ Para una lectura biográfica e intelectual de Roumagnac, se recomienda revisar: Arellano Navarrete, Y. (2018). Carlos Roumagnac, una biografía intelectual. Tesis de maestría. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Conclusiones

La llegada a México de la patología criminal produjo un mayor interés por el estudio del delincuente con enfoque metódico, comprobable e identificable desde la psicología y medicina; y al mismo tiempo trajo consigo inconformidad en el ámbito jurídico. El resultado fue una confrontación de saberes protagonizada por médicos y abogados que se caracterizó por la defensa y refutación de las nuevas teorías. Se enfrenta el conocimiento médico y científico con el saber metafísico y no verificable que es el derecho clásico.

Este artículo abarca el periodo 1877-1900 en el que se identifica la disputa entre ambos gremios por la verdad científica. Cada uno contenía elementos no convencionales; la postura médica, basada en el Degeneracionismo —principal fundamento de la patología criminal—, fue cuestionada y rechazada por los estigmas físicos que provocaba la discordancia entre la teoría y la realidad. Respecto a las anomalías del tipo *no visible* —las del comportamiento y de las deficiencias en la inteligencia—, se propusieron novedosas técnicas para el diagnóstico del acusado según el uso de la razón durante el crimen, las cuales resultaron complicadas e ineficientes al momento de su aplicación; pues persistía la probabilidad de que el transgresor pudiera fingir una enfermedad mental o lo inverso, que el enajenado fuera diagnosticado como sano.

Por otro lado, el gremio del derecho penal clásico se encontraba dividido entre quienes no aceptaban los cambios y los que señalaban la necesidad de la evolución de la ciencia jurídica. De un lado estaban los positivistas que criticaron al sistema penal y esto significó el inicio de una autocrítica dentro de la comunidad jurídica; pues se concluyó que, efectivamente, la ley necesitaba integrar a otras ciencias para lograr una modernización en el establecimiento y ejecución de las normas de convivencia social de acuerdo con las características propias de la sociedad.

A finales de la década de 1880 predominó la tendencia de la conciliación. Esta postura ubicó en un punto medio al conocimiento médico y el jurídico, por ejemplo: los médicos señalaron sus propios límites, y aceptaron que la ciencia jurídica era indispensable para establecer las leyes de convivencia. Los abogados admitieron la existencia de individuos susceptibles a conductas inesperadas —causadas por enfermedades mentales no visibles— por

lo tanto, reconocieron que cada saber era necesario para garantizar una mejor impartición de justicia. Eso no significó que abandonarían su perspectiva acerca de la patología del criminal, pues el debate sigue hasta los primeros doce años del siglo XX aproximadamente.

Por último, se consideró que la adopción de elementos del positivismo criminal ayudó a los abogados para disminuir la confrontación con los médicos, pues ambos saberes se integraron con el propósito de resolver los conflictos en la práctica judicial. Con todo, este debate se concluyó que la época de la dualidad sobre el origen del criminal fue relativamente efímera, ya que, para el nuevo siglo, XX, la conducta criminal se explicaría por múltiples factores y ciencias.

Referencias

- Arellano Navarrete, Y. (2018). *Carlos Roumagnac, una biografía intelectual*. Tesis de maestría. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Arellano Navarrete, Y. (2022). *Discursos de lo criminal en México: de los antagonismos a los acuerdos, 1877-1931*. Tesis de doctorado. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Buffington, R. (2001). *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.
- Código Penal para el Distrito Federal y Territorios de Baja California sobre delitos del fuero común y para toda la República sobre delitos contra la Federación*. (1871). Veracruz, México: Imprenta del PROGRESO de Ramón Lainé.
- Corral, E. (1882). *Algunas consideraciones médico-legales sobre la responsabilidad criminal de los epilépticos*. México: Tipografía de Berrueco hermanos.
- Díaz Millán, A. (1888). "La criminalidad y los medios de disminuirla". *El Foro. Periódico de Jurisprudencia y Legislación*. 20 de octubre de 1888, México, pp.5-7.
- Foucault, M. (1987). "Las desviaciones religiosas y el saber médico". En J. Le Goff, *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial* (pp. 9-13). Madrid, España: Siglo XXI.
- Hidalgo y Carpio, L. y G. Ruiz y Sandoval (1877). *Compendio de Medicina legal arreglado a la legislación del Distrito Federal*. 1ª ed. Mexico: Imprenta de Ignacio Escalante. Vol. I.

- Hidalgo y Carpio, L., y G. Ruiz y Sandoval (1887). *Compendio de Medicina legal arreglado a la legislación del Distrito Federal*. 1ªed. México: Imprenta de Ignacio Escalante. Vol. II.
- Lavista, R. (1895). "Relaciones entre la medicina y la jurisprudencia". *Anuario de Legislación y Jurisprudencia*, pp. 242-252.
- Luévano, Á. R. (2016). "Tatuajes, territorios corporales del México finisecular". *TRACE (Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre)*, [en línea] núm. 70, Julio, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos Distrito Federal, México. Recuperado el 30 de agosto del 2022 de [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/4238/423846616005.pdf](https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/4238/423846616005.pdf)
- Macedo S., M. (1888). *Discurso pronunciado por el Lic. Miguel S. Macedo en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de la capital de la república al inaugurarse los estudios del año escolar de 1888*. México: Imprenta de A. Venegas Arroyo.
- Martínez Baca, F. (1899). *Los tatuajes. Estudio psicológico y médico-legal en delincuentes y militares*. Puebla, México: Palacio Nacional.
- Nava Garcés, A. E. (2010). "200 años de justicia penal en México. Primera parte, 1810-1910 (primeras leyes penales)". En Quintana Roldan, *La independencia de México a 200 años de su inicio. Pensamiento social y jurídico* 1ª ed. (pp. 343-364). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orfila, M. (1847). *Tratado de medicina legal* Madrid. España: Imprenta de Don José María Alonso. Vol. I
- Parra, P. (1895). "¿Según la psiquiatría, puede admitirse la responsabilidad parcial o atenuada?". En *Primer Concurso Científico de México. Academia de Medicina*, (pp. 1-23) México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Plumed Domingo, J. J., y R. González (2002). "La introducción de las ideas degeneracionistas en la España del siglo XIX. Aspectos conceptuales". *Frenia*, [en línea], vol. I, núm I, pp. 31-48. Recuperado el 15 de noviembre de 2022, de <https://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16370/16216>.

- Pozueco Romero, J.; S Romero Guillena, y N. Casas Barquero (2011). "Psicopatía, violencia y criminalidad: un análisis psicológico forense, psiquiátrico-legal y criminológico (Parte I)". *Cuadernos de Medicina Forense* [en línea], vol. 17, núm. 3, julio – septiembre. Recuperado el 14 de octubre de 2022, de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062011000300004&lng=es&nrm=iso
- Pública, M. de. (1897). "Informe del Delegado Argentino Dr. Domingo Cabred al IV Congreso Internacional de Antropología Criminal". En D. Cabred, *Memoria presentada al Congreso Nacional de 1897* (pp. 408-428). Buenos Aires: Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional.
- Rodríguez Pérez, E. (2009). "Luis Hidalgo y Carpio, editor de Gaceta Médica de México". *Gaceta Médica de México*, vol. 145, núm 2, marzo-abril, pp 159-166.
- Silva Silva, H. (1995). *Medicina legal y psiquiatría forense*. Chile: Jurídica de Chile Vol. II.
- Sosa, S. (1895). "Valor de los dictámenes médicos en los casos de irresponsabilidad criminal y de incapacidad por trastornos mentales". *Anuario de Legislación y Jurisprudencia*, pp. 237-241.
- Speckman Guerra, E. (2007). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México. 1872-1910)*. México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Speckman, Guerra, E. (2009). "El cruce de dos ciencias: conocimientos médicos al servicio de la criminología (1882-1901)". En L. Cházaro, *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX* (pp. 211-230). Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán.
- Verdugo, A. (1895). *La responsabilidad criminal y las modernas escuelas de antropología*. Tesis sustentada en representación de la Academia Mexicana de Jursisprudencia y Legislación en la Sesión Solemne del día 12 de Agosto de 1895 del Primer Concurso Científico 1895. Academia de Jurisprudencia y Legislación Correspondiente de la Real de Madrid.
- Zayas Enríquez, R. de (1885). *Fisiología del crimen. Estudio jurídico-sociológico*. Veracruz: Imprenta de R. de Zayas.
- Zayas Enríquez, R. de (1898). "Fisiología del crimen. Estudio Jurídico Sociológico". *El Siglo XIX*, págs. 1-2.

Yussel Arellano Navarrete: Doctora en Humanidades: Estudios Históricos por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Desde hace doce años ha desarrollado temas en torno a los discursos sobre criminalidad en México: la mujer delincuente en el Distrito Judicial de Toluca en la Revolución mexicana; la biografía intelectual de Carlos Roumagnac, criminólogo y criminalista en las primeras décadas del siglo XX; recientemente, obtuvo el grado de doctorado, en el que trata la reconstrucción de los discursos criminológicos en México entre 1877 y 1931.

Un acercamiento a la figura del lector en *El último lector* de David Toscana y *El último lector* de Ricardo Piglia

An approach to the reader's figures in The Last Reader by David Toscana and The Last Reader by Ricardo Piglia

Shanik Sánchez*

Rastrear el modo en que está representada la figura del lector en la literatura supone trabajar con casos específicos, historias particulares que cristalizan redes y mundos posibles.

PIGLIA, *El último lector*

Resumen: El último lector (2004) de David Toscana y El último lector (2005) de Ricardo Piglia comparten un mismo título. Esta coincidencia resulta un atractivo guiño para emparentar ambos libros, aunque no es suficiente. ¿Qué otro elemento podría, entonces, vincularlos? Interpretar, traducir y codificar la realidad mediante un texto literario es una constante en las dos obras. A partir de sus propias poéticas, ambas comparten este interés en el acto de leer, la figura del lector y su condición en la literatura. En la comparación de ambos textos, pero en especial desde la propuesta de Piglia, este artículo explora el modo de leer de Lucio, protagonista de la novela de Toscana, y de algunos personajes en cuatro de los seis ensayos —“¿Qué es un lector?”, “Un relato sobre Kafka”, “Ernesto Guevara, rastros de lectura” y “La linterna de Anna Karenina”— de Piglia. Hermeneutas que no encuentran, sino que buscan, el lector en la novela de Toscana es como un crítico literario, mientras en los ensayos de Piglia el crítico literario es un lector; no obstante, en ambos textos el recurso metafictivo al que se da prioridad es la lectura y no la escritura.

Palabras clave: figura del lector, realidad, ficción, David Toscana, Ricardo Piglia.

Abstract: *The Last Reader (2004) by David Toscana and The Last Reader (2005) by Ricardo Piglia share the same title. The coincidence between their titles is an attractive nod to link both books, although it is not enough. What other element could link them? In both, interpreting, translating and codifying reality through the mediation of a literary text is a constant. Based on their own poetics on the reader's figure and the act of reading, both share a common and, at the same time, particular interest in reading literature, in the relationships between literature and life, the act of reading, the figure of the reader and their condition in literature. Comparing both texts, but especially from Piglia's proposal, this article explores how Lucio, the protagonist of Toscana's novel, reads, as well as the way some characters read in four of the six essays —“What is a reader?”, “A story about Kafka”, “Ernesto Guevara, traces of reading” and “Anna Karenina's lantern” — by Piglia. Hermeneuts who do not find, but rather seek, while the reader in Toscana's novel is like a literary critic, in Piglia's essays the literary critic is a reader. However, in both books the priority in the metafictional resource is reading and not writing.*

Keywords: *Reader's figure, Reality, Fiction, David Toscana, Ricardo Piglia.*

*Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México, saberusha@gmail.com

RECEPCIÓN: 16/01/2023

ACEPTACIÓN: 31/03/2023

Introducción

Entre la publicación de *El último lector* de David Toscana (2004) y *El último lector* de Ricardo Piglia (2005) dista solo un año de diferencia. Una novela y un libro de ensayos literarios —o ficciones críticas, “crítica como forma de relato”, en palabras de Piglia (2014: 9)— que comparten un mismo título. Esta coincidencia resulta un atractivo guiño para emparentar ambas obras, aunque no suficiente.

Ada Aurora Sánchez Peña (2007) ya vislumbraba, en “De invisibles fronteras. Realidad y ficción en *El último lector*”, una correlación entre estos desde la metafiction; pero Adelmara Ramírez (2019), en “Retal de audiencia: el punto de encuentro entre *El último lector* de David Toscana y *El último lector* de Ricardo Piglia”, sería el primero en desbrozar el camino a partir de la violencia. Christopher Domínguez Michael (2021) también lo destacó en su reseña “Las aventuras del último lector”, pero sin abundar:

Creo que al propio David Toscana ya le conté la anécdota. La última vez que vi a Ricardo Piglia, en el pasillo de un hotel en Xalapa, nos saludamos brevemente y vi que llevaba en la mano un ejemplar de *El último lector*, de Toscana, siendo el maestro argentino autor de un libro del mismo título. El de Piglia —uno de sus mejores ensayos— había aparecido un año después que el del regiomontano y, adelantándose a cualquier comentario que yo pudiera hacer, me dijo: “Me avergüenzo, ante esta obra genial, de tener un libro que se titula igual”.

Entonces, ¿qué otro vínculo existe entre la novela de Toscana y los ensayos de Piglia? Si bien no le faltan elementos para leerse desde lo policial (Noguero1, 2009; Alfonso, 2022) o la violencia (Ramírez, 2019), *El último lector* de Toscana se ha considerado narrativa del desierto o del Norte y metafiction o metaliteratura (Rodríguez Lozano, 1999; Sánchez Peña, 2011; Díaz, 2017). Por su parte, *El último lector* de Piglia es el itinerario personal de un escritor que lee, “un recorrido arbitrario por algunos modos de leer” (Piglia, 2015a: 172). Pero, como “se trata de correlaciones y de lazos” (Piglia, 2015a: 47), de desplazamientos, encuentros y revelaciones, se descubre un interés en común, y a la vez particular, en la lectura y la literatura. Tanto en la novela de uno —en especial con su protagonista, Lucio—, como en los ensayos del otro —“¿Qué es un lector?”, “Un relato sobre Kafka”, “Ernesto Guevara, rastros de lectura” y “La linterna de Anna Karenina”—, el acto de leer y la figura del lector resultan centrales.

En “¿Qué es un lector?”, Piglia (2015a: 19) resalta: “En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más bien como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo”. Ambas obras establecen un diálogo precisamente en esa figura extrema, apasionada y compulsiva. Piglia y Toscana conciben posibles lectores ideales en el acto mismo de la lectura —hermeneutas que más que encontrar, buscan—, los cuales son el núcleo de los dos textos.

Lucio acude a los libros para obtener respuestas, pues entre los mundos representados en aquellos y el suyo resuenan ecos que solo él percibe e interpreta. Análogamente, en los ensayos de Piglia, Anna Karenina, Scharlach y Lönnrot, Ernesto Guevara, Kafka, Robinson Crusoe y Juliana encuentran en la literatura señales para orientarse en sus contextos. Las obras que se mencionan en la trama de *El último lector* de Toscana y las situaciones de *El último lector* de Piglia se intersectan con la vida de quienes leen, funcionan como guías o incluso como oráculos. La lectura representa un modelo de construcción de sentido donde la frontera entre ficción y realidad se vuelve porosa; la referencialidad se desvía al interior y se encuentran los signos de la escritura, es decir, el aparato del proceso constructor de la novela y el ensayo.

Últimos lectores

A primera vista, la trama de *El último lector* de Toscana se muestra sencilla: Icamole, un pueblo desértico y perdido en el norte de México, entre Coahuila y Nuevo León, se queda sin agua y sin lectores. Remigio es el único habitante cuyo pozo todavía almacena un poco de agua, pero un día encuentra en este el cadáver de una niña desconocida. Sin saber qué hacer y temeroso de ser inculcado, recurre a su padre, Lucio. Entonces, sufren una serie de contratiempos para ocultar el cuerpo y evitar que las autoridades locales los culpen de homicidio. Hasta ese momento, parece un relato más sobre un crimen por resolver. No obstante, conforme avanza la narración, aquel *misterio* sirve de pretexto para introducir el verdadero argumento de la novela: la reflexión en torno al acto de leer.

En cuanto a *El último lector* de Piglia, compendia seis ensayos, además de un prólogo y un epílogo. Se trata de *una serie privada* que está en el recuerdo del autor argentino, que confiesa: “Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito. [Lecturas] de casos imaginarios y de lectores únicos” (Piglia,

2015a: 172, 171), donde se reflexiona sobre el acto de leer y las formas que adopta la figura del lector. Por supuesto, ambos géneros literarios tienen propósitos distintos: uno, narrativo; el otro, argumentativo. Pero si en *El último lector* de Toscana los personajes corresponden a las lecturas del protagonista, *El último lector* de Piglia también despliega una presencia de múltiples voces: personajes *reales*, narradores y personajes de los libros que se aluden. Dicho de otro modo, ambas obras son literatura sobre literatura, novela de la novela y ficción crítica de la literatura.

La narrativa de Toscana y los ensayos de Piglia, en mayor o menor medida, discurren en torno a la funcionalidad de la literatura y la figuración del lector, se preguntan cuál es su historia, dónde, para qué y en qué condiciones lee. Desde el principio, Lucio intercala sus lecturas con lo ocurrido en su vida, de tal manera que la mayoría de las veces asistimos, sin aviso previo, a un trenzado de ambas dimensiones.

Camina hasta mitad de la calle; ahí espera a dos mujeres obesas que dejan de hablar cuando lo ven. ¿Quieren leer un libro? Pasen, no tienen que pagar. Tal vez les guste *La tentación creadora*. Es sobre un seminarista con una gran pasión por la pintura, y ante todo desea pintar desnudos. Cállese, Lucio, ya no tiene edad para eso, dice una, en vez de andar leyendo acompáñenos hoy a rezar para que termine la sequía. Lucio siente que le palpitan las sienes cuando las mujeres se retiran bamboleando sus caderas; una lleva una gallina muerta; la otra, una sombrilla. Sin duda el seminarista no aceptaría pintar desnudos de esas señoras. Amaba el arte, pero más amaba tener enfrente a las jóvenes sin ropa [...] Aunque la gallina muerta no le parece atractiva, Lucio la piensa implume y cocida en el centro de una mesa. Una pata, susurra, y se ve mientras la remoja en un plato de frijoles molidos [...] Se siente humillado por haber invitado a esas mujeres a leer; debe vencer la tentación de ir tras ellas y pedirles algo de comida, debe ser fuerte como ni fray Esteban lo fue (Toscana, 2019: 17-18).

Práctica llevada al límite, Piglia distingue también en *Anna Karenina* todo un texto acerca de la lectura y la influencia de la literatura en la vida de su protagonista. Anna quiere:

alcanzar la intensidad que encuentra en la ficción. La lectura de la novela es un espejo de lo que la vida debe ser; es el síntoma Madame Bovary. Anna Karenina lee una serie de acontecimientos y quiere vivirlos [...] La novela de Tólstoi construye la imagen de lo que podríamos llamar la lectora de novelas que descifra su propia vida a través de las ficciones de la intriga, que ve en la novela un modelo privilegiado de experiencia real. Se manifiesta así una tensión entre la experiencia propiamente dicha y la gran experiencia de la lectura. Y entonces aparece el bovarismo, la ilusión de realidad de la ficción como marca de lo que falta en la vida. Se va de la lectura a la realidad o se percibe la realidad bajo la forma de la novela, con esa suerte de filtro que da la lectura (Piglia, 2015a: 128-129).

Anna Karenina es acerca de una lectora rusa que lee una obra inglesa. Lucio y Anna leen exclusivamente novela; descifran mundo y literatura como materia de una misma realidad. Lectores adictos, puros, “para ellos la lectura no es solo una práctica, sino una forma de vida” (Piglia, 2015a: 19). Para ambos protagonistas, la realidad es una versión microscópica de la ficción y no al revés.

El lector también puede leer mal, distorsionar —de manera voluntaria o involuntaria— y percibir confusamente. Piglia ubica dos de estos modos en Scharlach y Lönnrot, de “La muerte y la brújula” de Borges. El criminal busca vengarse del detective, “usa lo que lee para sus propios fines, tergiversa y lleva lo que lee a lo real (como crimen)” (Piglia, 2015a: 31). El detective, en cambio, cree en la *Historia de la secta de los Hasidim* y no en otra cosa. Lucio, al igual que Scharlach, no es un lector inocente, usa los libros. Es sumamente severo en sus juicios, cuando una obra no le gusta (la mayoría de las ocasiones), la clausura y arroja a un cuarto donde las cucarachas habrán de devorarla; cuando sí le gusta, la acomoda en los estantes.

Cierra el volumen y va a buscarle un sitio en los libreros. Un buen libro, dice, pero con vicios. Decide no ponerlo entre sus preferidos; no entre *El canto del olvidado*, *La charca*, *Traición*, *La húngara y el ciego*, *Dos gramos de inocencia*, *La muerte de Babette* y otros tantos. Disculpa, dice, pero distas de ser perfecto, al menos como escritor. Aquí mismo, en estos estantes, tengo ejemplos de muchos autores que lo han hecho mejor que tú [...] Lucio acomoda la Biblia entre *Nostalgia de tu imagen* y *Batallas nocturnas*, y sale a la calle (Toscana, 2019: 132).

A propósito del cadáver de la niña, utiliza *El manzano* de Alberto Santín para indicar a Remigio cómo proceder a su entierro. Para encauzar la investigación, acude a *Ciudad sin niños* de Paolo Lucarelli.

Lucio cierra el libro con fuerza, como si una mosca se hubiera posado entre las páginas. ¿Qué quiere usted decirme?, el teniente se pone de pie y su tono de voz hace que los dos policías entren. Espérenme afuera, ordena y va a la puerta para cerrarla. Vuelve a sentarse frente a Lucio y pregunta de nuevo. ¿Qué quiere usted decirme? Nada, señor, yo sólo estaba leyendo. El libro yace cerrado; la mano de Lucio se posa sobre la portada, bloqueando título y autor. Teniente y bibliotecario se sostienen la mirada durante varios segundos; uno en espera de distinguir nerviosismo; otro con el deseo de que el visitante comprenda y se marche. En eso suena el cencerro de Melquisedec [...] Espero que su información sea fidedigna, dice el teniente, o vendré por usted. Sale de la biblioteca y tarda un instante en ajustar su vista a la luz del exterior; rastrea el sonido del cencerro y descubre la carreta tambaleante con los tambos de agua. Vamos a llevarnos a ese hombre, dice a los dos policías mientras señala a Melquisedec, sólo esperen a que termine de repartir su carga. Hasta entonces comprende Lucio que la lectura fue perfecta, que Melquisedec trae en sus tambos el agua del Arno (Toscana, 2019: 64-65).

Para notificar a los pocos habitantes del pueblo respecto a la muerte de Melquisedec, les lee *Las leyes de la sangre*. Cuando siente impulsos sexuales, recurre a la lectura nocturna de un texto obsceno, la novela erótica *Rebeca por las tardes*. Para revivir a Herlinda, utiliza *Las nieves azules* y *El hombre de cristal*; manipula fragmentos, palabras y escenas donde encuentra algo de ella y, al apropiarse de estos, desplaza sus sentidos, pero al mismo tiempo crea otros que no estaban originalmente.

El último lector de Toscana y el de Piglia exploran las relaciones entre la literatura y la vida. Los ensayos de Piglia recrean escenas íntimas; conciben y pueblan escenarios donde se sondea ese momento de encuentro, cuando la energía al leer, interpretar y descifrar cambia no solo al texto, sino también al lector. En “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, Piglia retrata al revolucionario como alguien que busca en los libros el sentido de la vida. Herido, piensa que va a morir; entonces, recuerda el cuento “To Build a Fire” de Jack London, “donde el protagonista apoyado en el tronco de un árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte, por congelación, en las zonas heladas de Alaska, [...] modelo de cómo se debe morir” (Piglia, 2015a: 94).

