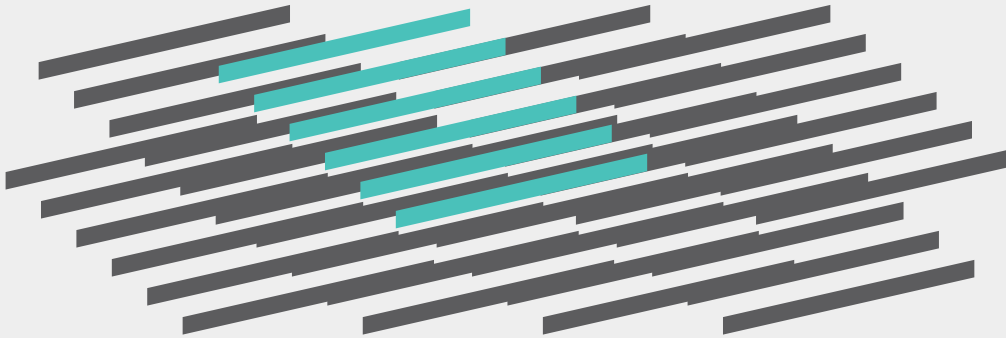




VOLUMEN 4 · JULIO - DICIEMBRE 2021 · NÚMERO 8

ISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Margarita Teresa de Jesús García Gasca / Rectora
Javier Ávila Morales / Secretario Académico
Luis Alberto Fernández García / Secretario Particular
Eduardo Núñez Rojas / Secretario de Extensión y Cultura Universitaria
Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña / Secretaria de Investigación, Innovación y Posgrado
Adelina Velázquez Herrera / Directora de la Facultad de Lenguas y Letras
Federico de la Vega Oviedo / Director del Fondo Editorial Universitario
Margarita Hernández Alvarado / Coordinadora de Publicaciones Periódicas

DIRECTORA

Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDITOR

Ramsés Jabín Oviedo Pérez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Aarón Rojas Ramírez y Ximena Márquez Orozco

DISEÑO GRÁFICO

Alejandro Zamorano Gómez

COMITÉ EDITORIAL

Luisa Josefina Alarcón Neve, Gerardo Argüelles Fernández, Víctor Grovas Hagg,
Blanca Estela Gutiérrez Grageda, José Luis Ramírez Luengo,
Raúl Ruíz Canizales, Eva Patricia Velásquez Upegui

CONSEJO ASESOR

Astrid Santana Fernández de Castro / Universidad de La Habana
Bárbara M. Brizuela / Tufts University
Cecilia Lagunas / Universidad Nacional de Luján
Conrado Arranz Minguez / Instituto Tecnológico Autónomo de México
Elsa Muñiz García / Universidad Autónoma Metropolitana
Felipe Ríos Baeza / Universidad Anáhuac
Gloria Ángeles Franco Rubio / Universidad Complutense de Madrid
Grisel Terrón Quintero / Oficina del Historiador de La Habana
Haydée Arango Milián / Universidad de La Habana
José Enrique Finol / Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador
Magdalena Díaz Hernández / Universidad de Huelva
Mirta Castedo / Universidad Nacional de La Plata

Diseminaciones, volumen 4, número 8, julio-diciembre 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras. Centro Universitario, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C.P. 76010, Querétaro, Qro. Tel. (442)1921200. <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2021-082418185800-102, ISSN: entrámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dirección de Fondo Editorial Universitario, Margarita Hernández Alvarado, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C.P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 17 de marzo de 2022.

SUMARIO

Dossier “Acercamientos a la narrativa de Amparo Dávila”

- Acercamientos a la narrativa de Amparo Dávila
Approaches to the narrative of Amparo Dávila 9
- CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
Universidad Autónoma de Querétaro, México
- Vértigo frente a la libertad y angustia vital; dos hipótesis sobre el fenómeno
autoscópico en “El huésped” de Amparo Dávila de Maldonado y Paz
*Vertigo in the face of freedom and vital anguish; two hypotheses
on the autoscopic phenomenon in Amparo Dávila’s “El huésped”* 15
- GERARDO ARGÜELLES FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Querétaro, México
- LUZ DEL CARMEN LEDESMA JUÁREZ
Universidad Autónoma de Querétaro, México
- La identidad femenina y las emociones en los cuentos
“Matilde Espejo” y “Tina Reyes” de Amparo Dávila
*Feminine identity and emotions in the stories
“Matilde Espejo” and “Tina Reyes” by Amparo Dávila* 37
- NANCY GRANADOS REYES
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Alteridades y devenires múltiples en los relatos de Amparo Dávila
Alterities and multiple becomings in Amparo Dávila's stories 55

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco
y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila
*Alienated corporalities. The grotesque and the animal
of the body and its representation on the narrative of Amparo Dávila* 75

LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

Universidad Autónoma de Querétaro, México

DOLORES GUADALUPE TOVAR RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Artículos

Koselleck y la legitimidad de la modernidad
Koselleck and the Legitimacy of Modernity 97

SERGIO BLANCO GONZALIA

Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

La cultura cubana de los setenta: una mirada crítica hacia una década negra
The Cuban culture of the seventies: a critical look at a black decade 117

LIOSDANY FIGUERA MARANTE

Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, Cuba

Qué jodida está la cosa: distopías y mundos (pos)apocalípticos
en la literatura costarricense
*We Are Screw: Dystopias and Postapocalyptic Worlds
in Costa Rica Literature* 135

DIANA MARTÍNEZ ALPÍZAR

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Cosas peores, de Margarita García Robayo:
identidades a partir de un cuerpo anómalo
Cosas peores, by Margarita García Robayo:
Identities that stem from an anomalous body 153

FELIPE A. RÍOS BAEZA
Universidad Anáhuac, México

La construcción de las masculinidades a través
de la corporeidad en *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel
The construction of masculinities through corporeity
in Cuerpo náufrago by Ana Clavel 173

ADRIANA ALEJANDRA CORONADO FLORES
Universidad de Sonora, México

PATRICIA DEL CARMEN GUERRERO DE LA LLATA
Universidad de Sonora, México

Reseñas

KOHAN, Walter. (2019). *Paulo Freire. Mais do que nunca.*
Uma Biografia Filosófica. Belo Horizonte: Vestígio.
ISBN: 978-85-54126-45-2. 269 pp. 197

PATRICIA ROITMAN GENOUD
Universidad Autónoma de Querétaro, México

CANDÓN RÍOS, Fernando. (2020). *La semántica del poder.*
La poesía de Benjamín Prado. Cádiz: Editorial UCA.
ISBN: 978-849-8288-24-7. 257 pp. 201

ADRIÁN MARTÍN DEL PINO
Universidad de Almería, España

DOSSIER
ACERCAMIENTOS A LA NARRATIVA
DE AMPARO DÁVILA

Acercamientos a la narrativa de Amparo Dávila

Approaches to the narrative of Amparo Dávila

Carmen Dolores Carrillo Juárez (coordinadora del dossier) 
Universidad Autónoma de Querétaro, México
carrillojuarez.carmen@gmail.com

*Quien quiera leer en mí que baje los ojos hasta el musgo, a la raíz misma
del llanto, donde se nutre y se dibuja el perfil de la angustia.*

AMPARO DÁVILA

Lo mejor para un escritor es que su obra sea leída y en el ámbito de los estudios literarios, que se le analice, interprete y que conserve una relevancia para la literatura. Es en la lectura y la continua revisión donde encuentra una escritora o escritor su mejor reconocimiento. Si aceptamos la propuesta de Paul Ricœur, acerca de que el lector reconfigura aquello que el autor ha configurado, entonces, la lectura del texto es la generadora de la relación fundamental de la Literatura. —“Extraña sensación esta vida inmóvil/ que sólo se reanima cuando alguien los lee”, dice en un par de versos José Emilio Pacheco— A partir de este supuesto, se crea este dossier con artículos que proponen varios acercamientos para continuar el diálogo con la narrativa de Amparo Dávila.

Curiosamente, estamos ante una escritora reconocida desde su primer libro y, no obstante, no tan estudiada en la segunda mitad del siglo xx. Como muestra de ello está la publicación de sus cuentos reunidos en 2009, sin un estudio introductorio que los presidiera como sí lo hizo la misma editorial y, en el mismo año, con otra cuentista muy reconocida. No obstante, alrededor de ese año comienza un marcado interés por estudiarla. Por ejemplo, las investigadoras que conforman el Taller Diana Morán se dieron a la tarea de estudiarla la década pasada y editaron el libro colectivo *Amparo Dávila: Bordenar en el abismo*. En el último par de décadas se le han dedicado algunas tesis como la de Ana Lozano de Pola (2010) o de Adriana Álvarez Rivera (2016);

además de artículos como los de América Luna Martínez en su estudio de los personajes femeninos de Dávila (2008), el horror a la maternidad que observa Claudia Gutiérrez Piña (2018) y el acercamiento de Margaret Randall (2019) que muestran enfoques diversos, o *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (2019), otro libro colectivo.

Este dossier propone aproximaciones y diálogos diversos con y a partir de la narrativa de la escritora zacatecana ahora que hay una nueva mirada sobre el horizonte literario mexicano. Hoy, ya se incorpora la literatura fantástica en la historia de la narrativa mexicana como una tradición importante. Si bien es reconocida en el siglo XIX en sus leyendas y cuentos (Hahn, 1979), la literatura fantástica no era considerada como fundamental en una época en que se procuraba la narrativa nacionalista. Por ejemplo, cuando Francisco Monterde escribió en 1924 el artículo “Existe una literatura mexicana viril” refiriéndose a que sí había ya una novela de la Revolución Mexicana o la polémica de 1932 o parte de la crítica de los años cincuenta.¹ Ahora que hay una mirada más adecuada para analizar cómo se ha reformulado el género fantástico (Olea, 2004) y cómo ha crecido el interés por escribir narrativa fantástica y entenderla, es momento de sumarse a los estudios de Dávila.

En este siglo ya se hacen recuentos de títulos importantes de la década de los cincuenta en los que se enlistan *Confabulario* de Juan José Arreola y *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* de (1952), *Los días enmascarados* (1954), el cuento “La mano del comandante Arana” de Reyes (1955), *La sangre de Medusa* (1958) de José Emilio Pacheco, *Tiempo destrozado* (1959) de Amparo Dávila (Nava, 2009), así como escritores y títulos que responden a un manejo de lo fantástico clásico que se puede definir, siguiendo a Todorov u otros, bajo la clasificación de *extraños*, como el de Tario o el de Dávila. Es por ello que se vuelve el tiempo apropiado para el análisis y el estudio de la obra daviliana y así, crear un mayor entendimiento de sus técnicas y de lo que allí está representado. Ahora que hay más cuentistas que encuentran en lo fantástico una manera de expresarse —como Alberto Chimal y Cecilia Eudave—, de jóvenes escritores y escritoras que ven en lo fantástico una manera de expresar problemas actuales sobre la identidad —como Arlett Cancino en “Infestación si-

¹ José Luis González escribió en su artículo: “La ‘literatura fantástica’ artepurista de que venimos hablando ha surgido en los momentos en que la *intelligenza* burguesa ya no puede darse el lujo de mirar de frente a la realidad, porque la realidad sólo puede revelarse que sus días están contados. No se trata, pues, de una manera ‘distinta’ y ‘superior’ de expresar la realidad; se trata lisa y llanamente de no expresar la realidad. La ‘literatura fantástica’ de nuestros días es la literatura de avestruz” (1955, p. 3).

lenciosa” o Edgar Omar Avilés en “Indocumentado”—, es un buen momento para releer y estudiar a Dávila.

Si bien la narrativa de Amparo Dávila puede verse como dentro de lo fantástico moderno, es decir, que apunta a un fenómeno de percepción del personaje —y por medio de él la percepción del lector— su tendencia a no aclarar qué es lo extraño y sólo describir lo que irrumpe como extraño sin definirlo, le da una peculiaridad. Aunque esto apoya a dar el efecto de extrañeza, el gran logro de Dávila se basa en la representación de emociones o tendencias humanas que se asoman en un mundo que ya las normalizó. No siempre busca suscitar miedo o dar una explicación racional o “científica”, sino mostrar actitudes que acompañan al ser humano y llevarlas al plano de la conciencia del lector donde puede sentir un cierto horror.

Si lo extraño surge de la propia realidad no como algo sobrenatural, más bien como algo escondido en lo normal, entonces lleva a la estupefacción del lector. Al final de cuentas, la narrativa fantástica encierra una forma de representar la realidad como una construcción que no siempre se mantiene sólida, sino que se resquebraja y por allí muestra sus inconsistencias. Por esto mismo, hay ambientes en algunos cuentos de la zacatecana que muestran, por ejemplo, la violencia en el hogar (*Cfr.* Cázares, 2009).

Hoy por hoy que se busca observar qué hay en la literatura que permita a la sociedad mexicana reconocerse en ella, la narrativa de Dávila permite advertir elementos que están ocultos o parecen intrascendentes en la cotidianidad. Como señala Chimal: “su singularidad parte justamente de sus choques con lo considerado ‘razonable’, ‘previsto’, ‘posible’” (2016, p. 123).

De esta manera, este dossier se suma a la cada vez más estudiada escritora zacatecana para comprender lo fantástico en la narrativa daviliana. Se vuelve indispensable voltear la mirada a sus cuentos, analizar lo que allí asoma, apreciar su escritura y lo diferente que hay en ella.

Con la mirada actual, capaz de observar en lo fantástico no una forma de alejarse de la realidad, sino como otra manera de representarla, se llevó a cabo el *Homenaje a Amparo Dávila: Ante el umbral del espejo* el 8 de septiembre de 2021 con la finalidad de continuar su lectura, aproximar a estudiantes de las BUAP y de la UAQ al diálogo de especialistas sobre la autora zacatecana. De este evento se derivaron los cuatro artículos que conforman el dossier.

En “Vértigo frente a la libertad y angustia vital; dos hipótesis sobre el fenómeno autoscópico en ‘El huésped’ de Amparo Dávila” Gerardo Argüelles y Luz María Ledesma revisan el cuento más antologado de la escritora que nos

ocupa. Analizan la construcción del horror en este cuento, que fue publicado por primera vez en la *Revista de Literatura Mexicana* en 1956 y que después se integra como parte del libro *Tiempo destrozado*. A partir de un acercamiento existencial en el que se entiende la angustia y el terror como parte de la incertidumbre que plantea la vida humana, analizan el recurso a la ambigüedad como técnica fundamental en el cuento para crear atmósferas y sensaciones que llevan al lector a sentir la violencia, la soledad, la desesperación y el caos que viven los personajes. En este artículo, se insiste en apreciar la inteligencia poética que permite apreciar las destrezas de la autora.

A diferencia del texto ya mencionado, que se focaliza en el cuento y en su género literario, el artículo de Nancy Granados observa cómo se critican los roles de género y se exponen formas de violencia normalizadas en la sociedad mediante la construcción de personajes femeninos que viven convencidos de la felicidad prometida por el sistema patriarcal. Como se suele esperar de la literatura, lo fantástico funciona también como un mecanismo de denuncia y de crítica en contra de las desigualdades establecidas entre los géneros. Los estereotipos de género vinculados a las emociones son base fundamental de los cuentos que se analizan en el artículo: “La identidad femenina y las emociones en los cuentos ‘Matilde Espejo’ y ‘Tina Reyes’ de Amparo Dávila”.

En el tercer artículo, “Alteridades y devenires múltiples en los relatos de Amparo Dávila”, Diana Hernández Juárez recurre al concepto de hipertextualidad de Gérard Genette y a las propuestas teóricas feministas de Judith Butler y Rosi Braidotti. Aplica el concepto *desplazamiento nómada* a la manera como se narra la forma diversa en que el personaje femenino se ve en el espejo, a una metáfora performativa que representa la interacción de experiencias extrañas, el terror de la realidad y los trastornos desquiciantes de la “normalidad”.

En el último artículo que conforma el dossier, León Felipe Barrón y Dolores Tovar se aproximan con una mirada diferente hacia un acercamiento que explora el carácter grotesco y animal en los relatos de Dávila. Examina aquello que es presentado como una otredad siniestra y representada en los cuentos de manera inquietante y extraña en la realidad concreta. En “Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila” se reflexiona sobre la razón por la que los personajes siguen el camino del dolor como en “Señorita Julia” o la representación híbrida que Dávila crea en “Óscar”. Así, el dossier da cuatro propuestas: una enmarcada claramente en las características del género fantástico, las otras con diferentes

acercamientos que muestran peculiaridades diversas en los cuentos de Amparo Dávila.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Rivera, A. (2016). *Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cardoso Nelky, R. y L. Cázares (Edits.). (2009). *Amparo Dávila: bordar en el abismo*. Ciudad de México: UAM / ITESM-Toluca.
- Cázares, L. (2009). “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila”. En R. Cardoso Nelky y L. Cázares (Edits.), *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 169-179). Ciudad de México: UAM / ITESM-Toluca.
- Chimal, A. (2016). “La constelación Amparo”. En A. Dávila, *Árboles petrificados* (pp. 119-124). J. Minila (Coord.) edición conmemorativa. México: Nitro Press / Secretaría de Cultura.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gonzalez, J. L. (28 de agosto de 1955). “Cuatro cuestiones: literatura realista y literatura fantástica”. “México en la Cultura”, suplemento de *Novedades*, núm. 336.
- Gutiérrez Piña, C. L., J. G. Tapia Vásquez y R. Castro Rocha (Coord.). (2019). *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. México: Editorial Colofón / Universidad de Guanajuato.
- Hahn, Ó. (1997). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: estudio y textos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Lozano de la Pola, A. (2010). *Literatura comparada feminista y estudios de género: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Tesis doctoral. Navarra: Universidad de Navarra.
- Luna Martínez, A. (2008). “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 39(25). Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>
- Medina Haro, Y. L. (2009). *Tiempo destrozado, de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Tesis de Maestría. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Nava, M. (2009). “El canto de Circe (El cuento fantástico mexicano de 1950 a 1959: motivos temáticos)”. En A. Pavón (Ed.), *Literatura hispanoameri-*

cana: inquietudes y regocijos (pp. 97-116). México: Universidad de Tlaxcala / BUAP / Siena Editores.

Olea Franco, R. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México / CONARTE Nuevo León.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

**Vértigo frente a la libertad y angustia vital;
dos hipótesis sobre el fenómeno autoscópico
en “El huésped” de Amparo Dávila**

*Vertigo in the face of freedom and vital anguish;
two hypotheses on the autoscopic phenomenon
in Amparo Dávila’s “El huésped”*

Gerardo Argüelles Fernández 

Universidad Autónoma de Querétaro, México

gerardo.arguelles@uaq.edu.mx

Luz del Carmen Ledesma Juárez 

Universidad Autónoma de Querétaro, México

luzdelcarmenqro@hotmail.com

Recibido: 15 Agosto 2021 / Aceptado: 25 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

La construcción del horror en la literatura por parte de inteligencias autorales como Amparo Dávila a menudo encuentra sus raíces en la ambigüedad de aquellos espacios lúgubres donde se gestan las experiencias que conducen al ser humano a enfrentarse con el caos constituido tras el desmoronamiento de su cotidianidad. Es en este sentido que en el presente artículo intentamos recuperar el recurso de la ambigüedad como estrategia poetológica utilizada en “El huésped” en tanto *figura del umbral*, y mediante la cual puede admitirse la existencia maravillosa del ser que acecha a la protagonista como parte de la representación explícita de la sensación del terror. Además, ofreceremos dos hipótesis en torno al motivo del doble dentro de dicho relato: en la primera analizaremos los indicios que pueden llevar a pensar en el llamado “huésped” como una ejecución autoscópica del marido de la narradora, y en la segunda

exploraremos las luchas de esta última con sus anhelos y posibilidades de libertad como las experiencias que la orillan a tal monstruoso fenómeno de despersonalización.

PALABRAS CLAVE: Angustia; autoscopia; despersonalización; figura del umbral; miedo; terror.

ABSTRACT

The construction of horror in literature, performed by authorial intellects such as Amparo Dávila, often finds its roots in the ambiguity of lugubrious spaces, where the experiences that lead human beings to confront the chaos that aroused from the crumbling of their ordinariness are conceived. In this regard, the present disclosure aims to recover the use of ambiguity as a poetological strategy implemented in “The Houseguest”, which acts as a threshold figure, that allows the wonderful existence of the creature that haunts the protagonist as part of the explicit representation of the sense of horror. Furthermore, we will propose two hypotheses focused on the purpose of the double in this short story: in the first one we will analyze the elements that may lead to consider the “houseguest” as an autoscopic performance of the narrator’s husband; in the second one, we will explore the struggles that the protagonist has with her desires and her chances for freedom, along with the experiences that plunge her to such a monstrous phenomenon of depersonalization.

KEYWORDS: *Anguish; autoscopia; depersonalization; fear; horror; threshold figure.*

Casi nunca se ve tratado el concepto de la angustia dentro de la Psicología, por eso mismo debo llamar la atención sobre la total diferencia que intercede entre este concepto y el del miedo, u otros similares. Todos estos conceptos se refieren a algo concreto, en tanto que la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad. Ésta es la razón de que no se encuentre ninguna angustia en el bruto, precisamente porque éste, su naturalidad, no está determinado como espíritu.

SØREN KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia* [1844]

I. INTRODUCCIÓN

En el andar por los senderos de su existencia, el ser humano se halla siempre vulnerable a caer en exhaustivas y laberínticas cavilaciones en torno a su

identidad, a la relación con el otro y con el mundo. El hombre es un ente vulnerable debido a su constante necesidad de desbaratarse y reconstruirse, de experimentar su cotidianeidad y sentirse tambalear ante aquello que yace fuera del poco y frágil control que posee sobre su alrededor, de verse al espejo, preguntarse quién es, y no obtener respuesta alguna. No es de extrañar, entonces, que la angustia, el miedo y el terror inherentes al acto de marchar sin rumbo por los senderos del espíritu humano desemboquen en una crisis de identidad provocada por el irremediable enfrentamiento con uno mismo, con la propia libertad y con la incertidumbre que es el vivir.

Dentro de la literatura, y particularmente en el género fantástico, la figura del *Doppelgänger* surge como uno de los principales motivos literarios fundantes sobre la crisis de la subjetividad humana en relación a su autoestima y confianza que no han dejado de averiguarse desde muy amplios sectores disciplinares oscilantes entre la mitología ancestral, la antropología filosófica y, desde luego, la psicología clínica. En este sentido, tales experiencias de resquebrajamiento y desdoblamiento de la personalidad a menudo son vinculadas con el horror que se gesta en ambientes generadores de tensión, colmados con una incesante ambigüedad que impera tanto en la descripción de aquello que aterroriza, como en las conductas y resoluciones claro-oscuras de los personajes de dichas narrativas (Sardiñas, 2003). He aquí donde surge la cuentística de la escritora mexicana Amparo Dávila, quien no sólo se posiciona dentro de la literatura mexicana de su época junto a autores imprescindibles como Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Juan José Arreola e, incluso, Juan Rulfo, sino que, a partir de la publicación de su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*, en 1959, su pluma se distinguió por una notable originalidad y dominio en cuanto a la estética narrativa que persiguió.

Ahora bien, “El huésped”, que es quizá uno de los relatos de la cuentista más estudiados por la crítica debido a la destreza con que fue escrito, forma parte del compendio de textos incluidos en la obra ya mencionada. Mas es precisamente en la forma en la que Dávila emplea la ambigüedad como recurso literario suscitador de la angustia y el horror donde yace uno de los puntos literarios primordiales que nos interesa rescatar en el presente artículo,¹ y que

¹ Nuestra propuesta toma nota de los análisis sobre la significación ambigua de los entornos y templos literarios a modo de recurso distintivo de las categorías tradicionales, a menudo en controversia con Todorov, tal como lo han emprendido Barrenechea (1972) y Alazraki (2001) en general para el ámbito latinoamericano y, tanto Sardiñas (2003) como Corral y Uriarte (2008), en específico para Dávila. No obstante, aquí prescindimos del intento de reforzar la noción de “ambigüedad” en Dávila como recurso factible a una hermenéutica

nos permite hablar del llamado “huésped” como una *figura del umbral*—según el concepto acuñado por Rolf Parr— en tanto que Dávila limita la descripción física de dicho ser al grado de que el desconocimiento de su naturaleza lo colocan en el umbral de lo enigmático y de lo conocido y asimilado, logrando que el lector transite del miedo objetivo a la angustia vital explicada por autores como Karl Jaspers (2006). De este modo, pensamos que el análisis poetológico de las estrategias literarias inherentes a una obra como “El huésped” de la cuentista mexicana, gira alrededor de la meditada construcción de una prosa tejedora de la atmósfera oscura, incierta y terrorífica que persigue a personajes hundidos en sus propios espacios íntimos y topográficamente circunscritos (Gutiérrez, 2008), así como en los pequeños “caos” cotidianos de los que no pueden escaparse, y cuyo análisis e ilustración en el plano de la lógica realista—como lo lamenta el famoso psiquiatra Erich Th. Menninger-Lerchenthal a mediados de los años cuarenta del s. xx— sigue siendo insuficiente por lo menos “desde las hasta ahora por nosotros conocidas leyes de la física, química, fisiología y psicología” (1946, p. 5).

En nuestros análisis sostenemos como fundamento teórico que la ambigüedad construida por Dávila permite la aparición, propagación y permanencia de las sensaciones de inquietud y miedo lo mismo desde el campo semántico vivencial de los personajes, pero también en los márgenes hermenéuticos del lector para suscribir paulatinamente una nueva y singular “realidad” con ahínco y permanencia hasta la culminación del cuento. En este sentido, pretendemos afirmar, en apego a Horst-Jürgen Gerigk (2016), que lo que las ciencias médicas, naturales y de la conducta no terminan por estimar en sus dimensiones científicas, la creatividad literaria emerge como al menos una guía ejemplar sobre esa crítica certeza de la incertidumbre subjetiva. Si bien de inicio tal incertidumbre se presta para su remitente simbólico, queremos sostener que, en una representación ficticia, se arrojan a menudo resultados asombrosos en tanto que son inefables; mas es gracias a esa condición intangible que se justifica su trascendencia. Y lo mismo se puede decir de la representación literaria de tales conceptos como el vértigo del horror, el miedo y la angustia.

En este contexto, con apoyo en un dictamen afín que realiza Emil Angehrn (2016), queremos destacar que la oscuridad, el desmoronamiento del piso y la pérdida de la orientación, sensaciones todas ellas asociadas al horror

psicoanalítica llevado a la literatura, aunque no dejaría de ser—tal vez— atinado para sus propias intenciones teóricas, según lo muestran ejemplarmente Cota y Vallejos (2016) así como Rodríguez (2020).

y la angustia abismal, ancestralmente han sido también interpretadas como ejemplos fundamentales de las llamadas “experiencias límite”. Se trata con ello de una reunión de sensaciones somáticas y anímicas que incluso desde la antigüedad griega remiten necesariamente a la proto-noción del “caos”. Inspirado en Hesíodo, para Angehrn, el filósofo emérito de la Universidad de Basilea, se trata en específico del “caos” en calidad de fundamento de todas las cosas, cuya característica capital radica en la paradoja de la ausencia de límites y definiciones, dotado además ese “des-orden” con el poder de destruir todo lo conocido del mundo existente. Por otro lado, de esta recepción platónica que Angehrn recupera ya más explícitamente del *Sofista* (246c) y *Leyes* (663b, 892e), el concepto de la angustia, al menos de su línea etimológica germánica que contiene el lexema de lo apremiante del espacio por su “angostura”,² se deriva como una abstracción de aquellas sensaciones somáticas y psicológicas provenientes de esa “simple” facultad de admirar(se) y desconcertarse a la vez (Angehrn, 2016, p. 11).

Al respecto valdría abundar que la estructura fundamental de la angustia, desde su perspectiva fenomenal, admite una interpretación *sui generis* si se le aprecia como un asunto donde se debate un conflicto psico-físico consistente en una creciente angostura opresiva ejercida sobre nuestro cuerpo y un impulso reflexivo de huir de ella; metafóricamente se puede apreciar como un *sendero obstaculizado* (Schmitz citado en Fuchs y Micali, 2017, p. 99), en el sentido de que por una parte se tiene el padecimiento de lo opresivo en la garganta, el pecho y el estómago [...] y por otra la voluntad imperiosa de zafarse y salir huyendo de ese amenazante apremio. De ello podemos concluir que la estructura básica de la angustia y su experiencia vivencial radica “en el intento por librarse de ella”, lo que conduce a darse cuenta de que se está en medio de una experiencia límite en el clásico sentido pisco-somático (Fuchs y Micali, 2017, p. 99).