Por su parte, Lucio es un viudo excéntrico y solitario; funge como el bibliotecario municipal aún después de que lo destituyeran por falta de lectores. Sin sueldo, pasa hambre, pero prefiere no pedir ayuda y seguir abriendo las cajas que esperan en la biblioteca. De tanto leer, acaba por fundir ficción y realidad. Para él, la niña muerta —cuyo nombre es Anamari, pero renombra Babette a causa del parecido con la protagonista de la apócrifa novela *La muerte de Babette*, de Pierre Lafitte— “plantea un enigma, es un texto para leerse e interpretarse” (Sánchez Peña, 2011: 27): ¿Quién la mató?, ¿por qué?, ¿cómo llegó hasta el pozo de Remigio? Al final, gracias a la literatura, al uso privado de su sentido, logra resolver el misterio, redimir a algunos personajes y, de refilón, proveer una lluvia torrencial que salva a Icamole.

En “Un relato sobre Kafka”, Piglia rastrea las manipulaciones que el escritor hizo de un poema chino del siglo XVIII en su correspondencia con Felice Bauer.

Kafka le envía el poema a Felice se supone que para prevenirla. ¿O quizá para atraerla? En todo caso, para anunciarle lo que está por venir. Un movimiento firme en la red de sus desplazamientos y de sus vacilaciones. Lo que hace Kafka aquí es usar (como Scharlach) lo que lee para sus propios fines. La correspondencia es la gran intriga de la relación sentimental, pero en el caso de Kafka asistimos a una variante. Se da a leer no solo para seducir, sino también para mantener a distancia (Piglia, 2015a: 36-37).

Tanto *El último lector* de Toscana como el de Piglia presentan figuraciones de la compleja presencia de los lectores en la literatura, siguen el registro imaginario de su práctica y sus consecuencias. Lucio, por ejemplo, comienza a mezclar los relatos de sus libros preferidos con sus actos y toma de decisiones:

La falta de un recuerdo digno, se dice Lucio, lo mismo me ocurre a mí. Bronislava ve a su hombre corriendo tras el tren, y yo veo a Herlinda frente a un caldo salado de verduras. En ese momento intuye que *Las nieves azules* pasará al estante de sus libros preferidos, pues además le intriga el contenido de la caja forrada en papel marrón [...] Coloca *Las nieves azules* sobre su escritorio y se dispone a leer cuando le viene una idea. El tío le regala a Babette un paraguas; la caja que arroja Radoslav debe contener un obsequio, un objeto importante en la relación de ambos. Debo regalarle algo a la madre de Babette, pues resulta obvio que tarde o temprano ella suspenderá sus visitas a Icamole, se marchará en su auto como Bronislava en tren y nada tendré para arrojarle, para poner en sus manos (Toscana, 2019: 122-123).

Lucio consiguió establecer vínculos entre los mundos de dos novelas con las posibilidades de su propio mundo y desplaza discursos de un lugar a otro. La lectura se instaura entonces como un acontecimiento trascendental en su vida. Ficción y realidad se funden de tal manera para el bibliotecario que él mismo se transforma en libro, “se abre la camisa y se oprime el pecho con el sello de censurado” (Toscana, 2019:174). Al final, trae de vuelta a Herlinda extrayendo citas, frases, palabras y letras con las cuales crea un nuevo texto.

Con las tijeras recorta las que le sirven para ir formando una frase que, al cabo de un par de horas, tiene terminada: El párpado derecho le temblaba levemente mientras dormía. Párpado fue la palabra que más tardó en encontrar. Ya es de madrugada cuando ha completado otras dos: Herlinda cayó de la silla en que se había parado para remover la telaraña de un rincón; y Esa mañana prefirió quedarse en cama. Y no es que en *El hombre de cristal* hubiera una mujer llamada Herlinda, pero formó la primera sílaba recortando las tres primeras letras de herrumbre (Toscana, 2019: 179-180).

Lucio y los lectores de Piglia extraen de la literatura el cristal que les permite observar los distintos matices de la existencia, descubrir el tornasol que resulta de “una mediación entre vivir la obra como una experiencia ‘verdadera’ y reconocer la verdad representada y dada armónicamente en el mundo de la concretización” (Vergara, 2001: 95). La historia de Lucio es el relato de sus lecturas y, a su vez, es el argumento narrativo central de la novela.

El bibliotecario de *El último lector* no se cansa de buscar correspondencias, como un oráculo sagrado, entre la vida de Icamole, la suya y la de su hijo, el porvenir de los habitantes-personajes del pueblo y la literatura; como una suerte de bibliomancia, toda la trama se guía y explica por medio de los libros. El bibliotecario ve en ellos la clave del funcionamiento de lo

real; como Robinson Crusoe, podría reconstruir el mundo a partir de ellos. Piglia (2015a: 137), justamente en relación con el famoso náufrago, profundiza: “la creencia en lo que está escrito en un libro permite sostener y reconstruir lo real que se ha perdido. Esta relación se hace evidente en muchas escenas de Robinson Crusoe, la novela de Defoe”. La lectura es un acto trascendental en los ensayos y en el prólogo de *El último lector*. Los textos, de acuerdo con Sánchez Peña (2011: 29), no son solo una realidad lingüística, sino también material, incluso pueden llegar a ser una guía o manual, pues vivimos en un mundo de signos. Para Crusoe, la Biblia le ayuda a ordenar el mundo, estabilizarlo, pues:

el acto de leer articula lo imaginario y lo real. Mejor sería decir, la lectura construye un espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición binaria entre ilusión y realidad. No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer. Muchas veces el lugar de cruce entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre lo real y la ilusión está representado por el acto de leer (Piglia, 2015a: 27).

Al registrar escenas de lectura, ambas obras individualizan y designan a quienes leen, los hacen ver en un contexto preciso, los nombran: Lucio, Hamlet, Madame Bovary, Ana Karenina, Pierre Menard, Scharlach, Juliana, entre otros, “Y el nombre propio es un acontecimiento porque el lector tiende a ser anónimo e invisible” (Piglia, 2015a: 21). Es decir, para responder a la pregunta *¿qué es un lector?*, primero nombran, individualizan y cuentan su historia. Lucio es bibliotecario y la biblioteca está instalada en la planta baja de su propiedad. Vida leída y vivida, plena. Los libros se entremeten en su visión del mundo, entra y sale de estos para vivir, son su condición de existencia. De modo que el cruce entre ficción y realidad se torna complejo y denso.

Y es en el lector de novelas en quien Roger Chartier, un gran historiador de los hábitos de lectura, ha visto una síntesis de las reglas dominantes de los modos modernos de leer. En muchos sentidos, señala Chartier, la novela ha definido nuestra manera de leer otros libros que no son novelas. Ha definido, habría que decir, lo que está ya planteado en la que muchos pensamos como la primera de todas las novelas, el *Quijote*: no solo el modelo de la prosa de ficción, sino el modelo de lo que quiere decir leer una ficción y perderse en ella. Ha definido, en fin, el gran modelo del lector de ficciones: ya no el que lee para descifrar como Dupin, ya no el que desconfía del sentido de los signos, sino el que confía y el que lee para creer (Piglia, 2015a: 134-135).

Sin duda, la actitud de Lucio¹ remite a la de Alonso Quijano, el protagonista de *Don Quijote de la Mancha* (Velasco, 2014; Geraldo, 2015; Ramírez, 2019), pero también al mal de Montano, enfermedad de literatura bautizada así por Javier Vila-Matas en su obra homónima,

¹ No me detengo en la notoria carga semántica de su nombre, Lucio = luz, iluminación = lectura/conocimiento, como tampoco de los demás personajes. Baste la siguiente frase de Piglia (2015a: 131): “La historia de la lectura es también la historia de la iluminación”.

El mal de Montano.² Lucio, Alonso y el padre de Montano son pasión por la lectura hecha instancia narrativa. Se trata, a final de cuentas, de un uso que remite a las relaciones entre los libros y la vida; la incertidumbre de la interpretación, de las múltiples posibilidades implícitas, así como de la naturaleza paradójica del lector y el acto de leer.

Por su parte, *El último lector* de Piglia escenifica variadas situaciones que modelan a sus lectores; por ejemplo, Ernesto Guevara:

busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir. De hecho, Guevara cita a Cervantes en la carta de despedida a sus padres: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo”. No se trataría aquí solo del quijotismo en el sentido clásico, el idealista que enfrenta lo real, sino del quijotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción (Piglia, 2015a: 94).

Anna Karenina, igual que Guevara y Lucio, finca su visión de mundo en la literatura:

En el tren, Anna repite el viejo rito de entrar en lo irreal y en la ilusión a través de la lectura de un libro, para volver luego desde allí a confrontar la realidad. Ese movimiento es la novela misma, la forma del género, si seguimos la línea abierta por Lukács en *Teoría de la novela*. La experiencia personal es la corroboración de la verdad del texto. Anna lee para descifrar una verdad sepultada en ella. Solo entiende el sentido posible de su vida verdadera cuando lo lee en el libro. La tensión entre ilusión y realidad, entre experiencia y sentido, aparece ligada a la lectura de novelas. En *Anna Karenina* todo se noveliza; la propia vida es concebida como una novela (Piglia, 2015a: 130).

En *El hombre en el castillo*, de Philip K. Dick, todos leen el *I Ching* “para tomar decisiones, aun las más insignificantes [...] Lo leen a la Bovary: sus vidas se estructuran sobre la lectura de ese texto y el desciframiento del oráculo”, resume Piglia (2015a: 135). Sin embargo, únicamente Juliana, una profesora de judo inteligente y decidida, entiende el otro significado que se manifiesta de forma clandestina, *La langosta se ha posado*, donde se cuenta que los nazis no han ganado la guerra.

Entre la letra y la vida, Lucio, los lectores en la obra de Piglia y el propio autor ejercen su libertad leedora, según su interés y su necesidad. Como dice Piglia (2015a: 25) respecto a Borges: “En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito, solo se puede releer, leer de otro modo [...]. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles”. ¿Qué leen Lucio y los lectores de Piglia?, ¿dónde?, ¿por

² Si bien en la novela de Vila-Matas el hijo no pide ayuda al padre, como sí sucede en la de Toscana, al final en ambas únicamente el padre es quien padece el mal de la literatura.

qué?, ¿cuándo?, ¿en qué situaciones? Lucio lo hace “para llenar los vacíos o manchas de indeterminación; es decir, redescubre con la lectura de novelas la realidad que le circunda” (Sánchez Peña, 2011: 29). Lee en su biblioteca, en su casa, pero también en la calle, en cualquier lugar, porque para él cualquier hecho ya se escribió con anticipación y con creces en la literatura, inclusive su muerte y la de Herlinda:

sabe que un mal día puede abrir otra caja de libros y toparse con *La muerte de Herlinda*, y entonces ya no habrá modo de evitar el destino trágico que le dé su autor, sea tras una puerta o por obra de un anciano que roba jóvenes esposas; Lucio sabe que, a fin de cuentas, él también ha de sucumbir en cualquier momento, avergonzado, con un cuchillo que gira en el esternón; sabe que un escritor de ciudad, un imbécil de ideas tan cortas como su pene, tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas, habrá de sepultarlo en las arenas del mar o del desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector* (Toscana, 2019: 182).

En *El último lector* de Piglia se está rodeado de literatura, inmerso en su infinita y prolífica red de signos. “Aparecen sin distinción escritores, personajes históricos, lectores dentro de ficciones, el personaje-lector Piglia, el escritor Piglia y el lector real (o imaginado) del ensayo” (Sinno, 2011: 133). Podría decirse que en esta obra lo que predomina, declara Julio Premat (2009: 231), “es un bovarismo de autor: leer como modalidad imaginaria de ser”. Piglia se instala en la perspectiva del autor como lector y escritor: representa lecturas y experiencias de otros autores y personajes, pero, al mismo tiempo, muestra las suyas y las de otras personas con sus textos. De principio a fin, la voz conductora es la de un descifrador: ¿Qué tipo de lectores son Don Quijote, Shaum, El Cónsul, el Astrólogo, Dahlmann, Madame Bovary, Dupin, Marlowe y Molly? ¿De qué tipo fueron Cervantes, Joyce, Lowry, Arlt, Borges, Flaubert, Poe, Chandler y Joyce?

En ambas obras se sigue el rastro de periplos bibliográficos³ El de Lucio: *El color del cielo*, de Brian MacAllister; *El otoño en Madrid*, de Jordi Ventura; *La muerte de Babette*, de Pierre Laffitte; *Los peces de la tierra*, de Klaus Haslinger; *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli; *El manzano*, de Alberto Santín; *El canto del olvidado*; *La charca*; *Traición*; *La húngara y el ciego*; *Dos gramos de inocencia*; *Las nieves azules*, de Igor Pankin; *El valle de las gaviotas* y *El hombre de cristal*, entre otras. Lucio lee obras de ficción, exceptuando la Biblia, que finalmente “circulan en la trama, dependen de ella y muchas veces la definen” (Piglia, 2015a: 30). De Piglia pueden identificarse,

³ Combina referencias apócrifas con referencias verídicas al más puro estilo borgeano. Tampoco me detengo en cerner unas de otras o en señalar posibles *intertextualidades* entre, verbigracia, Toscana y Rulfo (Prado Garduño, 2015), pues no es el objetivo de este ensayo

entre otros autores, a Borges, Kafka, Joyce, Cervantes, Lowry, Macedonio Fernández, Lucio V. Mansilla, Manuel Baigorria, Faustino Sarmiento, W. H. Hudson, Shakespeare, Bertolt Brecht, Poe y Chandler.

La novela y la serie de ensayos literarios disponen situaciones que Piglia (2015a: 22) ha denominado lecciones de lectura, cada una “con sus relaciones de propiedad y sus modos de apropiación. [Escenas que serían] pequeños informes del estado de una sociedad imaginaria — la de los lectores— que siempre parece a punto de entrar en extinción o cuya extinción, en todo caso, se anuncia desde siempre”. Profeta que nadie entiende, Lucio —cuya estirpe lectora parece, precisamente, a punto de extinguirse— lee novelas de manera fragmentada, a libro abierto, como si de la Biblia se tratara, lo cual le permite establecer relaciones predictivas entre la letra y el azar. Paradójicamente, se acerca a las Sagradas Escrituras, como si de ficciones se tratara.

Cierra la Biblia, la apoya sobre el lomo y la suelta para que se abra en cualquier página. Ahí comienza a leer: Y les haré comer la carne de sus hijos y la carne de sus hijas, y cada uno comerá la carne de su amigo, en el asedio y en el apuro con que los estrecharán sus enemigos y los que buscan sus vidas. Esto sí está muy bien, asiente satisfecho; repite tres veces la palabra carne, pero no importa, al contrario, le da intensidad y ritmo. En cuanto a los evangelios, tiene claro que escritor y editor debieron elegir el mejor de los cuatro, el más completo o poético o revelador o, tal como acostumbran, el más comercial, y suprimir los otros tres. Decide leer de cada uno solamente el versículo en el que muere Cristo [...] Finalmente lee a Juan: Cuando Jesús hubo tomado el vinagre, dijo: Consumado es. Y habiendo inclinado la cabeza, entregó el espíritu. Lo examinó de nuevo y resolvió que Juan era el mejor [...] Aunque sin duda, como evangelista, Pierre Laffitte habría sido más conciso, contundente, habría obviado la necesidad de decir que entregó el espíritu o cualquier mención directa sobre la muerte [...] No es la primera vez que Lucio tiene una Biblia en las manos, ya antes la ha leído y le parece un excelente libro, si solo se hubiera realizado un mejor trabajo de edición, si no exhibiera excesos del novelista que cobra por palabra (Toscana, 2019: 131-132).

La lectura casual, no intencionada y no lineal de la Biblia, no es para Lucio una prueba de su verdad; más bien es prueba de que dependiendo de la “posición del intérprete [...] todo puede ser leído como ficción” (Piglia, 2015a: 25) si se tiene la capacidad, aunque no todo lo sea. Robinson Crusoe, en cambio, lee la Biblia para sobrevivir, no ve relatos, sino definiciones y sentencias explícitas dirigidas a él:

Siempre busca la palabra revelada. La fe es un suplemento del sentido, es decir, la fe asegura el sentido (y supone una doble lectura). Si el bovarismo es la tendencia a verse en la lectura como otro del que se es, Robinson hace lo contrario: descubre quién es al leer la Biblia y se despoja de todas las falsas identificaciones que lo han llevado a la ruina (Piglia, 2015a: 139).

Al final, a pesar de las diferencias, Crusoe y Lucio encuentran lo que buscan: todo lector da con el libro preciso en el momento preciso. Descubrimiento y revelación a través del acto de leer, buscan desvelar algo (un secreto, una verdad) y si la narración es construir, entonces la lectura es deducir. En *El último lector* de Toscana, el protagonista usa su capacidad lectora para descifrar y resolver la muerte de Babette.

De algún modo, funge como detective, mejor que los rurales y judiciales encargados del caso. Lucio ve lo que los otros no pueden ver, pues él sabe buscar entre las letras y descifrar la verdad implícita, presente pero no visible para cualquiera. Su condición de perdedor, ni bibliotecario ni detective, y viudo, le permite conservar la decencia y la lucidez. Su identidad se define por su mirada crítica: ve y hace lo que lo demás no. “Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma” (Piglia, 2015b: 131). Lucio establece un lazo entre la interpretación, la justicia y hasta la ética. Su posición extrema, *outsider*, de *pez en la tierra* le permite cuestionar el carácter institucionalizado de la literatura, la ley, la verdad y la historia.

¿Y ahora tus libros no vienen al rescate? ¿No te basta con leer una novela para que al otro lado de tu ventana exista lo que tú prefieras? Eso ocurre con las que envío al infierno, porque mienten. En esas novelas siempre se atrapa al asesino y la edad no importa mientras haya voluntad; en esas los personajes actúan por convicción, aunque el escritor lo haga por dinero; por eso el abogado defiende al negro sin amedrentarse ante las protestas de los blancos, por eso el policía rechaza el soborno, por eso el injustamente encarcelado escarba un túnel a la libertad, por eso el general Miller es benigno con sus prisioneros, aunque no hablen su idioma. En esas novelas se alivia el tuberculoso y se redime el alcohólico y el escritor recibe premios tan inmerecidos como todos los premios. En cambio, los libros que conservo son la vida, y la vida establece un muro entre esa mujer y yo. Laffitte amaba a Babette, pero debió dejar que se perdiera tras la puerta. Él sabía que la literatura condena: los negros son arrojados de los puentes; los niños, enterrados; los ancianos, torturados; los pueblos mueren sin una gota de agua; la mujer amada se larga a Kaliningrado. Esa es la realidad, aunque ahora la tierra esté mojada, aunque yo sea débil y desee que esa mujer se quede (Toscana, 2019: 142).

Por una parte, la lectura crítica de Lucio revela el estado de la novela y el género policial clásico;⁴ por otra, refleja la forma en que la literatura nos dice cómo leemos la literatura, lo político y lo social, pues no hace sino recomponer lo que la sociedad hace por su cuenta. Es decir, esta obra escenifica, entre otras circunstancias, el inagotable vínculo de la literatura con la

⁴ Desde su origen, la novela se ha instalado en esa tensión. En el imaginario que surge de ella, siempre está presente la relación entre ficción y realidad, así como la hibridez de géneros (Velasco, 2022).

vida y, paradójicamente, una crisis: el lector en peligro de extinción y la banalidad de muchas publicaciones, generada por el mercado editorial y sus fórmulas comerciales, en contraposición a la experiencia estética que trasciende la condición humana.

Así como la escena de Anna Karenina leyendo en el tren sintetiza dos modelos —la prosa de ficción y lo que significa leerla y perderse en ella—, la lectura en *El último lector* también es una síntesis múltiple de esas cuestiones, del pasaje y cruce entre ficción y realidad. El libro de Toscana relata ese movimiento no solo como reflexión en torno a la literatura sino, además, alrededor de la historia nacional (Fuentes, 2017).

Usted pregunte a la gente, pregunte incluso a quienes se han dedicado a estudiarme. Le dirán ah sí, don Porfirio, y soltaran ideas vagas; un dictador que se reeligió muchas veces, se marchó a París, allá murió, quizás un buen militar, era del sur, creo que de Oaxaca o de Tabasco, por su culpa estalló la Revolución; algunos discutirán si a mi gobierno debe llamársele porfiriato o porfirismo, y casi todos, al escuchar mi nombre, pensarán en un retrato de un hombre de ochenta años, de medio perfil, de bigote cano y espeso, diversas condecoraciones al pecho y aire orgulloso; pero nadie evocará frases como: Porfirio despertó sin ganas de salir de la cama y se cubrió con la cobija para que no lo viera su madre; una por una se lamió las yemas de los dedos antes de acariciar los pezones contraídos de Carmelita; besó a su hijo en la frente y le prometió que esa misma semana le enseñaría cómo se monta un caballo; antes de salir del hotel para abordar el Ipiranga rumbo al destierro, se miró en el espejo para hallar por primera vez a un hombre débil, en decadencia. ¿Me entiende, señor Laffitte? Aunque sólo sean unas líneas, necesito que usted me escriba; el final de don Porfirio no puede ser un médico explicando que mis funciones han cesado ni un féretro que desciende en una fosa de Montparnasse; no señor Laffitte, polvo soy, pero no quiero convertirme en polvo sino en palabra, en su palabra, en *La muerte de don Porfirio*, por Pierre Laffitte (Toscana, 2019: 137-138).

El último lector de Piglia pone en relieve, a partir de la exploración de situaciones de lectura,

las relaciones entre realidad y ficción, tema subyacente (e inagotable) de todo el libro. La figura del lector es una alegoría siempre renovada de ciertas maneras de concebir y experimentar estas relaciones [...] El lector crítico tanto como el apasionado sin mirada crítica son los héroes de *El último lector*, recorriendo muchas variantes que van de la experiencia a la hermenéutica: el lector como sujeto de una transformación o como intérprete que descifra un mensaje oculto (Sinno, 2011: 133-134).

Volviendo a *El hombre en el castillo*, Piglia reconoce, por ejemplo, una dialéctica entre ficción y realidad: Julia es la única que entendió *La langosta se ha posado*, en consecuencia,

la realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad). La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción. La novela, los libros prohibidos, dicen cómo es lo real. Se trataría, entonces, de percibir una tensión entre Estado y novela e incluso entre lectura y verdad estatal (Piglia, 2015a: 136).

Lucio, los lectores de Piglia y el propio Piglia confeccionan una historia personal a partir de su relación íntima con los textos. “Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados [...] son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria” (Piglia, 2000: 53). Es una cadena ininterrumpida de lecturas únicas, fragmentarias e imperfectas. En *El último lector* de Toscana y el de Piglia conforman una experiencia y la modelan. Piglia (2015a: 30-31) anota: “Los libros en la literatura no funcionan solo como metáforas, sino como articulaciones de la forma, nudos que relacionan los niveles del relato y cumplen en la narración una compleja función constructiva”. Este ejercicio sustrae al lector “de la práctica múltiple y anónima, lo hace visible en un contexto preciso, lo integra en una narración particular [en un relato] inquietante, singular y siempre distinto” (Piglia, 2015a: 22-23). En cierto modo, estas dos obras podrían sumarse a una “suerte de historia invisible de los modos de leer [o] historia imaginaria de los lectores” (Piglia, 2015a: 21-22), que los críticos e historiadores literarios definen bajo términos como metaliteratura, metaficción, metadiscurso, metacrítica o autorreferencialidad literaria (Camarero, 2005). Dicho de otro modo: literatura leyendo literatura.