² Siguiendo una averiguación del concepto de la angustia entre Hiedegger y Jaspers, Argüelles Fernández aprecia lo siguiente: En la explicación que ofrece Drosdowski en su diccionario etimológico de la lengua alemana (2001, p. 8), se puede verificar que la variante semántica de la palabra indogermánica *angest* y del alto alemán medio *angust* está relacionado con una predicación que, a su vez, está muy familiarizada con la noción espacial de *lo angosto* (*Enge*) del griego *anchein* (estrangular, ahorcar) y del latín *angor* (opresión), y de ahí se derivan las nociones psico-físicas: *ahogo*, *acoso*, *apremio*, *ansiedad*; todas ellas conjuntadas en alemán con el término moderno de *Beklemmung* (ahogo, sofoco, angustia). Por derivación léxica se obtiene un matiz de *angustia* en calidad de un estado psíquico creciente y violento —en el sentido patológico de la fenomenología de Jaspers (2015, p. 213).

Desde esta óptica, podríamos sostener que la angustia se instala como una sensación ineludible ante la “gravitación” del mundo, aliviada ya fuese con vientos benignos o exaltada con maléficos, como en “El huésped” de Dávila, donde la representación literaria de esa “angustia” logra equipararse a las dimensiones filosóficas que no sólo rayan en el desconcierto del vacío y la destrucción, sino que nacen de la mera facultad de percibir llanamente el mundo. Así, el siniestro estilo narrativo de la escritora —cuya confabulación de lo monstruoso nace de la simplicidad de la vida y del silencio que ronda las esquinas más recónditas de la mente humana— arrastra al lector al abismo de las perturbaciones que germinan y proliferan en los entornos mundo-vitalicios poco o nada explícitos, mas cerrados y claustrofóbicos, propios de un sistema de realidad literaria que el teórico de literatura fantástica, Uwe Durst, inspirado en las indeterminaciones del “realismo” en Kafka, llama *sistema de realidad no-explicitamente formulado* (2010, p. 289), donde nada se enuncia apofánticamente porque todo permanece en las sombras sofocantes del asombro, la duda y lo oculto. De hecho, la noción de angustia entonces no sólo resulta ser *nada*, sino remite a una “objetivación trascendental e intersubjetiva de pena y dolor por efectos del apremio, acoso y [...] ansiedad” en medio de “un proceso de individuación experimentando una situación extrema” (Argüelles, 2015, p. 213).

Dicho lo anterior, en el análisis que se despliega a continuación partiremos, en primera instancia, de las interpretaciones de León G. Gutiérrez (2008) para comenzar a colocar la ambigüedad como un recurso poético de suma importancia en la narrativa de Dávila y, específicamente, en el cuento “El huésped”, pues en su texto “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, Gutiérrez habla de la elección de dicha autora de construir escenarios lúgubres y sofocantes donde personajes inmersos en esa tétrica cotidianeidad experimentan una situación súbita y amenazante que los conduce a su desmoronamiento. Posteriormente, procederemos a tocar las ideas expuestas por Felipe Fuentes en su texto “Amparo Dávila or The Horror of Being a Woman” (2019), y por Iram I. Evangelista Dávila, Jesús E. Mendoza y Adriana Ramírez en su artículo “*El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror” (2018). El primero plantea dos maneras de interpretar “El huésped”: la primera, en la que el lector considera que el monstruo que aterroriza es una criatura maravillosa, y la segunda, en la que la narradora alucina a dicho ser como consecuencia de los trastornos mentales que padece. Los demás autores mencionados se inclinan por la segunda vía de interpretación, pues afirman que el contexto violento y

oscuro en el que la protagonista del cuento se encuentra ocasionan que ésta padezca trastornos de ansiedad. De igual manera, en artículos como “Elementos para una aproximación simbólica *El huésped* de Amparo Dávila” Fortino Corral y Nubia Uriarte (2008) no descartan la posibilidad de que la criatura sea una mera alucinación de la protagonista, pues resaltan aquellos pasajes en los que resulta evidente que ésta se encuentra sumergida en un ambiente de abuso doméstico.

Es a partir de dichos argumentos que buscamos proponer dos nuevas hipótesis relacionadas con el motivo del doble dentro del cuento mencionado, ambas basadas en el supuesto de que, dentro del mundo finito del relato, la existencia real y maravillosa de ese ser parasitario y tormentoso (Rodríguez, 2020) de naturaleza siniestra (Gutiérrez, 2020, p. 85), el tal “huésped”, no debe ser puesta en duda ni justificada mediante una enfermedad psiquiátrica que las ciencias de la psicología bien pueden explicar sin recurrir a las posibles aportaciones de la literatura. La primera de dichas hipótesis propone el pensar a ese ser animalizado como un desdoblamiento monstruoso del marido y, al distanciarnos de cualquier teoría de desplazamiento simbólico (Corral y Uriarte, 2008, p. 219), sostenemos que lo sustituye fácticamente en su tarea abusiva de vigilar a su esposa durante sus constantes ausencias. Por otra parte, nuestra segunda hipótesis explora la posibilidad de que tal desdoblamiento pertenezca a la misma narradora, quien se halla en una exhaustiva lucha con su libertad y el juego de riesgos que ello implica, incluso el de una muy posible intención poetológica de Dávila consistente en equipar o *de facto* superar en fechorías no sólo al marido atormentador, sino a la bestia misma en su letalidad.

2. VÍAS COMUNES DE INTERPRETACIÓN

Narrado en primera persona por una mujer “enjaulada” tras el abuso, la incomunicación y la indiferencia con la que su marido la mira, en “El huésped” se marca, desde las primeras líneas, la condición de objeto de una protagonista cuyo nombre, incluso, yace en la neblina de lo desconocido: “Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila, 2010, p. 6). Este dictamen primario y general sobre el descrédito existencial de la mujer, quien se siente desaparecer en la monotonía de un aislamiento involuntario y cree sucumbir en la resignación, funge poetológicamente tras la llegada del “huésped” como una *causa efficiens* para admitir, desde el lugar del lector, esa

escalada angustiante de su condición humana, la cual transita de súbito de una “vida desdichada” a un verdadero “infierno” (2010, p. 6). Desde este momento, la autora define el punto focal de su obra, estableciendo el eje central de la historia por narrar: el espacio propio invadido por un intruso.

Al respecto, León G. Gutiérrez, en su artículo “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, afirma lo siguiente:

En los cuentos que integran los tres libros de Amparo Dávila, la acción transcurre en espacios cerrados, oscuros, o si son abiertos se convierten en escenografías lúgubres, pequeños microcosmos donde el horror agazapado lanza de repente un zarpazo, y su misericordia alcanza a seres propensos a la indefensión. Amparo Dávila apela a la acción rápida, los diálogos en más de las veces son mínimos o integrados al movimiento de la trama. (2008, p. 85)

En otras palabras, la narrativa de la autora es incendiaria, en virtud de que en ella se gesta la violencia, la soledad, la desesperación y el caos en los que los personajes son sumergidos con exabrupto al tener que enfrentarse a un estado de cosas inesperado, una situación que los orilla al desmoronamiento. Así, los ojos de la cuentista están orientados hacia la configuración de ese arriba referido *sistema no-explicito de realidad* (Durst, 2010, p. 289), y que alguien como Tzvetan Todorov acota en una disyuntiva: entre asumir que se trata de un fenómeno ilusorio de los sentidos y la imaginación, por lo que “las leyes del mundo siguen siendo lo que son”; “o bien [...] el acontecimiento tuvo lugar realmente” en una suerte de suceso excepcional ya integrado en esa realidad, sólo que con la peculiaridad de que detrás de ello, dicho esquema de realidad es regido “por leyes que nos son desconocidas” (2011, p. 24). Es ésta la incertidumbre de significación que se abre ante el lector a partir de la precaria descripción del huésped y la exaltación que despiertan sus “ojos amarillos”. Se trata así mismo de esa mirada feroz que actúa como el cristal revelador de “la cara interna, la más íntima y profunda, oscura y misteriosa donde a veces ocurren cosas extrañas que no tienen explicación ni lógica, que no se pueden aclarar ni comprender pero que suceden” (2004, p. 452). Con ello arribamos a ese nivel de ambigüedad hilada con cada palabra escondida en las sombras, extrañada en el enigma, lo que provoca que las preguntas permanezcan confusas y turbias tras terminar la lectura. Justo tales inquisiciones pensamos que no necesariamente deben ser resueltas por una lógica interpretativa que racio-

nalice lo fantástico, en razón de permitir que la inventiva de Dávila suscite el escalofrío que habrá de mutar en el terror tanto de los personajes víctimas de la monstruosidad de “El huésped” como del lector, testigo privilegiado de esa persecución angustiante.

Para alguien como Carlos Fuentes, por su parte, desde luego que la noción literaria del monstruo reside en la cohabitación de una insospechada “realidad paralela que se revela de súbito y cuyo vértigo de horror no es causado por la existencia propia de esa terrífica maravilla, sino su coexistencia” (2012, p. 166). Mas en una exploración profunda sobre las implicaciones etimológicas, epistemológicas, psicológicas y míticas del monstruo, un especialista en estos temas, como Rasmus Overthun (2013, p. 420) destaca que toda entidad así distinguida por su monstruosidad (*Ungeheuer*)³ remite al fenómeno mismo de lo inaceptablemente diferente; y es a tal grado discrepante de la norma taxonómica de entidades posibles que su mera presencia acusa una crisis del orden universal de las cosas.

No obstante, son muchas las interpretaciones que surgen en torno a dicho relato, a la figura del “huésped” y al porqué del uso de la ambigüedad como estrategia literaria, según lo han averiguado tanto José M. Sardiñas (2003) como Corral y Uriarte (2008). Otros investigadores, como Felipe Fuentes, por ejemplo, escriben lo siguiente:

“El huésped” logra entonces el efecto fantástico al permitir dos posibilidades de interpretación alternativas sin que el lector pueda decantarse definitivamente por ninguna de ellas. El lector no sabe con certeza si está frente a una criatura maravillosa que atormenta a la narradora y ataca al menor, o si la narradora padece de algún tipo de desorden que la lleva a imaginar una presencia que en realidad no existe. (Fuentes, 2019, p. 59)

Otros autores, tales como Iram I. Evangelista, Jesús E. Mendoza y Adriana Ramírez en su artículo “*El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror”, se decantan por la mirada psicológica, mediante la cual afirman que

³ Resulta interesante recuperar el concepto alemán no-partícipe del latín (*monstrum*; desde el s. 16 *das Monster* en Auberle y Klosa, 2001, p. 538), ya que se configura de un adjetivo calificativo *geheuer* (del alto alemán *gebörig*, proveniente del alemán medio *gebiure* = amoroso, amigable, generoso, propicio). El prefijo *Un-* articula la negación a *ungeheuer*, oscilante entre lo extraño e inaceptable, y desde Freud, la relación semántica con lo ominoso (*unheimlich*) resulta por demás evidente. A modo de sinónimo de *Monster*, en el alemán moderno se construye un sustantivo neutro, por demás sugerente: *das Ungeheuer* (Auberle y Klosa, 2001, p. 260).

el aislamiento y el moverse en espacios reducidos, son características que hacen que [la protagonista] experimente sentimientos y situaciones desagradables que mellan su estabilidad mental [...] de esta manera, la ansiedad cobra fuerza y comienza a flaquear su espíritu de lucha, pierde su estado de voluntad, evoluciona una sintomatología agudizada por el aislamiento que la oprime y colapsa. (2018, p. 177)

De igual manera, en su texto “Elementos para una aproximación simbólica a ‘El huésped’ de Amparo Dávila” Fortino Corral y Nubia Uriarte, quienes, como ya lo hemos anticipado, exploran la idea de que “El huésped” “ofrece enigmas en el plano simbólico que remiten a problemas de carácter ético y existencial” (2008, p. 1), no descartan la antes mencionada lectura psicológica del relato de Dávila al destacar lo siguiente: “¿Podría ser todo esto mera alucinación paranoica de la mujer? Técnicamente, es una lectura que no puede descartarse. Sin embargo, tampoco puede negarse la existencia de un conflicto conyugal que provoca estas alucinaciones, en caso de ser tales” (2008, p. 8). En definitiva, la ambigüedad edificada por la inteligencia autoral de Dávila permite que el lector permanezca con ciertos estragos de duda durante y al final del cuento, principalmente ocasionados por la poca descripción de la entidad monstruosa que asecha a la narradora, mas, ¿son realmente las dos alternativas propuestas por Felipe Fuentes las únicas que se despliegan a partir de dicha ambigüedad?, ¿en verdad puede ponerse en duda la existencia maravillosa de la criatura dentro del mundo literario de la protagonista, y atribuirla a una crisis psicológica perfectamente explicable a partir de la psiquiatría?

3. DOS HIPÓTESIS SOBRE EL FENÓMENO AUTOSCÓPICO

3.1 EL DOBLE COMO INCORPORACIÓN DEL MIEDO OBJETIVO:

LA FIGURA DEL UMBRAL

Es cierto, sí, que desde el comienzo del relato la protagonista sitúa a quien lee en un contexto cotidiano violento y abusivo propiciado por el marido, cuyas palabras emitidas directamente, a pesar de ser escasas, nacen siempre de la indiferencia, el desprecio y la desestimación de aquello que su esposa le comunica. Sin embargo, si bien un ambiente donde existe violencia doméstica puede propiciar trastornos de ansiedad, entre otros problemas psicológicos, ello no implica que el terror de la protagonista hacia un ser invasor de su hogar no derive de la existencia real de tal criatura.

Dicho de otra manera, y basándose en lo establecido por Horst-Jürgen Gerigk en su artículo “Ciencia literaria. ¿Qué es eso?” (2016), el mundo interno de un texto literario es construido por la inteligencia autoral como un imperio semántico finito creado para su comprensión y admisión dentro de sus propios límites; un espacio ficticio donde las experiencias mundanas disimuladas por el autor son aceptadas por quien lee. El teórico alemán, criticando ciertos postulados de talante interdisciplinario, defiende la idea de que elegir interpretar cualquier obra literaria desde las explicaciones racionales otorgadas por ciencias auxiliares es reducir el problema poetológico de dicho texto a una alegorización o simbolización de las crisis psicológicas de los personajes y, por consiguiente, descuidar el verdadero *positum* de la ciencia literaria ubicado en el desempeño artístico e intención significativa de la inteligencia autoral. Así, Gerigk expresa:

la literatura se distingue por el hecho de que sus condiciones, sobre las cuales la comprensión siquiera se hace posible por sí misma, se establecen de forma ideal: en completa visualización por medio de caracteres y trama en espacio y tiempo. El objeto de la ciencia literaria es, por tanto, mundo comprendido, el cual expresamente ha sido concebido para ser comprendido. (2016, p. 18)⁴

Si proseguimos con esta línea de análisis, el horror, la angustia y la desesperación que invaden a la protagonista de “El huésped” no brotan de la crisis psicológica provocada por la opresión en la que vive y que la lleva a imaginar una presencia monstruosa e igualmente abusiva, sino de la verdadera existencia de una criatura violenta y vigilante a la que apenas puede mencionar sin sentir agobio. Dicho con mayor atino, se trata de una sensación de escalofríos que el lector literato se permite sentir sin buscar diseccionarlos hasta hacerlos desaparecer. De esta forma, la narradora expresa: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está durmiendo, él él, él...” (Dávila, 2010, p. 8). En la omisión del nombre del “huésped” y en la limitada descripción del mismo es donde el miedo en el lector comienza, también, a cultivarse

⁴ De este modo, Gerigk precisa, además, que “el comprender del psiquiatra también se encuentra con un “mundo comprendido” durante la confrontación con lo ajeno psíquicamente de su paciente. Pero este mundo comprendido no ha sido concebido de modo expreso para su inteligibilidad. Al contrario, este es un mundo incomprendido, el cual apenas con la intervención del psiquiatra es que se correlacionará fundamentalmente como mundo comprensible”.

y a proliferar conforme avanza el relato. Aquí se revela aquella ancestral y arquetípica sensación de miedo e incertidumbre ante lo desconocido, a ese “algo” que observa y acecha desde la oscuridad, pero al que apenas y se puede encasillar en una silueta, en una figura definida, en un nombre que deshaga dicha incertidumbre, de por sí atribuida gramaticalmente por la indefinición de todo pronombre personal en tercera persona como una entidad ausente de la certeza subjetiva de un “yo” ante un “tú” (Benveniste, 1982, p. 164, citado en Corral y Uribe, 2008, p. 214). En otros términos, lo que emerge de manera evidente es la representación del miedo a un ser velado por la confusión y que, sin embargo, existe y amenaza. ¿Qué asusta más que las pequeñas crueldades de la realidad? Para la inteligencia autoral de Dávila, muy poco.

Aquí resulta de gran pertinencia correlacionar la figura del “huésped” que inspira monstruosidad, si así se quiere, con la hipótesis de que Dávila trasciende de un mero relato de miedo y violencia aparentemente simbolizado desde un síndrome de transferencia a un relato de altísimas cualidades estéticas, antropológicas y, por ende, filosóficas, teniendo como eje de integración la sutil transformación del concepto del miedo objetivo y fáctico al de la angustia vital (Jaspers, 2006, pp. 130-131),⁵ cuya convocatoria desde lo más recóndito de la espiritualidad humana lo convierte en uno de los conceptos más ponderados al unísono por diversas disciplinas y pensadores que van de Aristóteles a Kierkegaard, y de Freud, Binswanger, Jung y Heidegger hasta por lo menos Lacan, sólo por advertir aquí un espectro bibliográfico bastante amplio.

Lo monstruoso que *de facto* inspira miedo objetivo, también puede ser un catalizador de una pesadumbre angustiante. Ello se explica con relativa seguridad si advertimos, junto con Lars Koch (2013, p. 5 citando a Böhme, 2003, p. 30), que la angustia no ha dejado de ser “considerada una de las emociones más elementales del organismo humano”, desde cuya afectiva y fisiológica mecánica bien puede responder a meditaciones de corte antropológico sin dejar de fungir al mismo tiempo como fenómeno redundante del mundo histórico-cultural.

Por su parte, desde semejantes dimensiones antropológicas, el monstruo, en tanto *figura del umbral* [*Schwellenfigur*] (Parr, 2009, p. 19), adopta al ins-

⁵ Así Jaspers aquí mismo: “Un sentimiento frecuente y torturante es la angustia. El miedo es dirigido a algo, la angustia es atópica. Como una sensación específica sentimental del corazón, la angustia es vital [...]. Pero la angustia es también un estado psíquico primario, en analogía con la angustia vital siempre referida a la existencia en conjunto, penetrándola y dominándola”.

tante un carácter enigmático y amenazante a la vez, tanto por la ignorancia natural que se le guarda por mor de su amplia lejanía desfamiliarizada, como también por su génesis de corte “maravilloso”, según las reglas de lo conocido y posible. Exactamente por ese resquebrajamiento formidable de todas las dimensiones cotidianas de la realidad prestablecida, el monstruo se torna un motivo predilecto de la representación del miedo y la alegorización de la más genuina noción de angustia, frente a lo cual, la pluma de Dávila cumple a cabalidad.

Respecto al enorme potencial interpretativo que se decanta del reconocimiento de esa monstruosidad del “huésped”, nos parece sugerente poner de relieve que en tanto *figura del umbral* esta criatura, siniestra por demás, no sólo inspira horror y miedo objetivo, para lo cual a Dávila le basta un sólo referente objetivo: esos “grandes ojos amarillentos”, sino que en efecto, logra ubicar la completa incertidumbre descriptiva del huésped como portavoz y emblema de la irrupción de lo masivamente anómalo y la destrucción de todo anhelo al porvenir, de ahí lo amenazante y violento. De este modo, la escritora de *Tiempos destrozados* se encarga poetológicamente de alegorizar con toda precisión esta proto-noción de la angustia al cubrir de incertidumbre e indeterminación la descripción, naturaleza y especie de esa inquietante entidad.

Desde esta perspectiva puede afirmarse, entonces, que la ambigüedad construida por la inteligencia autoral de Dávila es la estrategia poetológica que posibilita la germinación de las sensaciones de inquietud y turbación tanto en los personajes que habitan la casa como en los lectores, por lo que no puede sino parecerle sensato al estudioso de la literatura respetar tal artificio estético como parte de la genialidad escritural de dicha inteligencia. Ahora, si se admite lo anterior, es posible afirmar que el lector, desde su visión extra-ficcional o desde su posición en el nivel de enunciación del nivel textual del narrador (*Erzählertext*) —de acuerdo con el esquema de bifurcación del narratólogo Wolf Schmid (1973)—,⁶ no goza de ningún conocimiento privilegiado sobre

⁶ En su monografía titulada *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevkijs*, el autor afirma lo siguiente: “Partimos de la premisa de que la totalidad de un texto de una obra narrativa literaria se constituye en dos textos, el texto del narrador y el de los personajes. Con *texto* entiendo el complejo de todos los enunciados, pensamientos y percepciones de una instancia ficticia ubicada desde un posicionamiento significativo, ya sea ésta un narrador o una persona representada. Si el texto en todas sus características se remite a la situación *origo-yo-aquí-ahora* del sujeto narrador, ya fuera un narrador en tercera o un yo en primera, entonces en el texto de los personajes se anuncia tanto un diverso punto de vista como la posición significativa del objeto o de la persona representada, y dado el caso un yo-vivencial, todos apenas por determinar. En razón de que la totalidad de un texto se edifica

aquellos que poseen los personajes en el nivel textual exclusivo de los personajes (*Personentext*),⁷ pues la bruma que sufren los habitantes de la casa que conviven con el “huésped” es igualmente transmitida al lector, quien, incluso, no conoce la imagen de la criatura con la que dichos personajes sí cuentan.

He ahí otro de los elementos que confirman la existencia del “huésped” dentro del mundo finito del relato: no sólo la narradora lo ve, sino que tanto Guadalupe, la mujer que la ayuda en la casa, como los niños de ambas, sufren a causa de su presencia. De esta manera, tras el incidente en el que el monstruo hiere gravemente a Martín, el hijo de Guadalupe, la protagonista expresa: “Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola. Si no lo hizo, fue porque era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza” (Dávila, 2010, p. 9). A partir de este momento, Guadalupe se convierte en una figura de reafirmación de la angustia vital de la narradora y, posteriormente, en cómplice del aniquilamiento del “huésped”.

Sin embargo, ¿en qué posición puede colocarse al marido? Como se comentó líneas arriba, el papel que desempeña dicho personaje desde el comienzo del relato se manifiesta no sólo en la manera en la que la narradora describe la indiferencia con la que la mira, sino en el control que éste tiene sobre ella, sobre su espacio y sobre su vida: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa” (Dávila, 2010, p. 8). En este sentido, y si se regresa a la exploración del motivo del doble dentro de “El huésped”, son bastantes los indicios que pueden conducir a una primera hipótesis de lectura en la que la criatura se presenta como un desdoblamiento monstruoso del marido —sin pensarlo desde la alegorización del abuso doméstico que se devela ante el lector como un ser represivo y peligroso— libre ya de cualquier apariencia y rasgo humano.

de ambos, cada una de las palabras de una obra es jerarquizada a uno de los dos textos o incluso a ambos al mismo tiempo” (pp. 39-40). Mientras no se indique lo contrario, las traducciones del alemán son nuestras.

⁷ Nos resulta importante contextualizar correctamente la referencia a estas categorías de Schmid, quien se inspira a su vez en un texto primario de L. Doležel: “Sobre el discurso semi-directo en la prosa checa moderna” (1958), donde el checo distingue entre: a) Texto del narrador (*text vyprávěče*) y b) Texto de los personajes (*text postav*). Más tarde, Schmid encuentra de gran provecho el desarrollo de estas oposiciones tal como el narratólogo lo expone en su monografía doctoral de 1960 al contrastar entre a) Enunciados del plan del relato (*promluvy pásma vyprávěče*) y b) Enunciados del plan de los personajes (*promluvy pásma postav*). Para nosotros, evidentemente, las fuentes de Schmid nos resultan más pertinentes por la lejanía de los textos originales de Doležel.

Al analizar el íncipit, por ejemplo, la segunda sentencia hecha por la narradora no puede sino saltar a la vista: “Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2010, p. 6). Es aquí cuando el lector percibe una discrepancia desconcertante que adquiere fuerza conforme avanza la narración, puesto que mientras la protagonista no puede olvidar el día en que el “huésped” comenzó a vivir en su casa por la experiencia traumática que éste suscitó, su esposo demuestra que no siente ningún miedo hacia dicho ser. De esta forma, la narradora dice: “Todos los de la casa [...] sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí” (Dávila, 2010, p. 6). A partir de ello, entonces, puede pensarse al “huésped” como un doble aliado e incluso suplente del marido que asume la implacable tarea vigilante y abusiva dentro de la casa mientras él se encuentra ausente. De ahí que, cuando la narradora le exige que se lleve a la criatura después del ataque al hijo de Guadalupe, éste no haga más que desestimar la preocupación de su esposa al contestarle: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (Dávila, 2010, p. 9). Posiblemente para él lo sea, mas el ignorar a su esposa, obligarla a convivir con un ser extraño y llamarla “histérica”, son también, para él, acciones inofensivas.

Además, esta hipótesis hermenéutica de asumir al “huésped” como *Doppelgänger* en el texto de Dávila se sostiene, también, al actualizar una segunda tipología viable del fenómeno de la despersonalización vertida en lo fantástico. Ésta sería la que tiene que ver con la articulación ya romántica del doble *à la Hoffmann* o tardía, inspirada en Stevenson o Wilde como surrogato del “cuerpo huésped”, cuya valía vicaria se distingue por la incorporación real y efectiva de una segunda “persona” sin límites ni limitantes, morales y éticos, desenfrenado y sin impedimentos (Brittnacher y May, 2013, pp. 466-467).

3.2 QUIEBRE, CAÍDA Y DESDOBLAMIENTO:

ELLA EN EL HUÉSPED

Ahora bien, lo anteriormente planteado nos permitió explorar, como primera hipótesis sobre el motivo del doble dentro de “El huésped”, la posibilidad de que la tenebrosa criatura que acosa a la narradora se piense como un desdoblamiento del marido, fungiendo así como un suplente violento de este último. No obstante, ¿es admisible considerar, como segunda hipótesis, que el “huésped” se presenta como un desdoblamiento de identidad de la propia protagonista? Si se regresa, una vez más, al íncipit, esta última deja en

claro la desdicha en la que vive: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz” (Dávila, 2010, p. 6). No obstante, conforme avanza la lectura, es evidente que, si bien dicha infelicidad era constante, estaba también asimilada al grado de hacer de la misma una costumbre, de encontrar cierta comodidad resignada en el infortunio de su cotidianidad. Es así como la llegada del “huésped” no significó únicamente la irrupción de la casa de la narradora, sino la fractura de esa infelicidad aceptada en la que, por lo menos, podía gozar de su tiempo en los corredores cubiertos de enredaderas, en el jardín que tanto amaba y en el que podía sentarse a ver a los niños jugar mientras cosía; significó la fractura del frágil espacio vital en el que aprendió a respirar durante tanto tiempo. De esta forma, la protagonista expresa: “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno [...] Perdí la poca paz de que gozaba en la casona” (Dávila, 2010, p. 6).

En este momento crucial del relato, la narradora padece un cambio interno sumamente brusco dentro de sí ligado a la visión del fenómeno de las duplicidades del yo, tal como han sido atribuidas al escritor austriaco Emil Lucka, quien utiliza la llamada psicología del temor para hablar de la figura del doble como una mera simbolización demoniaca de la falta de libertad (*Unfreiheit*) y el miedo que el individuo experimenta al hallarse en una lucha contra ella (citado por Reber, 1964, p. 19 y Rank, 2013, p. 343). En este sentido, la incesante angustia que vive la protagonista mucho tiempo antes de la llegada del “huésped” la coloca justo al borde del resquicio que es ella misma, hasta el instante en el que, por fin, se quiebra, cae y se desdobra.

Es decir, en Dávila, la mujer del marido pervive parsimoniosamente en el encierro de su matrimonio; somática y psicológicamente no es hasta que se admira y se pregunta (como en la filosofía primera), “si acaso es feliz” y la respuesta es evidente, mas lacerante, cuando se concreta el arribo de la bestia. Si bien desde una superficie anecdótica Dávila resuelve esto con la agresión violenta al chico de Guadalupe convirtiendo la mera sensación de angustia en miedo objetivo (Jaspers, 2006, pp. 130-131), la mera presencia de las cualidades vacilantes y amenazadoras del “huésped” son, a nuestro parecer, los elementos inmanentes de toda representación poética de la angustia corporizada en la no-humanidad de ese residente, *ravenante* del marido. Así, el “huésped”, como doble identidad de una mujer acostumbrada a un ambiente abusivo y obligada a obedecer a su esposo, funge como figura desautomatizadora de la misma que la orilla a regresar a las reflexiones, ya asumidas y evitadas, sobre su falta de libertad.

Al respecto, si se analiza la constante mención de la puerta de la habitación de la protagonista, por ejemplo, ésta evidencia, por un lado, la poca privacidad que el marido le permite a su esposa, pues le exige no cerrarla hasta que él llegue a la casa. Sin embargo, cuando el “huésped” comienza a vivir en el cuarto oscuro de la esquina, sucede algo interesante: incluso cuando la narradora expresa con énfasis el terror que le provoca la presencia de la criatura y la indudable seguridad que el acto de cerrar la puerta le traería, ésta la sigue dejando abierta. Así, escribe lo siguiente: “no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...” (Dávila, 2010, p. 8). ¿Qué es lo que habría pensado?, ¿algo indecible?, ¿impensable?, ¿algo con consecuencias peores que el horror latente y real del monstruo que la acecha? Lo cierto es que, sea cual sea la respuesta, la protagonista la rehúye y, a pesar de que únicamente elige cerrar la habitación hasta el momento en el que sabe que su marido se ausentará por varios días y podrá utilizar su cuarto para planear el asesinato del monstruoso ser, este último continúa provocando en ella esos enfrentamientos con su libertad, con el retorno a la concientización de las limitaciones de su vida y al horror de vivir inmersa en una violencia tan impregnada a su existencia que, antes de la aparición del “huésped”, había adquirido una transparencia soportable; con el hecho de que, por lo menos durante la ausencia de su marido, puede cerrar la puerta.

De esta manera, mientras el marido bien puede alegorizar la indiferencia más helada acompañado de un abandono atroz, su hospedado “animal” “que trajo de un viaje”, asume entonces el callado reclamo de la mujer ante esa hostilidad silenciosa y materialmente “inofensiva”, porque el marido simplemente no está presente. La respuesta poetológica que Dávila brinda colmada de un *paradoxon* griego es por demás sobresaliente, aunque aterradora. A través de la bestia, la mujer recibe “atenciones” y “diligencias”, hostiles y violentas, mas, al fin y al cabo, apercepciones fehacientes.

Evidentemente, a la narradora le aterran tales encuentros con el “huésped”, pues éste adquiere una condición de sombra persecutora que la priva de todo segundo de calma. Sin embargo, es también ese aumento paulatino de desesperación la *causa efficiens* imprescindible para cimentar la verosimilitud del final del relato cuando, decididas a recuperar el hogar arrebatado, las dos mujeres de la casa encierran a la criatura en su habitación y aguardan su muerte. Una muerte que, vale la pena resaltar, no solamente funge como el fin de la exacerbada asfixia de la protagonista —quien de manera peculiar elige esta específica forma de deshacerse del “huésped” a pesar del largo tiempo que éste

tardaría en morir—, sino que, al ser causada por el encierro prolongado, está antecedida por la misma agonía que la criatura infligió: la tortura de vivir sofocada en un espacio donde inicialmente, incluso, experimentaba comodidad, pero que se tornó en un lugar en el que apenas se puede respirar; un espacio donde, ante la evidente vulnerabilidad en la que coloca al individuo encerrado, éste no puede hacer más que gritar de horror. Es decir, la protagonista, ya desdoblada en un ser inhumano que exacerba la asfixia cultivada durante sus años de matrimonio y que la desprende del espacio vital en el que habitaba—situación que además concuerda con el concepto de *homeless* para un prototipo de *Doppelgänger* delineado por Andrew J. Webber (1996) mediante el cual hace hincapié en la despersonalización vinculada al desmoronamiento del mundo interno del individuo—, no puede sino anhelar y buscar el regreso de esa cotidianeidad en la que, por lo menos, gozaba de su jardín. Así, la narradora logra volver a su origen, mas lo hace mediante la provocación de la misma angustia y horror que la atormentaban en el monstruoso doble que la acechaba.

4. SALIDA Y BREVES CONJETURAS

Es indudable que “El huésped”, como construcción literaria que busca adentrar a sus lectores en el terror nacido de aquello que nos persigue, pero permanece en la indeterminación y la neblina de lo que no tiene nombre o, lo que es más, de aquello a lo que se prefiere no nombrar, ofrece una serie de estrategias poetológicas que no pueden escapar al análisis del estudioso de la literatura, precisamente por la manera en la que logra que el lector experimente miedo y angustia sin perder la sensación constante de confusión e incertidumbre. Sin embargo, dicha genialidad literaria yace, también, en la atracción de las experiencias cotidianas del ser humano que pueden orillarlos a una crisis interna de identidad como fuentes de terror genuino.

He aquí uno de los aspectos más desoladores de “El huésped” y del que el lector no puede dar cuenta sino hasta el final del texto: la aniquilación de la vigilante y acosadora criatura no implica la recuperación de la verdadera libertad de la narradora, pues ésta le ha sido arrebatada por su marido, sino únicamente el regreso a su estado de abuso y desconsuelo asimilados, el regreso a un origen doloroso y cotidiano. Son todos éstos los elementos poetológicos que deben rescatarse a toda costa y que surgen debido al estratagema de la escritora zacatecana para instalar este relato en una dimensión estético-literaria

sui generis que logra prolongar la angustia experimentada por el lector hasta la culminación del cuento sin que aquél sea capaz de definir exactamente el motivo de la misma, y del miedo que lo ha acompañado durante todo el relato. Desde esta perspectiva, además, la narrativa de Dávila nos permite pensar en la figura del monstruo ya no como un ser al que se debe describir con detalle para exaltar los rasgos terroríficos que lo caracterizan, sino como una sombra, una *figura del umbral* a la que apenas se le puede asignar una forma específica, que prestidigita entre un atisbo de claridad y la bruma, entre lo que creemos comprender y el mero desconocimiento de lo que nos persigue, pues es en ese delgado límite donde se gesta una angustia distinta: la angustia hacia aquello que nos acecha desde nuestros puntos ciegos.

Así, como lo hemos observado con anterioridad en materia de las cualidades epistemológicas del monstruo en el arte, en especial los autores literarios remiten no llanamente a una simple estética del gusto desplazado a ínfimas regiones de lo normado en pro de una representación mimética y acaso autobiográfica, sino que logran trascender el natural horizonte literario a una genuina estética de lo anómalo (*Ästhetik des Anormalen* como lo impregna Overthun) siempre admirable y reconocible, lo cual a nuestro parecer permite rescatar las virtudes poiéticas de toda representación y narrativa de lo monstruoso sin aplanar la inventiva literaria a un estrecho gesto de denuncia privada que bien podría desaparecer en el fragor de otros tiempos al grado de aparentemente volverse incomprensible; pero eso no sucede en la obra de Amparo Dávila, sin duda alguna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angehrn, E. (2016). "Angst als Grundproblem der Philosophie". En S. Micalli y T. Fuchs (Eds.), *Angst. Philosophische, psychopathologische und psychoanalytische Zugänge* (pp. 11-27). Freiburg im Breisgau / München: Verlag Karl Alber.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?" En D. Roas (Comp.), *Teoría de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid: Arco / Libros.
- Argüelles Fernández, G. (2015). *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos / UAQ.

- Auberle, A. y Klosa, A. (2001). *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache (Duden 7)*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus.
- Barrenechea, A. M. (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403.
- Benveniste, É. (1982). *Problemas de lingüística general I* (10 ed.). Trad. De J. Almela. México: Siglo XXI.
- Böhme, H. (2003). “Zur Kulturgeschichte der Angst und der Katastrophe”. En A. Fuchs y S. Strümper-Krobb (Eds.), *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte der Literatur des Affektiven von 1770 bis heute* (pp. 27-44). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brittnacher, R. y May, M. (2013). “Revenant / Doppelgänger”. En H. R. Brittnacher y M. May (Eds.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 466-471). Stuttgart y Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Corral Rodríguez, F. y Uriarte Montoya, N. (2008). “Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila”. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, vi(11), 211-222.
- Cota Torres, É. y Vallejos Ramírez, M. (2016). “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en *El huésped* de Amparo Dávila”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42 (número especial), 169-180.
- Dávila, A. (2004). “El canto de las sirenas”. En F. Burgos (Ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 451-454). Madrid: Editorial Castalia.
- Dávila, A. (2010). “El huésped”. En *Amparo Dávila*. Selección y nota introductoria de L. M. Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Doležel, L. (1958). “Polopřímá řeč v moderní české próze”. *Slovo a slovesnost*, 19, 20-46.
- Doležel, L. (1960). *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha: Československé Akademie Věd.
- Drosdowski, G. (2001). *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Durst, U. (2010). *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit (Verlag).
- Evangelista Ávila, I. I., Mendoza Negrete, J. E. y Ramírez Caballero, A. (2018). “El huésped de Amparo Dávila, del ansi al horror”. *Letras-Lima*, 89 (130), 176-190. doi.org/10.30920/letras.89.130.8

- Fuchs, Th. y Micali, S. (2017). “Die Enge des Lebens. Zur Phänomenologie und Typologie der Angst”. En S. Micali y Th. Fuchs (Eds.), *Angst. Philosophische, psychopathologische und psychoanalytische Zugänge* (pp. 98-118). Freiburg, München: Verlag Karl Alber.
- Fuentes, C. (2012). *Los narradores ante el público*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Fuentes, F. (2019). “Amparo Dávila or The Horror of Being a Woman”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 7(2), 55-66. doi.org/10.5565/rev/brumal.593
- Gerigk, H-J. (2016). “Ciencia literaria. ¿Qué es eso?”. *Semiosis*, XII(24), 9-43.
- Gutiérrez, L. G. (2008). *Las historias ocultas de Amparo Dávila*. [Discurso Inaugural]. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf
- Jaspers K. (2006). *Psicopatología general [1913]*. Trad. de R. O. Saubidet y D. Santillán. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kierkegaard, S. (2012). *El concepto de la angustia*. Trad. de D. G. Rivero. Madrid: Alianza.
- Koch, L. (2013). “Epistemologie der Angst”. En L. Koch (Ed.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 5-20). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Lucka, E. (1904). “Verdoppelungen des Ich”. *Preussisches Jahrbuch*, 115, 54-83.
- Menninger-Lerchenthal, E. (1946). *Der eigene Doppelgänger*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Overthun, R. (2009). “Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen”. En A. Geisenhanslüke y G. Mein (Eds.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (pp. 43-79). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Overthun, R. (2013). “Monster/Ungeheuer”. En H. R. Brittnacher y M. May (Eds.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 420-432). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Parr, R. (2009). “Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns”. En A. Geisenhanslüke y G. Mein (Eds.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (pp. 19-42). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Rank, O. (2013). *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912-1914*. Hamburg: Severus.

- Reber, N. (1964). *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E.T.A. Hoffmann* (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 6). Gießen: Wilhelm Schmitz.
- Rodríguez Quintana, M. R. (2020). “El huésped’: una perspectiva de lo siniestro”. *Crítica.cl*. Recuperado de: <https://critica.cl/literatura/el-huesped-una-perspectiva-de-lo-siniestro>
- Sardiñas, J. M. (2003). “Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Eds.), *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 223-232). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Schmid, W. (1973). *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (Beihefte zu Poetica 10). München: Wilhelm Fink.
- Schmitz, H. (1981). *System der Philosophie, 3. Band, 2. Teil. Der Gefühlsraum*. (2 ed.). Bonn: Bouvier.
- Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de E. Gandolfo. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Webber, A. J. (1996). *The Doppelgänger: Double visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press.

**La identidad femenina y las emociones en los cuentos
“Matilde Espejo” y “Tina Reyes” de Amparo Dávila**
*Feminine identity and emotions in the stories
“Matilde Espejo” and “Tina Reyes” by Amparo Dávila*

Nancy Granados Reyes 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
nancy.granados@correo.buap.mx

Recibido: 12 Agosto 2021 / Aceptado: 26 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

Se analizarán desde una perspectiva de género los cuentos “Matilde Espejo” y “Tina Reyes” de la autora mexicana Amparo Dávila. Se recurrirá a *La promesa de la felicidad* (2019) de Sara Ahmed, *Cuerpos que importan* (2002) de Judith Butler, y al texto “El sujeto del feminismo” (2004) de Rossi Braidotti, dado que en estas obras se expone la construcción de los sujetos femeninos, la performatividad, el estereotipo del ama de casa y su vínculo con emociones tal como la felicidad, que funciona como un mecanismo regulador que determina la vida de las protagonistas haciéndolas negar rasgos de su personalidad. El objetivo es exponer que a través de estos personajes se trasgreden los roles de género y se manifiestan formas de violencia normalizadas en la sociedad.

PALABRAS CLAVE: estereotipos; género; mujeres; violencia.

ABSTRACT

The stories “Matilde Espejo” and “Tina Reyes” by Mexican author Amparo Dávila will be analyzed from a gender perspective. The Promise of Happiness (2019) by Sara Ahmed, Bodies that Matter (2002) by Judith Butler and the text “The Subject of Feminism” (2004) by Rossi Braidotti will be used, given that these works expose the construction of female subjects, performativity, the stereotype of

a housewife and her link with emotions such as happiness, which functions as a regulatory mechanism that determines the lives of the protagonists, making them deny features of their personality. The objective is to expose that through the female characters, gender roles are transgressed and that the forms of violence normalized in society are manifested.

KEYWORDS: *Gender; stereotypes; women; violence.*

INTRODUCCIÓN

La literatura ha sido un espacio considerado masculino, sin embargo, desde hace varios siglos tenemos grandes representantes de las letras femeninas. Tal es el caso de Amparo Dávila, autora zacatecana que escribió en el siglo xx relatos que se insertan en el horror y la fantasía al crear escenarios de desconcierto a través de la locura y el espacio onírico, donde construye sujetos femeninos que rompen con los esquemas de feminidad al expresar formas de violencia y sometimiento —tanto sociales como culturales— que viven las mujeres. Por lo que, en sus textos, encontramos sujetos que son amas de casa o mujeres solteras que se enfrentan a situaciones que desestabilizan su entorno “real”.

La autora publicó un total de 37 cuentos divididos en cuatro antologías: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). Los cuentos en los que centraremos el análisis son “Matilde Espejo” y “Tina Reyes”, contenidos en su segundo libro *Música concreta*. Ambos relatos son protagonizados por sujetos femeninos que comparten rasgos como la locura y la soledad y, a la vez, se diferencian porque pertenecen a distintas clases sociales y enfrentan los estereotipos de diferente manera. Los dos cuentos están considerados dentro del género del horror, ya que los hechos insólitos pueden ser producto de la imaginación patológica u onírica de los personajes (García, 1995, p. 304). De modo que, estas mujeres conviven con el patriarcado y median con él desde sus posibilidades, utilizando la muerte y la negación de sus emociones como una herramienta de supervivencia.

Para el análisis, retomaré a Judith Butler con *Cuerpos que importan* (2002), Rossi Braidotti con su texto “El sujeto del feminismo” (2004) y a Sara Ahmed con *La promesa de la felicidad* (2019). De este modo, la propuesta a desarrollar será que, tomando en cuenta los personajes anteriormente mencionados, se desmitifica el concepto patriarcal de felicidad vinculado al matrimonio y a ser

ama de casa y, además, se cuestionan los roles de género establecidos. Por su parte, Matilde Espejo es “feliz” sola porque no cumple con expectativas ajenas, se ubica fuera del orden patriarcal de la esposa sumisa y, si bien se casa tres veces, su intención es la de vivir holgadamente al no ver el matrimonio como un medio de garantizar la plenitud. Mientras que en el caso de Tina Reyes se exponen las contradicciones del patriarcado, puesto que, por un lado, aparenta que quiere casarse pese a que en realidad lo que la hace sentir bien es estar con su amiga, por lo que niega sus sentimientos. A continuación, veremos la sinopsis de los cuentos y las características tanto de las obras como de los personajes femeninos para proceder al análisis.

En “Matilde Espejo” vemos una anciana de 70 años cuya historia se da en voz de la narradora, quien a la vez es una mujer a quien le renta una casa y nunca se le otorga un nombre. Lo único que se sabe ella es que se trata de la esposa del músico Francisco. La narradora y Matilde inician una gran amistad, esta última es definida como una persona armoniosa que vive honrando los recuerdos de sus queridos familiares muertos; no obstante, se descubre que la anciana tiene cadáveres enterrados en el jardín, por lo que los vecinos denuncian y la policía inicia una investigación en la que se descubre que es una homicida. En el relato se expone el trágico final de la anciana a quien se le acusa de asesinar a 8 personas: 3 esposos, 2 hermanos, una hermana, una tía y un tío.

Por otro lado, “Tina Reyes” es la historia de una joven que aparentemente sueña con casarse y tener hijos, aunque, en realidad, niega estar enamorada de su mejor amiga, Rosa, por lo que es complicado que se relacione con hombres. Al mismo tiempo, siente desprecio y desdén por las mujeres que expresan sus sentimientos en público e idealiza el matrimonio. Un día, cuando ella se dirige a visitar a su amiga, conoce a un joven que la intercepta, éste la espera y la sigue por la ciudad. Tina intenta perderlo, mas no lo logra, de tal suerte que acepta salir con él. Ella se encuentra todo el tiempo asustada y con miedo, en atención a lo cual, al final termina por salir corriendo enloquecida de pánico. A continuación, trataremos las características de los textos teóricos en cuestión.

Como se puede suponer, la autora erige ambientes y espacios que nos ubican en contextos con referentes reales, lo que permite a nosotros, lectores y lectoras, establecer puentes de significación. Por lo que se construye un modelo de sociedad donde se presentan personajes comunes como Tina Reyes, una joven mujer obrera temerosa de su entorno y de quien se sugiere está

enamorada de su amiga, piensa en ella y desea verla. Sin embargo, no se atreve a exponer sus verdaderos sentimientos.

En contraste con ella está, recordaré a Matilde Espejo, una anciana adinerada que aparentemente es muy noble, tierna y carismática, a la vez que vive de sus recuerdos y de extrañar a sus muertos. Asimismo, ambos sujetos femeninos se ubican en espacios cotidianos. Empero, sus vidas darán giros inesperados que contribuirá a la inserción del misterio. De acuerdo con Irenne García en su artículo “Fantasía, deseo y subversión”:

[...] la forma de escritura se apega a la linealidad de los acontecimientos hasta que surge el elemento que irrumpe tanto en la trama como en la forma del discurso. Se practica una escritura realista, que se asume como si los hechos no fueran ficticios sino reales, es decir, hay una intención mimética, hasta que aparece el elemento fantástico que presenta otro discurso cíclico, subjetivo, muy metafórico que aparenta o de hecho no puede representar cabalmente la realidad desconocida a la que se refiere y que se manifiesta imprevisiblemente. (1995, p. 310)

En estos relatos se presentan las características que expone García: la mimesis apoya la aparición del momento de desconcierto, además de exhibir situaciones reales que viven las mujeres, como el acoso que sufre Tina Reyes con este joven que la sigue por la ciudad. El relato se presenta linealmente: todas las acciones ocurren durante la tarde y la noche del viernes, no se revela un año específico, pero se puede deducir que la historia se ubica alrededor de 1941 por el referente de la radionovela *Anita de Montemar* (Zarza, 2017, p. 48): “[...] se le salían las lágrimas oyendo *Anita de Montemar*. Tina también había escuchado un capítulo de esa historia, un día que el encargado del taller tuvo que salir y dejó el radio” (2010, p. 196). Por otra parte, en “Matilde Espejo” se expone una ubicación temporal muy específica porque la historia ocurre en 1946 y es narrada en 1962, ya que de acuerdo con la protagonista han pasado veintidós años. Los personajes se ubican en la Ciudad de México, donde salen de paseo en ciertas ocasiones: “algunos domingos o días festivos íbamos los tres al bosque de Chapultepec a pasear por la calzada de los Poetas o la de los Filósofos” (Dávila, 2010, p. 182).

Otra característica importante de las obras son los narradores, en “Tina Reyes” es omnisciente y ajeno a la historia, conoce las emociones más profundas de la protagonista al expresa sus miedos y sentimientos desde la retórica de la narración: “Tina se ruborizó y fue a sentarse en una mecedora. Tenía todo

el aire de niña sorprendida en una travesura. Comenzó a mecerse y a sonreír complacida. ¡Qué bien se sentía siempre que veía a Rosa!” (2010, p. 194). El narrador expone los conflictos del personaje y la confusión que vive entre querer ser y lo que es no acepta que es lesbiana y ama a Rosa, por lo que lucha constantemente con este sentimiento, circunstancia en la que ahondaremos en el siguiente apartado.

Respecto a “Matilde Espejo”, la narradora es la esposa de Pancho y amiga de la protagonista. Ella es intradiegetica: “Conocí a Doña Matilde mucho antes del cuarenta, este retrato que nos sacó Pancho en Chapultepec fue en ese año, pero ya teníamos algún tiempo de ser amigas” (2010, p. 174). La narradora toma la palabra y expone los acontecimientos de forma lineal. Sin embargo, no se menciona su nombre a pesar de ser un personaje muy activo a lo largo de la trama al presentarse con la anciana y hacerse su amiga.

En el estilo de escritura de la autora en “Tina Reyes” se mantiene un uso constante de verbos, pero, en algunas partes del texto se expone el fluir de sus pensamientos a través de ideas enlazadas de distintos temas que se suceden:

Tina se alegró mucho con esta noticia, porque ella siempre había ambicionado ese empleo. Pero también no dejó de sentirse mal al pensar que si obtenía el puesto de cajera era porque ésta lo dejaba para casarse. Todo mundo tenía la posibilidad de casarse, miles de muchachas se casaban todos los días menos ella. Pero Rosa no le dio más tiempo de seguir pensando en su mala suerte porque comenzó a platicar de otras cosas. (Dávila, 2010, p. 195)

En la cita se repiten los verbos conjugados y el estilo de las oraciones tiende a la coordinación cuyos nexos se ubican al inicio de éstas. Hay un uso abundante de hipérbaton, lo que muestra un texto segmentado cuyo orden recrea la confusión constante de la protagonista. Además, el manejo de adversativos hace referencia a que el personaje niega constantemente sus propias ideas, de tal manera que todo lo percibe como un acontecimiento negativo. Este estilo contribuye a la atmósfera de confusión que le rodea y, por lo tanto, mantiene una pelea constante entre la realidad, su imaginación, su lesbianismo y los estereotipos de género.

En el relato de Matilde Espejo, la narradora presenta un orden lineal de las oraciones, lo que hace más fluida la lectura, a excepción del párrafo donde se describe la casa de la protagonista cuyos elementos saturan la narración:

Ella me invitó a pasar para que pudiéramos hablar, con toda calma y comodidad, y me llevó a la sala. Yo sentí que entraba en otra época o en un sueño al penetrar en aquella maravillosa sala con muebles decorados Luis XV, un piano de cuarto de cola, cortinas de terciopelo de jade, alfombras finísimas, tapices y gobelinos por todos lados [...] Estaba a tal punto impresionada por tantas cosas hermosas y por las atenciones y la amabilidad de la señora que apenas pude decirle cuánto nos gustaba la casa y nuestro deseo de rentarla. (Dávila, 2010, p. 174)

El orden lineal permite una lectura fluida. Sin embargo, se puede apreciar que en este fragmento se satura la narración con sustantivos y adjetivos que detallan el espacio, lo que permite imaginar la belleza de la casa de Matilde. El ritmo de la narración es más lento porque se presenta una cantidad menor de verbos conjugados en comparación con el relato de Tina Reyes. Empero, con Matilde el efecto que se produce a través de estos elementos lingüísticos es de absoluta claridad y precisión, a diferencia de la confusión que se expone en el otro relato. Con estos mismos recursos se mantiene una atmósfera de tranquilidad donde la narradora continúa la historia sobre la amistad que mantiene con la anciana.

En la estructura de los cuentos encuentro que el relato de “Matilde Espejo” es circular, la narradora expone que están en 1962, que conoció a la protagonista en 1935 y el descubrimiento de los asesinatos ocurrió en 1940: “Es increíble cómo pasa el tiempo: entonces era 1940 y estamos en 1962. ¡Veintidós años!, apenas puedo creerlo” (2010, p. 174). La narradora parte del presente hacia el pasado para contar la historia de Matilde. Respecto a “Tina Reyes”, la estructura bien se ha mencionado que es lineal dado que las acciones suceden un viernes en la tarde y culminan en la noche: “Estaba tan cansada como todos los fines de semana, menos mal que mañana es sábado” (Dávila, 2010, p. 190). En este cuento todo sucede en cuestión de horas. Además, hay una sucesión en las acciones de la protagonista.

Como se puede ver, los cuentos son fieles al realismo y a la verosimilitud, aunque cada uno tiene rasgos característicos que se logran con las combinaciones lingüísticas que alcanza la voz narrativa: en “Tina Reyes”, el texto está muy segmentado, por lo que se percibe un ambiente de confusión e intranquilidad constante; mientras que en “Matilde Espejo”, se mantiene el orden lineal de la oración, por lo que se percibe una aparente armonía como la que representa el personaje como narradora.

ANÁLISIS

Para hablar de las emociones y su vínculo con los estereotipos de género —en específico, de la felicidad y la infelicidad—, retomaré las propuestas de Sara Ahmed en su libro *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2019). En este texto, la autora expone que la felicidad funciona como un mecanismo de dominación que configura a los sujetos en un intento de alcanzar un constructo social que prácticamente no existe. Un ejemplo de ese constructo es la figura del ama de casa, que se considera un ideal de felicidad cuando en realidad oculta distintas formas de violencia y de dominación.

Para hablar de los roles de género retomaré a Rosi Braidotti con su texto “El sujeto del feminismo” (2004), donde expone las características que se le han atribuido a la mujer a partir de una perspectiva patriarcal. La identidad de género ha sido un elemento regulador de conducta que ha provocado una serie de desigualdades entre las personas que conviven en una sociedad. Ante esto, y como siempre, la literatura ha funcionado como un mecanismo de denuncia y de crítica en contra de estas desigualdades. Las obras de Amparo Dávila no son la excepción, ya que a través de sus personajes ha expuesto cómo los roles de género se traducen en distintas formas de violencia en contra de las mujeres. En este análisis expondré cómo la identidad de género y las emociones determinan las decisiones y las conductas de los personajes femeninos de los cuentos; debido a que Matilde se posiciona como un personaje transgresor, en tanto que Tina se mantiene sometida dentro de los márgenes que marca la sociedad.

CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Es importante considerar que las obras se ubican en la primera mitad del siglo xx, donde los roles de género estaban bien delimitados y el destino de la mayor parte de las mujeres era casarse, tener hijos y ser amas de casa. Si bien, ya existían algunas opciones para profesionalizarse, no era tan sencillo debido a que el entorno social no lo permitía. Como expone García, debemos considerar que “Los personajes femeninos de la escritora mexicana fueron escritos en el medio siglo, cuando las mujeres se dedicaban a la tradicional y exclusiva tarea de cuidar su hogar, aun cuando alguna protagonista se atrevía a expresar su malestar” (1995, p. 304).

Ahora, los personajes femeninos que se presentan en los relatos son cuatro: Tina Reyes y Rosa (su mejor amiga), Matilde Espejo y la narradora (que es la esposa de Pancho y de quien nunca se menciona su nombre). De acuerdo con Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002), la materialidad se da con una “vinculación de este proceso de *asumir* un sexo con la cuestión de la *identificación* y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras” (Butler, 2002, p. 19). Así, las construcciones genéricas determinan el desarrollo de los personajes, ambas se identifican como mujeres y cumplen con las normativas marcadas, aunque eso implique un repudio a sus verdaderos deseos, pues, como expondré posteriormente, Matilde desea ser rica y vivir sola; mientras que Tina no acepta el amor que siente por su amiga.

En “Tina Reyes” se presenta a la protagonista como una mujer insegura y solitaria que es infeliz con la vida que tiene:

era su destino haberse quedado sola en el mundo; ni siquiera podía tener un gato o un perro en ese cuarto tan pequeño, el pobre canario que le regaló Rosa se había muerto pronto, sin duda por falta de aire y de sol [...] ¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos [...] (2010, p. 191).