“Cada situación de lectura modela un lector único, para quien el libro tiene una función específica. Cada tipo de lector remite a alguna forma específica de circulación de los textos, y a una manera de ponerlos en diálogo con la sociedad” (Sinno, 2011: 133). El acto de leer en Toscana es motivo de exploración e investigación —crítica y hasta paródica—, de crimen y hermenéutica; en Piglia se suma, además de la experimentación genérica, el acto de escribir y los tipos de lectores. Ficciones dentro de ficciones; como el grafógrafo de Elizondo que mentalmente se ve escribir que escribe, en los libros de Toscana y Piglia, sus lectores leen que leen, mentalmente se ven leer que leen y también pueden verse ver que leen, revelando las mismas propiedades reveladoras de la lectura.

Salvando las debidas diferencias, ambas obras comparten un conjunto de recursos crítico-ficcionales, por no tildarlos de metanarrativos o metaliterarios, cuya poética bien podría remontarse a Jorge Luis Borges: citas o pastiches apócrifos y verdaderos, simulaciones de textos y géneros, tematización del lector que reconstruye lo que lee y la crítica hacia sí mismo como a los otros. De esta forma y sin previo aviso, se asiste al entrecruce de la dimensión de lo real y de la ficción, donde un universo llena los huecos del otro y viceversa. Esa coexistencia replantea el acto de leer, sus modos y su recepción: toda realidad puede vivirse como literatura y toda literatura puede leerse como realidad.

De lectores a leedores

El último lector de Toscana y *El último lector* de Piglia sondean la función del lector en la literatura. En la primera se manifiesta cada vez que aparece Lucio o cuando dialoga con el resto de los personajes; incluso, casi al final viene a sumarse la madre de Babette, una mujer atractiva que establece un vínculo intelectual y emocional con él, merced a sus lecturas compartidas, en especial *La muerte de Babette*. La segunda obra emprende la búsqueda de autores —Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Ernesto Guevara, León Tolstoi y James Joyce, por mencionar algunos— y personajes que fueron lectores excepcionales. A lo largo de seis ensayos, Piglia escenifica el acto de leer de cada uno y sus consecuencias, que hicieron de su experiencia un vórtice entre la realidad y la literatura.

La novela de Toscana plantea una historia en dos planos que se alternan y entrecruzan a lo largo del relato. Una sería alrededor de la muerte de Babette; otra, en torno a Lucio. Los ensayos de Piglia, por otro lado, muestran a través de lo que dicen, es decir, son narratividad de las ideas y reflexión narrativa. Los dos libros articulan una serie de estrategias críticas. Comparten y ejercen una “crítica de la literatura a través de la literatura misma” (Díaz, 2017), no solo en sus aspectos formales, sino también en todo aquello que los rodea en tanto fenómeno literario, incluyendo al lector. Desde sus mismas atribuciones, reconstruyen sus posibles lecturas; novela una, ensayo el otro: “En ellos, el pensamiento crítico logra conectar mundos y proponer modelos (para armar) de interpretación” (Sinno, 2011: 195).

A diferencia del relato policiaco por excelencia, la historia de *El último lector* de Toscana no se ubica en la ciudad (Dubois, 1992) sino en un pueblo. Tampoco explota el fetiche de la inteligencia pura ni todo gira en torno al dinero; pero sí maneja la verdad, la ley, el delito, la transgresión, la incertidumbre, la causalidad y la inteligencia; además sus personajes traman redes discursivas (relatos orales o escritos) que afectan la interpretación y la producción de la verdad. A su modo, Lucio descifra pistas y pedazos de una realidad inasible. En virtud de ello, al modificar el régimen de lo policial (Piglia, 2014, 2019), transfigura y hasta crea a su lector: Lucio. *El último lector* de Toscana vendría a ser una lectura doble del gran género novela y del subgénero policial; una interpretación que desvía el sentido de ambos, pero es fecunda, pues se trata de una integración de varias lecturas en una sola. “Leer es apropiarse en clave privada de lo que pertenece al dominio público” (Sinno, 2011: 143).

Así como Toscana desvía lo policiaco,⁵ Piglia disloca las reglas del ensayo. La crítica y la ficción construyen el debate-trama “que se va formando según los logros y los fracasos paralelos [se trata de] vivir una experiencia, de compartir un viaje” (Sinno, 2011: 153), una visión de la literatura y la crítica como conversación. Los ensayos de *El último lector* se confeccionan en el encuentro del narrar con el pensar, de la ideología con la imaginación.

Por supuesto, la novela y el ensayo son dos géneros cuya maleabilidad sobresale, sin embargo, mi reflexión no pretende ahondar ni definir cuáles características los hermanan o los separan. Baste señalar que si bien, a finales del siglo XX, importantes estudiosos como Gérard Genette y Jacques Derrida intentaron ofrecer herramientas teóricas que permitieran clasificar una obra, los autores contemporáneos experimentan con la hibridación genérica; navegan entre la novela y el ensayo, la crónica y el cuento, la novela y la poesía o el ensayo y la autoficción, por mencionar solo algunas.

El último lector de Toscana y el de Piglia son una indagación lúdica y crítica, desde la praxis, sobre el proceso receptivo y creativo que es leer. Por eso no es relevante asentar aquí una definición de su género, cuando lo importante es la experiencia hermenéutica que ambos textos sugieren: la fenomenología del leer ficciones y su recepción. Los libros son un mapa de la realidad que es preciso descifrar; la búsqueda y hasta el destino de Lucio y los lectores de Piglia dependen de la interpretación de los signos.

Dichos personajes pueden leer mal, distorsionar y percibir confusamente. Lucio, Anna Karenina, Lönnrot, Ernesto Guevara y Robinson Crusoe leen ¿deliberadamente? mal, fuera de lugar y establecen relaciones inauditas, las cuales les permiten entender la realidad circundante; es decir, articulan una a partir de la otra y viceversa. Neige Sinno, pensando en la obra de Ricardo Piglia, aventura cómo sería su lector ideal: erudito, crítico, cruel, “dispuesto a usar lo que encuentre para su uso personal, [pero, a la vez] paciente, apasionado por la literatura y las metamorfosis de la interpretación [...]”. Una especie de Borges contemporáneo, lector de ciencia ficción, de novelas policiacas y de enciclopedias” (Sinno, 2011: 196).

⁵ Esta desviación surge en parte gracias a la parodia (Abeyta, 2010; Gerald, 2015).

Representaciones imaginarias del lector, ¿qué significa, entonces, el acto de la lectura en *El último lector* de Toscana y en el de Piglia? Es una experiencia y un sentido personal, un arte y hasta un modo de vida. La novela del mexicano y los ensayos del argentino bien podrían verse como un manual: cuestionar(se) el acto de la lectura azuza el pacto ficcional y, a la par, renueva la forma de leer y de relacionarse con la literatura. Lucio sigue leyendo su vida en dicho acto; don Quijote ya leyó todo, entonces, vive lo leído. Esta es una necesidad para el último lector, aunque los textos siempre estén en el límite y, por consiguiente, sean inactuales.

Los libros de Toscana y Piglia no solo nos muestran un linaje de últimos lectores, también nos invitan a convertirnos en uno de ellos. Incluso nos persuaden de transformarnos en algo más: en un leedor, alguien para quien la lectura —parafraseando a Albert Béguin (1986)— no está aparte de su existencia ni de sus experiencias de vida sino, por el contrario, resulta un acontecimiento tan trascendental que contribuye a crear su verdadera persona, haciendo de esta lo que antes no era.

Hermeneutas que no encuentran, sino que buscan; mientras el lector en la novela de Toscana es un crítico literario, en los ensayos de Piglia el crítico literario es un lector. No obstante, en ambas obras el recurso metafictivo al que se da prioridad es la lectura (texto-lector-realidad) y no la escritura (autor-texto-lector). En ese mismo recurso, y en su vinculación con la realidad que la circunda, tanto Lucio, Anna Karenina, Lönnrot, Ernesto Guevara y Robinson Crusoe como nosotros construimos la trama de *El último lector*.

Referencias

- Abeyta, M. (2010). "El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 36, núm. 72, pp. 415-436.
- Alfonso, V. (2022). "De obituarios y epitafios: enigma, misterio y secreto en la narrativa de David Toscana". *Revista de la Universidad Autónoma de Sinaloa*, pp. 53-58, Recuperado el 02 de septiembre de 2023, de: <https://revista.uas.edu.mx/NumerosRev/No2.pdf>.
- Béguin, A. (1986). *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: FCE.
- Camarero, J. (2005). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.

- Díaz, C. (2017). "La metaliteratura en *El último lector*, de David Toscana". *Hoja Crítica*, recuperado el 02 de septiembre de 2023, de: <https://www.senalc.com/2017/08/01/la-metaliteratura-en-el-ultimo-lector-de-david-toscana/>.
- Domínguez, C. (2021). "Las aventuras del último lector". *Letras Libres*. Recuperado el 02 de septiembre de 2023, de: <https://letraslibres.com/revista/las-aventuras-del-ultimo-lector/>.
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. París: Nathan.
- Fuentes, F. (2017). "Leer ficciones para reescribir la(s) historia(s). *El último lector* de David Toscana; una lectura desde la teoría del archivo de Roberto González Echevarría". *Mitologías hoy*, núm. 16, pp. 213-222.
- Geraldo, D. (2015). "Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana". *Valenciana*, vol. 8, núm. 16, julio-diciembre, pp. 57-76.
- Noguerol Jiménez, F. (2009). "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana". En González Boixo, J. C. (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (pp. 169-200). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. México: Debolsillo.
- Piglia, R. (2015a). *El último lector*. México: Debolsillo.
- Piglia, R. (2015b). *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Prado Garduño, G. (2015). "En el páramo ensoñado: entre dos Susanas, Comala, Icamole y Pedralbes". En Jiménez de Báez, Y. y L. E. Gutiérrez de Velasco (eds.), *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 301-309). México: Colmex / FLM.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE / Tierra firme.
- Ramírez, A. (2019). "Retal de audiencia: El punto de encuentro entre *El último lector* de David Toscana y *El último lector* de Ricardo Piglia". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 48, núm. 2, noviembre, pp. 253-267.

- Rodríguez Lozano, M. (1999). "La otra experiencia del norte: aproximación a la narrativa de David Toscana". *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 10, pp. 57-66.
- Sánchez Peña, A. (2007). "De invisibles fronteras. Realidad y ficción en *El último lector*, de David Toscana". En Vergara, G. (coord.), *Acercamientos críticos a la literatura mexicana* (pp. 167-186). Colima: Universidad de Colima / Praxis.
- Sánchez Peña, A. (2011). "El último lector de David Toscana o la lectura como revelación". *La colmena*, núm. 70, abril-junio, pp. 26-30.
- Sinno, N. (2011). *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. México: Aldus.
- Toscana, D. (2019). *El último lector*. México: Debolsillo.
- Velasco, R. (2014). "Una madeja de varios hilos: ficción y violencia en *El último lector* y *Efecto secundarios*". En Jiménez Aguirre, G. (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)* (pp. 261-280), México: UNAM / FLM.
- Velasco, R. (2022). "Frontera e hibridación en dos novelas cortas del Norte de México". *Mitologías Hoy*, vol. 26, pp. 141-151.
- Vergara, G. (2001). *Tiempo y verdad en la literatura*. México: Universidad Iberoamericana / AlterTexto.

Shanik Sánchez: Maestra en Literatura Mexicana y Doctorante en Literatura Hispanoamericana en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación abarcan la novela corta y el cuento mexicanos del siglo XIX; así como autores de los siglos XX y XXI, entre los que destacan Amparo Dávila y Juan Pablo Villalobos, al igual que algunas poetisas hispanoamericanas contemporáneas. Ha colaborado en la Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM) y ha participado en diversos congresos sobre literatura mexicana e hispanoamericana a nivel nacional e internacional. Obra suya forma parte de la antología *Asedios/Errancias. Ensayos: muestra de literatura joven de México* (2013). Ha publicado reseñas y artículos en las revistas *Monolito*, *Tierra Adentro*, *Este País*, *Pliego 16*, *Valenciana*, *Texto Crítico*, *La Palabra y el Hombre*, *Altura Desprendida*, *Criticismo*, *Signos Literarios* y *El Pez y la Flecha*.

El jugador activo en *Góngora Wordtoys*

The active player in Góngora Wordtoys

Juan Pablo Gutiérrez Sardinas*

Resumen: La poesía digital de Belén Gache destaca las relaciones que existen entre varios medios y la literatura. En este trabajo, a partir de su poemario *Góngora Wordtoys* (2011), se analiza el vínculo de dicha obra con el videojuego. En la primera parte de este artículo se contextualizan distintas ideas teóricas acerca del lector y su actividad frente al texto; en la segunda, se examina la construcción de los poemas digitales de Gache, la forma en la que devienen en un objeto lúdico aprovechando el efecto y las mecánicas del videojuego. Finalmente, a través de este recorrido, se propone que estos poemas/juegos permiten ver la obra de Góngora como un espacio lúdico y al lector como un jugador; mostrando que tanto el videojuego como el poema pueden tomar elementos el uno del otro, ya sea en la forma o en el efecto de sentido que buscan generar.

Palabras clave: Poesía digital, videojuegos, lector, espacio lúdico, transmedialidad.

Abstract: *The digital poetry of Belén Gache highlights the relationships that exist between various media and literature. In this article, based on her collection of poems Góngora Wordtoys (2011), we analyzed the relation that her work has with the video game. In the first part, we contextualize different theoretical ideas about the reader and his activity in relation to the text; in the second, we examine the construction of Gache's digital poems, exploring how they become ludic objects by leveraging the effect and mechanics of the video game. Finally, after all that has been said, we propose that these poems/games allow Góngora's work to be seen as a ludic space and the reader as a player; demonstrating that both the video game and the poem can draw elements from each other, either in the form or in the effect of meaning that they seek to generate.*

Keywords: *Digital poetry, video games, reader, ludic space, transmedia.*

*Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, juanpa10_04@hotmail.com

RECEPCIÓN: 01/02/2023

ACEPTACIÓN: 23/06/2023

Introducción

En una carta de 1615, respuesta de Luis de Góngora a uno de sus críticos que reclamaba la dificultad de leer las *Soledades*, se lee:

Como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándoles a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallado debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto (Góngora, 2018: 172-173).

La cita muestra una posición lúdica con respecto a la lectura, donde hay *más deleite* en cuanto más difícil es desentrañar el sentido en una obra. De esta manera, el autor se jacta y parece ser consciente de su indescifrabilidad. La argentina Belén Gache (2011) en *Góngora Wordtoys* también parece rescatar estas características; resalta que, en esa etapa, “el Góngora de *Soledades*, desclasado, desterrado, con su postura periférica respecto a la Academia de la Corte, escribe desde un margen artificioso y críptico” (Gache, 2011).

La obra *Góngora Wordtoys* (2011) es, por una parte, un poema digital y, por otra, la materialización de una lectura de las *Soledades* de Luis de Góngora. En ella, Gache analiza las formas de la poesía barroca (la espiral, el culteranismo, la búsqueda del hombre y la sonoridad ornitológica); ya en *Escrituras nómades* (2006), la poeta nombraba formas de escritura que adoptan la lógica de máquinas y juegos. Se podría decir que en *Góngora Wordtoys* ella circula por los medios digitales para desbordar su escritura. Sin embargo, hay que añadir que:

Si bien los dispositivos electrónicos de escritura permiten alcanzar dimensiones antes no previstas en estrategias escriturarias, tales como la no linealidad de las tramas, la interactividad o la posibilidad de abordar la unión entre diferentes sistemas semióticos (lingüístico, visual y fónico), este tipo de experiencias no son nuevas en el campo literario (Gache, 2006: 17).

De hecho, *Góngora Wordtoys* remite a otros ejercicios de escritura no lineal o al juego escritural que aparecía a mediados del siglo XX. Por ejemplo, las restricciones oulipianas,¹ el concretismo paulista del grupo Noigandres —que valora “la palabra en sus dimensiones tanto

¹ Las restricciones en el lenguaje, para el grupo Oulipo, obligan “al sistema del lenguaje a salir de su funcionamiento rutinario. Y también, forzarlo a que confiese, a revelar sus recursos ocultos” (Bénabou, 2016: 13). De esta manera, las restricciones que se crean a manera de juego estimulan la imaginación, lo cual se verá en los poemas de Gache.

lingüísticas como visuales y fónicas” (Gache, 2006: 133)—, o las cajas fluxus² —que manejan la idea del juego como una forma de subvertir y reconstruir el arte—. La obra de Gache se apoya en los dispositivos electrónicos desde el inicio, ya que fue miembro del grupo Fin del mundo. En 1996 crearon una de las primeras plataformas de arte digital en Latinoamérica, donde experimentaron las posibilidades de la relación arte-internet. De ahí que varias de las interacciones en *Góngora Wordtoys* tengan una lógica similar a la de un internauta con las redes.

Otro punto a aclarar, antes de iniciar el análisis, es la problematización que surge al momento de hablar de *poesía digital*, que pareciera entrar en una concepción amplia; en tanto que puede verse como “un campo creativo y teórico-crítico que incluye obras —y estudios sobre ellas— que no responden bien a la imposición de una definición estricta” (Correa-Díaz, 2019: 54). Esta imposibilidad de definirla cabalmente, hace que se tomen en cuenta los procesos por los que se produce; Correa-Díaz (2019: 33) los divide en tres periodos: a) la remediación —literatura que pasa al medio digital—; b) la literatura nacida digital; y c) la literatura *cyborg*, que es asistida y producida por ordenadores. Al respecto, *Góngora Wordtoys* se sitúa entre a y b.

Respecto a los medios digitales, la obra comparte una relación estrecha con el videojuego, la cual se justifica, en este trabajo, desde la definición de Correa-Díaz, quien apunta que la literatura digital pertenece a un género más amplio: las artes digitales. Estaría en un *umbral*, un lugar suspendido entre la literatura institucionalizada y lo no literario, entre lo puramente verbal y otros medios (Schmitter, 2019: 14).

Tomando eso en cuenta, se pretende analizar los recursos digitales de *Góngora Wordtoys* y la forma en que interactúan con el lector/jugador. También, se explora el conflicto entre la obra referenciada y su reescritura en el medio digital. Este trabajo se dividirá en dos partes y un cierre. En la primera, se contextualizan distintas ideas teóricas que servirán de diálogo con la obra de Gache y en la segunda se analizará la construcción del poema, enfatizando cómo deviene en un objeto lúdico.

² La cajas fluxus “contenían en su interior mazos de cartas, tarjetas de instrucciones, tableros alterados, piezas de ajedrez bizarras, etc., con propuestas de juegos que la mayor parte de las veces eran o ridículos, o imposibles de ser jugados” (Gache, 2006: 149). La idea era que, por medio de estos juegos aparentemente inofensivos, se realizara una crítica a las normas de la sociedad.

De esta manera, este estudio demostrará que los poemas/juegos creados por Gache leen a la obra de Góngora como un espacio lúdico en donde el lector asume el rol de jugador. Esto ilustra que tanto los videojuegos como los poemas tienen la capacidad de intercambiar elementos entre sí, ya sea en términos de forma o del sentido que intentan transmitir.

La lógica del internet y el videojuego

Para empezar a hablar de la poesía de Gache es necesario reconocer que esta tiene soportes diferentes a la escritura. En este sentido, es pertinente marcar el contexto en el que se desarrolla. Para esto se retoman las palabras de Josefina Ludmer (2009: 42) sobre las literaturas postautónomas:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.

Como menciona la crítica, toda percepción de lo real es una construcción atravesada por dispositivos; así, la obra de Gache parte de una producción previa (escrita) que se mueve a medios contemporáneos (lo digital). Además, *Góngora Wordtoys* sería imposible sin sus precedentes referenciales. Es decir, no busca ser autónoma, pues está ligada a fragmentos de las *Soledades* y dialoga con la crítica sobre el poema barroco.

Asimismo, incorpora recursos de su tiempo: la digitalidad, el hipervínculo, la imagen, el audio o el videojuego, para proponer un acercamiento distinto al poeta del siglo de oro; a través de una plataforma lúdica que permite jugar con el poema. Estas características lúdicas de interacción con una obra no son exclusivas del siglo XXI, han existido y existirán más allá de los medios que se utilicen para su creación:

La práctica literaria en general tiene mucho de juego: la libertad, la gratuidad, y el hedonismo, amén de la capacidad de crear siempre nuevos sentidos. La ficcionalidad del texto literario revela su carácter lúdico: el lenguaje da cuenta, lúdicamente de una realidad de otra naturaleza que la de él mismo, principalmente a través de la representación (Gambetta, 1992: 68).

La reflexión de la investigadora mexicana Aida Gambetta indica la participación de un lector para iniciar el *juego* de la lectura. En este trabajo, al hacer referencia a esa función lectora, se tienta la idea de esta participación y los distintos grados en los que actúa. Esto se acentúa aún más si agregamos la interacción digital con el poema, cuya tipificación se desarrollará más adelante. Por ahora, conviene señalar otras concepciones de lector que precisarán la idea.

George Landow aporta al tema haciendo una diferencia entre los lectores activos *convencionales* y los lectores de hipertexto, aquellos que leen más allá de la linealidad del escrito. Para él, la experiencia e interacción de estos últimos frente a los sistemas de *solo lectura* no consiste simplemente en añadir textos nuevos, sino en establecer un “orden de lectura de una serie de textos dados [creando] el documento que leen a partir de las elecciones informadas que hacen” (Landow, 2009: 32). En este sentido, para leer a Gache, hay que tener presente esta responsabilidad por parte del lector, que tiene más libertad y más exigencia en la lectura, ya que necesita considerar otros elementos al acercarse al texto.

Estos elementos que, como se dijo, no provienen solo de la literatura escrita, son o constituyen una herramienta central para definir al texto en sí. Esto tampoco es una novedad, puesto que el uso de texto e imagen tiene una larga data; sin embargo, la combinación que realiza la artista argentina en su libro se entiende mejor bajo las transliteraturas.

Para Schmitter (2019: 482), este concepto trata de designar a todas esas formas de la literatura que “no giren alrededor de lo verbal [que se construyan por otros] soportes, medialidades y semióticas”. Aun así, la autora las denomina *TransEscrituras* porque se trataría de *escrituras* a partir de otros medios: “la noción de escribir se traslada hacia otros procesos, se vuelve un componente posible entre otras prácticas literarias. Por ello, es una literatura que se lee y se mira, que se experimenta de distintas formas en diferentes medialidades y materialidades” (Schmitter, 2019: 483).

Gracias a que esta escritura se traslada a otras prácticas en la propuesta de Gache, se advierte que la interacción no se trata solo de una lectura en tanto una comprensión de signos, sino que está filtrada por una serie de actividades que le corresponderían a un usuario de internet, quien ya posee determinado conocimiento del lenguaje de interacciones en ese medio. Es decir, para acercarse a este tipo de obra se necesita de una persona acostumbrada a navegar en internet o en el ordenador, que conozca los códigos de la interface. Además, tiene que estar dispuesto a interactuar con la obra, probar, explorar y tantear los códigos y las reglas, jugando con ellos; como lo haría un videojugador.

Por esta razón, *jugador* será el término que se utilizará a partir de ahora para definir a este tipo de lector. Tomando en cuenta estos conceptos, más adelante, se compondrá una lectura del poemario de Gache que dialoga con lo comentado. Se destacará que este abarca la escritura, la imagen, el sonido y otros elementos a través de lo digital, e incorpora formas propias del videojuego y la interacción cibernética. Para ello, es necesario hacer un breve repaso descriptivo de la obra, a modo de listar los lenguajes que utiliza para posteriormente analizar las dinámicas en las que el lector se ve involucrado.