Las características de Tina se reducen a ser una mujer muy insegura, pesimista e insatisfecha con su vida personal, laboral y amorosa. Ella se quedó sola cuando murieron sus padres y tras casarse su mejor amiga. Además, tiene poco dinero, un trabajo que le fastidia y se queja constantemente de su soledad. Por su parte, Rosa, su amiga, vive feliz con su matrimonio y su hogar, aunque su esposo trabaja todo el día y les queda poco tiempo para estar juntos: “Es casi seguro que le dieran un aumento a Santiago, contaba Rosa, con eso ya no tendría que trabajar horas extras por las noches. Estaban muy contentos” (Dávila, 2010, p. 194). De ese modo, se establece que Rosa no corresponde con los mismos sentimientos de Tina. Es un personaje que aparece brevemente, pero se describe continuamente en las reminiscencias de la protagonista, donde piensa en estar con ella y con su familia.

En “Matilde Espejo” se presentan dos personajes femeninos: la protagonista y la narradora. Ambas cumplen con la normativa heterosexual: la primera tuvo tres matrimonios de aparente felicidad, en tanto que la segunda tiene un matrimonio largo y feliz. Matilde es una mujer muy amable y tranquila, es descrita de la siguiente manera: “mientras miraba y miraba su hermoso cabello

blanco, peinado con tanto gusto y esmero que me llamó la atención. Después me fijé en sus ojos que eran de un color raro, entre verde y azul, parecidos a esas piedras de aguamarina” (2010, p. 175). En esta cita, la narradora expone la belleza física del personaje, indica que es una mujer blanca, adinerada y con una belleza apegada a los cánones eurocéntricos; así como los lujos que la rodean, junto con su aparente bondad:

Al decir esto se le llenaron los ojos de lágrimas. Sacó entonces un pañuelo de lino con encaje de Bruselas y se los secó con suma discreción. Yo no sabía qué hacer ni qué decirle y me sentí apenada pensando que, de seguro, le había removido algún recuerdo triste, sospeché que la hermana se había muerto. (Dávila, 2010, p. 175)

Aquí se muestran algunos lujos, tales como el pañuelo de lino con encaje de Bruselas. Además, se presenta como una mujer emocional y emotiva que aparentemente tiene el recuerdo doloroso de la hermana a quien asesina.

El segundo personaje femenino, sin nombre (la narradora), es de una clase social menor, ya que desde el inicio se expone que va a preguntar por la renta de la casa, convencida de que no les alcanza el dinero:

[...] le expliqué que yo necesitaba saber cuáles eran la renta y las garantías que ella pedía para ver si ambas estaban dentro de nuestras posibilidades. Y pensaba, con desencanto, que lo más probable era que esa renta no estuviera a nuestro alcance. (Dávila, 2010, p. 176)

La narradora busca crecer y evolucionar constantemente para tener una vida mejor en la medida de sus posibilidades; cuando conoce a Matilde trata de estar a la altura de ella: “me vestí y me arreglé lo mejor que pude. Hasta el corsé me puse, pues siempre he creído que una debe estar de acuerdo con el lugar y las personas a las que visita” (Dávila, 2010, p. 177). Es una mujer cuyo dinamismo se percibe en la narración y logra captar la atención de la anciana, quien toleraba pocas personas a su alrededor. Otra característica del personaje es su inocencia. Ella cree todo lo que le dice Matilde y Pancho, incluso, en ciertos momentos se siente inferior porque no ha estudiado como su marido y su vecina: “sin hacer caso, por primera vez, de lo que Pancho decía. Yo siempre respetaba y tomaba muy en cuenta todas sus opiniones porque era más instruido que yo” (Dávila, 2010, p. 179). En este fragmento se expone que se trata de una esposa obediente para con su marido y no es hasta que conoce a Matilde que logra modificar su conducta hasta cierto punto.

A lo largo del relato, ella y su esposo justifican a la anciana y están verdaderamente convencidos de que todo es un montaje para quitarle la herencia. Incluso, en su velorio, ellos lloran desconsolados mientras el sacerdote está aterrado regando agua bendita constantemente: “un sacerdote que no se cansaba de echar agua bendita hacia todos lados y a cada rato, y que parecía muy nervioso. [...] Pancho y yo le llevamos sus claveles blancos y lloramos sin parar durante el entierro” (Dávila, 2010, p. 189). Este rasgo es bastante irónico, ya que ellos lloran por una homicida mientras que el sacerdote tiene temor de estar ahí.

De los cuatro personajes que se describieron, sólo la narradora de “Matilde Espejo” y Rosa de “Tina Reyes” cumplen con los roles de género. Ambas tienen un matrimonio heterosexual feliz, son amas de casa y están satisfechas con las vidas que tienen, donde los esposos son los proveedores y ellas se encargan del cuidado del hogar y de la familia. Muy diferentes a las protagonistas, quienes rompen con las normas heterosexuales patriarcales, como veremos más a detalle a continuación.

LA FELICIDAD EN LOS PERSONAJES FEMENINOS

Es destacable que en el inicio de los relatos los personajes cumplen con las normativas de género y, conforme avanzan, se expone cómo funcionan y determinan su vida. En ambos cuentos se configuran como una especie de escenario donde ambas mujeres ocultan sus verdaderas intenciones y sentimientos. Matilde finge acatar estas normas, aunque en la privacidad de su hogar las rompe; en su lugar, Tina las utiliza como un escudo para ocultar el deseo lésbico que reprime. En ambas, la performatividad está presente, por lo que definiré este concepto desde Judith Butler en *Cuerpos que importan*:

la performatividad debe entenderse [...] como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que norma. [...] las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (2002, p. 18)

La performatividad configura a las y los sujetos a partir de prácticas reiterativas que determinan las experiencias corporales. Con ellos, se asimilan las normas y se crean conductas específicas en los cuerpos. De este modo, se aprenden

comportamientos que han sido naturalizados. Esto provoca una serie de conflictos cuando alguien no cumple con dichas normas. En el caso de las protagonistas, suceden dos situaciones: en la primera Tina no soporta su soltería y aparentemente añora tener un matrimonio heterosexual que termine con su soledad y con su infelicidad y aunque en realidad este es un acto performativo —ya que la soledad que siente se termina cuando ve a Rosa, con quien se siente sumamente feliz: “¡Qué bien se sentía siempre que veía a Rosa!” (Dávila, 2010, p. 194). En la segunda, Matilde utiliza los actos performativos a su favor y hace una especie de *performance* donde se exterioriza como una anciana viuda que vive en el dolor y la soledad por añorar el recuerdo de sus “muertos”, que son literalmente de ella porque los mató. Sin embargo, construye una imagen social que le permite vivir en libertad y con las condiciones que ella desea: “«Amo mi soledad, querida, tan llena de recuerdos y me molesta la presencia de ciertas gentes». Nosotros pensamos que por tener tantas cosas de valor tal vez desconfiaba de la servidumbre” (Dávila, 2010, p. 180).

La performatividad de la mujer casada y su matrimonio están representados de distintas maneras en los relatos. Como propone Sara Ahmed:

Uno de los principales indicadores de la felicidad es el matrimonio. La unión conyugal vendría a ser así “el mejor de los mundos posibles”, en la medida en que maximiza la felicidad. El argumento es simple: si una persona está casada, es más probable que sea feliz que si no lo estuviera. (2019, p. 29)

En “Tina Reyes”, para ambos personajes femeninos el matrimonio se concibe de manera distinta. Para la protagonista se simboliza una forma de escapar de sus verdaderos deseos, como su amor por Rosa, por lo que insiste en autoengañarse al pensar que será feliz si se casa:

él llegaría; cenar juntos platicando de todas las cosas del día, de los niños, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir “mamá. (Dávila, 2010, p. 192)

No obstante, esto es un engaño, puesto que cuando llega el sujeto, ella decide huir. En el juicio de Matilde, en cambio, el matrimonio significa una herramienta de ascenso social, además de ser un mecanismo para aumentar su fortuna: “sacó otra vez su álbum de retratos y me mostró el de un caballero

rubio de porte muy distinguido: “Este es Wilberto, mi primer esposo. ¡Qué amor más tierno fue el nuestro, querida! Cuando murió quedé completamente desolada” (Dávila, 2010, p. 180). Matilde continúa con su *performance* y logra engañar a la sociedad en general. Un ejemplo de ello es que la narradora todavía no cree la historia después de tanto tiempo: “Veintidós años y todavía me duele la historia de doña Matilde, porque yo sé muy bien y no me lo podrán quitar de la cabeza, que era la persona más buena del mundo, incapaz de hacerle daño a nadie, ni siquiera a una mosca” (Dávila, 2010, p. 174).

De acuerdo con Sara Ahmed, “se caracteriza a la felicidad como el objeto del deseo humano, la meta de nuestros empeños y aquellos que da propósito, sentido y orden a la vida humana” (2019, p. 21). Con esta definición se puede decir que ambos personajes niegan la felicidad en un sentido distinto. Tina no logra alcanzarla porque no se casa, mas la realidad es que niega el amor por Rosa y lo expresa despreciando las muestras de cariño heterosexuales: “ella siempre había despreciado a aquellas mujeres fáciles y perversas, sus risas se le quedaban en los oídos, tenía que taparse la cabeza con la almohada y sollozaba de indignación y protesta hasta quedarse dormida” (Dávila, 2010, p. 192).

Matilde, sin embargo, oculta su felicidad con el *performance* de viuda a pesar de ser feliz con su soledad y tener la vida que ha soñado, lo que trae como consecuencia la negación de su verdadera personalidad:

era demasiada casualidad que sus tres maridos hubieran muerto de manera misteriosa, de enfermedades que nunca se supo qué habían sido, y que no sólo ellos sino otros parientes de doña Matilde murieron en igual forma, que todos eran ricos y ella siempre quedaba como única heredera. (Dávila, 2010, p. 186)

El dinero le da sentido a la vida de Matilde y la hace comportarse como un sujeto activo que decide hacer lo que sea necesario para tener la vida que desea, mientras que Tina se muestra como un sujeto pasivo que asume los ideales femeninos del patriarcado, ya que no toma decisiones determinantes y vive en un espacio de duda constante al no aceptarse. Matilde se posiciona fuera del orden patriarcal y Tina vive atormentada por él al negarse a sí misma.

LA INFELICIDAD EN LOS PERSONAJES FEMENINOS

Tanto la felicidad como la infelicidad son una constante en ambos cuentos. Aparentemente la felicidad es fugaz para los personajes: Matilde se hace creer

que su felicidad se fue con sus maridos, en tanto Tina sólo es feliz los momentos que está con Rosa. Esto provoca que ambas presenten rasgos de infelicidad por no tener la vida matrimonial, ni la familia que la heteronormatividad impone:

De hecho, la infelicidad puede funcionar como un signo de frustración, de sentirse limitada a la espera de poder hacer aquello que a una la haría feliz. De esta forma, las imágenes de una relativa infelicidad podrían contribuir a restaurar el poder de aquella imagen de la buena vida convertida en nostalgia o lamento por lo perdido. (Ahmed, 2019, p. 126)

La infelicidad es una imagen que acompaña a los personajes, mas, hay una ruptura con el orden patriarcal. Para Matilde, dicha ruptura se convierte en un dispositivo que le permite encubrir los crímenes que ha cometido, lo que le brinda la opción de que en realidad se siente feliz con su dinero y su soledad. Aunque cabe resaltar que para ser una mujer de principios de siglo, es de reconocerse que logra vivir como quiere vivir, tiene independencia económica y autonomía, aunque los medios para conseguirlo fuesen cuestionables. Así, Matilde utiliza el matrimonio como un medio de posicionamiento social, no lo romantiza, al contrario, es fría y racional ya que elige hombres con una posición económica que le beneficien.

Por otra parte, Tina vive sumergida en la infelicidad de no ser el ama de casa idealizada, aunque en realidad lo que la hace feliz es estar con Rosa y vivir como antes, cuando las dos eran solteras: “Platicando con ella se le iban las horas y se olvidaba de sus tristezas. Cómo le gustaría verla a diario, como antes cuando eran vecinas y Rosa aún no se casaba y ella vivía con sus padres” (Dávila, 2010, p. 194). Con esta cita, se expone que Tina niega sus deseos lésbicos, puesto que, cuando encuentran un varón proyecta en él sus miedos. También da la impresión de que no se siente atraída por los hombres y que no puede materializar su deseo por las mujeres, al contrario, todo el tiempo resalta la decencia y la pureza de su cuerpo jamás tocado por un hombre, razones por las cuales Tina se ubica en un espacio de indeterminación, donde supone que vive atormentada por no ser la esposa, aunque no es del todo así, pues, como expone Ahmed: “La conciencia de “no ser” implica cierto autoextrañamiento, reconocerse a sí misma como lo extraño” (2019, p. 171), y Reyes sufre este autoextrañamiento en dos sentidos, el primero, cuando lo utiliza como un *performance* para negar su homosexualidad al presentarse como una mujer soltera que añora ser un ama de casa y que se posiciona como lo extra-

ño al no conseguir formar un hogar; y el segundo, cuando se niega a aceptar aquello que “no es” porque rompe la norma heterosexual.

De forma contraria, Matilde está conforme y prefiere “no ser” la esposa, la madre, la hermana, pues ella vive en un constante *performance* de género, donde utiliza los atributos patriarcales para construir una personalidad falsa que le permite vivir cómodamente: “A los pocos días salió en los periódicos que se habían encontrado vestigios de arsénico en los cadáveres del cementerio, en los encontrados en el huerto y hasta en el gato” (Dávila 2010, p. 186). Con el asesinato del gato se expone que no quería responsabilidades de ningún tipo. No se puede decir que el personaje se asume como lo extraño, pero sí como aquello que “no es” y eso le da la posibilidad de romper los roles sociales y vivir tranquila y cómodamente. Laura Cázares propone en su artículo “El panteón familiar en ‘Matilde Espejo’, de Amparo Dávila” que:

La ruptura de los lazos familiares, la apropiación de los bienes de sus parientes, la negación de la maternidad, le permiten al personaje adquirir poder económico e independencia y crearse un tiempo y un espacio propio, ya que se convierte en fuerza transgresora capaz de transformar su historia, aunque no desarrolle una conciencia crítica acerca de su situación en una sociedad patriarcal (Cázares, 2009, p. 236).

Matilde se convierte en una mujer que fragmenta el ideal esperado de una anciana, juega con la del matrimonio y lo ve como un mecanismo para salir adelante económicamente, no respeta los lazos familiares y no tiene ningún tipo de instinto maternal, sólo quiere vivir tranquila entre sus lujos. La única alternativa para lograr su libertad es el homicidio de sus familiares, a excepción de sus padres a quienes no asesina o, al menos, no se sugiere en el relato. Lo cual, podría verse como un cariño hacia el rol de género de una hija. Como menciona Cázares, el personaje de “Matilde pone en crisis esos valores pues destruye a su familia, cuyos miembros sólo parecen aportarle bienestar económico” (2009, p. 234). Ambas mujeres comparten la soledad, en el caso de Matilde es su decisión estar sola, en el de Tina se debe a su conflicto interno por no asumir su homosexualidad. Por lo tanto, para la primera la soledad es algo deseable, mientras que para la segunda es como un infierno.

Por otro lado, Matilde logra mantener este *performance* hasta el final, cuando es arrestada y sus amigos no pueden creer todo lo que se dice de ella: “Era de no creerse hasta dónde llevaron las calumnias y la voracidad de las hijas de don Octaviano, quienes sin duda sí les pagaron a los periódicos y a los jueces”

(Dávila, 2010, p. 187). La anciana logra mantener su imagen. El personaje fragmenta las cualidades que se le dan a la mujer desde una perspectiva patriarcal y se ubica en un espacio donde ella controla el papel que las demás personas van a tener en su vida. En otras palabras, ella decide los roles que asume. Por su parte, cuando Tina conoce a Juan se reflejan todos sus miedos y sus inseguridades, la posibilidad de ser la novia o la esposa de un hombre se materializa. Esto la enfrenta a sus verdaderos sentimientos: “Ella supo que ya era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba nunca huir de su destino” (Dávila, 2010, p. 197). Juan personifica el ideal patriarcal de matrimonio, con él, el personaje principal alcanzaría la “felicidad” prometida, pero eso implica entrar en la norma heterosexual y enfrentar sus sentimientos amorosos por Rosa.

Por último, las protagonistas huyen de los roles de género de distinta manera, Espejo lo hace para evitar tener responsabilidades y seguirse enriqueciendo por lo que decide no convertirse en madre, ni en esposa. En el caso de Tina ella no puede aceptar sus sentimientos por Rosa, por lo que vive en una aparente infelicidad de no alcanzar el matrimonio que desea; aunque en realidad no es feliz por negar su preferencia sexual. Con los personajes de Matilde y Tina se cuestionan, de distinta forma, los roles de género establecidos y las identidades femeninas que se les imponen a las mujeres.

CONCLUSIÓN

En los cuentos retomados, la felicidad se emplea como mecanismo de dominación, provocando expectativas y desigualdades que se configuran en un escenario donde ambas protagonistas mujeres ocultan sus verdaderas intenciones y sentimientos. No obstante, así como se evidencian y cuestionan mecanismos de violencia y sumisión que determinan sus decisiones y modo de vivir, ambas ejercen acciones trasgresoras, pese a sus infelices destinos.

Por una parte, en el horror de una mujer que asesina a miembros de su familia se esconde la decisión de Matilde y una salida absoluta de rechazar los roles que por añadidura social se le imponen y se enmascaran jugando la performatividad femenina de cumplir con las normativas de género. Esto la empodera al permitirle vivir la vida que desea mientras interpreta el hecho vivir en el dolor y la soledad por añorar el recuerdo de sus “muertos” que son literalmente de ella porque los mató. Por otra parte, en el destino enloquecido de una mujer que se encuentra envuelta en el tormento de la indeterminación,

se hallan las decisiones de Tina que trasgreden al utilizar la performatividad como una herramienta para ocultar su preferencia sexual por la presión social de cumplir con ser una esposa. Sin embargo, niega su homosexualidad y, consecuentemente, no se atreve a asumir sus verdaderos sentimientos.

Finalmente, con este análisis he expuesto mis interpretaciones sobre cómo las características otorgadas por la performatividad y los roles de género —vinculadas a las emociones— regulan la conducta y promueven constructos como realidades. Así, manifestado en los personajes de los cuentos de Amparo Dávila, Rosa y la narradora de “Matilde Espejo” que viven bajo los ideales de felicidad del matrimonio; mientras que las protagonistas huyen de esos roles de distinta manera, una, a través del juego de la ficcionalidad textual, nos habla del poder y consecuencias que tienen las decisiones para una mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Braidotti, R. (2004). “El sujeto del feminismo”. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Lectulandia.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cázares, L. (2009). “El panteón familiar en “Matilde Espejo”, de Amparo Dávila”. En A. R. Domenella (Ed.), *Entre la tradición y el canon. Homenaje a Yvette Jiménez de Báez* (pp. 227-238). Distrito Federal: El Colegio de México.
- Dávila, A. (2010). *Cuentos reunidos*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- García, I. (1995). “Fantasía, deseo y subversión”. En A. López (Ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo xx* (pp. 297-311). Distrito Federal: El Colegio de México.
- Pita, B. (1988). “La representación de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila”. En A. López (Ed.), *Mujer y Literatura mexicana t chicana. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987* (pp. 195-204). Distrito Federal: El Colegio de México.
- Zarza, G. A. (2017). “Entre la ficción y la pasión. Dos siglos de historia mexicana a través de la telenovela”. *Procesos Históricos. Revista de Historia y Cien-*

cias Sociales, (31), 47-63. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20049680006>

**Alteridades y devenires múltiples
en los relatos de Amparo Dávila**
*Alterities and multiple becomings
in Amparo Dávila's stories.*

Diana Isabel Hernández Juárez 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
dianahernandezjuarez@gmail.com

Recibido: 20 Agosto 2021 / Aceptado: 22 Octubre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

Este trabajo analiza la compleja narrativa de la escritora mexicana Amparo Dávila, quien se atrevió a romper con los temas tradicionales de la literatura femenina e incursionó en los linderos del género fantástico, creando mundos ficticios que dimensionan la problemática de las relaciones humanas. Sus relatos confrontan el terror de la realidad, los amores-desamores que matan y los demonios internos. El estudio parte de la teoría de la hipertextualidad de Gérard Genette y de las propuestas teóricas feministas de Judith Butler y Rosi Braidotti, que se aplican en la revisión del volumen *Cuentos reunidos, Amparo Dávila* (2017), que concentra los libros *Música concreta* (1964), *Tiempo destrozado* (1959), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (inédito hasta esta publicación). También se revisa la configuración de los personajes femeninos y el manejo de múltiples alteridades, recursos con los que la autora resignifica las posibilidades del devenir mujer.

PALABRAS CLAVE: Feminismo; fragmentación; hipertextualidad; mujeres; narrativa; nómades.

ABSTRACT

*This paper analyzes the complex narrative of Mexican writer Amparo Dávila, who dared to break with the traditional topics of women's literature and ventured into the boundaries of the fantasy genre, creating fictional worlds that dimension the problems of human relationships. Her stories confront the terror of reality, the love and heartbreak that kills and the inner demons. The study starts from the theory of hypertextuality of Gérard Genette, and the feminist theoretical proposals of Judith Butler and Rosi Braidotti, are applied on the review of the volume *Cuentos reunidos*, Amparo Dávila (2017), which includes the books *Música concreta* (1964), *Tiempo destrozado* (1959), *Árboles petrificados* (1977) and *Con los ojos abiertos* (unpublished until this publication). It also reviews the nomadic configuration of female characters and the handling of multiple alterities, resources with which the author resignifies the possibilities of becoming a woman.*

KEYWORDS: *Feminism; fragmentation; hypertextuality; women; narrative; nomadic.*

INTRODUCCIÓN

Los relatos envolventes y desconcertantes de Amparo Dávila trascienden su propia narrativa y permiten dimensionar la problemática de las relaciones humanas. Plantean la confrontación con el terror de la realidad, la mortalidad de la rutina, los trastornos desquiciantes de la “normalidad” y los demonios internos de cada persona. Para lograr ese mundo ficticio, la autora configura complejos personajes femeninos que desarrollan devenires múltiples en sus comportamientos y acciones; mujeres mediadoras entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la razón y la locura.

La finalidad del presente trabajo es contribuir a la valoración académica y lectora de la obra de la escritora mexicana que se atrevió a romper con los temas tradicionales de la literatura femenina e incursionó en los misteriosos linderos del género fantástico. El análisis parte de las propuestas teóricas feministas de Judith Butler y Rosi Braidotti, así como de la teoría de la hipertextualidad de Gérard Genette, las cuales se aplican aquí en la revisión de algunos de los relatos compilados en el extenso volumen *Cuentos reunidos*, Amparo Dávila (2017), que concentra la producción de los libros *Música concreta* (1964), *Tiempo destrozado* (1959), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (inérito hasta esta publicación).

Al mismo tiempo, se estudia la intrincada configuración de los personajes, sobre todo mujeres, que están al borde de la cama o de la locura, en constante transformación y que luchan por el control de sí mismas, de sus cuerpos, sus emociones y de su entorno. La compleja configuración de sus protagonistas se ubica en la propuesta de Rosi Braidotti, en el sentido de que plantea una visión de la subjetividad de la mujer de un modo nómada feminista que rompe con los estereotipos machistas.

“TIEMPO DESTROZADO”

Como el título sugiere, este cuento trastoca las temporalidades y explora las emociones de los personajes. Narradora y protagonista se funden en algunos pasajes y en otros se separan, luego, se transforman en otras mujeres, que son ellas mismas, pero que a la vez se desconocen. Amparo Dávila desarrolla una poética del sufrimiento:

Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, un rostro, el rostro del silencio, del agua... (2017, p. 94)

La voz adulta de la enunciación se conjuga con los recuerdos de una niñez lejana bañada en sangre, descripción detallada de un accidente en el que los padres mueren y cuya culpa ella carga:

Brinqué adentro del estanque. Cuando llegué al fondo sólo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y, llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y a mamá. Yo no podía verlos, giraban rodeados de agua, de agua que los arrastraba y los ocultaba a mi vista, alejándolos cada vez más... sentí un terrible ardor en la garganta... papá, mamá... papá, mamá... yo tenía la culpa... mi papá, mi mamá... Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua... comencé a llorar desesperada... se habían ido... tenía miedo y frío... los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa... estaba oscureciendo... tenía miedo y frío... mi papá, mi mamá... miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre... (Dávila, 2017, p. 96)

La menor solo rememora situaciones desagradables, enfermedades y hechos sangrientos. La autora utiliza la sangre como un elemento fundamental de la vida, pero advierte que, cuando se derrama, pasa a ser signo de muerte. Responde a la simbología ambivalente, simultáneo de purificación y corrupción, energía y violencia. La narradora lleva a cuevas sus fantasmas, quienes la atormentan y no la dejan vivir en paz. Mientras que el otro personaje femenino se erige como la protagonista y desarrolla características de nómades, pues está en constante transformación y movimiento. Rosi Braidotti, en su libro *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, explica lo que desde su propuesta significa un sujeto femenino nómade:

El devenir nómade es una proximidad empática, una interconectividad intensa. Los desplazamientos nómades designan un estilo creativo de transformación; una metáfora performativa permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas. (2000, p. 132)

Los personajes de Dávila presentan diferentes formas de desplazamientos y transformaciones, algunos de ellos desarrollan características nómades, pues mudan, emigran y cambian desde sus emociones y comportamientos, hasta su apariencia y performatividad. Braidotti agrega: “nómade es el prototipo de la mujer de ideas”, lo cual rompe con la narrativa tradicional de las masculinidades hegemónicas que delinean como ideales femeninos los comportamientos subordinados y pasivos. Es importante precisar que, de acuerdo con la teoría feminista, uno habla, escribe y actúa como mujer. Sin embargo, el sujeto “mujer” no es una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino que es más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias; con variables que se superponen tales como la clase social, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, entre otras. “Uno habla como mujer con el propósito de dar mayor fuerza a las mujeres, de activar cambios socio simbólicos en su condición: ésta es una posición radicalmente antiesencialista” (2000, p. 30). Los personajes femeninos de la autora tienen esa capacidad para transformarse constantemente: una misma mujer con diferentes edades y luego esa misma mujer convertida en otras que la asustan y acorralan, mientras ella pierde la identidad y su imagen se borra de los espejos, con todo lo que ello puede implicar y enunciar:

La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja. Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro. No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen. Sentí frío y terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella marchita mujer llena de joyas y de pieles. Y yo no quería ser ella. Ella era ya vieja y se iba a morir mañana, tal vez hoy mismo. Quise levantarme y huir, bajarme de aquel tren, librarme de ella. La mujer vieja me miraba fijamente y yo supe que no me dejaría huir. Entonces una mujer gorda, cargando a un niño pequeño, vino a sentarse al lado mío. La miré buscando ayuda. También era yo aquella otra. Ya no podría salir, ni escapar, me habían cercado. El niño comenzó a llorar con gran desconsuelo, como si algo le doliera. “La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...” (2017, p.103)

En este fragmento sobresale la manera sorprendente en que el sujeto femenino se proyecta y se multiplica en otras mujeres aun en contra de su voluntad. Las rechaza y se niega a reconocerse en ellas, pero luego se da cuenta de que, al negarlas, también ella ha dejado de existir. La autora desarrolla así diversas alteridades de sus personajes. Comprende la alteridad como la capacidad de ser otros, o la otredad, es decir: cambiarse a la perspectiva o la situación del otro, en este caso, de las otras. En el rechazo del personaje femenino están implícitos estereotipos de belleza y juventud: de una mujer rehúye por ser ella misma, pero vieja, y de la otra, por ser gorda. Lo insólito es cuando el personaje femenino se transforma simultáneamente en una madre y en su hijo, que luego se da cuenta de que también es ella.

Desde la psiquiatría se podría catalogar dicha situación como un caso de trastorno de identidad disociativo, antes conocido como trastorno de personalidad múltiple: “la persona está bajo el control de dos o más identidades distintas de forma alternativa” (Spiegel, 2019). Sin embargo, considero que Amparo Dávila va más allá de la exposición de un problema mental, para denotar la complejidad del *ser mujer*, la mujer como sujeto de la acción, muy distante de la mujer objeto, subordinada y dependiente de los demás, principalmente de los hombres.

La multiplicidad de mujeres descrita en el cuento despliega características del desdoblamiento actancial planteado por Greimas en el libro *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*: “Bajo un mismo nombre diferentes personajes se sustituyen uno al otro como en un sueño, diferentes seres

se transforman sucesivamente detrás de una misma imagen” (1991, p. 89). De acuerdo con la teoría de los actantes, un personaje se puede multiplicar y desdoblarse en otros, pero funciona como hilo conductor de los diferentes relatos.

Al asumir distintos roles actanciales, ese mismo personaje puede desconocerse a sí mismo y a los demás, como ocurre con la protagonista de *Tiempo destrozado*. Como actante, ella puede simbolizar lo femenino, es decir, representar todas las categorías y valores adjudicados como particulares a las mujeres. Tal como califica Marcela Lagarde, son parte de las condiciones que las mantienen cautivas:

Los cautiverios de las mujeres son muchos y van desde la opresión valorada positivamente a través de la dependencia, la sujeción, la subordinación, la impotencia, la servidumbre, la ignorancia y la ingenuidad, consideradas como “virtudes femeninas”. (2005, p. 18)

Tales condicionantes controlan y aprisionan a las mujeres, algunas tratan de escapar, pero son acorraladas por otras o por ellas mismas y sus miedos, como ocurre en el caso analizado. La multiplicidad de seres que encarna una misma mujer es también una forma de fragmentación, ya que se trata de un ser que se divide o multiplica en muchos otros. Este recurso se manifiesta tanto a nivel narrativo como al nivel de la configuración del complejo ser que se recrea. Esa complejidad corresponde también al concepto del “devenir mujer”, delineado por Rosi Braidotti como el carácter positivo de la diferencia: un proceso múltiple y constante de transformación, que implica la renuncia de identidades fijas en favor de un fluir de devenires múltiples:

El devenir mujer es necesariamente el paso crucial, por cuanto en el discurso occidental la mujer es la figura privilegiada de la alteridad. Aunque todos los devenires son ya moleculares, incluyendo el devenir mujer, hay que decir que todos los devenires comienzan con —y pasan por— el devenir mujer. El devenir mujer es la marca de un proceso general de transformación. (Braidotti, 2000, p. 135)

Braidotti explica todo lo que se trata de abarcar con la categoría del devenir mujer, que comprende, entre muchas otras cosas, el “carácter positivo de la diferencia, entendida como un proceso múltiple y constante de transformación, en él se renuncia al orden teleológico y a las identidades fijas a favor de un fluir de devenires múltiples” (2000, p. 131). Estas categorizaciones feministas se encuentran enunciadas de diversas formas en los relatos de Amparo Dávila-

la. A partir de la construcción de sus historias y personajes, inventa nuevas imágenes de pensamiento que llevan a reflexionar sobre los cambios íntimos y sociales que impulsan las mujeres como parte del proceso de reinventarse ellas mismas.

“EL PATIO CUADRADO”

Amparo Dávila utiliza la hipertextualidad y la fragmentación para mezclar géneros y priorizar los relatos breves y fragmentados, así como romper los esquemas formales del relato, trastocar la noción del tiempo lineal y crear mundos alternos que ofrecen múltiples interpretaciones y posibilidades de análisis.

Gérard Genette señala que la hipertextualidad es un aspecto universal de la literalidad: “no hay obra literaria que no evoque, en algún grado y según las lecturas, alguna otra y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (1989, p. 61).

A partir de ese principio, advierte que algunas obras son más hipertextuales que otras: cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector. Eso es precisamente a lo que nos obliga la narrativa de Dávila. Por ejemplo, en otro de los pasajes de *Tiempo destrozado*, la mujer entra a una moderna librería, donde inexplicablemente queda atrapada, rodeada por libreros vacíos, “como ataúdes verticales” (p. 101). Esa historia continúa de forma hipertextual en el cuento: *El patio cuadrado*, donde la protagonista enlaza la narración con la frase “Yo comencé a retroceder, a retroceder”, misma que emplea en ambas historias.

A diferencia de la librería descrita en *Tiempo destrozado*, en el segundo texto nos habla de un enorme salón lleno de libros o una gran biblioteca en reparación, puesto que los volúmenes están amontonados en el piso y los estantes vacíos. Otra mujer —o tal vez la misma— entra en busca del *Rabinal Achí*, pero el encargado del lugar se lo niega y le dice que debe ganarse el privilegio de tener ese libro. Después de muchos rodeos y cuestionamientos, le muestra que el ejemplar deseado está sumergido en el fondo de una piscina y, si lo quiere, debe sacarlo ella misma:

Al tirarme pensé que habría como dos metros de profundidad y que con la sola zambullida llegaría hasta el fondo, pero la piscina resultó más honda y los libros estaban mucho más abajo de lo que calculaba. Seguí sumergiéndome y cuando ya creía que mis manos

tocarían los libros me daba cuenta de que estaban aún más abajo, todavía más, y así seguí hundiéndome más y más, cada vez más, en el agua iluminada y fosforescente, hasta que sentí que ya no tenía casi aire, que solamente me quedaba el necesario para salir y respirar. Comencé entonces a nadar hacia arriba con toda la rapidez de que era capaz, no deseando ya ni libros ni ninguna otra cosa sino respirar, respirar hondo, llenar los pulmones, respirar una vez más, una vez más, y subía y subía ya sin aire, desesperada por respirar un poco de aire, de aire, de aire... hasta que mis manos chocaron con algo duro y metálico, algo como una tapa, como la tapa de un enorme sarcófago. (Dávila, 2017, p. 288)

Este desenlace sirve como sorprendente final para los dos cuentos, escritos y publicados en muy diferentes años: *Tiempo destrozado* en 1959 y *El patio cuadrado* en 1977. Luego de la revisión detallada de los mismos, se comprobó que comparten elementos intertextuales: se trata de mujeres que buscan libros y enormes librerías que se transforman en tumbas donde quedan encerradas, pero, contradictoriamente, también ahí es donde logran liberarse. De ninguna manera considero que sea una lección “moralizadora” en contra del desarrollo intelectual de las mujeres, más bien creo que se trata de una alegoría a la experiencia íntima y liberadora de los mundos encerrados en los libros, en los que una lectora puede quedar atrapada o escapar de la realidad.

La primera parte de *El patio cuadrado* nada tiene que ver con las dos tramas anteriormente expuestas. Narra la belleza de un atardecer en uno de esos patios de provincia con corredores y habitaciones a cada lado. Pero, la tranquilidad de la pareja que comparte ese instante se ve quebrantada por dos inexplicables suicidios:

Mientras, el atardecer se desgajaba en jirones sangrantes. Entonces supe que Horacio estaba frente al suicida, en el otro extremo del patio, en idéntica actitud: como dos dagas clavadas frente a frente, como dos peones en un tablero de ajedrez.

—Se va a matar—dije, ya sin esperanza, mirando al desconocido.

En ese mismo instante Horacio se precipitó al vacío. (Dávila, 2017, p. 278)

Frente al acontecimiento mortal, la mujer repite la frase: “Yo comencé a retroceder, a retroceder...”, con lo que vuelve a enlazarse intertextualmente con el cuento anterior, pero luego, usa la fragmentación del relato para construir la siguiente trama en donde otra mujer —o tal vez la misma— entra en un cuarto repleto de prendas de manera similar a la multitud de libros en los casos anteriores, y ella, al igual que las otras, las quiere todas, se las prueba,

pero ninguna le queda. Perdida entre tantos vestidos, otra voz femenina la llama por su nombre (nombre que nunca se conoce). La narradora evoca así constantemente la muerte, metafórica y verdadera:

Ella avanzó un paso, o nada, pero yo sentí que se encaminaba hacia mí, mientras sus manos apartaban las gasas que la velaban.

—Estoy muerta —dijo—, ¿no te has dado cuenta de que estoy muerta, de que hace mucho tiempo que estoy muerta? —y al apartar los velos que la cubrían yo tuve ante mí un rostro hueco, una cavidad donde yo miraba el vacío—. Estoy muerta, muerta...

Y siguió avanzando lentamente hacia mí. Yo me lancé entre aquella maraña de vestidos, que ahora volaban y eran negros murciélagos y búhos y buitres y telarañas que mis manos arrancaban en la huida...

Yo comencé a retroceder, a retroceder... (Dávila, 2017, p. 280)

Vuelve a repetir la misma frase de evasión: *retroceder*, acción de volver hacia atrás en el tiempo o en el espacio; abandonar lo que se estaba haciendo ante la presencia del peligro o de la muerte o, en este caso, de una muerta: Otra mujer —o tal vez ella misma— sepultada ahora por cientos de vestidos, blusas, abrigos, faldas y negligés. Toda la ropa que construye el estereotipo femenino y que obliga a las mujeres a la distinción y sumisión de su género. Las convenciones sociales forman parte del gran entramado de control de los cuerpos descritos por Michel Foucault y de los actos de performatividad a los que son sometidos hombres y mujeres cotidianamente para ser aceptados como sujetos funcionales dentro de una sociedad determinada.

Judith Butler, en *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (1990), sostiene que los conceptos *sexo*, *género* y *deseo* son inducidos socialmente y que la capacidad performativa del lenguaje está relacionada con la configuración del género. Considera que la repetición constante de actos que se enseñan desde la niñez constituye la performatividad que consolida la heteronormatividad. Entonces, el género es performativo porque se sostiene en un conjunto de actos naturalizados que hombres y mujeres realizan diariamente para distinguirse y confirmar el rol heteronormativo que les ha sido asignado: “Encontrar el mecanismo mediante el cual el sexo se convierte en género supone precisar no sólo el carácter construido del género, su calidad innatural e innecesaria, sino la universalidad cultural de la opresión en términos no biológicos” (1990, p. 106). Dávila exhibe esa performatividad impuesta en la

mujer sepultada entre tantos vestidos, muerta en vida o muerta para sí misma, cubierta de velos y prendas que la atan e inmovilizan.

Los segmentos temporales traspasan orden, duración y frecuencia, pero se enlazan con la repetición de la misma frase al final de cada uno de ellos “*Yo comencé a retroceder, a retroceder...*” para de ahí saltar al siguiente relato, en donde otra mujer —o tal vez la misma— se precipita en una habitación donde dos hombres leen *La interpretación de los sueños*, por lo que les pide que descifren la pesadilla que la atormenta desde hace mucho tiempo: “—Un hombre, el mismo siempre, me persigue con un enorme puñal todas las noches cuando duermo. Es un tormento indecible el temor con que vivo de que algún día me dé alcance y yo no despierte más” (Dávila, 2017, p. 281).

Cada hombre da una lectura personal del sueño, le comparten experiencias y locuras, conocimientos y mitos. Todo lo que han leído e imaginado alrededor de los sueños confirma que, para ellos, es mejor soñar que estar despiertos:

—Imágenes, símbolos, persecución siniestra —gritó el más viejo, interrumpiendo al otro—, no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; la evasión es un camino hacia ninguna parte..., pero no hay que sufrir ni atormentarse, iniciemos el juego; el ambiente es propicio, sólo la magia perdura, el pensamiento mágico, el sortilegio inasible de la palabra... (p. 281)

Tenemos aquí otro de los temas preferidos de Amparo Dávila: los sueños. Invoca de manera hipertextual *La interpretación de los sueños* (1899) de Sigmund Freud, quien, a partir del psicoanálisis, consideró que todos los sueños representan la realización de un deseo, incluso en las pesadillas. Hay sueños negativos donde lo que aparece es el incumplimiento de los deseos reprimidos. Freud planteó que el valor del análisis de los sueños radica en la revelación de la actividad subconsciente de la mente.

Muchos escritores y escritoras se han inspirado en sus sueños para la creación de obras, incluso los sueños son los temas centrales en ciertas novelas y poemas. Desde Francisco de Quevedo en *Sueños y Discursos*, pasando por Calderón de la Barca con *La vida es sueño*, hasta Sor Juana Inés de la Cruz, con *Primero Sueño*, y la misma Amparo Dávila, quien recurre al juego onírico para tejer el conducto intertextual entre sus diferentes relatos, como sucede con el siguiente texto analizado.

“LA RUEDA”

Grité dentro de mí, porque ya la voz no salía de la garganta y sólo el pensamiento nos comunicaba. «No, no quiero morir aún, déjame, tengo innumerables cosas por hacer, mi familia, mis amigos, todo lo que amo, tengo mucho que terminar en la vida, todo lo que me fue encomendado y debo cumplir antes de irme, no, no deseo, no quiero morir ahora, no estoy dispuesta todavía, déjame salir, volver a la superficie, a la luz, al sol que amo, a esas pequeñas cosas que se nos dan sin tributo, tú estás muerto desde hace tiempo, ya no puedes hacer ni exigir nada, ya no tienes qué hacer aquí en la tierra, debes entenderlo, aléjate, aléjate de mí, vete al sitio que te corresponde, en donde debes estar, en donde descansarás con los que te precedieron, yo quiero vivir

AMPARO DÁVILA, *Cuentos reunidos*

Este cuento es un relato circular en donde el principio lleva a la protagonista a confrontar sus miedos, sufrimientos y recuerdos. Dávila extiende y enreda la madeja del juego intertextual con el que instaura diferentes realidades y ficciones. La imbricación entre las divergentes historias contribuye a generar una sensación de caos e incertidumbre. En medio de esa confusión, la voz enunciativa se rebela y lucha por vivir y hacer aquello que no le han permitido:

Antes de morir quiero conocer muchas cosas en las que he soñado siempre, países, mares, ruinas, sitios hermosos, todo lo que alimenta el espíritu, conocer también antes de morir un hombre verdadero, total, íntegro, un hombre en toda la extensión y sentido de la palabra, y no sólo fragmentos y despojos de seres humanos, aproximaciones o dolorosas caricaturas de un hombre con imágenes desleídas o terribles que desgarran el alma y las entrañas, conocer un hombre auténtico, sentir el amor y gozarlo. (p. 291)

Con este discurso, el personaje femenino rompe con los mitos del amor romántico y se libera del hombre que, aun muerto o ausente, no la deja vivir y la mantiene cautiva en su mente. De acuerdo con el feminismo transmoderno, es fundamental la noción de un sujeto estratégico con identidad propia, plural y abierta. Rosi Braidotti afirma que esa libertad permite una subjetividad compleja y diversifica las posibilidades de ser y de representación.

La mujer se imagina a sí misma como un sujeto nómada en constante transformación, que desea viajar, conocer, aprender y amar. En ese proceso liberador, también quiere conocer a otro tipo de hombres, a “un hombre pleno” que haya roto con las tradiciones machistas. Se observa así la profundidad del discurso de la autora a favor de las mujeres. Al despertar, la protagonista vive exactamente lo mismo que había soñado y se cierra el círculo que une el final con el principio, para luego conectarse con el siguiente relato.

“EL ÚLTIMO VERANO”

Pese a la problemática del desamor y el hartazgo de la rutina, la protagonista de esta historia también está en un proceso de transformación, aunque en este caso se trata del cambio degenerativo por el avance de la edad y la falta de cuidados físicos y emocionales. Es una mujer esclavizada por el matrimonio y seis hijos:

Pero aquella muchacha hermosa, porque en verdad lo era, y tan bien arreglada y respirando tranquilidad por todos los poros, estaba dentro de un marco, colocado sobre el tocador, cerca del espejo. Así era a los dieciocho años, antes de casarse. Pepe había querido que le diera un retrato como regalo de cumpleaños. Había salido muy bien, sí, realmente, y experimentó un inmenso dolor al comparar a la joven de la fotografía con la imagen que se reflejaba en el espejo, su propia imagen: 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. Nadie pensaría que esa que estaba mirándola detrás del vidrio del portarretratos había sido ella, sí, ella, cuando estaba tan llena de ilusiones y de proyectos, en cambio, ahora... (2017, p. 329)

Entre las presiones del sistema patriarcal en contra de las mujeres, se encuentran las presunciones de que deben ser bellas y jóvenes para ser deseadas y valoradas por una sociedad dominada por hombres. De forma que, cuando envejecen, son menospreciadas a veces hasta por ellas mismas; tal y como lo confiesa la narradora: “una no es ya una mujer sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...” (Dávila, 2017, p. 329).

El machismo considera el envejecimiento de la mujer como sinónimo de inutilidad marcado como el fin de su funcionalidad reproductiva. De ahí el miedo de las mujeres al avance de la edad. Entonces, la vejez femenina se con-

vierte en un impedimento adherido a un potente imaginario: la enfermedad, el olvido y la muerte. Estos prejuicios son reforzados por discursos sexistas y discriminatorios según los cuales un cuerpo femenino viejo encarna la enfermedad y pierde la identidad femenina de la maternidad.

Llegada la menopausia, se condena a las mujeres al desplazamiento y a la marginación. La inducción milenaria de ese pensamiento es compartida inconscientemente por las mismas mujeres, como le ocurre al personaje principal que en ese verano seco y asfixiante empieza a sentirse mal con los padecimientos de la menopausia. Ella misma dice que ha llegado a su fin: “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...” (Dávila, 2017, p. 330).

El feminismo, a través de la sororidad, plantea acabar con los esquemas unificadores, negativos, patriarcales y androcéntricos que han servido para hacer invisibles a las mujeres en la última etapa de la vida. A su vez, busca promover el respeto y la valoración del sexo femenino en toda su existencia mediante la comprensión de que, al igual que ocurre con los hombres, las mujeres mayores tienen un enorme potencial intelectual y empírico.

Continuando con la historia, Amparo Dávila profundiza en el sufrimiento emocional y sexual de la mujer, pues, en medio de los problemas de la menopausia y el climaterio, el personaje principal resulta estar otra vez embarazada. Para ella, otro hijo no es un premio sino un castigo: tiene 45 años de edad y seis hijos, además de un marido indiferente e irresponsable.

El peso del hijo desde el embarazo hasta su crianza recae completamente en la mujer, quien, pesimista, reflexiona la complicación adicional que tendrá su existencia mientras que para el hombre se mantiene igual:

él no tendría que dar a luz a un hijo más, ni que cuidarlo”. Sola enfrenta el terror de la realidad, la crueldad de la vida cotidiana, todas esas cosas que diariamente dan vida y también matan. Igual de inesperado que el embarazo tiene un aborto espontáneo, que ella desea pero que luego atormenta su conciencia. Otra vez el peso de la culpa sobre la mujer, que desesperada había empezado a girar dentro de un torbellino de ideas y temores desquiciantes. (Dávila, 2017, p. 335)

Lo cual la lleva a consumir su propio sacrificio:

Con manos temblorosas desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue vertiendo desde la cabeza hasta los pies hasta quedar bien impregnada; después, con el sobrante, roció una circunferencia, un pequeño círculo a su alrededor. Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta... pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes. (Dávila, 2017, p. 336)

La mujer se libera así de la pesada carga de sus miedos y fantasmas, pues los gusanos que emergen del feto enterrado y que ella considera la van a atacar, simbolizan su sentimiento de culpa. Es una muerte dramática y metafórica que, en el fondo, plantea el valor del sujeto femenino que decide terminar con todo lo que la atormenta y que la tiene muerta en vida, como ocurre con las otras historias descritas y que se inscriben en una forma de nomadismo. Es en la progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de la identidad, como la denomina Braidotti, en donde destaca la importancia de la escritura que traza para sí líneas de fuga.

La intertextualidad en los relatos de Amparo Dávila permite entrelazar diferentes historias, que contribuyen a la generación de una narración envolvente que por momentos se fragmenta, para luego volverse a unir. Desiderio Navarro, en la introducción de la antología *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, afirma: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de la intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (1997, p. vi).

En la misma antología, Michael Riffaterre define que el intertexto es el conjunto de textos que podemos asociar con aquel que tenemos frente a nuestros ojos, es decir, el conjunto de los textos que cada uno tiene en su memoria: “La intertextualidad se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. En suma, la textualidad tiene como fundamento a la intertextualidad” (1997, p. 29).

De acuerdo con lo anterior, la intertextualidad es el mecanismo que produce la significancia del texto, mientras que la lectura lineal solo produce el sentido. Ejemplo de ello es el cuento “Árboles petrificados”, que teje hilos intertextuales con las historias que hemos ido revisando. La voz femenina narra,

desde sus pensamientos y emociones, la soledad y miedos que la agobian: “Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve” (2017, p. 394).

Desde una sensibilidad femenina, Amparo Dávila enuncia la multitud de sentimientos que experimenta una mujer sometida al amor romántico y al placer sexual desde una perspectiva falocéntrica. Narra el regocijo del encuentro amoroso “reconociéndonos a través del cuerpo” de los amantes. En contraste con el fastidio entre los esposos. Deja ver cómo lo clandestino aumenta la atracción y excitación al vivir la intensidad de una noche que, en sus palabras, no le pertenece:

Solo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura [...] Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. (Dávila, 2017, p. 398)

Dávila crea una narrativa en la que cada frase y oración tienen un ritmo y una significación en sí mismas con un estilo poético semejante al de *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro. La también escritora mexicana configura a sus personajes femeninos como símbolo de la liberación y el empoderamiento que deseaba que tuvieran las mujeres y escribió furtivas formas de evasión de una realidad asfixiante y violenta, a través de la imaginación y la memoria. Como ejemplo de esta relación, el siguiente párrafo:

Caminamos hacia el fin del mundo. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. (Dávila, 2017, p. 399)

La musicalidad de la escritura trastoca tiempo y espacios: “Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos” (p. 399). Refiere la subjetividad y relatividad del tiempo, del que en ocasiones es eterno y en otras un instante. Simultáneamente, desata un torbellino de acontecimientos que crean una historia íntima y personal que trata de hacer coincidir con la historia del universo, para luego revelar un insólito desenlace, urdido intertextualmente con otros cuentos: “Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos

muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...” (Dávila, 2017, p. 400). La escritura tan cerrada no permite respiro, pues se escribe con un solo párrafo todo el cuento, lo cual llega a provocar una sensación de angustia en los lectores. En la cuentística de Dávila se detectan rasgos de una escritura políglota, nómada, la cual, en palabras de Braidotti:

Desprecia la comunicación dominante; el embotellamiento de significaciones que se agolpan esperando ser admitidas a las puertas de la ciudad crea esa forma de contaminación que se conoce como “sentido común”. La escritura nómada, en cambio, anhela el desierto, las zonas de silencio que se extienden entre las cacofonías oficiales, en un flirteo con una no pertenencia y una condición de extranjería radicales. (2000, p. 48)

Para comprobar lo anterior se ha seleccionado el texto titulado “La carta”, redactado de forma epistolar en el que una mujer expresa su sentir y pasión frente a la indiferencia del hombre:

Hablo para ti. Para esos días en que uno elige una ruta en un país desconocido y sucumbe de melancolía y soledad. Para esos amaneceres en que los ojos son vigías incansables. Por los instantes que yo quería apresar a tu lado, mientras tú me enseñabas la difícil disciplina de alejarme. Por los castillos que construí en la arena y que un leve viento derrumbaba. (Dávila, 2017, p. 353)

Este relato parte de la reflexión femenina íntima y solitaria, rodeada de silencio y tristeza, lo que lleva a muchos de sus personajes a sufrir insomnio, ansiedad o desesperación, al tiempo que instaura dimensiones intensamente emocionales. Escrituralmente, la mujer está presa dentro de la misma escritura, que es cerrada en sí misma al igual que el personaje de “Árboles petrificados”, sepultada por las rocas que la cubren.

Y del amor muchos huyen como de una catástrofe o de un violento huracán. Yo nunca huí del amor, lo supiste; me precipité siempre a ciegas en sus aguas; lo apuré con una sed inmensa jamás saciada: buscaba mi paraíso. Y en ese empeño agoté la vida. (Dávila, 2017, p. 354)

Desde una interpretación psicológica, se podría decir que esos personajes describen diferentes grados de trastornos mentales que van de la depresión a la bipolaridad, la esquizofrenia y la demencia. Según la Organización Mundial

de la Salud, los problemas mentales se caracterizan por una combinación de alteraciones del pensamiento, la percepción, las emociones, la conducta y las relaciones con los demás. Los seres que configura nuestra autora fluctúan entre esos padecimientos y alteridades, mismas que les permiten ser otros:

A lo largo de mi vida caminé por las playas oyendo el mar, conocí las alturas de las montañas y los extensos valles, las tardes malva y los cielos “amarillos del otoño. Caminé siempre a solas sin más compañía que la esperanza. [...] a separar cada instante y retener su goce aislado; a apurar el dolor del renunciamiento y seguir como un ave nómada. Hablo para ti por todo esto y mucho más; para ti que abriste ventanas clausuradas y de la mano me ayudaste a transitar a través de la estación más amarga y dolorosa (Dávila, 2017, p. 357)

En medio de la nostalgia que la invade, la mujer se transmuta en un sujeto femenino nómada, siempre en movimiento, en búsqueda de superar las adversidades. Es la misma y es a la vez otra. En su alteridad, disfruta la vida y sus placeres: caminar sola por las playas y por las montañas acompañada solo por la esperanza.

CONCLUSIONES

Amparo Dávila configura una narrativa insólita y sorprendente en donde se confunden diversas dimensiones ficcionales que profundizan en la problemática de las relaciones humanas y llevan a confrontar el terror de la realidad, la mortalidad de la rutina, los trastornos desquiciantes de la “normalidad” y los demonios del fuero interno. La creación de sus personajes es sumamente intrincada, sobre todo de los sujetos femeninos. Se trata de mujeres al borde de la locura que desarrollan devenires múltiples en sus comportamientos y acciones, mediadoras entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la razón y los trastornos mentales. Empero, la autora va más allá de la simple exposición emocional y mental para denotar la complejidad del *ser y devenir mujer*. De tal manera que los protagonistas de Dávila se inscriben en el concepto del *devenir nómada feminista* debido a que les es otorgada una serie de características transgresoras de los estereotipos femeninos y de las tradiciones machistas; las alteridades sus personajes operan como sujetos en constante transformación y movimiento.

Desde el enfoque de este trabajo, se puede afirmar que esa complejidad corresponde también al concepto del *devenir mujer*, definido por Braidotti

como el carácter positivo de la diferencia en tanto que es un proceso múltiple y constante de transformación que implica la renuncia de identidades fijas en favor de un fluir de devenires múltiples. Mismos que, junto con las características nómades de transformación constante y movimiento, se encuentran enunciados de diversas formas en los relatos de Dávila, pues a partir de la construcción de sus historias, propone nuevas imágenes de pensamiento que llevan a reflexionar sobre los cambios íntimos y sociales que impulsan las mujeres como parte de un proceso de reinención personal.

Las diversas mujeres descritas desarrollan características del desdoblamiento actancial, planteado por Greimas como la capacidad de diferentes personajes para sustituirse en múltiples ocasiones como en un sueño, y que les ayuda a asumir distintos roles actanciales, aunque se trate de uno solo. Así ocurre con las protagonistas de “Tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”, en los que una misma mujer se ve convertida en otras. Esa multiplicidad de seres que encarna un mismo personaje es también una forma de fragmentación. Como actante, la mujer y sus alteridades pueden simbolizar lo femenino, es decir, representar todas esas categorías y valores adjudicados a las mujeres.

Amparo Dávila utiliza la hipertextualidad y la fragmentación para mezclar géneros literarios y priorizar el relato breve, con lo cual rompe con los esquemas tradicionales del relato, pierde la noción del tiempo lineal y crea mundos alternos que ofrecen múltiples interpretaciones. La hipertextualidad en sus cuentos permite entrelazar diferentes historias, contribuyendo a la generación de una narración envolvente que por momentos se fragmenta para luego volverse a unir. Trastoca tiempos, espacios y personajes; narradoras y protagonistas se funden en algunos pasajes y en otros se separan, luego, se transforman en otras mujeres, que son ellas mismas, pero a la vez se desconocen.

Dávila desarrolla una poética del sufrimiento y la autoexploración de las emociones: reflexiones íntimas y solitarias, confesiones y cartas que tal vez nadie escucha ni lee. Prevalece la soledad y la tristeza, emociones que llevan a muchos de sus personajes a sufrir insomnio, ansiedad, desesperación u otros trastornos psicológicos. Sin embargo, pese a las situaciones dolorosas que enfrentan, las mujeres se transmutan en sujetos nómades y evaden los encierros en los que se encuentran atrapadas, así sean bibliotecas convertidas en tumbas, cuartos laberínticos repletos de ropa, o relaciones amorosas destructivas.