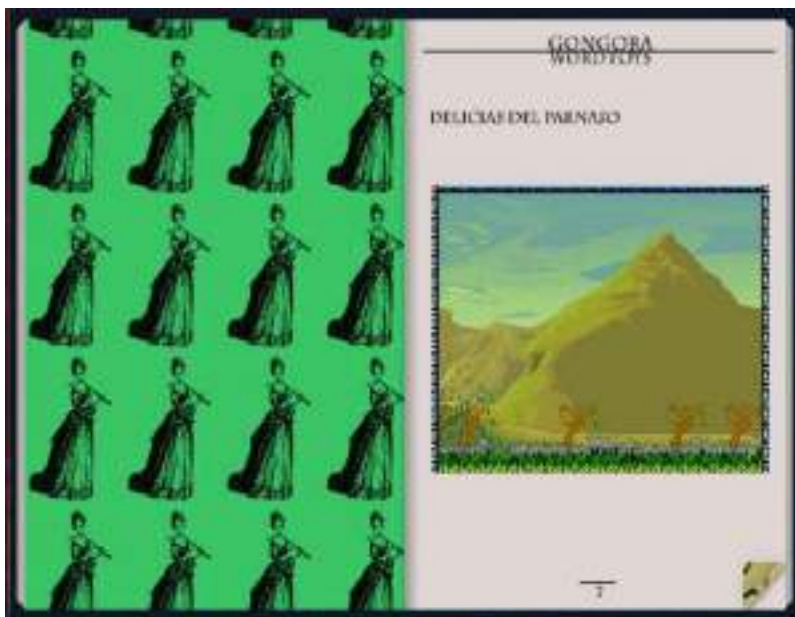
La interface, el clic

Lo primero que resalta al abrir el link/archivo/libro de Gache es la presentación. Los poemas digitales tienen un formato que imita la forma de un libro impreso: una cubierta, hojas, índice y una portada. Además, la navegación simula el paso de las páginas, una tras otra, con un efecto físico y táctil. Sin embargo, la presentación varía en cada plana (ver imagen 1). Si bien, existe el texto, también se mezcla con la imagen. Entonces se tiene el título del poema y una imagen interactiva. Al abrirla se despliega otra ventana con más texto escrito, esta vez con instrucciones de cómo interactuar con el poema y una lectura crítica de la autora a lo barroco.³

El acceso al poemario se ve mediado por estos pasos e imágenes a seguir. De esta manera, el lector sale de la lógica común para abordar otras diferentes en cada uno de los cinco poemas. “Dedicatoria espiral” bebe de la poesía gráfica, traza una espiral con los versos de Góngora, haciendo que el jugador controle su velocidad y dirección. “En breve espacio poca primavera” sigue la lógica del hiperlink, para hacer *floreecer* ventanas en la pantalla. “Delicias del Parnaso” es un juego de opciones que simula un *arcade*, donde el objetivo es elegir el verso correcto para llegar al Parnaso. En “El llanto del peregrino” el lector controla un avatar que camina entre el texto del poeta español. Finalmente, en “El arte de la cetrería” se reproducen, a la elección del lector, voces mecánicas que recitan versos.

³ Para definir brevemente lo barroco, se cita el prefacio de *Wáratoy's Góngora*: “Mucho se ha hablado sobre la mentalidad barroca, caracterizada por una relación de conflicto entre el ser humano y el cosmos. El hombre del siglo XVI ya no habitaba el universo clásico del hombre renacentista, ordenado, cerrado, en equilibrio, sino uno inestable, abierto, descentrado a partir de los drásticos “descentramientos” que habían tenido lugar en el siglo precedente: del Sol (revolución copernicana), de Europa (descubrimiento de América), de la iglesia católica (reforma luterana) pero, principalmente, de la cosa respecto al signo y consiguiente crisis de la representación [Góngora] realizó una elipsis metafórica donde seres y objetos perdían su centro en la representación y permanecían perdidos tras el abigarramiento de los signos” (Gache, 2011: 12).

Imagen 1. Formato del libro digital



Esta variedad de formatos y el uso de medios permiten distintas interacciones que llegan a la mano del lector mediante clics y el teclado. En el artículo “The Semiotics of the Game Controller”, Johan Blomberg (2018) dice que los controles para un videojuego permiten al jugador el agenciamiento⁴ en el mundo virtual; en este sentido, toma las ideas de Merleau-Ponty y observa que el control se integra a las actividades sensoriales y motoras del jugador como una extensión de su cuerpo. Esta idea puede aplicarse a la experiencia con respecto a la interacción con un medio digital, siempre mediada por un hardware, pero que no deja de ser la experiencia corporal del jugador frente al ordenador o programa que utiliza. Más adelante se profundizará la idea, pero ahora se expone para resaltar que el poemario de la autora considera esa mediación y utiliza los *controles* de su poema como un recurso más.

⁴ *Agency* en el texto de Blomberg. Sobre el tema, Stephanie Jennings (2019), académica dedicada a los estudios sobre los videojuegos, organiza la discusión en torno a este concepto en el campo de los *Game Studies*; sostiene que una de las primeras definiciones es la de Janet Murray (1997), en *Hartlet in the Hbladeck* “Is the satisfying power to take meaningful action and see the results of our decisions and choices” (citado en Jennings, 2019: 88). Sin embargo, la autora también destaca que dicho concepto se ha ido ampliando desde distintas perspectivas y modalidades del agenciamiento (individual/ colectivo, pasivo/activo, entre otras). En este sentido, el texto de Blomberg se apega más al concepto de Murray.

Formas de interacción

Para hablar de la interacción entre el texto y el lector es pertinente abordar un concepto de Wolfgang Iser (1993), el lector implícito. Con esto el autor alemán se refiere a que se debe considerar la existencia de un lector no real, pero que está en la estructura del mismo texto, él afirma que:

Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan construir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por eso, el concepto del lector implícito (Iser, 1993: 139).

De esta manera, es posible decir que el texto, de acuerdo a su estructura, propone ciertos roles para el lector. Esta idea puede complementarse con la de François Zourabichvili sobre la construcción del concepto de juego en las artes. Esta idea plantea tres niveles: 1) comprender la obra como un juego estructurado por una regla, que “hace posible un orden de movimiento que no existiría sin ella” (Zourabichvili, 2021: 90); 2) comprender al destinatario como un jugador que juega con la obra, si es que encuentra o descubre la regla propuesta; y 3) entender al creador como jugador que va de juego en juego.

Ambas ideas, la de Iser y la de Zourabichvili, se emparentan bien porque apuntan a considerar un rastro, un estímulo o pista, que deja el autor para el lector. Esto no se debe confundir con una intención unívoca de lectura, sino que el texto, en su forma particular —ya sea compuesto por palabras u otros elementos—, conforma una serie de características que dan un orden a los recursos internos. Esta sería la regla que debe encontrar el lector para ser partícipe del juego y que condiciona la lectura de un texto, pero también, y paradójicamente, amplía la zona lúdica de búsqueda del sentido.

El poema de Gache es consciente de esta interacción lector-creador en su composición, que puede compararse con la de un videojuego. Una de las relaciones más explícitas puede verse en la lógica de los instructivos. Recordemos que medios como el videojuego ayudan al jugador a incorporarse a su mundo a partir de tutoriales; es decir, dando a conocer claramente algunas reglas del juego y estrategias para jugar. El poemario sigue esta lógica al guiar al lector de manera explícita, tanto en la forma de hacer clic en determinados lugares como en la información previa al poema. Este gesto se observa en las instrucciones: “Al abrirse la ventana, pincha sobre el peregrino para activar la ventana. Luego, para mover el personaje por el laberinto, utiliza las flechas del teclado” (Gache, 2011: 9).

Las lecturas críticas siguen esa misma lógica; por ejemplo: “para esta obra, he tomado el fragmento del ‘Llanto del peregrino’ (Soledades 2, 115-171), en donde se evocan sus amores frustrados y su naufragio. La figura del peregrino es en el poema una figura sin señas, nómada, perdida, sola, anónima y ajena” (Gache, 2011: 9). Como se ve, esta explicación es una forma de tutorial en tanto que la autora presenta al receptor a la lectura que ella tiene y cómo usarla en el juego. Si se contrasta esta introducción con la obra del mismo Góngora, se verá que la intención de acercar al lector al mundo de las *Soledades* tiene un papel importante, pues el autor español es bien conocido por la oscuridad de algunos de sus versos⁵ y Gache buscaría guiar al lector.⁶

En este caso, puede leerse como una forma de entrar a las *Soledades* de Góngora y, a partir de esa base, al poema de la autora. Es decir, tiene una función didáctica, pero también forma parte del objeto artístico que quiere crear Gache. Un ejemplo que ilustra esa relación se encuentra en “El llanto del peregrino”, donde la interpretación del poema de Góngora en el videojuego permite al lector comprender su rol y adquirir una visión para desarrollar su juego:

Este wordtoy recrea el texto como una metáfora de la búsqueda del hombre que parece caminar por su vida a ciegas a través de tortuosos caminos en busca su pasado, su destino y su sentido. El peregrino recorre el complejo camino de sus circunstancias, así como el lector transita por los versos escritos por Góngora a partir de ramificaciones y meandros del lenguaje (Gache, 2011: 9).

De esta forma, hay un sentido preestablecido al movimiento del avatar dentro del poema del español. Esa lectura explícita a su propia obra revela una de las reglas que trasunta el poemario: la apropiación de las estrategias de escritura de Góngora aplicada en los nuevos medios. Después de estas introducciones, y mediado por ellas, el lector llega al poema en sí, al juego.

En “El llanto del peregrino”, el recorrido del lector es literal, ya que el avatar recorre el texto, mientras *el complejo camino* del lenguaje, en tanto significado, no es el único obstáculo para el peregrino; ahora el lenguaje está hecho materia, en tanto significante, que dificulta el camino con la forma gráfica de las letras. Además, no hay entrada o salida en el laberinto, sino que gira en sí mismo como si se tratara de una espiral (forma que rescata la autora en otro de los poemas).

⁵ John Beverley (2018: 11), como preliminar a su estudio sobre *Soledades* dice que el poema tiene “el efecto sobre el lector de estar en ‘perdido’ en una selva lingüística sin aparentes riberas”; además, dice que Góngora sería consciente del trabajo conjunto con el lector, en tanto al proceso de *cifrar-descifrar* el texto.

⁶ Hay que recalcar que *Góngora Wordtoys* es un poema corisionado, como dice en su sitio web, por el ayuntamiento de Córdoba, España, y presentado en Cosmopoética. Por ello, es posible atribuir a este contexto la intención de explicar el barroco y sus características al lector.

Así se cumple con la metáfora que anuncia Gache en su instructivo: “de la búsqueda del hombre que parece caminar por su vida a ciegas a través de tortuosos caminos en busca su pasado, su destino y su sentido” (Gache, 2011: 9). El lector no lee a Góngora, sino que sigue el movimiento del peregrino y, en este acto performativo,⁷ descubre sus características y dificultades. No se trata de leer y entender lo que dice, sino que las reglas previas dirigen a un entendimiento que se produce al actuar (mover al avatar a través del laberinto) y en el camino convertirse en ese peregrino recorriendo su propio canto.

Incluso, podría pensarse en las sensaciones que se transmiten al jugador porque, como se dijo con Blomberg (2018), los comandos son extensiones del jugador y también lo sería el avatar, que es su representación dentro del poema. El mareo y la sensación de estar perdido entre las letras que hacen como paredes del laberinto le dan otra dimensión al texto, una más corpórea. De esta forma, por medio de los desplazamientos que el jugador realiza con el avatar dentro del juego, el poema permite alumbrar un sentido y sensaciones a partir del acto performativo.

Las interacciones del juego

Teniendo más claro lo que significa la interacción en la poesía digital de Gache y los recursos que utiliza, es posible pasar a un diálogo directo con el *libro*, que ya ha sido comentado en algunos trabajos. Abraham Lara (2020), por ejemplo, lo lee como una expansión del texto lineal que convierte al lector en un usuario activo, que interactúa con la creación literaria; además, señala que esto se lleva a cabo en un ambiente lúdico y libre.

Claire Taylor (2019: 202) comenta que “el juego poético de Gache [...] nos demuestra que las supuestas ‘novedades’ de la época digital —como el hipertexto, la visualización, el *mash-up*— tienen sus raíces en una tradición larga y predigital de experimentación literaria”, línea que se recalca al principio de este trabajo.

⁷ En su tesis doctoral, Elías Rey (2019: 198) define que la relación entre el algoritmo y la persona que ejecuta el software constituyen al juego, por lo tanto, “la acción de jugar es performativa en el sentido en que la acción del jugador cambia la configuración del juego, y luego el juego mismo cambia en relación con esa acción”. Es decir, en el proceso del juego se van resignificando los *inputs* y *outputs* de la relación algoritmo/persona constantemente.

Ante esas miradas, este trabajo busca matizar dos aspectos: las reglas del juego bajo las que Gache construye su libro y cómo producen sentido a través de un espacio lúdico para la interacción. Esto ayudará a entender la relación que traza con su fuente,⁸ Góngora. Primero, se debe apartar la noción de que se trata de una novedad en su totalidad, en cambio, hay que detenerse a apreciar el uso del *material* digital.

Por otro lado, el espacio lúdico no hace referencia a un lugar libre, donde todo es permitido, sino que un determinado conocimiento y manejo de reglas posibilitan la construcción de sentido. Si bien, existe un juego con el uso de referencias y una traducción del efecto literario al medio digital, no se podría decir que, por ejemplo, la dedicatoria al duque de Béjar con la que inicia Góngora su libro será remediada⁹ en su cabalidad por la intervención de Gache. Al contrario, la lectura de la autora ilumina partes del poema y las reimagina. De esta manera, concentrándose solo en las formas que lee en Góngora (la espiral, el culteranismo, etc.), compone otras *Soledades*, por más que replique letra por letra los versos del poema del español.

Las limitaciones del juego

Lara (2020) señala en su texto que el jugador de los poemas de Gache puede tropezar con problemas técnicos en su lectura: un navegador que no soporte *pop-ups* o un sistema sin audio, para empezar; también podrían suscitarse limitaciones mayores como la falta de acceso a internet o al formato Flash. Estas limitaciones, sin embargo, también ocurren en relación con el jugador. Si este no tiene conocimiento del lenguaje del internet y de los videojuegos no puede leer toda la información que está en el poema de Gache, sin la cual no accederá a la regla que plantea la autora (regla en el sentido de Zourabichvili).

⁸ Gache (2006: 29) afirma que, en los últimos años del siglo XIX, el lenguaje “pierde su referencia a un mundo que le precede y al cual supuestamente duplica y representa. La escritura se vuelve autorreferencial, se autocita, se reescribe, genera diferentes versiones de sí misma” en una relación intertextual que puede extenderse al infinito. Desde esa perspectiva, no habría una *fuentes original*, sino un trabajo previo, participe de esa larga sucesión a la que se añadiría la poeta. Entonces, se hará uso de esos términos para señalar a las *Soledades*.

⁹ Luis Correa-Díaz (2019), en *Nvissima verba*, utiliza el término *remediar* para indicar el cambio de representación de un texto de un medio a otro (por ejemplo, de escrito a digital). En esta línea, se refiere específicamente a este hecho en *Góngora Wordtoys* “Gache presenta en este juego literario-electrónico una remediación fragmentada de la obra más famosa del poeta barroco español Luis de Góngora y Argote” (Correa-Díaz, 2019: 136).

Por ello, el prefacio y las instrucciones de cada poema intentan dotar de una competencia al lector, un conocimiento sobre el autor barroco y sobre cómo interpretar el poema digital. Sin embargo, como ya se mencionó antes, esta manera explícita no quita el efecto que produce.

La dispersión del juego

“Delicias del Parnaso”, por ejemplo, se plantea como un desafío donde el jugador debe descubrir el verso correcto¹⁰ entre dos que se presentan y así, “emulando al genio barroco, alcanzar el Parnaso de los poetas españoles” (Gache, 2011: 7). Como sucede con el resto de los poemas, las instrucciones cuentan con un texto que explica la importancia de dicho lugar para los poetas y se lee un dejo de ironía con respecto a la posición privilegiada que implica en el siglo XXI. Con esta información el juego comienza. En el poema, la imagen que abre el menú es la misma que la portada del poemario, árboles y rejas al estilo pixel art, estética que remite inevitablemente a los videojuegos; como fondo se alza un monte, que vendría a ser el Parnaso (ver imagen 2, izquierda arriba).

Imagen 2. Estilo gráfico de “Delicias del Parnaso”



¹⁰ El verso correcto es aquel que escribe originalmente el poeta español.

Entre las peculiaridades del poema están su interface y los botones *entra* y *créditos*, acompañado de una composición de Johann Sebastian Bach como *soundtrack*. El menú de inicio recuerda a los videojuegos de finales de los ochenta en adelante, que tenían una pantalla como carta de presentación antes de comenzar el juego.¹¹

Al entrar, la pantalla oscurece y empieza el juego. Aparecen una parte de las silvas de Góngora y dos versos a elegir (ver imagen 2, izquierda abajo); un verso es el *correcto*, es decir, el que el poeta español usó para esa parte del poema, y el otro proviene de la creación de Gache o es extraído de otra parte de las *Soledades*. Así, la respuesta falsa se mimetiza con la correcta de tal manera que, tanto para un conocedor del texto como para un novato, la diferencia es mínima. Al primer error, el juego reinicia y a los tres aciertos el jugador llega al Parnaso (ver imagen 2, derecha abajo).

En todo el juego se observa que la autora traza relaciones entre dos lenguajes, juego y arte, fundiéndolos en uno. No se trata solamente de unirlos por medio de la combinación de forma, sino que también encuentra lógicas similares. Para comenzar a desarrollar este punto se puede mencionar la gratuidad. El premio de ganar un videojuego no es un bien material, sino digital, que solo tiene uso dentro del juego.¹² Muchas veces el premio por ganar es un *felicitades* o el valor *per se* de haber mostrado habilidad en una prueba; ambas recompensas, se refuerzan por una narrativa en la que no se trata de una felicitación por apretar algunos botones o elegir correctamente, sino que, dependiendo del juego, se convierte en una acción de más trascendencia en el mundo interno.

La inmersión que provoca el videojuego resignifica la palabra *felicitades* al ganar, ya sea por liberar un reino, salvar el mundo, atrapar a un criminal o acceder a un conocimiento o lugar nuevo. En este caso, Gache hace referencia a un rompecabezas, en el que “la lectura se convierte en una actividad similar a la solución de un puzzle, donde de lo que se trata es de acomodar las diferentes piezas” (Gache, 2006: 159). De esta forma, el jugador se interroga por el poema y la

¹¹ Este menú de inicio fue introducido por las videoconsolas de 8 bits que salieron en 1983 (Nintendo Entertainment System y Sega SG-1000); varios juegos, como *Super Mario Bros*, *The Legend of Zelda*, *Metroid*, *Megaman* o *Monaco GP*, hacían uso de esta pantalla antes del juego para configurar el modo o dificultad. En algunos juegos del siglo XXI, estos menús también son parte activa del juego.

¹² Esto podría ser relativo al día de hoy, porque hay muchos juegos en los que se utilizan criptomonedas, incluso hay plataformas que permiten la transacción de estos bienes digitales por dinero; pero el tipo de juego al que remite Gache es muy anterior a estas tecnologías.

posición del verso tomando en cuenta la métrica, la lógica de los versos anteriores y el sonido. Se transforma en un compositor del poema.

Como se dijo anteriormente, los controles ayudan a la inmersión, pero también lo hace la narrativa y la interface; algo que se ve en el uso de algunas palabras de instrucción: la poeta usa *tu desafío* o *entra* apelando directamente al jugador para situarlo dentro de la experiencia. Así, Gache toma estos elementos para la construcción de su poesía, porque convierte, por medio de la narrativa, el acto de hacer coincidir los versos de Góngora con la posibilidad de llegar al Parnaso.

Sin embargo, el juego no termina para el jugador que llegó al Parnaso, puesto que adquiere una dimensión más en el acto performático debido a la conjunción de los elementos del poema. Esta se visualiza mejor en contraste con el videojuego. Salvar el mundo en términos del juego significa que se siguieron los pasos que se indican para llegar a la meta; ahí termina y no existe una contra-narrativa interna que niegue que, en efecto, el mundo está a salvo en la lógica del juego. No es necesario desarrollar más preguntas. En el poema de Gache pasa lo contrario; el jugador se enfrenta a un sinsentido porque su llegada al Parnaso no tiene un respaldo.

Si “La cumbre del Parnaso simboliza el cénit del prestigio literario y allí, los genios escritores que ingresan al canon se vuelven inmortales y conviven con los dioses” (Gache, 2011: 7), ¿por qué el jugador entra imitando al poeta? El juego que plantea la autora es sin duda irónico; ella es consciente de que el avatar del jugador no es Góngora, es un lector/jugador a quien se le plantea el reto de imitar al poeta y su obra. Esto podría leerse de dos formas, por un lado, se admitiría que la conclusión de la obra del poeta español se dio gracias un lector y así ambos alcanzan el Parnaso mediante la interacción jugador/obra. La otra lectura es que la meta del poeta se toma de manera paródica, se resignifica la entrada al Parnaso.

Este último ejercicio iría de la mano de la presentación, ya que el juego trata de la consagración de la escritura; algo que se ve en el mensaje al final de la partida o en la música instrumental que también remite a artistas consagrados por su academia. Sin embargo, hay otros rasgos que van en contra de eso. Si se ven los créditos (ver imagen 2, arriba derecha) se lee que Góngora y Gache conviven horizontalmente como autores, que la música de Couperin y Bach, junto al cuadro de Rafael, están entre iguales con la estética pixelada y la música *chiptune*. Es decir, esta distinción entre el arte elevado que debe entrar en el Parnaso y el arte comercial,

creado por medio del ordenador, tiende a desaparecer. Los lenguajes que parecen alejados se juntan y el final parodia a ese antiguo Parnaso que parecía tan distante.

Pero en este caso no es inalcanzable, sino lo contrario; en este videopoema se adopta una composición conjunta. Leer a Góngora dentro de los poemas de Gache significa transgredirlo y jugar con sus palabras como si fueran juguetes, o mejor, reconocer que siempre fueron juguetes verbales. Ante todo, la poesía es un objeto lúdico que solo se activa con la interacción y las reglas que dispone Gache sirven para hacer consciente este hecho.

La autora realiza un acto performativo en el que sitúa al jugador en una posición similar a la que debió encontrarse el autor al seleccionar las palabras para escribir su poema. La selección también se vuelve reescritura, en tanto queda en mano del jugador; que si sigue un capricho contrario al poema gongorino, jamás llegará al Parnaso. Pero eso no importa porque ya se planteó la posibilidad de que se puede jugar transgrediendo el poema a gusto, que ese lugar ideal que representa el Parnaso se intervino y se recrea. Esto, sin embargo, no significa que la autora vaya en contra de Góngora o de su poesía; jugar con ella y reconstruirla solo muestra las posibilidades de sentido contenidas en el original.

El encuentro de lenguajes

La construcción con este nuevo Parnaso (ya no solemne ni sacralizado) se basa en dos lenguajes. Como se dijo, se utilizan piezas del siglo XVIII y un cuadro del renacimiento; este conjunto de referencias más que conocidas y canónicas contrasta con las fuentes y el fondo pixelado provenientes de la cultura popular. Sin embargo, como muestra el poemario, la coexistencia de estos dos lenguajes no es pasiva.

Las formas del barroco de Góngora: la espiral, el culteranismo, la búsqueda del hombre y la sonoridad ornitológica son la base de las *Soledades*, según Gache (2011), y son ideas que mueven la traducción, o quizás, la transmutación en este poemario. La estrategia de la argentina es conservar estos conceptos vivos en los wordtoys, a pesar de que se introduzcan en otros medios. Esta composición implica un encuentro entre lenguajes distantes en el tiempo y las formas. Un ejercicio que muestra que estas formas actuales están contenidas en la escritura de Góngora, como también resalta Claire Taylor (2019). Siguiendo esta lógica, se podría pensar que la adición de estos medios y lenguajes no tienen ningún efecto en el poemario y que todo

estaba contenido en las letras del español. Sin embargo, el roce de ambos provoca algo *nuevo* y no una repetición de las ideas.