La escritora otorga el poder de la alteridad a sus protagonistas como una estrategia discursiva que les permite ser otras y romper con ataduras o dependencias emocionales para disfrutar de la vida y sus placeres, ya sea en compa-

ña o en soledad. En otros casos, terminan con suicidios o sacrificios, pero en el fondo plantean el valor de esas mujeres que deciden acabar con todo lo que las atormenta. Amparo Dávila presenta entonces la muerte real y metafórica como una forma de liberación de las pesadas cargas sentimentales, culpas, miedos y fantasmas. Morir para poder volver a nacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dávila, A. (2017). *Cuentos reunidos*. Ibook, ePub r1.0. Editor digital: Titivillus.
- Foucault, M. (2009). *Historia de la Sexualidad 1-la voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- _____. (1985). *Historia de la Sexualidad 2- el uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Freud, S. (1996). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza editorial.
- Garro, E. (2001). *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Greimas, A. J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarro, D. (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Criterios.
- Spiegel, D. (2019). *Trastorno de identidad disociativo*. Manuales MSD. Merck and Co., Inc., Kenilworth, NJ, USA. Recuperado de: <https://www.msmanuals.com/es-mx/hogar/trastornos-de-la-salud-mental/trastornos-disociativos/trastorno-de-identidad-disociativo>

Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila

Alienated corporalities. The grotesque and the animal of the body and its representation on the narrative of Amparo Dávila

León Felipe Barrón Rosas 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
leon.felipe.barron@uaq.edu.mx

Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
dtovar26@alumnos.uaq.mx

Recibido: 24 Agosto 2021 / Aceptado: 30 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis interpretativo de algunos cuentos pertenecientes a la obra narrativa de la escritora zacatecana Amparo Dávila (1928-2020). Nos centraremos especialmente en la dimensión corporal que ocupan sus personajes dentro del relato, explorando el carácter grotesco y animal que pueden llegar a adquirir algunos de ellos como consecuencia del estado de enajenación al que son expuestos en la trama. Aunque la obra de Dávila ha sido situada generalmente en lo fantástico, este trabajo no seguirá esa línea, pues se realizará un análisis fuera de esta tópica común. El objetivo es indagar en la dimensión corporal de los personajes representados en esos relatos. Con la intención de reconocer en ellos un aspecto central en la construcción narrativa de una parte de la producción literaria de la escritora, nos enfocaremos en dos elementos: lo grotesco y lo animal, mismos que se resumen en una condición corporal más amplia y que reconoceremos aquí como una forma de cosificación o alienación, producida por agentes en algunos

momentos externos y, en otros, internos de los personajes, quienes expresan un extrañamiento inmediato ante situaciones que originan un desgarramiento que los arrebatara de sí mismos y los ubica en situaciones delirantes.

PALABRAS CLAVE: cuerpo; enajenación; lo grotesco; lo animal.

ABSTRACT

The purpose of this paper is the interpretive analysis of some short stories of the writer from Zacatecas, Amparo Dávila (1928-2020). It will be approached specially on the corporal dimension of her characters inside the stories, exploring the animal and grotesque nature that some of them can acquire, derived from the state of alienation to which they are exposed in the plot. Even though the work of Dávila has been classified as fantasy literature, this research will not follow that line, instead it will be analyzed outside the common trend. The aim is to investigate the corporal dimension of the characters portrayed in those stories. With the intention of recognizing on them a key aspect on the narrative construction of a part of the literary work of the author, the focus will be set on two elements: the animal and the grotesque one, both of which are summarized in a broader corporal condition, which, here, will be recognized as a form of reification or alienation at times caused by external agents and, in some others, by internal agents of the characters, who express an immediate estrangement toward situations that are the root of a rupture that snatches them of themselves and places them on delusional situations.

KEYWORDS: *Body; alienation; grotesque; animal.*

INTRODUCCIÓN

Dentro de los mundos que plantea en sus cuentos, Amparo Dávila ofrece una variada representación de lo extraño, entendido en un primer momento como aquello que irrumpe en la realidad cotidiana. Generalmente, los elementos de extrañeza que hallamos en su obra se vinculan con el horror, el dolor y el delirio; a partir de ellos pretendemos establecer nuestro análisis para indagar en temas como lo grotesco, el cuerpo, lo animal y la enajenación. En relación con estos temas encontramos estas palabras de Dávila relativas a la creación de sus personajes: “Se ha dicho que en mi prosa abuso de los personajes locos, enajenados” (en Torres, 2020, p. 11). En referencia a esto, se puede señalar que aquello que se interpreta como locura radica en la ruptura de la percepción de los personajes ocurrida por algún acontecimiento que abre un resquicio

en su realidad y que generalmente el resto de los personajes no aprecia. Este punto de fractura en los cuentos también se organiza a partir de momentos en los que los personajes dejan de percibirse como dueños de sí mismos: hay una escisión en ellos que los desposee, y es precisamente esta condición lo que consideramos como enajenación. En ambas situaciones (el delirio y la enajenación), el cuerpo juega un rol importante, pues es en la corporalidad donde se asientan las transformaciones que evidencian el quiebre de los personajes. El cuerpo, como lo más propio y cercano, queda expropiado, se vuelve en contra, y en él se reflejan los dolores y la decadencia del proceso de enajenación. En algunas ocasiones esto surge de manera grotesca; en otras, a través de un proceso de animalización.

Como señala Victoria Irene González Pérez (2014), Amparo Dávila fue dejando algunas pistas en diversas entrevistas sobre los puntos nodales de su poética. Entre ellos, y como punto inicial, González Pérez señala el siguiente: “sus cuentos nacen de algún estímulo sensorial: el tacto, la vista, el olfato, el oído, se transforman en disparadores de algún recuerdo dormido en su conciencia que, al hacerse patente, se convierte en la génesis de sus relatos” (p. 25). El cuerpo es el sitio de arranque del despliegue narrativo daviliano, desde ahí se construyen las situaciones ambiguas reunidas en el conflicto entre el cuerpo como límite entre una realidad lógica y racional y un mundo oscuro e incomprensible que surge y va tomando posesión. Es así que, para Petra Báder: “Este conflicto entre las dos superficies del cuerpo, por un lado, y de las de la realidad, por el otro, desemboca en la narrativa de Amparo Dávila en una ambigüedad inagotable, provocada por la presencia simultánea de lo tangible y lo intangible, de lo material y lo inmaterial” (2013, p. 424), que bien podría situarse en un “ir más allá del cuerpo” y un volverse a situar en él: en un regreso que generalmente designa una pérdida, un debilitamiento del cuerpo por el dolor o el delirio.

Es sabido que la magistral exponente de lo extraño llevó su obra a tocar límites que, como ella plasmó en uno de sus cuentos, llevan a sus personajes —y a nosotros con ellos— a estar “más allá de nuestro cuerpo” (1977, p. 128). Este rebasamiento, que implica considerar el cuerpo como un límite que mantiene sujeta una interioridad, podría comprenderse como la construcción de una metafísica que diluye la presencia fuerte de lo corpóreo; sin embargo, inmediatamente nos percatamos de que en los cuentos davilianos ese “ir más allá del cuerpo”, más que referir a una metafísica, se relaciona con la exploración de la corporalidad, de sus límites y su transformación.

Amparo Dávila, como otros escritores mexicanos contemporáneos a ella, se interesó por la corporeidad, pero, a diferencia de ellos, sus personajes representan corporalidades delirantes en un proceso de enajenación. En contraposición a personajes como Paloma de *De Anima* de Juan García Ponce o la enfermera en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, en los que hallamos una búsqueda metafísica de sí mismos, de su significado como sujetos a través del ritual erótico, los personajes davilianos no participan de un viaje de autodefinición y de redescubrimiento de sentido propio; al contrario, en varios de los cuentos de Dávila, “ir más allá del cuerpo” significa la pérdida irreparable de sí mismo o la constatación de la imposibilidad de pertenecerse por completo.

Dentro de las interrogantes actuales sobre el cuerpo, se encuentran latentes, ahora más que en cualquier otra época, los cuestionamientos en torno a la cosificación corpórea y las situaciones de desventaja en las que son colocados los cuerpos cuando se les disuelve de alguna manera, hasta ocasionar la pérdida de su autonomía y convertirlos en meros objetos. Recientemente se ha atendido la cosificación del cuerpo desde una tendencia feminista que busca con ello la visibilización de variadas agresiones y violencias ejercidas por los hombres en los cuerpos de las mujeres, y con ello, se han develado múltiples y crueles maneras en las cuales el pensamiento patriarcal se ha adueñado de la libertad y la autonomía de la mujer, apropiándose de su cuerpo y reduciéndolo a un mero elemento material sin control de sí mismo. Este tipo de análisis sobre el cuerpo ya ha sido realizado de gran forma en la crítica centrada en la obra de Amparo Dávila. Para fines de nuestra propuesta, la noción de cosificación se extiende más allá de esas preocupaciones necesarias y veremos la cosificación como otra forma de enajenación.

La cosificación de cualquier ente consiste en quitar de él su condición natural y agregarle características o funciones que lo transfieran a un estado inanimado, alejado, de su expresión primaria. Cosificar un cuerpo, y más específicamente un cuerpo humano, consiste entonces en quitarle aquellas particularidades que lo definen como lo que es y transformarlo en una cosa totalmente diferente, es decir, deshumanizarlo por completo. Un ejercicio de deshumanización que se encuentra frecuentemente en los cuentos de Dávila se da a través de la locura, que, en contraposición a un estado racional equilibrado y lógico, característico tradicionalmente de lo humano en Occidente, toma posesión de alguno de los personajes para mostrarlo como un ente extraño ante los otros. Ese ser, ahora desposeído de él mismo, se convierte en una otredad enrarecida; esencialmente, ha sufrido una transformación inte-

rior que lo vuelve incomprendible, atado a una lógica interna que no puede ser expresada y, en esa imposibilidad, se fragua un solipsismo que encierra al personaje sobre sí mismo.

Nuestra propuesta consiste en el análisis de un determinado grupo de cuentos de Amparo Dávila. Nos enfocaremos en lo grotesco, la animalidad y su relación con la corporalidad para llegar a la noción de enajenación, entendida como un proceso por el cual los personajes quedan desposeídos de sí mismos, de su cuerpo, de su espacio y del control sobre su mundo cotidiano.

Como vimos un poco más arriba, Dávila refería al supuesto abuso que hacía de personajes locos o enajenados y, además, comentaba lo siguiente: “La verdad es que nunca he vivido entre seres normales, todo ha sido absurdo, todo ha sido irreal, incongruente, sin ninguna armonía discernible” (Dávila citada por Lorenzo y Salazar, 1995, p. 53). Tomando como consigna las propias palabras de la autora, destacamos entonces que, en efecto, existe una marcada enajenación en muchos de sus personajes narrativos y que esto no es ninguna casualidad: Amparo Dávila de verdad buscaba, con este peculiar estilo escritural, explorar sus exclusivas preocupaciones por lo humano, como ella misma lo expresa:

A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano no delimitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, la locura; entonces, es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas de un ser humano que no tiene fronteras. (Dávila en Lorenzo y Salazar, 1995, p. 121)

En el umbral de este ir y venir entre el cuerpo y la mente de los personajes, la autora ocasiona en ellos un extrañamiento tanto emotivo como sensorial. Los lleva a revelar en sus corporalidades una tendencia animal e inclusive monstruosa. De los principales ejemplos en los cuales se puede apreciar la transición de la cordura a la locura, la revelación de una otredad que causa angustia y la animalización y cosificación del cuerpo, destacamos los siguientes relatos de su obra: “Fragmento de un diario [julio y agosto]”, “La señorita Julia”, “El huésped” y “Óscar”. Éstos son los relatos que analizaremos a continuación.

CUERPOS DOLIENTES

Como señalamos, la enajenación de los cuerpos en la narrativa daviliana parte de elementos externos e internos de los personajes, tal es el caso de los cuentos titulados “Fragmentos de un diario [julio y agosto]” y “La señorita Julia”, ambos del libro *Tiempo destrozado* (1959). En “Fragmentos de un diario [julio y agosto]” el personaje principal, que no tiene nombre, es un individuo con una peculiar tendencia hacia el masoquismo, su obsesión por alcanzar el grado máximo en la escala del sufrimiento lo lleva precisamente a realizar actos que van deteriorando su cuerpo. Su idea de convertirse en un artista del dolor lo obliga inevitablemente a una degradación corporal que sus vecinos constatan con preocupación. Él, por su lado, no presta atención a lo que sucede con su cuerpo, se concentra en el dominio del dolor, como si la resistencia al padecimiento significara para él el modo perfecto de pertenecerse a sí mismo.

Su comprensión del mundo oscila entre su realidad interior y la exterior. Afuera están las personas con las que “convive”, el lugar real que habita, la cotidianidad de su vida; adentro, se encuentra el mundo que ha creado. Ahí se hallan sus delirios por alcanzar la perfección de su arte.

Encontramos en este cuento un tipo de absurdo cotidiano con el cual resulta difícil no recordar algunas de las narraciones de Virgilio Piñera o de Juan Rodolfo Wilcock. Pero, más allá de las comparaciones permitidas por algunos motivos que evocan las similitudes, que incluso podrían remitirnos a “Un artista del hambre” de Franz Kafka, “Fragmentos de un diario [julio y agosto]” contiene un motivo que no se presenta de manera regular en los cuentos de la escritora zacatecana. Éste tiene que ver con una acción completamente volitiva por parte del personaje que lo hace elegir el camino del dolor. Generalmente, el sufrimiento en la narrativa daviliana reside en la incapacidad de los personajes de tomar control de sí mismos.

En el caso de este primer cuento del libro *Tiempo destrozado*, hallamos la historia, escrita a manera de diario que transcurre únicamente entre el mes de julio y agosto, de un personaje en pleno proceso de ejercitar sus capacidades para escalar los diversos grados de dolor. Para ello, el lugar elegido por el escritor del diario son las escaleras, ahí es donde se cruza con su vecino, Rojas, quien muestra interés y preocupación por él.

Hay una conexión entre sufrimiento y deshumanización que se descubre inmediatamente en el relato. Ese vínculo queda evidenciado cuando en el primer fragmento del diario el protagonista señala que su gusto por las esca-

leras reside en el hecho de que en ellas puede observar cómo “la gente sube arrastrando el aliento y la que baja como masa informe que cae sordamente” (Dávila, 2011, p. 13). Las escaleras son el sitio ideal del dolor, implican un desgaste que transforma a los sujetos en masas informes. El descenso de las escaleras involucra la transformación del cuerpo en una cosa informe, una degradación que lleva a la persona que desciende a una condición deshumanizada; por ello, la práctica de ejercitarse en el dolor por parte del protagonista se desarrolla ahí. En ese sentido, dominar el dolor significa una modificación del cuerpo, pues el cuerpo doliente es una corporalidad deshumanizada.

Aunque el dolor conlleva una parte de pérdida del control racional, éste organiza un sentido de vida con el cual el protagonista se identifica. Como David Le Breton comenta: “Todo dolor comporta un padecimiento moral, un cuestionamiento entre las relaciones entre el hombre y el mundo” (1999, p. 12). Por consiguiente, el dolor es el centro a partir del cual el protagonista arma su vínculo con él mismo, con los demás y con el resto del mundo. El dolor, curiosamente, carece por sí mismo de significado; sin embargo, por medio de él se agrupan los sentidos que le da a su vida el escritor del diario. De este modo es como se puede comprender el absurdo de intentar arduamente llegar a niveles altos de dolor, procedimiento que se realiza con disciplina y mediante el aprendizaje: “Es bastante arduo el aprendizaje del dolor, gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio” (Dávila, 2004, p. 13), escribe el personaje. Líneas más adelante, revela cómo ese aprendizaje y saber acarrear una metamorfosis del cuerpo que tiende a la animalización: “El diario ejercicio del dolor da la mirada del perro abandonado, y el color de los aparecidos” (p. 13), comenta nuevamente el protagonista.

Un control disciplinado y arduo del aprendizaje del dolor obliga a una sistematización racional de lo irracional, que tiene como consecuencia ascender en los niveles del padecimiento mientras el cuerpo se animaliza o adquiere una imagen espectral, de ahí la referencia a la imagen del “perro abandonado” y al “color de los desaparecidos”. En otro momento, el personaje describe su cuerpo como “tan sombrío, tan flaco, tan macilento”, esta condición corporal para él es la evidencia de sus logros, de la perfección de su arte.

Ese autocontrol en el dolor que el protagonista presume cuando señala que se ejercita para pasar sin problemas de un nivel a otro del dolor y regresarse en su escala, tiene como finalidad romper la conexión entre el interior y el exterior del sujeto, pues el sufrimiento ejerce un poder interno de gravitación que provoca que el individuo se compacte en él mismo. La disciplina

del dolor es una especie de narcisismo en el cual el personaje se compromete exclusivamente con él mismo, rompiendo cualquier vínculo de empatía con algún otro sujeto. Visto el ejercicio del dolor en el personaje de este modo, se entiende por qué no le da “la menor importancia” a las palabras y al enojo del casero cuando éste le reclama una posible fuga de agua en la casa. Ante esta situación, que el protagonista describe como otra injusticia más en su vida, escribe en su diario:

Mientras gritaba, me dediqué a cortarme las uñas con cuidado y sin prisa. Cuando terminé el hombre lloraba. Tampoco me conmovió. Lloraba como todos lloran cuando tienen que llorar. ¡Si hubiera llorado como yo, cuando llego a aquellas meditaciones del 7º grado de mi método, que dicen...! (p. 14)

La disciplina del dolor practicada por el protagonista tiene, entonces, un fin moral que se resume en la pérdida de cualquier conexión empática en favor de la capacidad de soportar los sufrimientos cotidianos de la vida, y para ello es necesario convertirse en un artista o “virtuoso del dolor” (p. 15).

La máxima desconexión que consigue el escritor del diario acontece cuando logra experimentar el 10º grado; en ese momento se encontraba “hecho un nudo” sobre él, un punto encerrado y atado sobre sí mismo, lo único que lo mantenía en ligera conexión con el exterior era la mirada de los gatos de sus vecinos. La contemplación del ser que sufre en un grado extremo es lo único que lo vinculaba a la realidad. La mirada del otro ejerce una fuerza magnética hacia el exterior; por ello, la mirada de los vecinos y de la mujer desconocida al final del relato lo descentran. En relación con la mirada, Óscar Mata señala: “La mirada es el elemento más significativo en la narrativa de Amparo Dávila” (1998, p. 15), quizás es necesario matizar esta afirmación y sólo señalar que es uno de los elementos constantes en la obra de la escritora zacatecana.

El sufrimiento es, para el protagonista, una “renuncia”, un “sacrificio” que, además de tener un fin moral, igualmente tiene como fin el pertenecerse a sí mismo y tan solo a sí mismo, pues del dolor nace una “sombra que se apodera del cuerpo” y, por tanto, dominar el arte del dolor tiene como consecuencia el dominio propio. Lamentablemente para él, esa posibilidad de pertenencia propia queda desgajada por un acontecimiento que lo devuelve al exterior, a manos de un sufrimiento no deseado, pues éste implica la enajenación. El nudo fuertemente atado sobre sí, resultado de un ensimismamiento, se deshace ante la presencia de alguien más.

En su nota del diario del domingo 3 de agosto, el personaje relata cómo su ejercicio diario del dolor se ve interrumpido por la presencia de la mujer que ama y esto lo hace descolocarse, la presencia de ella lo enajena, lo hace salir de sí y de su práctica. El recuerdo de su “mano tibia y suave” (Dávila, 2004, p. 16) lo desvía, llevándolo a otra forma de dolor no contemplada y mucho menos deseada, pues es un sufrimiento proveniente del exterior. Todos sus esfuerzos se ven destruidos ante ella: “Yo no la escuchaba. Mis esfuerzos, mis propósitos y todo mi arte se estrellarían ante su mirada de ciervo, de animal dócil” (p. 16). Aquí, de nuevo, la mirada del otro es factor de alienación, ya que lo regresa inevitablemente al mundo exterior. La única forma de poder resistir el amor que siente por ella sería su ausencia; de tal modo, podría dirigir el dolor nuevamente al interior. Los esfuerzos de él resultan inútiles ante una mirada de “ciervo”, de “animal dócil”. Aquí hallamos otra vez la referencia a los cuerpos animalizados tan frecuente en la narrativa de Dávila.

En este relato, a diferencia de otros de Amparo Dávila, el dolor cobra una fuerza que permite la pertenencia de sí mismo, aunque esto reditúe en la degradación del cuerpo, en su cosificación y animalización. El dolor realmente indeseable es el que consiste en no pertenecerse, en estar en un estado de enajenación, pues implica un estado de “ruina y fracaso”.

En el cuento “La señorita Julia”, Dávila presenta a un personaje en un proceso contrario al de “Fragmentos de un diario [julio y agosto]”, pues el sufrimiento de Julia no es algo deseado, aquí no hay una práctica del dolor voluntaria. En este relato, el delirio, lo grotesco y lo animal son centrales. La supuesta aparición de ratas en su casa ocasiona en Julia un desquiciamiento que la condena a perder gradualmente el control de su propio cuerpo y de su mente. A pesar de que no hay evidencia que verifique la presencia de esos animales, Julia queda convertida en un despojo, pierde de a poco su vida y su rutina; es ahogada por la angustia y el horror que le ocasionan dichas ratas y sus ataques nocturnos.

En el primer cuento de *Tiempo destrozado*, el estado de enajenación que sufre el personaje sucede desde la exterioridad del cuerpo y se manifiesta físicamente en el escritor del diario, revelándose también en su interacción con quienes lo rodean. En “La señorita Julia”, en cambio, el desgaste y la enajenación del personaje, pese a ser también manifestado en su condición física, sucede más en una suerte de interioridad. De acuerdo con el final del cuento, las alucinaciones con las ratas que sufre Julia la atormentan de noche sin dejarla dormir. Nadie más, excepto ella, percibe la presencia de las ratas. Estas

alucinaciones transforman su actitud humana, la llevan a un estado de delirio y de enajenación mientras su cuerpo se va deteriorando.

Wolfgang Kayser comenta sobre la relación entre lo grotesco y lo animal lo siguiente: “el hombre moderno es capaz de obtener incluso de los animales de su entorno más cercano y confiado la impresión de la extrañeza hacia lo otro, la sensación de absorbente inquietud” (2004, p. 368). Las ratas en la casa son, precisamente, la aparición de una otredad animal instalada en lo más cercano y propio: la casa; la repugnancia y el terror producidos por ellas permean el espacio íntimo y lo vuelven inhabitable. El delirio es provocado por la presencia de una otredad extraña: las ratas, ellas son quienes provocan dicha locura; sin embargo, esa presencia sólo es percibida por ella, lo cual sugiere que dichos animales son el resultado de un delirio que se acrecienta y toma control de Julia.

Este relato es un ejemplo más del sufrimiento y la enajenación del cuerpo expresados como una “poética del dolor” donde la situación cotidiana de los personajes se transforma en una suerte de destrucción que los deteriora gradualmente hasta disolver su cualidad corporal humana. Como bien lo expresan Marisol Chávez Luna y Víctor Díaz Arciniega (2018), “este es uno de los cuentos mejores logrados, no sólo porque su construcción técnica es perfecta, sino porque, además, expresa toda la estética de Amparo Dávila: el afán de sufrimiento por una noción de rigidez excesiva” (p. 212). El relato inicia *in media res* e introduce directamente a la parte donde comienza a manifestarse corporalmente el estado de desgaste que adquiere la señorita Julia:

La señorita Julia, como la llamaban sus compañeros de oficina, llevaba más de un mes sin dormir, lo cual empezaba a dejarle huellas. Las mejillas habían perdido aquel tono rosado que Julia conservaba, a pesar de los años, como resultado de una vida sana, metódica y tranquila. Tenía grandes y profundas ojeras y la ropa se le notaba floja. Y sus compañeros habían observado, con bastante alarma, que la memoria de la señorita Julia no era como antes. Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones y lo que más les preocupaba era verla sentada, ante su escritorio, cabeceando, a punto casi de quedarse dormida. (Dávila, 2004, p. 66)

Posteriormente, la narración presenta la impecable reputación y la vida maravillosa de la que gozaba Julia: su estabilidad económica, su independencia laboral, su relación sentimental, etc. El cuerpo saludable de Julia va decayendo, pierde su vitalidad. Es el cuerpo lo primero que se transforma y lo que

se le arrebatada. Conforme avanza la trama, la descripción tanto del personaje, como de esa otredad, factor desencadenante de la enajenación producida en la señorita Julia y de la decadencia de su cuerpo, se va interiorizando de modo que se representa un tránsito de lo exterior y cotidiano hacia la psique del personaje. En un inicio el cuerpo se va deteriorando, después la cordura de Julia entra en crisis:

La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo. Dejó entonces de preparar venenos y de inventar trampas para las ratas. Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida, y toda lucha contra ellos resultaría inútil. (p. 75)

Julia sabe que su cuerpo es otro. Ella misma percibe su cuerpo despojado de humanidad y, por ello, se siente más como un objeto, una casa en ruinas, donde hay un vacío que se expande en cada rincón. El delirio suscitado por la presencia de las ratas en su mente va poco a poco mermando el control que puede tener sobre ella. Una posible interpretación del estado grotesco de animalidad que alcanza el personaje en sus acciones al final del relato es que, una vez consciente de su situación de abandono y habiendo aparecido el elemento amenazante de una otredad extraña, la señorita Julia no encuentra cómo lidiar sola con todo eso que la atormenta y convierte su frustración cotidiana en una enajenación interna que la desquicia por completo. Así lo menciona Petra Báder: “Cuando aparece el elemento amenazante, el otro, este automatismo dará lugar a experiencias subjetivas que atenúan aún más la importancia del cuerpo del yo para enfatizar los procesos mentales y psíquicos de los protagonistas que experimentan el horror” (2018, p. 431). Por tanto, en este relato, la presencia de lo animal reside en el descubrimiento de la otredad como una suerte de amenaza que se apropia del estado humano del personaje hasta conducirlo al delirio, donde no se concibe ya a sí mismo como un ente humano, sino como una suerte de edificación vacía y en ruinas. Tal como comenta Kayser: “en la psique deformada del loco lo humano se torna macabro; es de nuevo como si un «ello», un extraño, un espíritu inhumano hubiera entrado en el espíritu de los hombres” (2010, p. 373). El estado paranoico de Julia termina por dividirla interiormente al punto de que su locura la torna grotesca para el resto de los personajes, quienes terminan por abandonarla.

EL CUERPO GROTESCO: ENTRE LO ANIMAL Y LO HUMANO

Como se señaló anteriormente, Dávila es una autora que desarrolla en su narrativa elementos de extrañeza con gran magistralidad. Una forma más del extrañamiento que se genera en sus cuentos es la presencia de elementos grotescos y la animalización de sus personajes. La recurrencia a características animales en sus personajes y la exageración de rasgos no naturales o de horror en ellos es un recurso que la autora zacatecana ha trabajado en gran parte de su obra. Para esta fase de nuestro análisis, tomaremos en cuenta dos cuentos que refieren la representación de lo grotesco-animal. Uno de ellos, “El huésped”, pertenece también a su libro *Tiempo destrozado* (1959). Es un relato que ha tenido una amplia recepción, pues sus vertientes de análisis son variadas y su construcción formal conduce a una lectura verdaderamente provechosa en todo sentido. Por su parte, su relato “Óscar”, el séptimo cuento de su libro *Árboles petrificados* (1977), es quizá el mejor ejemplo de la animalización de un cuerpo humano.

Para Kayser, “lo grotesco es el mundo en estado de enajenación” (2010, p. 373). Esta definición, en gran medida, nos describe la situación representada en el relato “La señorita Julia”, en “Óscar” y en “El huésped”. Lo grotesco surge en situaciones en las que el mundo de los personajes se ve dislocado y, a diferencia de la noción ya tradicional de lo fantástico tomada desde la teorización de Tzvetan Todorov, que señala la aparición de éste como una ruptura de la cotidianidad del mundo, lo grotesco se instala en la realidad de los personajes como un quiebre en su estructura, producido por un acontecimiento que se va apropiando de los espacios hasta consumir la vida, el cuerpo y la humanidad de los personajes. La enajenación es la pérdida del mundo anterior y es grotesca, pues esa pérdida se anuncia como insalvable; tal es el caso de “La señorita Julia”. En otros cuentos como “El huésped” y “Óscar” se recobra el estado anterior a la aparición del acontecimiento grotesco. En “El huésped”, quizá su cuento más conocido, Amparo Dávila nos presenta a un ser sin rostro y sin nombre que, según la narradora, es la personificación de una criatura monstruosa que pasa sus días acechándola a ella y a sus hijos Llena de terror a todos los habitantes de la casa, a excepción de su marido, que fue quien llevó a ese ser extraño a vivir al lado de su familia.

La narración inicia exactamente cuando nace ese rompimiento del mundo cotidiano del personaje: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2004, p. 19). El inicio

de la trama comienza con el acontecimiento que desencadenará el proceso de enajenación producido por aquello que únicamente es señalado de manera tácita en la conjugación del verbo que hace referencia a la llegada: “vino”. La llegada de este ser extraño interrumpe la aburrida cotidianidad de la narradora, quien para ese entonces se describe a sí misma de manera cosificada: después de tres años de matrimonio, ella no es más que “un mueble” (Dávila, 2004, p. 19) para el marido. Nuevamente encontramos el aspecto de deshumanización de los personajes, pero esta vez no es producido por voluntad propia, como lo vimos con el cuento “Fragmento de un diario [julio y agosto]”. Así como Julia se percibía como una casa en ruinas, en este cuento la narradora se considera, desde la perspectiva del marido, como un objeto más en la casa. Aquí el cuerpo toma otra forma y no es por el declive y el descuido como en “La señorita Julia”. En este relato el cuerpo es cosificado por la relación patriarcal en la cual la narradora se encuentra con su esposo, esa relación la deshumaniza, su corporalidad se ve comprometida al grado de ser negada y tomada por un objeto.

En este relato daviliano, la pérdida de lo humano proviene de la mirada del otro: el esposo que toma a la narradora como un objeto más al cual no se le presta mayor atención, y quien actúa de manera indiferente ante la situación vivida por ella y el resto de los personajes que habitan en la casa. Su voz narrativa nos presenta su vida como “deshilachada” a causa de esa pérdida de lo humano. Lo grotesco se instala en su mundo como un elemento que viene a restarle aún más, pues si ella ante la mirada del esposo ya no se percibía como humana, las relaciones con sus hijos y la mujer que la ayudaba con sus quehaceres, sostenidas en el espacio íntimo de la casa, se ven resquebrajadas, arrebatadas por el ser que toma posesión del lugar. Aunque este relato pueda resultarnos cercano a un cuento como “Casa tomada” de Julio Cortázar, donde los habitantes de la casa se ven expulsados de ella por una presencia desconocida, la diferencia entre un cuento y otro radica en la representación de lo grotesco mediante el aspecto corporal del ser que llega.

El elemento grotesco-animal se encuentra encarnado en el huésped, un invasor, un parásito que termina devorando la vida de los anfitriones: “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p. 19). Ese ser, al cual no se le puede asignar una identidad particular, tiene la habilidad de “penetrar” parasitariamente en los otros. Opuesta a la mirada del esposo que despoja de su humanidad a la narradora, la de este ente animalesco violenta la estructura interna de los otros, apropiándose de ellos y produciéndoles horror.

En este sentido, el aspecto monstruoso del huésped manifiesta una particularidad corporal, propia de lo grotesco: la abyección. Julia Kristeva, en su ensayo *Poderes de la perversión* expone que “Lo abyecto se presenta como una amenaza violenta por medio de un ente que proviene del exterior o un interior descaradamente descubierto” (2013, p. 97). La abyección como característica intrínseca del cuerpo se personifica en el huésped, cuando éste es presentado en la narración como ente extraño que violenta la vida de la protagonista y los demás habitantes de la casa. Grotescamente, expone los cuerpos de los otros por medio del terror que su faceta animal ocasiona en ellos.

El título del relato, “El huésped”, puede ser un elemento irónico, pues en realidad se trata de un invasor o intruso indeseable, el cual no puede ser expulsado, pues está ahí por deseo del esposo. La situación de la narradora, quien es una mujer que vive el desprecio del esposo, se agudiza cuando su posibilidad de huir de ese lugar se ve impedida por no tener los medios económicos para salir de ahí. Por ello, recurre a la ayuda de la mujer que la auxilia en la casa para dar muerte al invasor. En este caso, el final del cuento revela la restauración del orden previo y, a diferencia del personaje de Julia, logra mantener la cordura, aunque no se libra de la relación con el esposo.

Otro caso es el del relato titulado “Óscar”. Aquí, Dávila presenta la difícil situación en la que vive la familia Román, la cual, aparentemente, podría describirse como una familia tradicional y conservadora, con una vida bastante ordinaria, pero de gran renombre en medio de su círculo social. La familia habita en un pueblo pequeño en provincia, son fieles devotos de la religión católica, tienen una casa propia, más grande y lujosa que las de los demás y poseen, aparentemente, una buena posición económica; una familia feliz, recta y sin complicaciones. La verdadera situación de los Román se revela a partir del regreso de Mónica, una de las dos hijas mujeres del matrimonio Román. Ella se fue a la capital siendo muy joven y regresó al pueblo unos años después, cuando la posición acomodada de su familia empezaba a deteriorarse y la situación dentro de la casa se tornaba más insoportable que nunca. El regreso de Mónica, al parecer, empeoró las cosas.

La familia estaba conformada por los padres, la pareja Román y sus tres hijos: Mónica, Cristina y Carlos. Además de ellos, destaca en la trama un personaje más, de quien no se sabe exactamente qué tipo de parentesco tiene con la familia, únicamente se especula que podría ser el hijo mayor, debido al trato que los padres le dan. Ese otro personaje es, precisamente, Óscar, el protagonista del cuento, quien personifica el estado de animalidad que adquiere

el cuerpo de manera grotesca. En este caso, la animalidad en el personaje se presenta como una suerte de enfermedad que atrofia su corporalidad y lo condiciona a permanecer enclaustrado en el sótano de la casa. En este relato hay una relación entre la enfermedad del personaje con lo abyecto, el suplicio, el horror, el dolor y lo grotesco. Bajo estos vínculos, nace la animalización de Óscar, un personaje humano que, con el transcurso del tiempo, adquiere cualidades animales que lo convierten en una amenaza atemorizante para su familia y lo mantienen preso de sí mismo.

Juan Diego González Izquierdo (2013) explica que el significado de grotesco proviene del italiano *gruttoso* y deriva en lo que en español conocemos como gruta, cripta o bóveda subterránea; además, agrega que el término igualmente refiere “todo aquello que pudiera encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible” (p. 119). Esta particularidad de permanecer oculto, convierte a Óscar no sólo en una suerte de animal o criatura monstruosa cuya vida se mantiene velada, también agrega a la enfermedad del personaje un carácter grotesco manifestado en su corporalidad y en sus acciones al interior del relato. Óscar parece tener la capacidad de transfigurar su cuerpo, de renunciar a su cualidad de humano para tornarse animal y, con ello, ocasionar en sus más allegados sensaciones de horror.

El aislamiento de Óscar es algo destacable en el relato. En el cuento se hace referencia a su inasistencia al sepelio de su padre, pues no tenía contacto con lo cotidiano y le desesperaban todo tipo de actividades que implicaran el contacto social: “A pesar de ser un hombre tan querido y respetado en el pueblo, sólo pudieron asistir al velorio los pocos familiares y amigos que frecuentaban a los Román y cuyas voces Óscar conocía” (Dávila, 2004, p. 217). De esta manera se entiende que Óscar, al personificar una identidad corpórea diferente de los demás, no le daba la cara a nadie dentro de la casa y no salía de lo que podría considerarse como su guarida, pues, ni él admitía extraños en su casa, ni la familia podía presentarlo ante los otros, debido a que su personalidad distaba mucho de la de un humano. Además, por lo que se narra en otras partes del cuento, adicional al carácter grotesco o extraño que adquiriría con su enfermedad, también se le aunaba la cualidad de ser una suerte de animal temido o monstruoso, ya que nadie podía hacer nada en esa casa sin tener en cuenta lo que él quería:

Una persona desconocida nunca hubiera podido entrar en aquella casa, Óscar no lo hubiera soportado ni tolerado. Las mujeres sólo salían a lo indispensable: el mandado, las

varias compras, la misa de los domingos y alguna vez entre la semana al Rosario, algún pésame o entierro, algo verdaderamente muy especial, pues estas cosas lo excitaban sobremanera, él no admitía nada que rompiera o alterase el ritmo y la rutina de su vida y de sus hábitos. (p. 214)

La animalización de un cuerpo tiene relación con un estado monstruoso del mismo. Y, atendiendo a lo que Petra Báder expone en su ensayo “La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila”: “Lo monstruoso se interpreta como una anomalía que desafía la lógica y la cotidianidad de las cosas y quehaceres” (2018, p. 434). Además, recupera de Felipe Adrián Ríos Baeza que “Lo monstruoso deshumaniza precisamente porque atenta contra la polaridad binaria (humano/animal; vida/muerte; bondad/maldad), haciendo ingresar al sujeto en un terreno que no desconoce; muy por el contrario: como lo conoce demasiado bien, le teme y le provoca rechazo” (p. 435).

En varios momentos de la narración, se señala que Óscar actúa como híbrido entre una animalidad-bestial y lo humano, y lo manifiesta en su cuerpo cuando, en las noches de luna llena, le da por vociferar, aullar, rasgar cosas e incluso hacerse daño físico a sí mismo o a los demás integrantes de la familia. Sin embargo, algunas descripciones del narrador develan que no ha dejado de pertenecer del todo a la raza humana, pues tiene entendimiento y el poder de controlar a todos los habitantes dentro de la casa, como comenta Jazmín G. Tapia: “La anomalía de Óscar se revela en su doble naturaleza de hombre-bestia” (2017, p. 146). Aun así, sus constantes transformaciones parecen deteriorar su cuerpo y su estado mental, llevándolo a la irracionalidad casi absoluta:

Ese día, seis de agosto, Óscar había estado insoportable desde el amanecer. Una de las medicinas que tomaba, y que lo tranquilizaba bastante, se encontraba agotada y el médico la había suplido con otra, que no le surtía gran efecto. Durante horas había estado gritando, aullando, vociferando, rompiendo todo lo que tenía a su alcance en el sótano, moviendo con furia la puerta de hierro cerrada con candado, aventando los muebles contra ella. Había botado la charola del desayuno, la de la comida; no oía ni atendía a nadie. (p. 215)

Pues bien, es justamente esta sensación de rechazo a la que se refiere Felipe Adrián Ríos Baeza, la que provoca Óscar en el resto de su familia. Los elementos grotescos y la animalización presentados en su actuar y en su corporalidad

provocan el temor en su familia. Con sus ataques de furia termina por llevar a sus padres a la muerte y ocasiona que sus hermanos le pongan punto final a ese suplicio, acabando con él de una vez por todas.

Las afectaciones corporales que sufren los personajes en este relato adquieren relevancia en dos sentidos: el primero, por supuesto, atañe a la personificación licantrópica de Óscar, pues cada episodio de locura, cada muestra de animalidad que presenta el personaje, sugiere una suerte de desgaste físico que deteriora su salud y lo orilla a no tener control de sus acciones. En segundo lugar, existe un marcado énfasis en las descripciones del narrador por mostrar la degradación que cada miembro de la familia ha ido sufriendo a raíz de los arrebatos de Óscar. En la narración se describe a Cristina como una mujer que aparenta una imagen más vieja y desgastada en comparación con la edad que tiene y se describe especialmente a la madre como una mujer “flaca, de rostro ceniciento y ojos hundidos y sin brillo” (p. 32). Las enfáticas adjetivaciones de la voz narradora parecen insistir en evidenciar el desgaste corpóreo al que la familia es sometida por la constante preocupación e incertidumbre que significaba Óscar.

En aquella casa nadie había dormido jamás tranquila ni normalmente, su sueño era ligero, atento siempre al menor ruido. Pero, nadie se quejaba nunca, resignados ante lo irremediable, aceptaban su cruel destino y lo padecían en silencio. En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer. (Dávila, 2004, p. 35)

A diferencia de “El huésped”, en “Óscar”, lo grotesco ha habitado el lugar desde siempre, y el ser que se adueña de la casa no es un ente extraño, sino un humano que tiende hacia lo animal y que está poseído por la locura, estos dos aspectos resumen lo grotesco que en el relato enajena a los demás y su espacio, mismo que no se logra recuperar. Para recobrar su libertad, los personajes recurren otra vez al asesinato del ser grotesco y enajenador por medio de la destrucción de la casa.

CONCLUSIONES

Aunque la obra de Amparo Dávila es situada recurrentemente en el marco de lo fantástico, es necesario leerla desde otras perspectivas que permitan interpretarla fuera de esos límites; en ese sentido, este trabajo ha tenido la

intención de hacer una lectura apartada de la tópica fantástica para señalar otros puntos escasamente indagados. La propia escritora zacatecana, como vimos, señaló ciertos elementos constantes en su producción: las sensaciones, el cuerpo, la enajenación, lo monstruoso. Ha sido a partir de esos señalamientos que se desplegó este análisis que tuvo como uno de sus objetivos profundizar en temas como la representación del cuerpo a través de elementos como lo grotesco y lo animal, para dar cuenta de una constante: la fractura del mundo de los personajes surgida a causa de acontecimientos internos y externos, y que poco a poco va tomando posesión de los espacios, los cuerpos y sus vidas.

El sufrimiento físico y psíquico de los personajes es originado por un proceso de enajenación en el cual van perdiendo su aspecto humano. El horror se produce en la incapacidad de ellos de ser dueños de sí mismos, pues la aparición de seres grotescos que invaden generalmente el espacio familiar los desposee de su capacidad de controlar sus vidas. Como vimos en algunos relatos, la situación anómala es resuelta y se restituye el orden precedente; en ocasiones, sin embargo, la pérdida del yo conduce al delirio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badér, P. (2018). “La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila”. En C. Gutiérrez Piña (Coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (pp. 421-441). Guanajuato: Editorial Colofón.
- Chávez Luna, M. y Díaz Arciniega, V. (2018). “La rutina doméstica como figuración siniestra”. *Sincronía*, (74), 205-233. Recuperado de: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/74/205-233_2018b.pdf
- Dávila, A. (1977). *Árboles petrificados*. México, D.F.: Nueva narrativa hispánica
- _____. (2004). *Cuentos reunidos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- González Pérez, I. (2004). *En búsqueda de una poética: un análisis de los cuentos de Amparo Dávila*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- González Izquierdo, J. D. (2013). “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”. *El Artista*, (10), 118-130. Recuperado de: <https://biblat.unam.mx/hevila/Elartista/2013/no10/7.pdf>

- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su relación en la literatura y pintura*. Madrid: Machado Libros.
- Kristeva, J. (2013). *Poderes de la perversión (trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman)*. México: Siglo XXI.
- Lorenzo, J. y Salazar, S. (1995a). “La narrativa de Amparo Dávila”. *Temas y variaciones de literatura*, 2(6), 49-64. Recuperado de: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1386/La_narrativa_de_Amparo_no_6.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Lorenzo, J. y Salazar, S. (1995b). “Entrevista con Amparo Dávila”. *Temas y variaciones de literatura*, 2(6), 115-126. Recuperado de: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1400/Entrevista_con_Amparo_no_6.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mata Juárez, O. (1998). “La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila)”. En *Temas y variaciones de literatura 12*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tapia, J. (2017). “El triángulo donde habita el horror”. En C. Gutiérrez Piña y C. Álvarez Lobato (Coords.), *Mujeres mexicanas en la escritura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Torres, V. F. (2020). “Amparo Dávila hoy”. *Casa del Tiempo*, 61, marzo-abril. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/61_mar_abr_2020/tiempoenlacasaNo61_mar-abr_2020/#zoom=z

ARTÍCULOS

Koselleck y la legitimidad de la modernidad *Koselleck and the Legitimacy of Modernity*

Sergio Blanco Gonzalia 

Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
blancogonzaliasergio@yahoo.com

Recibido: 17 Enero 2021 / Aceptado: 25 Junio 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

El propósito de la presente investigación es establecer el posicionamiento de Reinhardt Koselleck respecto al debate de Löwith-Blumenberg acerca de si las filosofías modernas de la historia se perciben como secularización de la escatología cristiana (y en función de ello, establecer la legitimidad o no de la Edad Moderna). Para ello, se revisan los argumentos que animaron aquel debate en torno al “teorema de la secularización” defendido por Löwith y la crítica a éste realizada por Blumenberg. A la luz de estos desarrollos se abordan los planteos de Koselleck respecto a las transformaciones que la modernidad conlleva en el modo de concebir el tiempo. De esta pesquisa resultará una concordancia entre los planteos de Blumenberg y Koselleck en torno a la sustancial ruptura que la modernidad establece respecto al modo de vivenciar el tiempo propuesto por la visión teológica medieval, reafirmando, entonces, la legitimidad de la modernidad.

PALABRAS CLAVE: Filosofía de la historia; Hans Blumenberg; Karl Löwith; Progreso; Reinhardt Koselleck; Secularización; Teleología.

ABSTRACT

The purpose of this research is to establish Reinhardt Koselleck's position on the Löwith-Blumenberg debate about whether modern philosophies of history can be described as secularization of Christian eschatology (and according to this, estab-

lish the legitimacy or not of the Modern Age). To do this, we review the arguments that animated the debate around the “secularization theorem” defended by Löwith and the criticism that Blumenberg made of it. Through these developments, Koselleck’s proposals regarding the transformations that modernity entails in the way of conceiving time will be addressed. This research shows the concordance between Blumenberg and Koselleck’s proposals regarding the substantial rupture that modernity establishes apropos of the way of experiencing time proposed by the medieval theological vision, therefore, reaffirming the legitimacy of modernity.

KEYWORDS: *Hans Blumenberg; Karl Löwith; Philosophy of History; Progress; Reinhart Koselleck; Secularization; Teleology.*

INTRODUCCIÓN

Interesa en este escrito posicionar la lectura de Reinhart Koselleck acerca de la forma de concebir el decurso del tiempo en la modernidad, en el marco del debate en torno a la secularización o legitimidad de la filosofía de la historia que sostuvieran Karl Löwith y Hans Blumenberg. Respecto a esto, es posible hallar, entre los especialistas en la obra del historiador alemán posturas encontradas. Así, Faustino Oncina Coves señala:

[para Koselleck] ¿cuán moderna es la modernidad? ¿Qué es lo verdaderamente nuevo en el tiempo que ella estrena? Se decanta, con matices, por el dúo Löwith-Schmitt, a pesar del respeto que le merece la operación de salvamento de la originalidad de la idea de progreso emprendida por Blumenberg. (2003, pp. 18-19)

Por otro lado, Elías José Palti sostiene una posición contraria. El intelectual argentino afirma que:

En su crítica de la modernidad, Koselleck retoma la tesis de Karl Löwith [...] que denuncia el mito de la modernidad como autofundación soberana de la razón, lo que lleva a negar sus propias precondiciones de emergencia. Sin embargo, aún entonces insiste en la ruptura epocal que significó el arribo de la modernidad. En este punto sigue más bien a Hans Blumenberg, quien, en *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, discute la tesis de la secularización alegando que entre la modernidad y las épocas precedentes no existe continuidad alguna al nivel de los contenidos ideales. (2001, pp. 26-27)

¿Se encuentra el planteo de Koselleck en torno al sentido de la modernidad más próximo al teorema de la secularización postulado por Löwith, tal como manifiesta Oncina Coves? ¿Es, por el contrario, como sostiene Palti, la crítica koselleckiana a la modernidad también una afirmación de su legitimidad?

Para abordar los interrogantes mencionados, este trabajo iniciará esbozando un marco histórico y una presentación del debate en torno a la legitimidad de la modernidad animado por Löwith y Blumenberg. Luego, se bosquejará una somera presentación de las claves del teorema de la secularización propuesto por el primero de estos autores. A continuación, se abordará la crítica que le realizó Blumenberg, así como la afirmación de éste acerca de la legitimidad de la filosofía de la historia moderna. Este paso se desplegará en dos apartados. El primero se centrará en las similitudes estructurales entre la teología de una futura redención y la moderna noción de progreso a partir de la distinción entre función y sustancia que propone Blumenberg; en el segundo apartado, se presentará la reivindicación de la originalidad de la moderna idea de progreso que este autor realiza.

Consecuente a esto, el escrito se dedicará al estudio de la manera en que Koselleck interpreta la secularización a partir de contraponer la experiencia de la aceleración del tiempo con su acortamiento. Para ello, se procederá, primero, a presentar la clasificación etimológica del concepto de secularización propuesta por éste, que servirá como base explicativa de la sustitución de la doctrina de los dos reinos por la oposición pasado-futuro (proceso de temporalización). En segundo lugar, se expondrá la forma en que Koselleck entiende el tránsito desde la visión cristiana de la historia a la moderna idea de progreso a partir del pasaje desde el heterónimo acortamiento del tiempo a su inmanente aceleración provocada por el hombre. Finalmente, se mencionará cómo, según el autor, la experiencia de la aceleración se autonomiza de los presupuestos cristianos.

El trabajo se cerrará con una recapitulación de los planteos koselleckianos en torno a la idea de progreso y su relación con la interpretación cristiana de la historia, balanceando en qué sentido puede hablarse de secularización. Será momento, también, para reconsiderar cómo dialogan los planteos de Koselleck con los postulados presentados en la polémica Löwith-Blumenberg.

EL DEBATE DE LÖWITH-BLUMENBERG

Jayne Svenungsson (2014) sostiene que, al término de la Segunda Guerra Mundial, diversos pensadores liberales (Karl Popper, Isaiah Berlin, etc.) ensayaron una búsqueda de las raíces de la ideología totalitaria en las filosofías de la historia decimonónicas. Otros habrían ido más allá al entender que el quiebre ocurrió en la Alta Edad Media, cuando el milenarismo de Joaquín de Fiore abrió las puertas a la conversión del Reino Divino en la idea utópica de una sociedad terrenal perfecta.

En su obra *Meaning in History: The Theological Implications of the Philosophy of History*, publicada en 1949, Karl Löwith (2007) se remontó aún más en el tiempo, vinculando la creencia moderna en el progreso intramundano al legado bíblico. Sostuvo que la visión de la historia que moldeó las ideologías políticas modernas dependía, en última instancia, de la visión mesiánica de la historia como un proceso de redención.

Poco después de una década, la tesis de Löwith fue cuestionada por Hans Blumenberg, lo que dio lugar a un debate en torno a la legitimidad y realidad de la ruptura moderna. La disputa comienza a partir de la intervención de Blumenberg en el VII Congreso Alemán de Filosofía (1962), el cual giró en torno a la idea del progreso. Fue entonces que comenzó a elaborar su tesis, la cual cobró forma con la aparición de *Die Legitimität der Neuzeit*. Allí Blumenberg (2008) criticó lo que denomina “teorema de la secularización”, el cual plantea que la filosofía moderna de la historia no es más que teología secularizada.

Ciertamente, esta polémica viene de tiempo atrás (más de doscientos años), y Blumenberg era consciente de que su ataque a Löwith significaba, en un plano más general, un esfuerzo por repudiar un modo de interpretación que proviene del siglo XVIII. Mientras la controversia en torno a la “legitimidad” nació a partir de disputas de propiedad en los siglos XVII y XVIII, este lenguaje fue tomado para caracterizar los conflictos intelectuales entre los filósofos iluminados y los teólogos de la iglesia. Los filósofos proponían secularizar el conocimiento con el propósito de liberar al hombre del ilegítimo e innatural control de la iglesia, mientras que los defensores de ésta veían en ello desorientados intentos de reclamar, para el hombre y la razón, ámbitos que pertenecían a Dios y la revelación (McKnight, 1990).

Tal como sostiene Rivera García (2003), la deslegitimación de la modernidad que se desprende del teorema de la secularización, en tanto sostiene

que toda novedad moderna es una transformación de una sustancia teológica, teniendo así la modernidad una deuda respecto a dicha tradición de la cual busca liberarse, transita diferentes caminos (Carl Schmitt y los conceptos políticos modernos como teológicos secularizados, Max Weber y el éxito de la empresa capitalista como secularización).

Blumenberg rechaza el esencialismo que el argumento de Löwith de continuidad histórica presupone, y sostiene la idea de que la Edad Moderna es una época independiente que, en muchos aspectos, contrasta con la anterior visión teológica del mundo. Contra el argumento de Löwith respecto a que la idea moderna de progreso es meramente una reencarnación secular de la fe escatológica de redención, Blumenberg defiende la legitimidad de la Edad Moderna, demostrando que las nociones distintivas de la modernidad estaban relacionadas con los precedentes teológicos sólo de manera funcional. Para él, sólo a través de una ruptura con el absolutismo teológico del pasado emergió una visión moderna de la historia.

El asunto fundamental del debate entre estos dos pensadores es la naturaleza de la relación entre la herencia religiosa de la civilización occidental y las modernas filosofías de la historia (y en particular la idea de progreso) ¿Es esta relación mayormente de continuidad o discontinuidad? Es así que el eje del debate Löwith-Blumenberg gira en torno a la cuestión de si el desarrollo de las filosofías modernas de la historia puede ser descrito o no como secularización de la escatología cristiana. De esto se desprende la legitimidad o ilegitimidad de la Edad Moderna a partir de la justicia o no de concebir su filosofía de la historia como una secularización de dicha perspectiva, propia de la soteriología cristiana.

LÖWITH: TEOREMA DE LA SECULARIZACIÓN

[...] la filosofía moderna de la historia arraiga en la fe bíblica en la consumación y termina con la secularización de su paradigma escatológico.

KARL LÖWITH, *Historia del mundo y salvación*

Como se indicó anteriormente, Karl Löwith, intelectual europeo exiliado en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, buscó las raíces de la degeneración

totalitaria de la modernidad occidental remontando la genealogía de las perversiones ideológicas europeas del siglo xx hasta la visión bíblica de la historia.

Löwith (2007) sostiene que la filosofía de la historia moderna se alejó del pensamiento de los antiguos y su concepción cíclica de la historia y también se distanció del pensamiento cristiano que subordina la historia profana a la historia sagrada. De hecho, afirma que aquella se elaboró contra la teología de la historia, e incluso reconoce diferencias entre la visión bíblica de la historia y las modernas filosofías de la historia. Sin embargo, afirma que, por más paradójico que resulte, la misma tiene raíces judeocristianas.

Siguiendo su planteamiento, es a partir de la visión bíblica de la historia que la humanidad comienza a concebir la misma como historia de salvación, como un drama escatológico de redención gobernado por la divina providencia y, como consecuencia, desde entonces comenzó a ser vista a la luz de un propósito último. Löwith (2007) traza paralelos entre la creencia secular en la perfección social a través de la razón y la fe cristiana en la salvación eterna a través de la revelación. Su teorema de la secularización establece que la filosofía moderna de la historia es una secularización de las bases teológicas de la historia soteriológica, mediante el paso a la consumación en la tierra de su sentido. De modo que no es a partir de una comprensión filosófica que la existencia histórica aparece dotada de un sentido ubicado en el futuro, sino que es resultado de la transformación de la expectativa en la venida del Reino de Dios, transmutada en la esperanza en el futuro Reino de los hombres.

Así, Löwith busca demostrar que las construcciones modernas progresistas constituyen secularizaciones de la historia de salvación cristiana, suprimiendo las distinciones entre el Reino trascendente de Dios y el mundo inmanente de los hombres. Con base en una misma concepción de la historia dirigida hacia un único final, meramente se transforma la esperanza bíblica de la salvación en la esperanza de un mejoramiento indefinido. De modo que la creencia cristiana en el milenio se encuentra en el corazón de la visión secular del progreso. Ésta constituye un tipo de religión dimanada de la fe cristiana en un fin visualizado en el futuro, un *éschaton* que, en lugar de supramundano y definido, pasa a ser intramundano e indefinido.

LA CRÍTICA DE BLUMENBERG

Blumenberg (2008) critica el teorema de la secularización propuesto por Löwith y sostiene la tesis de la novedad y legitimidad de la filosofía de la his-

toria moderna. Cuando Löwith insinúa que las teorías modernas de desarrollo fueron alcanzadas a través de la secularización de los patrones escatológicos cristianos, cae, según Blumenberg, en un reduccionismo. Para este último, la modernidad descansa en cimientos propios y no puede reducirse a una ilegítima degeneración de tempranas concepciones teológicas de la historia. Donde Löwith ve continuidad, Blumenberg enfatiza lo contrario, presentando el *Neuzeit* como legítimo por sí mismo, sin necesidad de legitimación externa.

LA LEGITIMIDAD DE LA MODERNIDAD: FUNCIÓN Y SUSTANCIA

Blumenberg no ignora ni niega las similitudes estructurales entre la motivación teológica de una futura redención y la moderna noción de progreso. Pero, mostrar esa similitud no es igual a probar que la última es generada por la primera. En este sentido, sostiene que las filosofías modernas tomaron y elaboraron cuestionamientos propuestos por la teología medieval (como el significado y objeto de la historia). De modo que la continuidad que Blumenberg reconoce es en tanto herencia de problemas y no de sustancias ideales.