Esto se ve en el poema “En breve espacio mucha primavera”, que busca representar “un despliegue barroco constante, los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable” (Gache, 2011: 5). La operación se realiza a partir de *Pop-ups* que empiezan a florecer en un fondo amarillo al instante que se hace clic en el hipervínculo que lleva la palabra *Sol*. El jugador puede cerrar las pestañas que irán apareciendo, moverlas, entrar a más hipervínculos y hacer florecer más opciones; pero no tendrá el control total, ya que estas se cerrarán solas o incluso algunos hipervínculos dejarán de servir. El jugador se ve desafiado a repensar su situación: cuáles ventanas cerrar, cuáles mantener abiertas, cuáles leer, cómo conectar toda esa dispersión, qué hacer con el poema.

Como advierte la instrucción, es lo *incontrolable* y lo *infinito*, las conexiones entre palabras resultan casi imposibles o forzadas; pero a pesar de esto, existe una posibilidad de reconstruir un poema a partir de esas ventanas evanescentes. Aunque no se deja atrapar completamente, construye su sentido en esa provisionalidad y brevedad; se replica como varios poemas que nacen de una palabra. Además, debido a que el programa no es aleatorio, la secuencia después de apretar *Sol* se reinicia y toma los mismos caminos. Esta limitación permite repetir el proceso para que el lector reescriba los versos de Góngora al entrelazarlos.

De acuerdo con Landow (2009), el lector se vuelve activo con la posibilidad que brinda ese despliegue. Las oraciones se renuevan constantemente en la pantalla y en la mente del lector, volviéndose infinitas. Sin embargo, difiere del estilo barroco donde “los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable” (Gache, 2011: 5). En cambio, este deriva de las posibles conexiones que se despliegan en el medio digital, permiten el desplazamiento de hipervínculos y enlaces, recordando así el uso cotidiano de la computadora, donde, a través de sus ventanas, se revela la inmensidad de internet. Es decir, a los versos barrocos gongorinos, “ornamentados mediante aliteraciones, epítetos, cultismos y metáforas, alusiones y elusiones, referencias mitológicas y culturales” (Gache, 2011: 5), se les suman las conexiones posibles a cargo del lector, que se hacen visibles gracias al juego.

El juego es implícito y el despliegue que parece infinito es el juguete que propone la autora. La forma en que se desarrolla el poema es tarea del jugador. En este caso, no existe lo correcto o incorrecto, como en “Delicias del Parnaso”, la instrucción es mucho más parca “Para detenerlo, o si quieres pasar al siguiente, cierra primero todas las ventanas” (Gache, 2011: 5). Así logra el efecto de infinitud y la única forma de escapar es cerrar todo. ¿Esta infinitud se siente igual al leer las *Soledades* y cerrar el libro? o ¿es posible encontrar conexiones entre las distintas páginas del poema? Las respuestas parecen ser negativas. Gache diseña esas reglas de juego para entrar al poema de Góngora; pero más allá del *puzzle*, esta actividad depende de la voluntad del lector, la combinatoria y el azar. En *Escrituras nómades* la artista plantea que:

Los procedimientos de azar aplicados a la combinación de letras o palabras fueron entendidos por diferentes corrientes de pensamiento tanto como signo de la intervención y determinación divina (y, para acceder a ella, se utilizaron toda clase de oráculos, tablas de ouija, etc.), como a manera de principio creativo a partir del cual generar diferentes obras de arte (Gache, 2006: 185).

De esta manera, el poema se convierte en una especie de oráculo que permite al jugador generar su obra a partir del azar simulado. Esta combinatoria no se encuentra de forma *natural* en la obra gongorina, es una intervención. Aunque podría decirse que esta es una potencialidad latente en una obra que cuenta con “expresiones laberínticas, complejas, cuasi-impenetrables, enigmáticas” (Gache, 2011: 5). El espacio lúdico que crea Gache deconstruye del sentido de la obra *original*; es decir, la ejecución de su poema es una estructura lúdica que activa la presencia del lector y lo convierte en un jugador que maneja y manipula el juguete/poema.

En resumen, se presenta una alteración en el traspaso de una figura de un medio a otro, en ese escape radica la potencialidad de la poesía de Gache. Ese traspaso crea el conflicto entre la escritura y lo digital, y revela una *nueva* forma que, sin embargo, es el desarrollo de una plataforma lúdica que permite la exploración del texto de Góngora.

Conclusión, hacia el jugador activo

Para concluir, se puede decir que la literatura y las artes se están adaptando a medios contemporáneos como herramientas de trabajo. De esta fusión de distintos lenguajes y prácticas se gestan objetos artísticos como el libro/software de Gache. En este caso, esta naturaleza que se asienta en el umbral entre lo que se considera arte o juego, solo puede describirse por sí misma

y clasificarse por su composición de materiales digitales. Es decir, que esto asienta un argumento para afirmar que una definición totalizadora a este tipo de literatura no es operante.

Además, se demostró que teorías de la recepción desarrolladas para el campo de la literatura, como las planteadas por Iser (1993) y Zourabichvili (2021), permiten hilvanar una relación más estrecha entre juego y arte. Esto se debe a que —como se demostró— en un género como el videojuego es más visible la relación entre la actividad de jugar y la persona que juega, porque existe un constante y tangible envío y recepción de información que resemantiza el proceso, lo que deriva en un acto performático.

Por otro lado, el análisis de los textos de Gache muestra cómo lo digital permite el uso de distintos medios y cómo estos recursos intervienen un texto. En el caso de *Góngora Wordtoys*, se define la intervención desde tres ángulos. En primer lugar, la conversión de los efectos de sentido de lo barroco —según la lectura de la autora— a un equivalente en el medio digital, donde se ejecutan por medio de la interacción. El segundo sería la desacralización que se manifiesta en el uso irónico de la figura del gran poeta. El último es la imposición de reglas y el diseño del campo lúdico que se traza sobre el poema del español. Como se ve en los tres, no es una intervención leve, sino un uso complejo de ambos lenguajes, el literario y el digital, donde ninguno está sobre el otro, más bien, se colocan en conjunción para generar un nuevo objeto.

Lo anterior genera una pregunta, ¿estos nuevos objetos necesitan otro tipo de acercamiento lector? La respuesta es afirmativa, no solo porque se trabaja desde el lenguaje digital —que en el siglo XXI no puede llamarse *nuevo*—, sino porque la construcción de limitaciones e instrucciones de Gache, en los poemas analizados, exigen que un jugador participe tomando decisiones constantemente. Dicho término se matiza mejor desde Landow (2009) y su *escritor activo*.

En este sentido, un *jugador activo* sería aquel que encarna en el juego, construye un sentido en la interacción con el medio digital, y busca más allá de las instrucciones explícitas. Esta propuesta no busca adaptar una característica de un medio a otro, más bien intenta establecer un puente entre dos áreas que se unen más y más con el tiempo: la literatura y el videojuego.

Para finalizar, se tienta la siguiente idea: si bien, se puede decir que *Góngora Wordtoys* crea la posibilidad de un *jugador activo*, ¿se diría lo mismo de un videojuego? La industria contemporánea del videojuego se sostiene en la repetición de modelos que han funcionado en el

mercado, sin concentrarse en el sentido que permite la interacción. Por ello, crear este puente desde la poesía al videojuego ayuda a repensar ambos espacios.

Referencias

- Bénabou, M. (2016). "Introducción. Cincuenta siglos del Oulipo, más seis". En Alemian, E. y M. Rey, *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial* (pp. 9-21). Buenos Aires: Caja Negra.
- Beverley, J. (2018). "Introducción". Góngora, L. de, *Soledades*. Madrid: Cátedra.
- Blomberg, J. (2018). "The Semiotics of the Game Controller". *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, vol. 18, núm. 2. Recuperado el 10 de octubre de 2021, de <http://gamestudies.org/1802/articles/blomberg>
- Correa-Díaz, L. (2019). *Novissima verba*. Santiago de Chile: RIL editores-Ærea.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades*. Asturias: Trea.
- Gache, B. (2011). *Góngora Wordtoys*. Recuperado el 20 de febrero de 2021, de: <http://belengache.net/gongorawordtoys/>
- Gambetta, A. (1992). "Julio Cortázar, homo ludens". *Relaciones*, vol. 13, núm. 52, pp. 67-88.
- Góngora, L. de (2018). *Soledades*. Madrid: Cátedra.
- Iser, W. (1993). "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto". En Rall, D. (compilador), *En busca del texto* (pp. 121-144). México: Universidad Autónoma de México.
- Jennings, S. (2019). "A Meta-Synthesis of Agency in Game Studies. Trends, Troubles, Trajectories". *Game. The Italian Journal of Game Studies*, vol. 1, núm. 8, pp. 85-106.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós.
- Lara, A. (2020). *Contextualización, análisis e interpretación de la poesía virtual latinoamericana en Góngora Wordtoys (Góngora) de Belén Gache*. Tesis de licenciatura: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Ludmer, J. (2009). "Literaturas postautónomas 2.0". *Propuesta Educativa*, núm. 32, pp.41-45.

Rey Vásquez, E. M. (2019). *El juego de videojuegos como acto ético performativo. Caso con jugadores adolescentes y videojuegos violentos de mundo abierto*. Tesis de doctorado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Schmitter, G. (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura*. Tesis de doctorado. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata.

Taylor, C. (2019). "Playlist. Belén Gache". En Correa Díaz, L., *Novissima verba* (pp. 200-203). Santiago de Chile: RIL editores-Ærea.

Zourabichvili, F. (2021). *El arte como juego*. Buenos Aires: Cactus.

Juan Pablo Gutiérrez Sardinas: Licenciado en Literatura por parte de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), Bolivia. Se desempeña como editor y corrector de textos en la Editorial 3600 y la revista *88 Grados*. Participa en el grupo de investigación X21. Escrituras desde Latinoamérica. Sus líneas de interés son la literatura y la transmedialidad.

De las relaciones entre literatura y filosofía: la potencia de la experiencia literaria

*On the relations among literature and philosophy:
the power of literary experience*

Jairo Vladimir Sandoval Mota*

Resumen: Se analizan las relaciones entre literatura y filosofía, como producciones sónicas, atendiendo al modo en que trabajan con y desde el lenguaje. Esto lleva a explorar la dimensión lingüística alrededor del significado, el significante y el referente. Por último, se apunta a que la potencia de la literatura no reside en su nexo con los referentes o el mundo de hechos, sino que se constituye como máquina de pensar, asentada en la singularidad y la inmanencia de las verdades que produce.

Palabras clave: literatura, filosofía, máquina de pensar, verdad, lenguaje.

Abstract: *We analyze the relationship between literature and philosophy, understanding them as “sonic productions”, paying attention to the way they work with and from language. This leads us to explore the linguistic dimension that has to do with meaning and signifier, as well as with the referent. Finally, we point out that the power of literature does not lie in its connection with referents or the world of facts, but rather that it is constituted as a “thinking machine”, based on the “singularity” and the “immanence” of the truths it produces.*

Keywords: *literature, philosophy, thinking machine, truth, language.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, vlad.s.mota@gmail.com

Introducción

En este artículo se dirige la mirada hacia la literatura, a sabiendas de que el término es cuanto menos esquivo. Es decir, no hay una definición unívoca y universal para comprender cabalmente lo que engloba,¹ sin algo de ambigüedad o sin dejar fuera algunas *producciones* —u otras que pudieran incluirse, aunque no se piensen como tal en una primera instancia—. Sin embargo, para profundizar en qué es literatura y establecer los vínculos que mantiene con la filosofía, aquí se partirá de considerar a ambas como *hechos* lingüísticos, configuraciones cuya materia prima es el lenguaje, y que cada una se caracteriza por hacer un *uso* particular del mismo.

Por ello, en último término, filosofía y literatura serían cuestiones de *estilo* (que podemos considerar como el peculiar uso del lenguaje en el que no es posible deslindar del todo la *forma* del *contenido*, sino que ambos se entrelazan en la expresión lingüística), pero además no solo expresarían *estilos* peculiares en sus producciones, sino que ante todo serían *estilos* de pensamiento. Comprobar la afirmación anterior será uno de los objetivos de este texto.

Para comenzar, vale tener en cuenta que el término *literatura*, en su significado habitual, es reciente, por lo que no cabría encontrar propiamente un uso del mismo en culturas antiguas como en la romana o la griega. Por ejemplo, en la Antigua Grecia tendríamos el término *grammatiké*, cuyo equivalente latino era *litteratura*; ambos designaban una amplia esfera de fenómenos del lenguaje y de la enseñanza de la lengua, y no tanto un corpus diferenciado de textos (García Gual, 1999). Por tanto, la diferencia entre filosofía y literatura no ha estado presente en todas las épocas, sino que corresponde al surgimiento específico de una acepción que con el paso del tiempo se define más y más. De esta forma, va determinando los límites de lo que ella no es —aunque cabría decir que estos no los estableció tanto ella misma, sino sus teóricos y *críticos*). Así, la diferencia mencionada solo es posible en la modernidad:

¹ Para corroborar esto, basta echar una mirada al conjunto de definiciones que da la Real Academia Española, en la cual aparecen ocho acepciones, la mayoría de las cuales no son más que diversificaciones que remiten a la primera: “Arte de la expresión verbal” (RAE, 2014); pero, ¿qué nos dice esto de la literatura?, ¿qué papel juega lo artístico en la literatura?, ¿toda literatura tiene un componente *artístico*? Con todo, esta definición, tan general como lo es, nos ayuda a vislumbrar su carácter no conclusivo. Por otra parte, Alfonso Reyes (1944), tras descartar tres sentidos en que usualmente se entiende *literatura* (manifestación mental de cualquier contenido, repertorio bibliográfico de un tema específico y conjunto de obras pertenecientes a determinado tiempo, geografía y género), se decanta por un cuarto, según el cual se trata de una “agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole” (Reyes, 1944: 25). Más adelante, dirá de manera muy concisa que esta consiste, ante todo, en una manera de expresar *asuntos de cierta índole*. ¿Qué asuntos son estos? Los concernientes a la experiencia pura, esto es, la experiencia humana en general. De ahí que Reyes (1944: 26) termine por afirmar que “La literatura expresa al hombre en cuanto es humano”. En cuanto a la experiencia pura, se trataría de la experiencia que no está confinada por determinado ámbito del saber, o delimitada por conocimientos especializados.

La invención de la literatura como esfera autónoma más o menos coincide con el momento en que se reconoce en la literatura un tipo de goce estético específico y diferenciado. Pero coincide además con el nacimiento de la mirada crítica en el sentido moderno del término, y esta, con la tematización sistemática del lenguaje, a la que sigue la invención de la teoría y la historia literarias. Más aún, coincide con el momento en que se interioriza esa mirada crítica, en que la crítica entiende que su modo de abordar el objeto artístico conlleva al mismo tiempo el necesario examen de las condiciones específicas de su peculiar manera de examinarlo (Lynch, 2007: 30).

Justamente *la literatura* es algo que surge como un pliegue de la lengua sobre sí misma, es decir, como un escrutinio sobre las obras —pero no todas, sino algunas en particular— que a partir de ese momento irá marcando los contornos de una esfera propia. No obstante, estos tienen que ver con una empresa que se despliega sobre sí misma y desde el interior de la filosofía: el lenguaje se vuelve objeto de pensamiento.²

Aquí la reflexión se extiende a la par sobre la filosofía y sobre las obras artísticas y literarias de una manera inusitada hasta entonces, pues en la modernidad —sobre todo a partir de Kant— el objetivo filosófico por excelencia será el de descubrir los cimientos (o condiciones de posibilidad) para todo conocimiento posible, entendido en su acepción de universal y necesario. Aunque no parece reparar suficientemente en el lenguaje en sí mismo, serán los filósofos románticos quienes, a decir de Lynch, recuperarán la noción de *crítica* empleada por Kant en su reflexión sobre los juicios estéticos (adecuación de un contenido sensible con los juicios estéticos del entendimiento), para aplicarla de manera generalizada a las obras de arte.

Por tanto, la relación (de identidad y/o diferencia) entre filosofía y literatura se vuelve posible gracias a la adaptación de la crítica del juicio estético kantiana, que se desplazará a ser crítica de la experiencia del arte en general. Además, la reflexión se avoca al elemento discursivo, la materia donde se expresa la esencia de lo poético o literario y de la verdad filosófica. También, originado por la crítica, se presenta un desplazamiento del saber (sobre la obra de arte o la literatura) hacia el *gusto* (Lynch, 2007).

² El lenguaje se piensa desde un lugar distinto en la modernidad, sobre todo en la que les es propia a los Ilustrados y a los Románticos, pues si bien el lenguaje ya había sido tematizado en la Edad Media y en la Antigüedad Clásica, la nueva reflexión en torno al lenguaje que desplegarán los Románticos tendrá referentes muy diversos: la *Crítica* (kantiana), la lingüística comparada, la poesía y el arte en general como fuentes de la verdad universal, etc.

Con esta *crítica* esgrimida por los románticos, se hizo posible a la par otra sobre el lenguaje y una consideración sobre las obras de arte, que posibilita el surgimiento de la literatura como ámbito propio —entendida como conjunto de producciones lingüísticas paralela a la filosofía—. Es por tanto en la esfera del lenguaje donde se muestra lo peculiar de la literatura. Pero antes de proseguir con el análisis puntual del lenguaje en la literatura, conviene señalar algunos rasgos generales bajo los cuales podemos entender su relación con la filosofía.

Si algo distingue a la filosofía es su pretensión de verdad: mostrar la realidad tal como es, de manera universal, para lo cual emplea distintos métodos y herramientas como los conceptos, la argumentación, un aparato lógico, entre otros. La literatura, por el contrario, no se interesaría por la verdad, su reino sería el de la fábula o la ficción, y no reclamaría universalidad sino particularidad, para lo cual haría un uso retórico del lenguaje. Pero la filosofía se acerca a la literatura, como ya se decía, en que parte del mismo lenguaje para elaborar sus estructuras significantes, e incluso los medios y formas expresivas que ambas usan no se restringen ni se excluyen: la filosofía también recurre a la imagen, a lo particular y a lo retórico, mientras la literatura puede usar conceptos, teorías y partir de una realidad fácticamente dada.

La distinción, por tanto, se establecería en el momento en que el campo de la literatura se define como aquel en el que cabe hablar más de *gusto* que de verdad; cuando la filosofía se asume como una labor cuya principal meta es la consecución de la verdad a partir de una forma sistemática de realización —la forma filosófica por excelencia en la modernidad, sobre todo entre los siglos XVII-XIX, es la de los grandes sistemas, ante los cuales cualquier forma de expresión no sistemática se percibía como constructo que no da cuenta cabal de la realidad—. Pero al reparar en la naturaleza lingüística de ambas empresas, la distancia entre ellas disminuye.

Con los románticos se inició esta primera reflexión en torno al lenguaje y, a pesar de que su pensamiento no constituyó la corriente dominante dentro de la tradición filosófica de Occidente —en oposición a sus contemporáneos ilustrados y racionalistas—, sembraron frutos que comenzaron a recogerse más tarde —por ejemplo, Nietzsche, que bebió profundamente de la filosofía del Romanticismo, señalaba ya el carácter metafórico de los conceptos filosóficos—.

La cuestión se plantea bajo renovadas dimensiones, sobre todo en la época contemporánea, con el llamado *giro lingüístico* de la filosofía. Así, se descubren los elementos *literarios* en la filosofía, y las manifestaciones filosóficas en la literatura, por lo que ya no es

posible hablar de una delimitación clara entre ambas disciplinas.³ Estas se funden (o se confunden), no se separan de manera tajante ni precisa.⁴ Más bien se trata de modos de expresión, de habla, de discurso, que en ocasiones se identifican con algo llamado *literatura* y en otras ocasiones con *filosofía*. Estas nociones no son universales abstractos, pues ni siquiera en su interior hay algo homogéneo que les dé identidad de la misma forma en todas las épocas y tradiciones —más bien habría que hablar de *filosofías* y *literaturas* (Lynch, 2007)—.⁵

Si filosofía y literatura se acercan al difuminarse sus contornos, es porque, como estructuras significantes, suponen un *uso* del lenguaje, y este, como producción signica, implica una misma materia sobre la que se crean, siguiendo pautas preestablecidas, las normas dictadas por la sociedad, la costumbre, las formas de conocimiento vigentes y la tradición. Esta cuestión, que pudiera pertenecer únicamente al campo teórico del lenguaje, en realidad implica que tanto la labor filosófica como la literaria, así como su mutua relación, se comprende desde otra óptica, en la que, al menos de principio, se notan las dos direcciones ya señaladas: de la filosofía a la literatura —lo literario del discurso filosófico— y de la literatura a la filosofía —lo filosófico de la literatura—. De tal modo, Manuela Castro (2006) no duda en retomar de Eugenio Trías el término *literatura de conocimiento*, para aludir a la filosofía; así da cuenta del ejercicio literario que despliega todo filósofo en su obra escrita:

Pues todo filósofo de verdad es, sobre todo, compositor. Solo por serlo puede, y debe, ejercer también de intérprete y hermeneuta. Intérprete de sus propias tradiciones y de los signos de su tiempo, puede componer así una propuesta, o *proposición*, expresada en forma escrita [...]. Y es justo por ese esfuerzo esclarecedor al que todo filósofo avoca, por lo que necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le brinda, estableciéndose de este modo, cierta analogía entre la construcción de una cadena de silogismos con una composición musical (Castro, 2006: 5).

³ Así, Thiebaut (1992: 134) alude a algunas corrientes “que han puesto en cuestión las barreras entre literatura y filosofía: deconstruccionismo, teoría de la argumentación y pragmática. Apuntan a los *usos* del lenguaje y de los razonamientos como instrumentos que expresan intenciones, están impulsados por deseos o motivaciones para resolver problemas, etc.”.

⁴ Para Castro (2006: 5), los límites entre filosofía y literatura son “borrosos y permeables”. También Magdalena Linero (1949: 1498) asevera que: “Entre literatura y filosofía no hay una diferenciación neta; si se atiende a los valores eternos de la obra humana, en su doble manifestación, cordial e intelectual, hallamos una interferencia constante y recíproca de lo uno en lo otro, de modo tal que se justifica la apreciación del hombre antiguo, para quien poesía y filosofía fueron una misma cosa”.

⁵ Parecida es la perspectiva de Foucault, para quien la literatura expresa, más que un modo de escribir, o un corpus compuesto por obras de determinadas características, la manera en que nosotros, modernos, nos relacionamos con los textos, y de manera más general, con el lenguaje. Es así que, apunta, lo que hoy conocemos como “literatura” no empezó a existir sino hasta el siglo XX o finales del XVIII (época justamente del Romanticismo), pues es en ese período que surge esta nueva manera de relacionarnos con los textos, o cuando el lenguaje se comienza a relacionar consigo mismo de una manera diferente: pensándose a sí mismo, hablando de sí mismo. Cf. Foucault (1996: 63-81).

En efecto, desde que la filosofía se volvió preponderante, aunque no exclusivamente, una labor que halla su medio expresivo en la escritura, es justo aseverar que hay una relación estrecha, íntima, entre el filósofo y la escritura y, ya que por medio de la escritura se encarna la filosofía, el filósofo pasa a ser, entonces, un escritor. La filosofía, por tanto, entendida como la creación encarnada en texto, pasa a ser obra de un hermeneuta y de un compositor, que sin duda lo acerca al literato. Es esto lo que le permite a Castro (2006: 5) concluir que: “no hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Los conceptos, se dice, no son más que metáforas, los tropos literarios, el funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa”.

En la otra dirección, encontramos que la literatura, acaso por estar libre de las constricciones del sistema y de la univocidad, puede darse la *licencia* de implicar en sus temas cuestiones particulares que a la vez son expresiones de un hondo calado filosófico. Esto es algo que exploraron los existencialistas del siglo XX —los casos más notorios son Sartre y Camus, pero también Beauvoir, Ortega y Unamuno—, quienes además de desarrollar su filosofía de manera ensayística, sistemática y rigurosa, expresaron sus profundas concepciones sobre la condición humana y sobre la sociedad en forma de novelas, ensayos literarios y dramas teatrales:

La idea de que la filosofía debe ser una forma de vida, de que la palabra es acción, un acto de revelación que nos cambia, parece cumplirse más efectivamente a través de la literatura que de un tipo de filosofía más académica. En la literatura existe la oportunidad de presentar a personajes en situaciones existenciales y problemas filosóficos o morales concretos, así como de dar cuenta de su concepción dramática de la existencia, de un modo en el que no lo podían hacer en un ensayo filosófico (Ortiz, 2017: 147).

Por tanto, para la época contemporánea ya es posible reconocer la familiaridad entre filosofía y literatura, sobre todo cuando se asume que en la literatura también tienen cabida las grandes preguntas de las que tradicionalmente se encarga la filosofía. Así, en cierto modo, el fin de ambas coincidiría: dar respuesta a las más fundamentales inquietudes humanas, desde un ímpetu que tendría su origen en la duda y el asombro, origen de toda creación, filosófica, artística o literaria (Jiménez, 2020).

Sin embargo, esta manera de abordar la relación entre una y otra se entiende hasta cierto punto como *clásica*. Si bien, se le reconoce cierta legitimidad a la literatura —a la par que se relativiza en alguna medida la producción filosófica—, hay algo que no queda sorteado del todo, pues la literatura sigue fungiendo un papel *ejemplar*. Las obras literarias servirían a manera de

ejemplos *para* la filosofía ya sea que en su seno representen problemas, concepciones o situaciones filosóficas, ya que la filosofía use ciertos recursos estilísticos de la literatura para el desarrollo de su afán sistemático. Si queremos ir más allá de ese uso ejemplar de la literatura, en el que persiste cierta subordinación, será preciso señalar lo irresuelto en ese acercamiento clásico. La cuestión central del vínculo entre ambas disciplinas se juega dentro de la relación entre *ser* y *parecer ser* (respecto a lo que *aparece*); dicho de otro modo, la *verdad*.

Dicha noción, dentro de la relación filosofía-literatura, tiene que ver con la manera en la que cada cual ejerce la lengua que habla, es decir, cómo configura su propia producción signica. Si la semejanza entre ambas reside en que se trata de estructuras significantes que hacen un *uso* específico del lenguaje, es justo esa especificidad la que hay que aclarar. En este sentido, podría hablarse del *método* de cada una para dirigirse hacia su objeto, y que no es sino justamente el modo de utilizar la lengua, ya para crear tratados, sistemas conceptuales o ensayos, ya para elaborar novelas, cuentos, dramas, etc. (Jiménez, 2020).

El uso de la lengua que hace la filosofía, o la manera en que *instrumenta* el lenguaje, tiene que ver más con la denotación, esto es, con el rigor y la claridad en los términos, acercándose así a cierta universalidad en cuanto a su significado. La literatura, por el contrario, haría un uso del lenguaje connotativo, anclado en la subjetividad del escritor, quien, aun cuando pretenda dar cuenta de las cosas como son, no puede sino hacerlo desde su subjetividad implicada —de diversas maneras— en la narración.

En cierto sentido, la oposición entre ambas disciplinas resulta obvia. Lo característico de la buena literatura es su capacidad de elipsis, el arte de omitir y su poder de sugerencia. El discurso literario no es un discurso explícito ni demostrativo; ni siquiera especulativo. No responde a la lógica propia de la exposición filosófica. La imaginación no admite demostraciones, sino que se nutre literariamente a través de la sugerencia. En cambio, la fuerza del discurso filosófico está en el despliegue analítico de la razón; en su capacidad para no omitir ningún paso en su exposición; pone el acento en la demostración y en su capacidad argumentativa (Castro, 2005: 675).

Estas distinciones —conviene decirlo una vez más— no son tajantes ni aspiran a ser expresión de un purismo absoluto en cada ámbito, sin embargo, sirven para arrojar luz sobre la manera canónica de entender ambas configuraciones lingüísticas a lo largo del tiempo, sobre todo en lo concerniente a su relación. Ya desde sus comienzos, como se mencionó en el primer apartado, la filosofía tiene la pretensión de aprehender (intuitiva, lógica, y después discursivamente) lo que es —que la tradición de forma errónea denominó como *el ser*—. Para

ello se desarrollaron diversos mecanismos lógicos para apresarle sin ambigüedad alguna, por tanto, restringieron las cualidades equívocas, poéticas y míticas del lenguaje —es decir, su dimensión estética y figurativa—. En suma, desde antiguo, la filosofía se caracterizó por un afán de lo objetivo, mientras que por oposición se ve desde la modernidad a la literatura como una empresa subjetiva. Y, por supuesto, una buena parte de la tradición sitúa a la *verdad* del lado de lo objetivo.⁶

Es preciso señalar que la objetividad que presume la filosofía, a pesar de remitirse a *lo que realmente es*, no coincide siempre con la realidad como conjunto de determinaciones fácticas. No se refiere solo a lo dado de forma empírica y, en dicho sentido, descriptible y cuantificable, sino a lo real como fundamento último que subyace a las apariencias —en el sentido de lo que *aparece* a la experiencia o al pensamiento—.

Por el contrario, a la hora de considerar a la literatura se presentan dos posibilidades: por una parte, parecería que la literatura, al tratarse de una labor subjetiva, no hablaría de la realidad, ya sea en el sentido de que no versaría sobre lo que realmente es (*el ser* o el fundamento de todo), o ni siquiera daría cuenta de cómo las cosas son en su condición empírica (por referirse a ellas con un lenguaje figurativo o connotativo). Por otra, si la literatura habla de la realidad, no lo hace de manera verdadera (sobre *el ser*), sino que se limita a hablar de las *apariencias* y así, a ser una suerte de representación de las cosas. De cualquier forma, la literatura estaría hablando de lo que *parece ser*, sea como experiencia subjetiva individual, o como parte de una experiencia más generalizada del mundo, que no reconoce las estructuras profundas de la realidad, como sí lo haría la filosofía. Por eso, mientras que en el discurso filosófico habría una adecuación del lenguaje con *el ser*, la literatura sería ante todo inadecuación (con la realidad, con *el ser*, etc.), es decir, su lengua sería una lengua de la no-verdad.

⁶ Se reconoce el riesgo de toda simplificación, tal como aseverar que la historia de la filosofía y su búsqueda de verdad se puede mentar en términos de lo objetivo en oposición a lo subjetivo. No hace falta mencionar que en la Edad Moderna la verdad es un asunto *subjetivo* si comprendemos la revolución copernicana como empresa urgente para el conocimiento. En efecto, desde Descartes —que es como decir que desde el inicio de la modernidad— la verdad ya no está en el mundo, en *los objetos*, sino que reside en las capacidades —*trascendentes*, diría Kant— del sujeto cognoscente. Esto vale tanto para los *racionalistas* como para los *empiristas* ingleses —ya en Locke o en Hume es imprescindible una estructura de la subjetividad que agrupe las *impresiones* o datos de la mera experiencia sensitiva—. Por otro lado, cuando hablamos de *lo objetivo* no se trata tanto de los objetos de la experiencia ni del mundo tal como se nos aparece, sino de lo que no depende de los pareceres de cada individuo. Descartes entendía que el sano juicio o la razón era lo que compartíamos todos los seres humanos, aunque no implicara que cada individuo lo desarrollara plenamente. El *sujeto trascendental* de Kant expresa de igual manera cierta *objetividad*—que por cierto, se encuentra en la exigencia platónica de la verdad, al demuir la tesis protagórea del *homo mensura*, tal como se esboza en el *Teeteto*—.

En esto hay varias cosas que señalar. Primero, la identificación de lo real con la verdad, lo cual da por supuesta la adecuación entre *ser* y lenguaje; como si hubiera cierto uso correcto del lenguaje que expresara la realidad sin ninguna distancia y de manera unívoca; tendría que ver con la lógica de la identidad y con el uso literal, denotativo de la lengua. En segundo lugar, se asume que la literatura es ficticia o pura fábula en oposición a lo real y lo verdadero. En este sentido, se le reduce a mera imaginiería o representación, pero esto se enmarca, como se abordará más adelante, dentro de un esquema muy particular desde el que se entiende la relación de filosofía —o, mejor aún, verdad— y literatura.

Sin embargo, como ya se advertía, en nuestra época contemporánea la literatura se revalora desde varias dimensiones, lo cual no ocurriría sin atender precisamente a su relación con la verdad. Ya no es solo que haya cierta familiaridad o cercanía con la filosofía, de modo que esta hallaría un espacio para manifestarse en la literatura, sino que se le reconoce como un campo donde puede presentarse la verdad en sí misma. Desde un punto de vista general:

La realidad efectiva, en este sentido, no opera en la literatura más que como modelo sobre el que realizar una imitación más o menos verosímil. Sin embargo, y a pesar de su carencia ontológica efectiva, la literatura posee en su interior un alcance filosófico que reside en la capacidad expresiva e imaginativa del hombre. Como dice Antonio García Berrio, la literatura permite al hombre completar su idea de la realidad más allá de la simple experiencia histórica. Para Aristóteles, es precisamente la capacidad mimética el rasgo que convierte a la creación literaria en una actividad cercana a la filosofía (Jiménez, 2020: 6).

En nuestra época se reconoce que lo real tiene cabida en la literatura, así sea a modo de representación —que, como ya se dijo, corresponde a un esquema muy específico de comprenderla, pero no el único—. Sin embargo, ya no es un problema que ésta no nos hable de la realidad tal como es, en su verdadera *esencia*, y que solo sea capaz de mostrarnos lo que *parece ser*. Por el contrario, la cualidad subjetiva de la expresión lingüística la dotaría de una riqueza que le permite *completar* la realidad objetiva de la experiencia lógica o racional.

Su carácter mimético, como recuerda Jiménez, acercaría la literatura a la filosofía, de la misma forma como Aristóteles en su *Poética* reconocía que la poesía —en comparación con la historia— se encontraba más cercana a la filosofía. Por consiguiente, hay un acercamiento distinto a la verdad en que ésta ya no consiste en la mera correspondencia entre lenguaje (o pensamiento) y realidad (o ser); ahora las *apariencias* también apuntan a cierta verdad. Por ese motivo se vuelve preciso pensar en un “marco epistémico en donde sea posible una experiencia

de la verdad desde el mundo de la vida” (Jiménez, 2020: 9); donde la verdad no se encuentre anclada a las exigencias de la lógica y de la racionalidad dominante en Occidente, que tradicionalmente se escindió de la experiencia del mundo inmediato (experiencia subjetiva).

Ante esta concepción de tinte más clásico en que se entiende que la literatura, en tanto representación, ofrece algo verdadero, se erige otra menos anclada en el sentido común y que ya no parte de la función mimética dentro del campo literario. Para esta es igualmente relevante la experiencia como ámbito del que surge toda posibilidad de verdad, pero ya no sería la experiencia que se cierra en sí misma, en lo fácticamente dado, sino, por el contrario, una experiencia que se abre (y nos abre) a lo que no se encuentra como dato empírico.⁷

La literatura sería el producto de una experiencia de la que solo es posible dar cuenta en segunda instancia, es decir, a través del lenguaje —que ya no refleja de manera simétrica la realidad (*el ser*), sino que se convierte en instrumento y material para sacarla a la luz y *darle* forma—. Si la realidad es algo que se *extrae* de la experiencia, entonces la verdad es el resultado de ese *traer a la luz*, que no puede desligarse de la forma que se le asigna.

En esta labor de *extraer e in-formar*, filosofía y literatura se encontrarían mutuamente. Al ser configuraciones lingüísticas, ambas utilizarían el lenguaje para dar cuenta de aquello latente en la experiencia inmediata y, aunque cada una lo haría de modo distinto, ambas, en último término, serían labores de *creación*. Este es el sentido que tenía la palabra para designar a la verdad en la Grecia antigua, *alétheia*, desocultamiento, develamiento.⁸

⁷ Castro (2006: 3) piensa en la experiencia como algo más que lo que usualmente se entiende por esta: “Sujetos de la compleja síntesis de la experiencia, quedamos envueltos en ella. La experiencia como *elemento dado*, como en dato bruto, no es conocida de modo inmediato. Q, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u occultado en la experiencia inmediata. Hacia esa experiencia, manifestada en toda su complejidad y riqueza, se tienden dos tipos de redes que intentan hacerlas comprensibles. Una procedente del discurso racional y otra, del discurso literario”. La experiencia contendría así algo inmediato y oculto; tanto la filosofía como la literatura se dirigirían justo hacia eso *velado*.

⁸ En toda la perspectiva que se esboza aquí, de la cual Castro es un buen portavoz, se recurre a la noción heideggeriana de la *alétheia*, la cual, si bien puede cuestionarse, no deja de implicar una manera paradigmática de comprender la relación filosofía-literatura-verdad, una de las más importantes para nuestra época contemporánea. Por supuesto, esta noción de la verdad como *desocultamiento* bajo la cual la poesía, la literatura y el arte en general serían manifestaciones más *puras*; bebe —entre otras fuentes— de la concepción romántica. Esto también corresponde a determinado esquema para comprender dicha relación, del cual se hablará más adelante.

Desde ese punto de vista, la literatura —equiparada con lo *ficticio* o lo *fabuloso* de su contenido— no surgiría desde la nada, sino desde algo oculto en la experiencia del creador, no presente o no visible de manera inmediata. Sería desocultamiento y, por ello, apuntaría a la verdad: “Filosofía y literatura buscan el sentido último de la realidad (entendido de diversas maneras) por un desocultamiento de lo que *aparece*. Buscan ‘la verdad radical de lo real’, pero por distintos procedimientos” (Castro, 2005: 676).

En esta noción de verdad, la estructura básica de lo objetivo y lo subjetivo se desvanece ante el acto creador (*poiético*), el único que puede traer a la luz lo que se encuentra velado bajo las *apariencias* —que sin embargo no se denuestran, sino que son necesarias para *des-cubrir* esa verdad profunda—. Pero, ¿qué es esa *verdad profunda*, esa *verdad radical de lo real*? Desde esta postura claramente ontológica, se trataría de lo que en la tradición se ha llamado *el ser*, sustrato último de todo ente (y del conjunto de todos ellos).

Desde esta perspectiva, entre filosofía y literatura, a pesar de las radicales diferencias, en cuanto a estilo y otros aspectos, hay una comunidad de intereses que las emparenta —“común sustancia espiritual de la que ambos géneros se nutren” (Lynch, 2007: 30)—; se trata de una *voluntad de saber*, de alcanzar verdaderamente la realidad (aun cuando se entienda de modos diferentes).

Sin duda, podría argüirse que el escritor que crea cuentos o novelas no lo hace necesariamente pensando en descubrir y plasmar una verdad en su obra, y puede que incluso en muchos de los casos esté motivado por un espíritu eminentemente fabuloso. Pero desde la postura aquí glosada, el solo hecho de la creación implica que hay una verdad que se muestra y se da en lo escrito. Esta no tiene que ver con las *positividades* del mundo, sino con lo oculto, que emerge desde un fondo esencial recubierto por la apariencia material de las cosas.

A pesar de que el escritor no tenga, no sea consciente o incluso reniegue de toda *voluntad de saber*, se ve impelido a escribir por ella, según Lynch (2007). Esto se debe a que en dicho acto hay un impulso innegable por *decir* algo, y todo *decir* es, de algún modo, búsqueda, aspiración, expresión de un anhelo, confianza o creencia en un sentido que sustente el discurso, así sea el sentido o fundamento por el cual es posible el lenguaje mismo. Es decir, por debajo de toda producción signica hay una voluntad de que el discurso tenga *sentido*, ya sea porque remita a algún referente *existente* en la *realidad*, a uno oculto tras los velos de las *apariencias*, o al *sentido*

que le puede venir de su falta de referente externo —que por tanto hace al discurso una empresa autorreferencial—. Incluso un *sentido* expresado en su carencia del mismo (negación de todo referente lógicamente identificable), pero que no puede soltar al lenguaje como fundamento último, so pena de caer en el silencio. Por esto, glosando a Jean-Luc Nancy (2000), dice Lynch (2007) que el discurso de la verdad —tanto el *verdadero* de la filosofía como el *ficticio* de la literatura— apuntaría a lo real, el sentido, la verdad, el fundamento o la razón —o como se le quiera llamar a esa instancia del referente o de lo que sustenta el discurso— como *ausente*, pero justo por su ausencia se vuelve *presente*.

Por tanto, la *identidad en la diferencia* —o *diferencia identitaria*— entre literatura y filosofía residiría ahí, en ese intento de alcanzar la verdad, en su “misma vocación de un sentido inhallable, imposible de consumir”⁹ (Lynch, 2007: 37). En este sentido, arribamos a otra perspectiva en que la verdad ya no es ni lo objetivo ni el desocultamiento creativo del ser, sino que es búsqueda constante, aspiración insatisfecha, horizonte que nunca se alcanza del todo, presencia ausente —por consiguiente, ausencia que se presenta a sí misma a través del lenguaje—. Si la verdad, el sentido o el fundamento último de la realidad —y del discurso mismo— se hubiese alcanzado ya, ¿qué falta haría seguir hablando y escribiendo?

Lo anterior nos conduce de un modo más apremiante a la cuestión del lenguaje, en tanto que este es el término implícito al preguntarse por toda relación con la verdad.¹⁰ Inquirir por ella supone ciertos usos del lenguaje en que se da por sentada la correspondencia entre lenguaje y realidad, o se supone que el lenguaje desoculta la verdad desde las apariencias, o la busca, ampliando constantemente los límites de su ausencia; en cualquier caso, la verdad ocurre siempre en el ámbito del lenguaje.

⁹ En un sentido distinto, Foucault habla de la *ausencia* como sustancia propia de la literatura. Para él, no se trata de que la instancia del fundamento permanezca por siempre distante e inalcanzable, sino que eso que *dice* la literatura no está dicho en el mundo cotidiano del habla, a pesar de que sea dicho con las palabras del habla común: “Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (Foucault, 1996: 66). La ausencia que manifiesta la literatura es lo que no se presenta en el lenguaje ordinario y, a su vez, transgrede este uso ordinario del lenguaje.

¹⁰ Para Lynch, toda relación que se pretenda establecer entre discursos, como el de la filosofía y la literatura, sólo tiene sentido si se parte del hecho de que se trata de producciones de signos, y por tanto sólo desde que se parte de los signos tomados en sí mismos, “bajo su función de productores de sentido”; por esto, para el autor es necesario desarrollar una crítica que sea semiología (cf. Lynch, 2007, *Prólogo*).

Como se apuntó, pensar la cuestión del lenguaje desde la cual se revaloriza la literatura es posible, sobre todo, a partir del *giro lingüístico* de la filosofía, cuando el lenguaje se vuelve objeto de reflexión, perdiendo su cualidad neutra, pura o inocua.¹¹ La realidad ya no admite un discurso unívoco, ya no hay un uso del lenguaje que sea el único correcto y verdadero, sino que hay otras maneras de hablar —y por tanto, de pensar— que no apuntan menos a la *realidad verdadera* —por mucho que no puedan apresarla definitivamente—.

En este escenario, la literatura tiene toda legitimidad como discurso y como *uso* determinado del lenguaje, sin tener que remitirse a una función descriptiva o referencial: “A diferencia, por ejemplo, del texto científico, el texto literario no tiene por qué dar cuenta de la realidad tal cual, no tiene por qué contener enunciados verificables, no tiene la obligación de corresponder con nada fuera de sí mismo, algo propio del arte en general” (Bacarlett, 2012: 29).

Esta falta de obligación libera a la literatura del referente, e incluso del significado —la literatura no tiene que *significar* necesariamente, sus signos no tienen que remitir a un referente como lugar externo al conjunto *signico*—. Por consiguiente, la literatura puede abordarse desde el referente —o lo que hay *por fuera* del discurso literario, de la escritura—, o bien, en relación con lo que se propone al interior del discurso mismo, es decir, prescindir de la referencialidad y dirigirse a la inmanencia de los signos:

Sea cual sea nuestro proyecto de saber, cuando nos enfrentamos a un texto —o a un sistema cualquiera compuesto por signos— se nos plantea una alternativa de hierro: o bien admitimos —o suponemos— que nuestro texto guarda relación y significado con alguna referencia mundana o, por el contrario, aceptamos que el texto en última instancia se tiene a sí mismo como referencia decisiva (Lynch, 2007: 41).

¹¹ Se podría decir que, entre otros análisis de la cuestión, el reconocimiento del carácter “performativo” de la lengua es de especial relevancia; es precisamente éste el que le permite a Steiner equiparar filosofía y literatura, en tanto que ve en el lenguaje —o, mejor, en la *lengua*— el punto desde el cual puede arrancar toda tentativa discursiva y que implica que la noción de *estilo* sea indisoluble de cualquier discurso: “Se infiere que la filosofía y la literatura ocupan el mismo espacio generativo, si bien, en última instancia, se trata de un espacio circunscrito. Sus medios performativos son idénticos: una alineación de palabras, los modos de la sintaxis, la puntuación (un recurso sutil). Esto es así tanto en una canción infantil como en una *Crítica* de Kant, en una novela de tres al cuarto como en el *Fedón*. Son hechos de lenguaje. La idea, como en Nietzsche o en Valéry, de que se puede hacer danzar al pensamiento abstracto es una figura alegórica. La expresión, la enunciación inteligible lo es todo. Juntas solicitan la traducción, la paráfrasis, la metáfrasis y todas las técnicas de transmisión o revelación, o se resisten a ellas” (Steiner, 2012: 14).

Esta decisión atañe en realidad a cualquier producción escrita, como lo concibe Lynch, puesto que se distinguen las funciones lingüísticas así como la inmanencia de los signos al configurarse dentro de cualquier discurso. De este modo, por ejemplo, podríamos preguntarnos por el referente de la *Crítica de la razón pura*, de la *Fenomenología del Espíritu*, de la *Ciencia jovial*, o cualquier otro texto filosófico: ¿son importantes, tienen sentido y valor porque remiten a un referente en tanto estado de cosas fácticamente dado, o porque guardan intrínsecamente un sentido en la configuración específica de sus signos? Lo mismo pasa al considerar a la literatura; conforme a determinado esquema de pensamiento, lo importante de ella es su capacidad de significar y remitirnos a un referente —así sea de manera ideal o utópica—.

Como especial ejemplo de estas consideraciones en la época contemporánea, se alude a Sartre, quien en su texto *¿Qué es la literatura?* despliega su particular visión en torno al *oficio* literario —y no es extravío referir a la literatura como cuestión de *oficio* para Sartre—. Es sabido que Sartre desarrolló una labor literaria que logró conjuntar muy bien con su labor filosófica —lo que le valdría ser seleccionado para recibir el Premio Nobel de Literatura en 1964—, y es que acaso veía en la literatura la posibilidad de expresar auténticamente los valores del existencialismo, llegando más directamente al hombre de carne y hueso.

Para el filósofo francés, la literatura (conforme él la desarrolló) tendría la función de dar cabida al pensamiento filosófico, pero no solo ser expresión de las ideas y conceptos de este (autenticidad, libertad, sentido, etc.), sino comprometerse con su tiempo, con sus circunstancias, y circular las ideas hacia la existencia. De ahí que el significado (y por tanto, el referente) tengan una primacía prácticamente absoluta, aspecto que distinguiría a la narrativa de la poesía. El escritor trabaja con significados: “De todos modos, debe hacerse una distinción: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música”¹² (Sartre, 1949: 11).

En la perspectiva sartreana, se observa que la prosa no sería propiamente un arte, o no a la manera de la pintura o la escultura, en tanto que puede remitir al mundo real, pero todavía más, puede *influir* en el mundo. Para Sartre, la literatura tendría una función social, cumpliría con un sentido utilitario: “La prosa es, en esencia, utilitaria. Definiría muy bien al prosista como un hombre que *hace uso* de las palabras” (Sartre, 1949: 19). Por esto, aunque Sartre no despliegue su análisis desde el campo de la lingüística, muestra cierto rechazo a considerar los signos en su

¹² Todas las traducciones de la versión en inglés son propias.

inmanencia, al menos para la prosa. La poesía sí que tendría autorizada dicha inmanencia, es decir, no tendría que versar sobre la realidad ni remitir a esta; en este sentido sus palabras no tendrían necesidad de significado, o su significado no se encontraría fuera de ellas mismas; pero las palabras de la prosa literaria deberían significar necesariamente y, por ende, remitir a un referente:

El arte de la prosa es empleado en el discurso; su sustancia por naturaleza es significativa; esto es, que las palabras ante todo no son objetos, sino designaciones para objetos; no es ante todo un asunto de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino más bien si indican correctamente cierta cosa o cierta noción (Sartre, 1949: 20).

Así, la función referencial del lenguaje literario se conecta con su función utilitaria y esta, con su función social —muy cara en especial para Sartre—, puesto que se liga toda palabra con una acción determinada. Así el escritor adquiere cierto compromiso con su mundo, su realidad, su sociedad. Con Sartre, el lenguaje no es inocente, sino que está pleno de significación, por eso el escritor no pretende un lugar de neutralidad de su discurso, sino que ocupa siempre una postura ante lo real. El literato ha de ser un escritor comprometido:

De manera similar, la función del escritor es actuar de tal manera que nadie pueda ser ignorante del mundo y que nadie pueda decir que es inocente ante este. Y desde que se ha comprometido a sí mismo en el universo del lenguaje, no puede pretender nunca más que no puede hablar. Una vez que entras al universo de los significados, no hay nada que puedas hacer para salir de él. Deja que las palabras se organicen libremente a sí mismas y formarán oraciones, y cada oración contiene el lenguaje entero y se refiere de vuelta a todo el universo. El silencio mismo es definido en relación a las palabras, como la pausa en la música recibe su sentido del grupo de notas alrededor de ella. Este silencio es un momento del lenguaje; estar en silencio no es ser mudo; es rehusarse a hablar, y por tanto seguir hablando (Sartre, 1949: 24-25).

Es claro que para Sartre todo discurso, en tanto que acto de habla, juega un papel insoslayable en la realidad, incluso el silencio sería otra forma discursiva que no deja de tomar parte en el mundo. En su revalorización, la literatura parte de determinada concepción del lenguaje en donde aún tiene primacía el significado en su remitirse a un referente —externo, es decir, a la realidad—, y de ahí que el acento caiga por completo en el *compromiso* del escritor y de la literatura misma. Ella tendría que transformar el mundo —o por lo menos impactarlo al provocar una serie de acciones—, en esta actitud de compromiso, en esta trabazón entre palabra y acción, residiría de algún modo la *verdad* de la literatura —*verdad* como actividad comprometida—.

Sin duda hay elementos dignos de consideración en esta perspectiva sartreana, no obstante, también es preciso señalar su carácter limitado. Sartre no da una definición de la literatura, más bien sugiere —incluso demanda— lo que esta *debería* ser. Si admitiéramos su prescripción, tendríamos que preguntarnos qué sucede con todas las obras literarias que no presentan —al menos no claramente— determinado compromiso ante el mundo: ¿deberíamos descartarlas sin más?, ¿categorizarlas como obras no auténticamente literarias?, ¿señalar que, por omisión, se comprometieron con determinada opción existencial o política, quizá con la opresión, la discriminación, y todo lo que coarta la libre y digna existencia humana? Podríamos hacer tal lectura, por supuesto, pero sería desde determinada opción, no solamente existencial, sino también epistémica y lingüística.

Parece más acertado pensar el fenómeno literario desde su aspecto semiológico, como lo hace Lynch. Tras la breve semblanza de la perspectiva sartreana, se encuentran mejores condiciones para comprender a cabalidad la diferencia de una postura que asume el texto literario —y lo que de verdad se puede manifestar en el mismo— desde la inmanencia de sus signos. Evidentemente el discurso literario incide en el mundo —él mismo es una producción o un actuar—, de ahí su carácter performativo, pero esta actividad —o el arreglo de su estructuración significativa— tiene asimismo un efecto *al interior* del texto y, con ello, *al interior* de la lengua desde la que se habla.

En otras palabras, la lengua, tal como se usa en la literatura, no necesita tener un referente en *el exterior* —o *mundo real*— para tener *sentido*. Todo posible significado de la literatura, contrario a lo que sucede en general con el lenguaje prosaico que suele ser conceptual y denotativo (su función es propiamente referencial), está dado por la configuración del sistema de signos en su interior. ¿Cómo es esto posible? En realidad, no es difícil de entender una vez que se comprende el funcionamiento básico del lenguaje; si el lenguaje ordinario —en específico los *usos* en la lengua de la ciencia, en buena parte de la filosofía y en la *técnica* en general— da por sentada la conexión del significado con el referente; por el contrario, el lenguaje funciona literariamente cuando renuncia a anclarse en algún referente.

Ahora bien, que el lenguaje no remita a un referente —*externo*— no implica que no tenga sentido, sino que su sentido está en sí mismo; se convierte en un *dispositivo incontrolado* (Lynch, 2007) —fuera del control del autor, del lector o del hermeneuta— o más aún, un *dispositivo* que se controla a sí mismo. Mientras que se entienda que el lenguaje apunta a un referente,

dependiendo de este, su verdad reside en su nivel de adecuación; en esta medida, no se le permite más que tener un sentido unívoco. Como dispositivo liberado, es posible encontrar el sentido del texto literario en su interior, por lo que ya no es viable aprehenderlo bajo la noción tradicional de verdad: “La liberación del lenguaje respecto de toda exigencia de referencialidad estable y justificada —el discurso no tiene por qué estar referido a algo diferente de sí mismo— lo hace independiente de consideraciones de verdad y falsedad, dolor y placer, belleza y fealdad” (Lynch, 2007: 45); los valores que usualmente se le atribuyen a las obras literarias solo vienen *de fuera*. Verdad, belleza, falsedad, etc., serían expresiones de un *uso* del lenguaje que habla *sobre* otro lenguaje —el de la literatura— en una especie de metalenguaje o *crítica* —que es como se inaugura en la modernidad el espacio de la literatura: *crítica* del lenguaje artístico/poético—.

En este sentido la literatura no trataría tanto de apuntar a la realidad o a lo que las cosas son —ni en su profundidad oculta ni en su *apariencia*—, sino más bien de tejer redes entre las palabras que dan lugar a un significado expresado en el tejido mismo, aun cuando este sea meramente la posibilidad de referir a algo que no se encuentre presente —el sentido, fundamento o verdad que permanece más bien ausente—. Lynch afirma: “En suma: la literatura no es lógica, ni estética, ni mimética; si acaso, es tan solo *trascendental*, porque permite ver *cómo llegamos a las cosas*, y no importa demasiado si consigue mostrar si alguna vez llegamos a ellas” (Lynch, 2007: 46). La condición *trascendental* de la literatura es que nos muestra cómo construimos sentidos, lo cual acontece antes de que aprehendamos el *objeto* a través del discurso —si es que alguna vez lo logramos—. ¹³

¹³ En este modo de considerar a la literatura, el anquilosado esquema de sujeto-que-aprehende-un-objeto queda sin asidero posible. Ya no se trata de que el lenguaje se dirija a un objeto (que, por definición, sería *exterior* al sujeto), pero tampoco de expresar la interioridad (mente o emociones) de un sujeto; en la obra literaria vale el lenguaje en sí y por sí mismo, desprendido de toda subjetividad e independiente de toda objetividad. Tampoco la obra literaria puede ocupar el lugar del *objeto* puesto que, al librarse de la subjetividad del autor y de la objetividad de la referencia, pierde sus contornos en tanto que configuración lingüística independiente. Se originaría en un espacio que representa su núcleo y su incesante re-comenzar, por ello, no tendría principio, a la vez que nunca acabaría —anunciaría una especie de deriva inherente, una apertura no solo al encuentro con el lector, sino al lenguaje mismo—. De ahí que el *ser de la literatura* resida en ello: en que *es*. Esta es la tesis central de Maurice Blanchot (2002), para quien el lenguaje en la literatura se crea en un *espacio* que no es el libro (objeto físico) ni pertenece al autor; este se difumina ante un discurso que ya no es el suyo y que tampoco se dirige a alguien en particular, uno en el que el significado de las palabras no es nada allende de ellas mismas y a través de las cuales solo el lenguaje se expresa en su ser —y el *sera* través del lenguaje—. En la literatura, el lenguaje ya no es réplica de *algo externo* objetivo, sino que él mismo se convierte en imagen existente que ya no depende o se subordina a ninguna realidad previa. El lenguaje otorga una apertura distinta al mundo. Presenta lo impersonal, aquello donde el sujeto, individuo o *yo* no está presente: el *afuera* (entendido como lo radicalmente externo a la subjetividad y su manera cotidiana de pensar, lo impensable). Esta es la condición *trascendental* de la literatura: se vale, se dice y se muestra a sí misma y es su propia condición de posibilidad, que sin embargo no se encuentra nunca acabada ni cerrada.

En última instancia, se diría que no hay una referencia ulterior que alcance el significado que se configura dentro del discurso (tanto literario como filosófico), pues la lengua escapa a todo intento de reducirla a una univocidad debida al referente. Lynch (2007: 49) llama a esta cualidad escurridiza, múltiple, pero también *potente*, la *deriva de la significación*: “Una figura discursiva *dice (y hace) siempre algo más* que aquello que la forma sintáctica de la frase permite designar. Hay, por así decirlo, una connotación figurativa irreductible”, cualidad sobremanera notoria en el lenguaje literario.

Nótese que aquí ya estamos lejos de aquellas posturas que consideraban el lenguaje como instrumento para apuntar a la verdad, entendida como algo *distinto* de él. Desde esta postura actual, el lenguaje no es inerte, pasivo o reflectivo, sino una *potencia* que se configura a sí misma y guarda su sentido de forma inmanente. Este uso abre una especie de cisma al interior del conjunto del lenguaje:

La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio (Foucault, 1996: 66).

En la literatura, el lenguaje no puede ser otra cosa más que él mismo, con todo, va más lejos que las posibilidades de otros de sus usos. Esto coloca a la literatura en un punto paradójico en que, por un lado, es un producto directo de la lengua de la que brota y, por otro, constituye un ámbito distinto del lenguaje plenamente establecido bajo su función referencial.

Pero, ¿no sería posible decir que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, y que se distingue probablemente de todos los demás fenómenos de habla? En efecto, la literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. Si, efectivamente, cada palabra escrita por un literato no obedeciera al código de la lengua, no se podría comprender en modo alguno, sería un habla absolutamente de locura, y acaso ahí está la razón de la pertenencia esencial de la literatura y de la locura, en nuestros días (Foucault, 1996: 85).

En términos de Foucault, la literatura es, a un tiempo, obediencia a un código lingüístico y suspensión del mismo, así sea por el solo hecho de que la palabra escrita nunca llega a ser lo que el uso cotidiano de la lengua supone, debido a la ausencia ya mencionada. Claro que como lo dice Foucault (1996) esta *suspensión del código* no es requerimiento para que haya literatura — existe literatura que sigue el código lingüístico—, pero sí supone esa posibilidad, el riesgo de ese desplazamiento, de esa transgresión que permanece latente en el texto literario. Como espacio al interior de una lengua, la literatura reside en esa distancia, en ese diálogo consigo misma en que se repite, crea y se recrea sin necesidad de una referencia al exterior, es realidad, constituyendo aquello que Foucault (1996) llama un *lenguaje al infinito*.

Pero, ¿qué alcance tiene este lenguaje que se repite a sí mismo, lenguaje al infinito, que no es propiamente *metalenguaje*, sino más bien *trascendental*?¹⁴ Por una parte, la finalidad de la literatura —si es que puede hablarse de alguna— no es remitirse a un exterior, por tanto tampoco vale para ella la noción clásica de verdad fincada en el referente. Por otra, la literatura conforma su propio sentido de manera immanente, al interior de su propio tejido de significaciones, ¿no supondría esto una especie de autismo en que la literatura es un *en-sí, por-sí y para-sí*?¹⁵

La respuesta es no, la literatura no se cierra sobre sí misma negando el mundo, por el contrario, es una apertura a este mundo, así sea desde cotas muy distintas a las que el uso referencial del lenguaje estaría acostumbrado. A pesar de que la red de significados alcance un sentido por sí mismo, en su propia estructuración, no puede prescindir de un lector (o un

¹⁴ Esta cuestión, aunque desde un desarrollo muy diferente, halla su eco en Antoine Compagnon (2008), para quien la pregunta de carácter teórico debe sustituirse por una de cuño más crítico y político, la misma que le da título a su bello texto (transcrito de su lección inaugural en el Collège de France): *¿Para qué sirve la literatura?*

¹⁵ Esta posibilidad se corresponde con la explicación del poder de la literatura que Compagnon (2008) llama *posmoderna*, según la cual, la literatura no tiene poder más que sobre sí misma. No sirve a nada ni para nada, no tiene utilidad o fin fuera de sí misma. Esta condición, que sería más de desencanto que de verdadera autonomía, redundaría en lo que el autor alude como el poder de su impotencia, pues en efecto, la literatura es impotente, incluso para llegar a posibles lectores. Es importante tener en cuenta esta explicación posmoderna de la literatura, pues por mucho que no hable de la potencia real del lenguaje literario, no deja de reconocer su situación actual en nuestro mundo, no como condición intrínseca, sino como circunstancia ante el avance de nuevas formas de entretenimiento y distracción. Compagnon parece aludir a esta impotencia de la literatura con cierto abatimiento, al constatar que ya solo cumpliría un papel de mero entretenimiento bajo una función estética en el sentido más superficial del término; pero si la literatura reclama en nuestros días el *poder de su impotencia* es, gracias a su *immanencia*, su valerse por sí misma. Por otra parte, sería un error solo ver en la *impotencia* un signo negativo: ¿no guarda, pensada en sí misma, una fuerza igual o más potente que lo *activo*? En este sentido, Thomas Wailly (1999) habla de *pasividad radical*, considerando a la pasividad no como el reverso de la actividad (relación biunívoca) sino desdoblada en sí misma, es decir, relativa a sí misma, y desde la cual emerge una potencia. La *pasividad radical* (o la *impotencia*) consistiría en una suerte de paradoja que produce *destruyéndose a sí misma*, emergiendo como algo diferenciado desde un fondo de posibilidades aún no determinadas. Wailly analiza esta pasividad en relación con la imagen, con el Otro y con el ser-en-el-lenguaje, desde donde se constituyen campos como el de la estética, la ética y la política, y sobre todo apunta que la potencia de esta *pasividad radical* constituye al sujeto, a la imagen —entendida de manera general en el ámbito artístico— y a la comunidad.

auditorio) para que efectivamente construya su sentido. Incluso esa cualidad del lenguaje literario de replicarse al infinito no solo ocurre en el acto de escritura, y mucho menos en la pálida presencia aislada de los signos en la hoja, sino que acontece en el encuentro con cada lector.

En suma, el lenguaje de la literatura se trata de un *dispositivo incontrolado*, pero ello no implica que se valga enteramente por sí mismo, sino que precisa de alguien que lo *experimente*, o su verdad (como persecución de sentido, coherencia interna, pero también apertura, desplazamiento y transgresión de la lengua) acontece como encuentro *provocador*, y solo *provoca* en algo o en alguien, de otra forma, si no *provoca* nada, permanece inerte. Esto se aviene muy bien con un esquema particular, que implicaría un sentido diferente de aquellos con los que tradicionalmente se ha entendido la literatura. En líneas anteriores, ya se aludió someramente a ellos, y ahora, en este punto en que la perspectiva lingüística abre un nuevo panorama, conviene resumirlos y resaltar la especificidad del primero.

Badiou (2005) describe detalladamente estos esquemas de pensamiento, desde los cuales se entiende no solo la literatura, sino incluso el arte en general en su relación con la filosofía y con la verdad. El primero de ellos, nos dice, es el esquema *didáctico*, según el cual el arte (la literatura) sería incapaz de la verdad, pues esta permanecería como una exterioridad que la obra no podría alcanzar nunca. La obra se presentaría, por tanto, bajo la *apariencia* de verdad, pero se descubriría y denunciaría en su falsedad, como una especie de mentira que no logra convencer. En este esquema, la filosofía prevalece como paradigma de la verdad y también, por tanto, como norma educativa.

El segundo esquema sería el *romántico*, que invertiría los términos de la ecuación para señalar que solo el arte sería capaz de la verdad. Según esto, la literatura detentaría la única verdad posible, superando los esfuerzos de la filosofía, que no alcanzaría sino a apuntar de manera vaga a dicha verdad. En este caso, la literatura cumpliría con la misión educativa del hombre, pues revelaría —o *develaría*— lo absoluto, que de otra forma no podría alcanzarse, *el ser* profundo de las cosas, la verdad como *alétheia*.

Un tercer esquema, que es más bien *clásico* y se remonta a Aristóteles, para quien el arte —y sobre todo el arte poético— en tanto *mímesis*, se encuentra muy cercano a la filosofía. Ello no niega que el arte sea incapaz de la verdad (patrimonio exclusivo de la filosofía), pero tampoco sería su finalidad, por lo que caeríamos en un error al medirle con ese parámetro. Aquí, la

función del arte no es cognitiva o teórica, sino *terapéutica* —como un tratamiento y purificación de las afecciones del alma—; su ámbito sería el de lo ético (en sentido amplio), no el de la verdad (Badiou, 2005).¹⁶

La perspectiva lingüística ya abordada permite ir más allá de las concepciones tradicionales de la relación literatura-filosofía-verdad. En efecto, la cualidad del lenguaje literario como trascendental, al infinito, y la literatura como *dispositivo incontrolado* llevan a considerar otro esquema en que la literatura ya no le debe nada a la instancia del referente, ya no depende de una verdad que le trasciende, sino que entreteje la verdad al interior de su discurso.

Esto se corresponde con el cuarto esquema que sugiere Badiou, en donde las categorías que están en juego en la relación entre arte y verdad tienen un desplazamiento. Para Badiou, estas categorías se refieren a la *inmanencia* y la *singularidad*, las cuales nunca coincidirían en la obra artística bajo la óptica de los tres esquemas precedentes —es decir, la obra sería *singular* o se le reconocería su *inmanencia*, pero en el primer caso la verdad prevalecería como algo trascendente, mientras que en el segundo la obra no sería *singular*, pues la verdad, aunque inmanente, no sería propiamente de la obra; además está el caso del esquema clásico, en el que la verosimilitud de las apariencias representadas no presentan ni apuntan a la verdad—. ¹⁷ Pero en el cuarto esquema, por el contrario, la obra literaria reúne tanto la *singularidad* como la *inmanencia* de su verdad:

Por tanto, afirmaremos esta simultaneidad. En otras palabras: el arte *en sí mismo* es un procedimiento de verdad. O de nuevo: La identificación filosófica del arte cae bajo la categoría de verdad. El arte es un pensamiento en el que las obras de arte son lo Real (y no el efecto). Y este pensamiento, o más bien las verdades que activa, son irreducibles a otras verdades —ya sean científicas, políticas o amorosas. Esto también significa que el arte, como régimen singular de pensamiento, es irreducible a la filosofía. Inmanencia: el arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera. Singularidad: estas verdades no se dan en ningún otro lugar más que en el arte.

¹⁶ Como ya se mencionó, también Compagnon (2008) hace un recorrido por las formas de entender la literatura, lo que él denomina *las explicaciones habituales del poder de la literatura*. En éstas, se acerca demasiado a Badiou, si bien mantiene algunas diferencias. Además de la explicación *posmoderna* —que para Compagnon es la cuarta y más reciente—, menciona también la clásica (sobre la literatura como *mimesis* en el sentido aristotélico) y la romántica (que sitúa como efecto de la Ilustración y su búsqueda de la realización plena del individuo). La tercera explicación se relaciona con la propuesta de Badiou de un cuarto esquema.

¹⁷ “‘Inmanencia’ remite a la siguiente pregunta: ¿Es la verdad realmente interna al efecto artístico de las obras de arte? ¿O más bien la obra de arte no es sino el instrumento de una verdad externa? ‘Singularidad’ nos señala otra pregunta: ¿La verdad testimoniada por el arte le pertenece a éste absolutamente? ¿O puede esta verdad circular entre otros registros de pensamiento productivo [*la pensée vivante*]?” (Badiou, 2005: 9).

[...]

Para lo que el arte nos educa no es por lo tanto nada aparte de su propia existencia. La cuestión única es la de *encontrar* esta existencia, esto es, la de pensar a través de una forma de pensamiento [*penser une pensée*] (ibíd.: 9).

El cuarto esquema del que habla Badiou expresa precisamente lo que se desarrolló desde la perspectiva lingüística, pues la literatura no se encuentra en una incapacidad para alcanzar alguna verdad trascendente (fincada en el referente). Aun cuando esa instancia del fundamento permanezca como horizonte último, es ese horizonte inalcanzable el que potencializa todo lenguaje (tanto el filosófico como el literario). Pero la literatura tampoco sería la única capaz de develar el misterio del ser, subsumiendo así a la filosofía.

Desde esta perspectiva, la literatura no es sierva ni impone servidumbre; no obstante, permanece irreducible a cualquier otra cosa que no sea ella misma.¹⁸ Además, y mucho más importante aún, la literatura *provoca, produce*, precisamente por su carácter de desplazamiento y transgresión. A Badiou le produce dos cosas: la primera es su propia verdad (o verdades) expresada en su particular configuración de sentido; en segundo lugar, en esa búsqueda del sentido inmanente del texto, la literatura nos llevaría a *pensar* a través de ella misma, por lo que produciría *pensamiento*.

Ahora bien, que la literatura *produzca* su verdad y a la vez pensamiento —en términos de Badiou, que sea tanto un régimen de verdad como un régimen de pensamiento— no quiere decir que nos permita pensar su contenido, por ejemplo, desde la filosofía. Este es un pasaje muy sutil, pues lo que está en juego es la *potencia autónoma* de la literatura. Como se dijo respecto a la poesía, podía aparecer *en* la filosofía a manera de ejemplo, o viceversa, la filosofía *en* la poesía, pero, en cualquier caso, una u otra permanecen como préstamo, y en este sentido se desvanece su posibilidad de ser significativas en sí mismas.

En el caso de la literatura, en efecto, la obra literaria puede ser pensada, presentarse *en* y *para* la filosofía, pero en ese caso se estaría haciendo crítica, o bien, se la estaría instrumentalizando y subyugando a algo más; es decir, la literatura cedería su *singularidad* o su

¹⁸ Este cuarto esquema coincide con la tercera explicación que traza Compagnon sobre el poder de la literatura, y que él denomina *moderna* (refiriendo entre otros a Foucault, Bergson, Barthes y Mallarmé). En ella se abre otra relación con la verdad en la que la literatura funge como remedio contra los males o defectos del lenguaje. Crea un lenguaje propio desde el lenguaje corriente, proyectando así una superación del lenguaje común. La literatura es vista entonces como filosofía (o mejor, como *contra-filosofía*) ante la incapacidad de los conceptos para dar cuenta de la vida, la intuición y la *afinidad*. En este caso, la verdad ya no es trascendente, sino latente, inmanente y singular, lo que requiere, por cierto, otro tipo de *inteligencia*—o pensamiento— (Compagnon, 2008).

inmanencia, a la vez que su lenguaje se anclaría a la referencia (lo externo) y caería bajo el control del intérprete, del significado o del pensamiento (externo también). Si la literatura es transgresora en tanto dispositivo que se controla a sí mismo, y si a la vez confluyen en su seno la *inmanencia* y la *singularidad*, esto lleva a considerar que no se vuelve mero objeto de pensamiento — posibilidad que no deja de ser enriquecedora y legítima—, sino que además de producirlo (hacernos pensar algo) hay un pensamiento *pensando* a través del lenguaje literario:¹⁹

lo que se propone en la cuarta postura es reconocer que la literatura *produce* una experiencia del pensamiento por sí misma, es una *máquina de pensar*, en palabras de Alain Badiou. No es que la literatura produzca algo para pensar, lo cual no se excluye, sino más bien ella misma es pensamiento, una experiencia del pensar en sí misma, que no niega que pueda ser material para la reflexión filosófica, pero sin reducirse a ella (Bacarlett, 2012: 23).

En la literatura, pues, experimentamos un pensamiento que nos hace pensar de una manera distinta a la determinada por el uso cotidiano de la lengua. Pensamos *con* la literatura, y ello es en sí una *experiencia*, una salida de nosotros mismos y de nuestro marco referencial habitual. Esta es la *potencia* de la literatura, en donde encontramos algo de lo que ya Sartre proponía: que, en efecto, hay una relación entre las palabras y la acción, además de una suerte de compromiso. Sin embargo, estos ya no coinciden con un estado de cosas en el mundo que haya que cambiar en pos de algunos valores filosóficos, sino que son inherentes a la experiencia misma de la literatura. Esta no cambia el mundo (como conjunto de circunstancias más o menos concretas), pero sí cambia nuestra experiencia en el mundo:

La literatura nos libera de nuestra forma convencional de considerar la vida —la nuestra y la de los otros—, destruye la *buena conciencia* y la mala fe. Por definición contraria y paradójica —protestante, como el *protervus* de la antigua escolástica; reaccionaria en el buen sentido—, resiste a la estupidez, no con la violencia, sino de una manera sutil y obstinada. Su poder emancipador, que nos conducirá en ocasiones a buscar derrocar a los ídolos y cambiar el mundo, permanece intacto, aunque más a menudo nos hará, sencillamente, más sensibles y más sabios, en una palabra: mejores.

No es que encontremos en la literatura verdades universales ni reglas generales, como tampoco ejemplos incuestionables (Compagnon, 2008: 63).

¹⁹ De igual manera, afirma Compagnon (2008: 64): “La literatura, al ejemplificar la excepción, procura un conocimiento diferente del conocimiento erudito, pero se muestra más capaz que éste a la hora de esclarecer los comportamientos y las motivaciones humanas. La literatura piensa, pero no como la ciencia o la filosofía. Su pensamiento es heurístico (no deja nunca de investigar), no algorítmico: procede a tientas, sin cálculo, por intuición, guiándose por el olfato”.

¿Qué se encuentra entonces? Encontramos la *experiencia* del pensamiento, del mundo, de nosotros mismos, del lenguaje, de las posibilidades abiertas, pues en este ejercicio que se da en y a través de la lectura, vislumbramos diversas posibilidades de experiencias de lo real, que ya no se limita a lo que se pueda corroborar empíricamente. Por lo tanto, hay algo abierto en la literatura, que se abre a sí mismo pero que también al lector, a la experiencia humana (en toda su vastedad y bajo todos sus signos), que de otra manera nos permanecería vedada.²⁰

Esta experiencia, está claro, no es de cuño exclusivamente intelectual —pues de igual forma podríamos hablar de la *experiencia* del pensamiento que suscita en nosotros la filosofía—, sino que implica otras dimensiones de lo humano que superan lo lógico-racional; aquellas que suponen lo pre-racional, emotivo, imaginativo o creativo, pero no son suficientemente reconocidas a lo largo de la tradición filosófica y mucho menos al pensar en términos de *verdad*.²¹ Es una *experiencia* que implica otras capacidades y otro pensamiento más allá de los hechos, pero también más allá de las clasificaciones de verdad-falsedad, bello-feo, justo-injusto:

la literatura es una experiencia que nos permite pensar ciertas cosas y vivenciarlas; más que conceptualizarlas y teorizarlas, podemos decir que nos permite experimentarlas de manera inmanente. Este es quizá el mayor fruto de la literatura como máquina de pensar: nos permite pensar inmanentemente, antes de escapar a las abstractas alturas de la especulación filosófica. Pero aquí lo inmanente no es contrario ni a la imaginación ni a pensar lo posible. El texto literario nos permite imaginar y concebir mundos distintos al actual, seres fantásticos o situaciones lógicamente imposibles, pero tales figuras no tienen como fin ni comprobar una teoría, ni ser contrastables con la realidad, ni

²⁰ Recuérdese que, de acuerdo con Alfonso Reyes (1963), la literatura puede entenderse como expresión de la experiencia humana, una *expresión pura* diferente de las particulares o especializadas. Pero, ¿cómo expresa la literatura al ser humano?, ¿cómo expresa sus *experiencias puras*? Lo hace con una manera peculiar de usar del lenguaje (diferente al de la ciencia y aún la filosofía). El sentido de esto no se hace del todo patente hasta corroborar que los contenidos que el lenguaje expresa en cada caso es diferente; en la literatura se trata de la experiencia general, no delimitada o cercada por un campo disciplinar o especializado. Habría que agregar que esta experiencia no esté en el marco de lo descriptivo en relación a lo empíricamente acaecido. No se trata, pues, de crónica o relato de sucesos bajo cualquier forma que pueda adoptar (aunque utilice las formas y recursos literarios para construirse), se trata de una narración de sucesos imaginarios, pero alimentada por los elementos de la realidad. Hay literatura cuando se conjuntan ficción y una forma determinada, o sea, una intención semántica o significativa (que prescinde de la referencialidad) y una intención estética. Cabe resaltar que la ficción no refiere solo a algo fantástico, degradado en una escala ordenada conforme a *la verdad* por el contrario, para Reyes (1963) se trata de uno de los sentidos de la *mimesis* que no es representación especular de una realidad dada, sino creación, invención de algo nuevo a partir de elementos de lo dado, a la vez que expresa una verdad o una experiencia *subjetiva* psicológica. De ahí que llame a la literatura *la verdad sospechosa*.

²¹ Dice Compagnon (2008: 60): “Sin embargo, la filosofía moral contemporánea ha vuelto a reconocer la legitimidad de la emoción y de la empatía como principio de la lectura: el texto literario me habla de mí y de los otros, provoca mi compasión, cuando leo me identifico con los otros y me afecta su destino, sus penas y sus alegrías son momentáneamente también las mías”. Esta dimensión emotiva en la literatura, para el autor francés, incomoda más a quienes dan mucho crédito a la razón, aunque permite otras posibilidades de pensamiento y de experiencia: “La literatura desconcierta, molesta, despista, desorienta más que los discursos filosóficos, sociológicos o psicológicos, porque se dirige a las emociones y a la empatía. De este modo, recorre regiones de la experiencia que los otros discursos desdeñan, pero que la ficción reconoce en los menores detalles” (Compagnon, 2008: 62–63).

constituirse en la antesala de un concepto, no aspiran a la abstracción, sino posibilitan ampliar el ámbito de nuestras vivencias, poner en juego nuestra relación con las cosas y nuestra manera de dar cuenta de ellas. En este sentido, por más fantástico que sea un texto literario, sigue siendo algo que tiene que ver con nuestra manera de estar en el mundo, de vivenciarlo y de contemplar otras formas de habitar este mundo u otros mundos posibles (Bacarlett, 2012: 24-25).

Se trata de una experiencia en la que el referente, la verdad o el significado se dan en el interior del texto, y que además abre posibilidades que permanecerían cerradas en el discurso literal o denotativo. Aquí residiría el valor de la literatura, en lo que muestra, lo que *piensa* y *provoca* en nosotros como experiencia de pensamiento. Pero si la literatura apela a lo pre-racional, a lo emotivo, a la imaginación, o sencillamente a tipos diferentes de racionalidad, se entiende que no vale por su cualidad intelectual o lógica, y que esto tampoco constituiría su virtud en tanto estructura significativa. Si la literatura es una máquina de pensar (pensando ella misma), es porque apela a más que solo el pensamiento lógico-argumentativo, recurre a lo pre-racional, emotivo e imaginativo, es decir, al recinto de la sensación:

Lo particular de la máquina literaria es que produce sensaciones a través de una increíble torsión del lenguaje, de un uso peculiar de las palabras que hace del lenguaje un verdadero instrumento de visión. Y quizá sea este último elemento la aportación más importante de la literatura: no solamente comunica sensaciones, no sólo las describe, sino que ella misma se convierte en una forma de percepción, algo que realiza no mediante conceptos ni funciones, sino a través de sensaciones y signos. Si la literatura puede traducir sensaciones en palabras, si puede ser ella misma una forma de percepción, ello lo logra por medio del signo (Bacarlett, 2012: 33).

Conclusiones

Hasta aquí llega el recorrido a través de algunos aspectos importantes para una consideración contemporánea sobre la literatura, sobre todo en su relación con la filosofía y la verdad. En esquemas tradicionales, esta aparecía como una relación de subordinación, o de carencia, mas tras lo desarrollado resalta que hay otra posibilidad, según la cual podemos pensar la literatura desde sí misma. Sobre todo, nos permite pensar *con* la literatura, pues el encuentro con ella alberga la posibilidad de que acontezca una *experiencia* en la que se permita que su *potencia* inherente *provoque* algo en nosotros, que a la vez nos ayuda a percibir otras posibilidades de ser.

La producción signica que es la literatura produce un pensamiento que no tiene que ver con los conceptos (el sentido literal y denotativo de las palabras), sino más bien con las *sensaciones* (que refieren más bien al sentido figurativo y connotativo). Gracias a esta *experiencia* de pensamiento y de *sensación*, la literatura nos permite habitar el mundo de manera diferente, al menos por un tiempo. En palabras de Compagnon (2008), en tanto que a través de la literatura podemos percibir cosas que de otra manera nos pasarían inadvertidas (cualidades físicas o morales, texturas, situaciones, presentimientos, etc.), esta “nos enseña a *sentir* mejor”.²² Dado que los sentidos no tienen límites, no existe un fin, ni para la literatura ni para la *experiencia* que acontece en el encuentro con esta; la literatura permanece por siempre abierta, inconclusa.

Referencias

- Bacarlett, M. L. (2012). "Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario". En Bacarlett, M. L. y A. M. Bernal (coords.), *Filosofía, literatura y animalidad* (pp. 15-42). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Castro, M. (2005). "La filosofía como literatura de pensamiento". *Themata: Revista de filosofía*, núm. 35, pp. 675-677.
- Castro, M. (2006). "La belleza literaria del discurso racional". *A parte Rei. Revista de filosofía*, núm. 45. Recuperado el 25 de enero de 2023, de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/castro45.pdf>
- Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Jiménez, M. (2020). "Para una relación proteica: literatura y filosofía". *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. extra 6, pp. 1-10.

²² Las cursivas son propias.

- Linero, M. (1949). "Filosofía y literatura". En Guerrero, L. J. (coord.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. 3, pp. 1498-1505. Mendoza: Proyecto filosofía en español.
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: FCE.
- Ortiz, G. (2017). "La poesía como filosofía". *Hybris. Revista de Filosofía*, núm. especial 8, pp. 143-173.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 23 de marzo de 2021, de: <https://dle.rae.es/literatura>.
- Reyes, A. (1944). *El deslinde*. México: FCE.
- Reyes, A. (1963). *Antología*. México: FCE.
- Sartre, J. P. (1949). *What is Literature?* New York: Philosophical Library.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México: FCE / Siruela.
- Thiebaut, C. (1992). "De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty". *Daimon: revista de filosofía*, núm. 5, pp. 133-154.
- Wall, T. (1999). *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot and Agamben*. New York: State University of New York Press.

Jairo Vladimir Sandoval Mota: Maestro en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaeméx). Sus líneas de investigación son la filosofía antigua, filosofía contemporánea y las prácticas filosóficas. Entre sus publicaciones se encuentran el artículo en coautoría "Ethos rebelde zapatista", en *Vector Político-Pro. Problemas Complejos de la Política Contemporánea*; y el capítulo de libro "Vivir con justicia en los Trabajos y días", en *Actas del III Simposio Nacional de Filosofía Antigua*, editado por la Universidad Nacional de Mar del Plata.

RESEÑAS, DOCUMENTOS Y TRADUCCIONES

La historia y la prolongación de un imaginario narrativo

History and the extension of a narrative imaginary

María del Carmen Rivero Quinto*

¿Para qué estudiar la cosmovisión agrícola entre el pueblo mazahua del Valle de Toluca si el trabajo en el campo cada vez es menos redituable, y si la figura del campesino está siendo reemplazada o desplazada por la maquinaria? Hoy, los ingenieros agrónomos consideran el uso de drones para calcular la frecuencia pluvial. Esta tecnología, sin embargo, acalla la voz del granicero que los campesinos escuchan desde hace siglos y parece enmudecer los relatos de los abuelos que crecieron en el campo y conocen sus procesos.

En estos tiempos, la expresión *los misterios de la tierra* puede resultar risible u obsoleta al hablar del cultivo, de la preparación, del cuidado de la tierra y la cosecha cuando es, precisamente, la ciencia agrónoma la que instruye al ingeniero para que encuentre la manera de agilizar los métodos y optimice los procesos de producción de los alimentos que se obtienen del campo. Ahí el problema: en el afán de la innovación tecnológica se marginan los rituales tradicionales por considerarlos procesos lentos y de saberes poco fiables. La historia, en cambio, recupera y transmite el conocimiento adquirido en la práctica que por años fue observado y retenido en la memoria.

Antonio de Jesús Enríquez Sánchez –licenciado en Historia por la Facultad de Humanidades de la UAEMéx y doctorante en El Colegio de Michoacán– se propone la tarea de exponer y explicar el ciclo agrícola del maíz, así como los rituales y la cosmovisión en torno a la muerte que se tejen alrededor de este grano en el libro *Cosmovisión agrícola y muerte en el Valle de Toluca* que forma parte del proyecto “Jóvenes. Pasión y Libertad”, una nueva colección del Fondo Editorial Estado de México en coedición con la UAEMéx.

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, mriveroq632@profesor.uamex.mx

Esta tarea parte de la pregunta ¿cómo explicar e interpretar la cosmovisión del pueblo mazahua relativa a la necesidad de la muerte para la continuidad del ciclo agrario? Enríquez lo hace remontándose a los vestigios arqueológicos, a fuentes primarias, ya sean los códices de manufactura indígena o colonial, los documentos del periodo decimonónico, la pintura mural, las crónicas, los manuales de extirpación de idolatrías, los catecismos y las fuentes etnográficas. Esto último es, quizás, uno de los logros más atinados del libro.

El principio que recorre el libro de Enríquez es emotivo; situación atípica en un historiador, pues la muerte de su abuelo, quien había sido uno de sus informantes en la etapa temprana de su investigación, le proporcionó el elemento que lo conduciría al estudio de la fiesta, y a la observación de los rituales que se practican entre los miembros de la comunidad mazahua de Ixtlahuaca, lugar de origen del autor:

Poco antes de llevarlo a su última morada, uno de sus hermanos fue por un rastrojo (caña seca de maíz) para idear con ingenio una representación en miniatura de una yunta: un par de caballos y un arado, así como un bastón plantador (coa) que colocó a los pies del difunto (Enríquez, 2022: 12).

Inquieto, el entonces historiador en formación, preguntó a su familiar el significado de ese gesto, a lo que recibió por respuesta que “le había puesto esa yunta miniaturizada ‘por si quiere seguir trabajando’” (Enríquez, 2022: 12). De este modo, la anécdota que inaugura el libro, inicia con una historia que rastrea y explica las prácticas agrícolas mazahuas y las leyendas que se han tejido y contado a partir del mito del ciclo del maíz, ya que éste, explica Enríquez, requiere de la muerte del hombre. En este sentido, es lamentable que —al final del libro— el autor por omisión o por olvido no recuperara esta anécdota inicial que da unidad y significado a su texto.

Seguro de que la idea de estudiar la cosmovisión del ciclo agrícola entre la población indígena del Valle de Toluca no ha sido abordada de forma puntual, Enríquez se propone restituir el significado de un conjunto de prácticas que han sido consideradas creencias populares, pero que encuentran su razón en los mitos cosmogónicos que influyen en los procesos de la cosecha del maíz y, por tanto, en la sobrevivencia de la comunidad que, según los registros, ha adaptado los antiguos saberes a las condiciones actuales del campo.

El libro *Cosmovisión agrícola y muerte en el Valle de Toluca* se divide en cuatro capítulos. Los dos primeros están destinados a la revisión del ciclo agrícola en el mundo prehispánico. En el primer capítulo, “La tradición milenaria”, Enríquez rastrea los orígenes de esta cosmovisión en el espacio que la vio nacer: el mundo mesoamericano, pues la idea de que el hombre procede de la tierra alcanza su esplendor en esta zona en la que los habitantes, ya sedentarizados, comienzan a depender del maíz.

Su culto inicia así, con la humanización en distintas representaciones como las pinturas de Cacaxtla en las que del sembradío brotan cabezas humanas en lugar de mazorcas. En otras fuentes, Enríquez encuentra antiguas creencias entre ellas la de la necesidad de hablarle al grano antes de su cocción; guardar ocho días de luto en espera de que éste emerja de la tierra una vez sembrado, o la antropomorfización de la planta en el código *Fejérvàry-Mayer*, en el que se ve al hombre-maíz recibiendo distintos tratos por parte de los dioses, ya sea Tlaloc regándolo con sus aguas benéficas o ahogándolo con sus excesos, o Ehécatl soplando vientos que podían tirarlo.

A partir de la creencia de que una vez engullidos por Tlaltecuhltli, los muertos “se convertían en auxiliares de los dioses agrícolas y las fuerzas fecundantes que estos enviaban sobre la morada de los humanos para favorecer los ciclos agrarios” (Enríquez 2022: 33), el autor reduce el mapa de sus pesquisas en “Un valle agrícola”, segundo capítulo, en el que delimita el caudal de información espacial, económica, religiosa y ritual al constatar la existencia de una cosmovisión agrícola entre los grupos otomianos de la región y al recuperar varias fiestas relativas al maíz que aún son vigentes.

Andando en el tiempo, y de forma sucinta, cosa que se lamenta debido al carácter ameno de la narración, en “La prolongación de un imaginario”, tercer capítulo, Enríquez nos ubica en el México colonial y el del siglo XIX, periodo en el que el autor se especializa, para evidenciar la persistencia de esa cosmovisión entre la población indígena que debió adaptarse para que bajo los nuevos elementos, las rigurosas políticas o las nuevas devociones, siguiera latente la tradición de honrar el cultivo del maíz y la creencia de que los muertos intervienen en sus ciclos, por lo que se rescata la pervivencia de la “continuidad de las labores de quienes fenecen al acompañarlos con sus instrumentos de trabajo, como si tuviesen que seguir trabajando desde el lugar donde residen” (Enríquez, 2022: 51).

El cuarto capítulo, “La fachada etnográfica contemporánea”, es, sin duda, el mejor del libro y por ello merecía un título más atractivo. En él, Enríquez revisa el imaginario de la población indígena que hoy habita el Valle de Toluca, en especial el municipio de Ixtlahuaca, y constata que lo revisado y sustentado en los apartados anteriores permanece vivo en los testimonios y sobre todo en los relatos de los mazahuas.

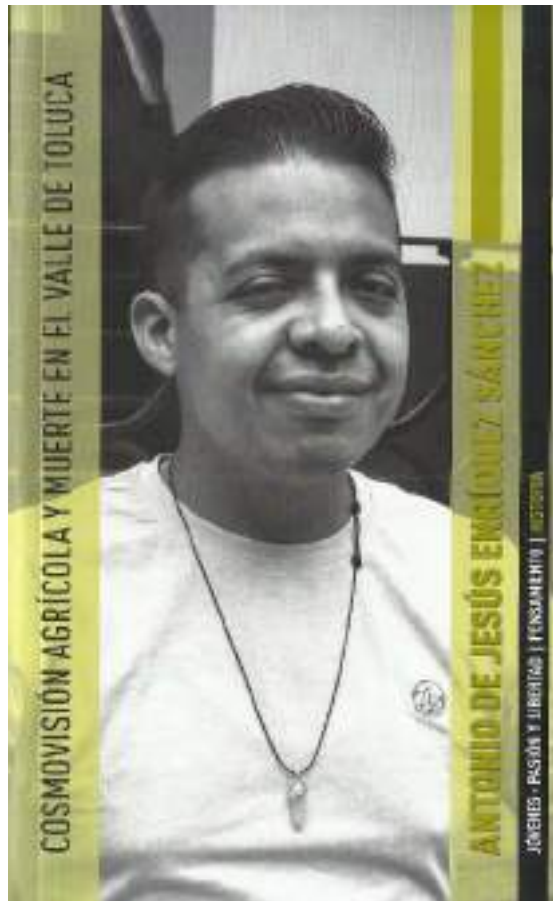
La historia se actualiza y se vuelve un relato vivo, una experiencia viva del pasado a través de las palabras de sus relatores que permiten al autor comprender por qué los habitantes de San Bartolo del Llano o Santa María del Llano, Ixtlahuaca, piensan que sus difuntos vuelan en forma de palomillas entre los maizales o sobre las viandas preparadas con maíz y que se les ofrendan en los altares del Día de Muertos.

Gracias a este libro –en el que la emotividad es causa de la erudición– se comprueba que no por ceder a la sensibilidad, la historia es una práctica menos racional. En este último capítulo, se encuentra un elemento poco familiar en el historiador, pero fundamental para la escritura: la imaginación. Por ello, el lector concluye que la sobrevivencia de la cosmovisión agrícola y su relación con la muerte sólo puede manifestarse a través de los relatos orales y de los cuentos.

La investigación de Enríquez constata la vitalidad y la vigencia del mito a partir de las bases históricas que permiten “hacer más inteligibles los que, a primera vista y sin una revisión adecuada, pueden parecer datos curiosos, ideas dispersas y sin sentido, creencias fantasiosas y sin fundamento” (Enríquez, 2022: 55). *Cosmovisión agrícola y muerte en el Valle de Toluca* ilustra la labor del historiador: “señalar los cambios del devenir humano y dar cuenta de que la realidad que [éste] produce, a su vez, es cambiante” (Enríquez, 2022: 72).

Enríquez atina al ofrecer la imagen del estudioso del pasado como un sujeto que responde al qué y al cómo, situado en un punto medio, es decir, no con el pie rígido de Clío, sino con el rostro bifronte de Jano, al decir que, si bien, su labor es descubrir la persistencia de ideas ancestrales que se han adecuado al presente y probado su capacidad de sobrevivencia, lo hace vigilando la continuidad del tránsito y el cambio, así: “es capaz de devolverle al fenómeno que explora su sentido, a lo que, a primera vista, puede parecer trivial, irrisorio, sin sentido, un dato curioso” (Enríquez, 2022: 72).

En el libro se lamentan dos cosas más. La primera que, en el mejor de sus capítulos, el cuarto, las últimas páginas se perciben como redundantes de lo que se anota en las conclusiones, y la segunda, que en la serie de los testimonios, relatos y cuentos el autor se detiene porque el texto debe terminar. En *Cosmovisión y muerte en el Valle de Toluca*, Antonio Enríquez da cuenta de cómo lo abstracto muta, pervive y se concreta un conocimiento ancestral y práctico, aunque susceptible de explicaciones desde la razón histórica esto gracias al imaginario colectivo reflejado en los relatos y que se prolonga de generación en generación, pues los documentos y la historia existen para imaginar.



Ficha técnica

Enríquez Sánchez, Antonio de Jesús (2022), *Cosmovisión y muerte en el Valle de Toluca*. México, Fondo Editorial Estado de México/UAEMéx, 81 pp.

María del Carmen Rivero Quinto: Doctora en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel Candidata a Investigadora Nacional. Organizadora de la Jornada de Historia y Literatura, diálogos interdisciplinarios: dos formas de narrar el pasado, evento académico que se realiza en la facultad de Humanidades. Miembro del claustro de la licenciatura en Historia desde 2009.