Es así que, para Blumenberg, la filosofía moderna de la historia no está teológicamente afectada en su sustancia, sino solo en sus problemas:

la continuidad de la historia, traspasando el umbral de las distintas épocas, no radicaría en la supervivencia de las mismas sustancias ideales, sino en esa hipoteca de los problemas que impone, una y otra vez, la obligación de saber lo que alguna vez antes ya se había sabido. (2008, p. 56)

La tesis de Blumenberg, entonces, sostiene que la validez de la categoría de secularización¹ no es de tipo sustancial, sino meramente funcional. De modo

¹ Dicho sea de paso, Blumenberg sostiene que, con la categoría de secularización, se dice muy poco o nada, y rechaza el servicio que presta dicha categoría “como argumento justificativo de la ‘importancia’, el valor ‘cultural’ del cristianismo dentro del mundo” (2008, p. 17). Para Blumenberg es el mismo cristianismo el que, por temor al milenarismo, se mundaniza en una iglesia. Es la misma religión cristiana la que seculariza e historiza la escatología frente al milenarismo que niega la historia, pues la redención es inminente. La cristiandad temprana, como se aprecia en los evangelios, era escatológica, vivía en la expectativa del inminente fin del mundo. Al no ocurrir el *eschaton* poco después de la crucifixión y la resurrección, los creyentes debieron reorganizar sus creencias para sobrevivir en el mundo. Estas necesidades son la real fuente de la secularización ya que se necesitó modificar la original sustancia cristiana para adaptarla a la misión de la iglesia en el aquí y el ahora (*saeculum*).

que, tal como señala Navarrete Alonso (2012), la teología y la filosofía cumplen funciones análogas, pero no hay una metamorfosis de contenidos supuestamente compartidos por ambas.

¿Dónde reside esta funcionalidad análoga? En que ambas (la filosofía de la historia y la historia cristiana de la salvación) otorgan posibles respuestas a la pregunta acerca del sentido de los acontecimientos históricos. Para Blumenberg, “historia de la salvación” y “filosofía de la historia” como progreso son fenómenos distintos que intentan cumplir una misma faena. Por tanto, la filosofía moderna de la historia no es resultado de la secularización de la teología de la historia en un sentido sustancial, sino solamente funcional.

El planteo de Blumenberg favorece la legitimidad y novedad de la filosofía de la historia, ya que, si la modernidad conservara la sustancia del saber medieval, entonces sería un proceso de deformación de los contenidos teológicos medievales, por tanto, estaría signada por la ilegitimidad. Sin embargo, él no sostiene que exista una ruptura total con la Edad Media. Rechaza la secularización como transferencia de contenidos teológicos, criticando el sustancialismo histórico, pero, como señalamos, marca cierta continuidad funcional entre la Edad Media y la Edad Moderna, ya que en esta última se busca dar respuestas a las mismas preguntas de la época anterior, aunque éstas ya no provengan del ámbito teológico. Así, la discontinuidad enfatizada por Blumenberg es matizada por el concepto de reocupación en un sistema de funciones: lo que es pensado como transferencia de una misma sustancia debería ser pensado como reocupación de determinadas funciones. De este modo, la continuidad funcional entre la Edad Media y la Edad Moderna es dada en tanto la época anterior lega preguntas a la modernidad. Por tanto, rechaza el postulado de una secularización de las ideas cristianas. La idea de progreso no tiene continuidad de sustancia con las ideas cristianas, sino que hay identidad y equivalencia funcional, así como reocupación de la posición anterior. En este sentido, el *Neuzeit* es, para Blumenberg, un intento de dar nuevas respuestas a problemas antropológicos ya planteados anteriormente. Así, se trata de funciones antropológicas y no teológicas las que quedan vacantes y deben ser respondidas por el hombre moderno.

ESCATOLOGÍA Y PROVIDENCIA

Como fue indicado, Blumenberg busca preservar la noción típicamente moderna del progreso, reivindicando su legitimidad como respuesta a la pregunta

por el sentido de los acontecimientos históricos. En este esfuerzo establece que ésta, lejos de un reciclaje de las nociones de providencia y escatología bíblicas, tiene sustento en fuentes racionales, particularmente en los avances científicos y los éxitos en el ámbito de la técnica para satisfacer las necesidades del hombre. Así, las soluciones propuestas por la filosofía moderna a aquellos problemas legados por la época pasada eran distintas a las teológicas y provenían de fuentes diferentes.²

Como fue mencionado, Blumenberg se opone al planteo de una continuidad de la sustancia de la escatología cristiana en la idea de progreso mientras la escatología implica la irrupción en la historia de un acontecimiento heterogéneo a ella y que la trasciende, la idea de progreso opera a partir de la extrapolación de estructuras presentes hacia un futuro inmanente en la historia. Por tanto, el modelo de la escatología teológica, basado en una noción rupturista de consumación de la historia, difícilmente podría haber sido pilar de una idea de progreso, ya que, para ésta, la historia se consume a partir del alcance de una condición durable y fiable.

De modo que, en la escatología cristiana, el acontecimiento escatológico irrumpe en la historia, mientras que la idea de progreso no requiere de algo heterogéneo a la historia, sino que es su mismo desarrollo inmanente el que encierra el futuro. La primera requiere una discontinuidad, mientras que la segunda va alcanzando su meta a través de un tiempo continuo. Además, Blumenberg señala que mientras la concepción moderna de progreso está teñida por la expectativa de un final feliz al cual cabe aproximarse sucesivamente, en la escatología medieval, el temor al juicio final primaba sobre la esperanza mundana, ya que la idea de un futuro cada vez mejor resulta ajena al cristianismo.

Por otro lado, Blumenberg nota la fundamental diferencia entre la historia cristiana de salvación, que se caracteriza por aquella provista por Dios y la perfección mundana alcanzada por el hombre. La transferencia que lleva desde la providencia a la fe en el progreso resulta problemática ya que, primero, el progreso implica una previsión racional, mientras que los decretos de la providencia trascienden toda sospecha humana. Luego, la idea de progreso implica una concepción optimista del curso de la historia (lo que genera confianza en las propias fuerzas de los hombres), mientras que la fe en la providencia está

² En este sentido, Blumenberg dedica gran parte de su trabajo a dar cuenta del nacimiento y desarrollo de la ciencia moderna, y como ésta alteró la relación entre la humanidad y el mundo natural.

signada por el escepticismo y la resignación acerca de la capacidad del hombre de otorgar sentido a los acontecimientos del mundo.

KOSSELLECK: LA SECULARIZACIÓN INTERPRETADA DESDE EL ACORTAMIENTO DEL TIEMPO Y LA ACELERACIÓN

Koselleck (2003) inicia su trabajo “Acortamiento del tiempo y aceleración. Un estudio sobre la secularización” citando, por un lado, fragmentos apocalípticos de la Sibila Tiburtina del siglo IV, y por otro, declaraciones del ingeniero Werner von Siemens del siglo XIX. Ambas fuentes evocan intervalos temporales abreviados, lo que posibilita la comparación. Para Koselleck, empero, ésta es formal; por lo tanto, demuestra los contenidos divergentes de estos planteos. Así, señala que el texto apocalíptico afirma el acortamiento del tiempo que precede al fin del mundo, dado que es el tiempo mismo el cual se acelera. Por voluntad divina se produce una mutación del tiempo natural. En cambio, las declaraciones del ingeniero Siemens refieren una aceleración en el horizonte de progreso. El tiempo natural no sufre modificación, sino que, en su seno, los progresos en la ciencia y la cultura se generan cada vez más deprisa. Lo que se acelera es, pues, el contenido producido por los hombres.

Koselleck aprecia la analogía semántica existente entre los textos apocalípticos y la retórica moderna del progreso, pero, afirma que los contenidos de estas concepciones son contradictorios, refieren estados de cosas diferentes. Sigamos los pasos de su argumentación.

EL CONCEPTO DE SECULARIZACIÓN: PROCESO DE TEMPORALIZACIÓN

En primer lugar, Koselleck (2003) procede a realizar una clasificación etimológica del concepto de secularización. Para él, el término es un eslogan difuso, de usos variados. Señala que posee un núcleo institucional, vinculado al derecho canónico en tanto el término designa a finales del siglo XVI el tránsito de un religioso regular al estado secular.

Sin embargo, advierte Koselleck, con la paz de Westfalia (1648), “secularización” portó un nuevo concepto: el paso de bienes eclesiásticos a manos seculares. Primeramente estuvo dirigido contra los protestantes, señores territoriales que confiscaban los bienes de la iglesia católica. No obstante, con la Ilustración, llegarían nuevas expropiaciones de bienes eclesiásticos en las

cuales participaron los mismos soberanos de los Estados católicos. Por tanto, designó un acto jurídico políticamente fundado, que expropió los bienes de la iglesia católica y destinó a nuevo fines (pedagógicos, mercantiles, económicos, políticos, etc.) los beneficios financieros. Tanto en este uso más propio del derecho político, como en el anterior vinculado al derecho canónico, el concepto extrajo su significado de la oposición espiritual/secular que se sustenta en la doctrina agustiniana de los dos reinos.

Koselleck (2003), sin embargo, señala que con la Revolución francesa el sentido de “secularización” se amplía al recibir la impronta metafórica. De concepto jurídico-canónico y jurídico-político, se torna una categoría hermenéutica de la filosofía de la historia, que pretende interpretar la historia universal de la Edad Moderna. Así, la posición liberal (Kant, Hegel, Dilthey) entiende que las tareas cristianas de salvación ya no se encuentran en un más allá, sino en la realización moral y ética de la religión cristiana en este mundo. De este modo, la escatología (advenimiento del fin del mundo) transita al progreso, que debe realizar en el plano intramundano los contenidos cristianos, alcanzándose en el futuro la libertad de cualquier forma de dominación.

Más en general, indica Koselleck, todas las doctrinas seculares, desde el conservadurismo hasta el comunismo, renuncian a separar tajantemente lo espiritual de lo secular: “todos los esquemas interpretativos de la filosofía de la historia se someten a la prescripción por la que todas las tareas y desafíos deben ser resueltos en el tiempo histórico, con y a través del tiempo histórico mismo” (2003, p. 46). El tiempo ya no se opone a la eternidad. Los pares opuestos dualistas de origen cristiano se disuelven bajo el presupuesto de que el tiempo mundano de la historia no solo plantea problemas, también aporta soluciones. La oposición entre el más allá y el más acá es relegada por la de pasado-futuro.

Para Koselleck el proceso puede describirse como “mundanización”, aunque cree más correcto llamarlo “temporalización”. Refiere que la existencia de un tiempo histórico inmanente al mundo, que se diferencia de ritmos temporales ligados a la naturaleza, es dado a partir de la experiencia de la aceleración, en la cual se califica el tiempo histórico como tiempo producido por los hombres. Solo a través de la experiencia de la aceleración, la experiencia del tiempo (siempre dada naturalmente) puede ser definida como una específicamente histórica.

Así, Koselleck afirma que la doctrina de los dos mundos, como última legitimación del obrar político y del comportamiento social, es reemplazada por

las nociones de historia y de tiempo histórico, invocada como última instancia de fundamentación de los planes políticos y de la organización social. La doctrina de los dos mundos es reemplazada a partir de la “temporalización”, por la noción de tiempo histórico dado a partir de la experiencia de la aceleración y es creado por los hombres; entonces, prima la oposición pasado-futuro sobre la espiritual-secular.

DEL HETERÓNOMO ACORTAMIENTO DEL TIEMPO
A SU INMANENTE ACELERACIÓN PROVOCADA POR EL HOMBRE

En segundo lugar, Koselleck (2003) procede a una historización de la categoría de acortamiento del tiempo, desde el Nuevo Testamento hasta la Edad Moderna. Se pregunta si puede razonarse la experiencia de la aceleración moderna sólo a partir de un origen cristiano y, para responder esto, parte de distinguir dos significados de “secularización”: a) como negación del origen cristiano, la renuncia al principio de los dos reinos y b) en tanto los contenidos de la fe cristiana continúan siendo un presupuesto implícito para pensar la mundanización.

Koselleck señala que la representación de la posibilidad de acortar el tiempo proviene de los textos apocalípticos de la tradición judeocristiana. El concepto recibe su sentido de la esperanza de la salvación, en tanto gracia concedida por Dios, dirigida a abreviar los sufrimientos antes del fin del mundo. Se trata de un adelantamiento del mismo: antes de que el juicio universal ponga fin al mundo y su cronología, el tiempo natural (solar) adquirirá una velocidad frenética.

Koselleck indica que la interpretación apocalíptica del acortamiento del tiempo apenas se aplicó a acontecimientos históricos y políticos ya que era considerada herejía. A finales de la Edad Media proliferaron las visiones apocalípticas por fuera del control de la iglesia, e incluso el mismo Lutero insiste sobre las expectativas apocalípticas. El historiador alemán afirma que la fórmula del acortamiento del tiempo, de la supresión del orden temporal, es una premisa metahistórica permanentemente aplicable, pero sobre este requisito suprahistórico, el hombre no podía decidir. Esto cambió en la Edad Moderna.

Koselleck establece que desde el siglo XVI se multiplican los indicios de que en lapsos de tiempo más breves se preparan grandes novedades en este mundo. Así, el acortamiento de los intervalos temporales es conservado formalmente como argumento para la salvación futura; sin embargo, los motivos

apocalípticos ceden terreno, pierden resonancia política, y se restringen a las sectas cristianas (pietistas, milenaristas). Comenzó a abrirse paso algo nuevo, incentivado por los descubrimientos e invenciones de las ciencias de la naturaleza. De este modo, la esperanza se convierte en una máxima empírica, ya que se sustenta en los descubrimientos científicos recientes.

Entonces, ¿en qué se diferencia el acortamiento del tiempo en el horizonte escatológico del juicio universal, de la aceleración en el horizonte del progreso? Para Koselleck, el contenido es divergente en tanto que:

- a) Ya no es Dios el señor de la acción, sino que es el hombre quien provoca el progreso; va cambiando, en el transcurso de la modernidad, el sujeto de la acción.
- b) El tiempo mismo no es privado de su regularidad natural (acortado mediante intervención divina), sino que es el hombre el que se sirve del tiempo (uniforme, natural) para medir cronológicamente los progresos impulsados por él. La aceleración de los progresos se aprecia en el tiempo uniforme; esto se opone al acortamiento del tiempo dispuesto por Dios.
- c) El acortamiento del tiempo ponía fin a la historia desde el exterior; en cambio, la aceleración se registra en la historia misma y son los hombres quienes disponen. El fin no se acerca más rápidamente, sino que, en comparación con los siglos pasados, los avances actuales se producen a un ritmo más veloz.

Según Koselleck, ambas posiciones tienen en común la fijación de una meta, la determinación de una teleología, de un *telos* que debe ser alcanzado cada vez más deprisa. Con los progresos, la meta es el dominio de la naturaleza y la autoorganización de la sociedad constituida políticamente, por lo que la salvación no es buscada al término de la historia, sino en el desarrollo y ejecución de la historia misma.

Por ello, para Koselleck, la meta de la Ilustración es algo más que simple secularización. Por mucha similitud que pueda haber en los ropajes, nos dice, el núcleo de experiencia que conllevan las nuevas expectativas ya no se deduce del apocalipsis ni es determinado por el juicio final: es la historia misma, ahora, el tribunal del mundo. La meta (temida, esperada) de un fin del mundo que irrumpe en intervalos acortados se convierte, con la Ilustración, en un concepto de expectativa puramente intramundano. Koselleck reconoce que, ciertamente, el futuro se tiñe de una promesa cuasi religiosa de felicidad y li-

bertad. Sin embargo, indica, toda la determinación de la aceleración está fundada de modo puramente intramundano. Por tanto, nos encontramos ante un tipo de secularización que se distancia del cristianismo.

Koselleck sostiene que desde el siglo XIX los progresos técnicos respaldan cada vez más, empíricamente, la tesis de la aceleración. Es así que la experiencia deja de estar signada por la expectativa salvífica y pasa a estar constituida por la expectativa en los triunfos técnicos; la antigua expectativa soteriológica queda relegada a un sitio secundario.

Para Koselleck, el presupuesto extrahistórico del acortamiento del tiempo se transforma al inicio de la modernidad en un principio intrahistórico de aceleración. Ya no es Dios, sino el hombre quien imprime esta aceleración del tiempo a partir de la transformación de la naturaleza y de la sociedad. De este modo, señala que:

Por secularizada, en el sentido de la asunción de una herencia cristiana, puede entenderse en primer lugar solo la meta ligada a las esperanzas progresistas de realizar en el futuro un reino de la felicidad y la libertad frente a toda forma de dominación. En segundo lugar, se puede considerar como secularizada también la idea de que la historia misma deba tener en general una meta. (Koselleck, 2003, p. 62)

Es solo en este sentido limitado que para el historiador alemán es válido sostener una mundanización de las prerrogativas cristianas. Pero, la experiencia moderna de la aceleración (a partir de la transformación técnica e industrial de la sociedad) no es, para él, deducible de premisas teológicas.

AUTONOMIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LA ACELERACIÓN

En tercer lugar, Koselleck se propone clarificar el concepto de aceleración contrastándolo con el de acortamiento del tiempo y secularización. Para él, a partir del siglo XVIII la tesis de la experiencia de la aceleración se autonomiza y se sostiene independientemente de las derivaciones cristianas.

Afirma que, desde la Revolución francesa, la tesis de la aceleración adquiere una dimensión relevante para la teoría de la historia, susceptible de verificación empírica sin necesidad de recurrir a un plan divino. Mientras la Reforma alemana y la Revolución inglesa se atenían todavía a expectativas apocalípticas, la situación se modifica con la Revolución francesa.

Tienen lugar, asimismo, experiencias sociales extrapolíticas de aceleración, previas a la revolución industrial: coches a caballos, telegrafía óptica, correo. Más allá de la experiencia de aceleración política, esto indica una intensificación del ritmo en el ámbito de la sociedad burguesa económicamente pujante. Con la mecanización y la organización industrial, se confirma el postulado de la aceleración a partir de la experiencia cotidiana: ferrocarril, automóvil y aeronáutica suprimen las separaciones espaciales mediante aproximaciones en el tiempo; lo mismo vale para la transmisión de noticias (teléfono, radio, televisión).

CONCLUSIONES

Koselleck no niega la presencia de una herencia cristiana en las filosofías de la historia, en la medida en que se mundanizan o temporalizan las metas escatológicas cristianas. Señala que la religión cristiana, en sus distintas ramas, suministró la soteriología que sería asumida de diversas formas en la historia progresiva; hay, por tanto, un movimiento de secularización que implica el traspaso de la escatología a la visión del mundo orientada hacia el futuro.

Más precisamente en torno al debate sobre la secularización, indica que “[e]sta transposición de una meta extrahistórica a una intrahistórica es —a pesar de la crítica de Hans Blumenberg— un proceso incontrovertible, que Karl Löwith ha demostrado” (Koselleck, 2003, p. 60). Koselleck no plantea, entonces, una discontinuidad radical entre la Edad Media y la modernidad. Empero, como vimos, Blumenberg tampoco lo hace, ya que reconoce una continuidad funcional en tanto se busca, desde ambas perspectivas, responder a la misma pregunta acerca del sentido de los acontecimientos históricos. De forma similar, Koselleck ve que lo común en ambas representaciones reside en la idea de que la historia misma debe tener una meta, la postulación de un *telos* que debe ser alcanzado cada vez más rápidamente, así como una misma promesa, una misma meta ligada a un reino de felicidad y libertad, pero no más que ello.

Así como para Blumenberg la categoría de secularización tiene una validez de tipo funcional, pero no es válida en tanto supervivencia de las mismas substancias ideales, Koselleck afirma que las experiencias que conllevan las nuevas expectativas propuestas por las filosofías de la historia ilustradas ya no son deducibles de las premisas teológicas. Existe, por tanto, una diferencia de contenidos. Koselleck sostiene que es a través del proceso de temporalización,

que implica la asunción de un tiempo inmanente e histórico producido por los hombres, dado a partir de la experiencia de la aceleración, que dicha experiencia se autonomiza de la escatología cristiana. Esto tendrá como resultado, a partir de la intramundanización de los contenidos soteriológicos cristianos, el reemplazo de la oposición espiritual-secular (o la oposición eternidad-tiempo histórico) por la oposición pasado-futuro.

Como vimos, para Koselleck, la analogía entre los textos apocalípticos y la retórica del progreso es formal, dado que el acortamiento del tiempo apocalíptico es distinto a la experiencia de aceleración en el horizonte de progreso. Esto se debe a que, como fue mencionado anteriormente, en el primero es el tiempo natural el que muta y se acorta, provocando el adelantamiento del fin del mundo; mientras en la segunda, el tiempo natural no es privado de su regularidad, es en su uniformidad que los progresos de la ciencia y la técnica se producen cada vez más deprisa. Asimismo, desde la perspectiva teológica, el acortamiento del tiempo implicaba un fin de la historia impuesto desde el exterior, mientras que en la idea de progreso la aceleración ocurre en la historia y son los hombres los que disponen. También, mientras en el primer caso el tiempo natural muta por voluntad divina, en el segundo es la actividad del hombre la que posibilita el progreso que conlleva la experiencia de la aceleración. De manera que, en uno, es la gracia de Dios la que concede la salvación, mientras que, en otro, la esperanza se sustenta en la razón (y particularmente en su resultado bajo la forma de descubrimientos científicos), pues son los hombres los que provocan el progreso.

Además, mientras que para el creyente cristiano el reino celestial solamente se alcanza una vez ocurrido el fin de la historia, en la noción de progreso, la salvación no es buscada al término de la historia, sino en su desarrollo. Más aún, Koselleck indica que, respecto al tiempo que media entre el presente y el final, la doctrina cristiana moldeaba una experiencia fundamental donde el mundo aparecía envejeciendo y decayendo: el tiempo existente entre la Venida y la Parusía era la última era, la *senectus*, una etapa en la que nada nuevo sucedería. Es así que le resultaba extraño a esta perspectiva interpretar el futuro terrenal de forma progresiva. Contrasta esto afirmando que “el concepto moderno de progreso se diferencia de los significados religiosos originales en que el fin del mundo, que siempre estaba por llegar, se transforma en un futuro abierto” (Koselleck, 2012, p. 101). Este futuro abierto, indica, implica la idea de que nuestra experiencia anterior ya no se anticipa a las novedades del

futuro, que será necesariamente diferente del pasado.³ Por tanto, señala que, a diferencia de la doctrina cristiana donde la expectativa es siempre igual, en la modernidad el tiempo se refleja en un pronóstico que es siempre inesperado al ser lo único continuo la novedad.⁴

De este modo, si el futuro en la premodernidad es visualizado como algo cerrado, carente de espacio para acontecimientos novedosos, algo dado, predeterminado, en la modernidad, por el contrario, no aparece como algo inamovible, sino que resulta incierto y permanece abierto. Mientras en el primer caso aparece asociado a lo porvenir, en tanto está prescrito, fijo, aproximándose hacia nosotros; en el segundo caso el tiempo es percibido como un espacio temporal vacío y absoluto, donde las cosas del futuro ya no se acercan a un hombre pasivo, sino que el hombre es quien activamente las construye. No hay, entonces, advenimiento de cosas preexistentes en el futuro, sino que las cosas solamente existen cuando se hacen presentes. Este futuro como espacio temporal vacío es llenado con las representaciones mentales que se consideran acordes, en este proceso nace la idea de progreso. De este modo, el futuro va refiriendo los asuntos humanos en este mundo, escindiéndose del más allá, separándose de la eternidad e introduciéndose en la historia.

En este sentido, el futuro abierto conlleva, en la idea de progreso, la capacidad de auto perfeccionamiento humano. Mediante la razón, el hombre puede ir transformando un mundo perfectible de acuerdo con un *telos* de felicidad y libertad: en cierta forma, en busca del dominio de la naturaleza, el hombre se encuentra condenado a progresar, a desarrollar su industria, a organizarse políticamente y a racionalizar cada vez más aspectos de su existencia. El hombre y el medio resultan perfectibles independientemente de la intervención divina, merced a la misma acción humana. De este modo, la expectativa en los progresos técnicos que respaldan empíricamente la tesis de la aceleración relegará las antiguas expectativas cristianas.

³ En este sentido, para Koselleck, se rompe con el ideal pedagógico premoderno de la historia (en tanto *magistra vitae*), el cual suponía la iterabilidad de ésta.

⁴ Koselleck amplía señalando: “¿Cuál fue la novedad de la expectativa de futuro propia del progreso? El fin del mundo, que no llegaba, había constituido a la Iglesia y junto con ella un tiempo estático que se puede conocer como tradición [...] El pronóstico implica un diagnóstico que introduce el pasado en el futuro [...] hasta aquí sólo se podía experimentar el pasado porque él mismo contenía un elemento del mañana [...] De aquí en adelante, el progreso despliega un futuro que va más allá del espacio de tiempo y experiencia natural, pronosticable y tradicional” (1993, p. 36).

Por tanto, en oposición a lo afirmado por Oncina Coves (2003), no resulta consistente sostener que, respecto al debate Löwith-Blumenberg en torno a la secularización, Koselleck se decantó hacia el primero. Por el contrario (y en consonancia con la lectura realizada por Palti, 2001) los postulados de Koselleck acerca de la diferenciación entre la escatología cristiana y la idea de progreso permiten afirmar la legitimidad de la modernidad⁵ en tanto forma inédita de vivenciar el decurso del tiempo que produce un quiebre con los modos premodernos de figuración histórica. Si bien él considera (y en esto sigue a Löwith) incontrovertible el proceso de transposición de la escatología a una historia progresiva, afirma que ésta se irá desconectando de la visión cristiana del mundo y asumirá completa autonomía como marca de la modernidad. Aunque la interpretación de los procesos hecha por Blumenberg y Koselleck presenta diferencias sensibles,⁶ ambos asocian la emergencia de la modernidad a la destrucción de la estabilidad y continuidad en la experimentación del tiempo histórico (también, en palabras de Koselleck, 2001, al sobredimensionamiento del “horizonte de expectativas” respecto al “espacio de experiencias”), así como a la aparición de una nueva conciencia respecto al carácter edificable de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

⁵ “El caudal de ideas heredado de los siglos precedentes, que estaba ya casi íntegramente a disposición de los ilustrados, sólo fue aceptado en una determinada situación, y expuesto en ésta —lo que constituye la novedad específica del hecho— de modo filosófico-histórico” (Koselleck, 2007, p. 26).

⁶ Las diferencias entre la interpretación de Blumenberg y la de Koselleck son significativas tal como indica Palti: “La primera y más obvia se refiere a la periodización. En este último, el momento de arranque de la modernidad se ve desplazado nada menos que ¡cuatro siglos!” (2004, p. 69). Blumenberg vincula el origen de la modernidad a la destrucción por parte del nominalismo de la idea escolástica del cosmos, en torno al siglo XIV, mientras que Koselleck se concentra en el periodo de transición denominado Sattelzeit (1750-1850).

- _____. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2003). “Acortamiento del tiempo y aceleración. Un estudio sobre la secularización”. En R. Koselleck, *Aceleración, prognosis y secularización* (pp. 37-71). Valencia: Pre-Textos.
- _____. (2007). *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta.
- _____. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. México: Trotta.
- Löwith, K. (2007). *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Katz.
- McKnight, S. (1990). “The legitimacy of the Modern Age: The Löwith-Blumenberg debate in light of recent scholarship”. *The Political Science Reviewer*, 19(1), 177-195.
- Navarrete Alonso, R. (2012). “Secularización, escatología y mesianismo: una revisión del debate entre Hans Blumenberg y Karl Löwith a propósito de la filosofía de la historia”. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía, II Época*, 7, 315-324.
- Oncina Coves, F. (2003). “La modernidad velociferina y el conjuro de la secularización”. En R. Koselleck, *Aceleración, prognosis y secularización* (pp. 11-33). Valencia: Pre-Textos.
- Palti, E. J. (2001). “Introducción”. En R. Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (pp. 9-32). Barcelona: Paidós.
- _____. (2004). “Koselleck y la idea de *Sattelzeit*. Un debate sobre modernidad y temporalidad”. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 53, 63-74.
- Rivera García, A. (2003). “La secularización después de Blumenberg”. *Res publica*, 11-12, 95-142.
- Svenungsson, J. (2014). “A Secular Utopia: Remarks on the Löwith-Blumenberg Debate”. En E. Namli, J. Svenungsson y A. Vincent (Eds.), *Jewish Thought, Utopia and Revolution* (pp. 69-84). Amsterdam/New York: Rodopi.

**La cultura cubana de los setenta:
una mirada crítica hacia una década negra**
*The cuban culture of the seventies:
a critical look at a black decade*

Liosdany Figuera Marante 

Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, Cuba
lfiguera@ucf.edu.cu

Recibido: 29 Abril 2021 / Aceptado: 4 Agosto 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

Este trabajo académico es el resultado del informe de tesis del máster en Estudios Hispánicos de la Universidad de Cádiz. Aborda a grandes rasgos la política cultural de la década de los setenta del siglo xx en Cuba y su impacto en la intelectualidad y sociedad en sentido general. Se realiza un análisis de los principales acontecimientos políticos y sociales, los cuales fueron la génesis de los problemas culturales del momento y de los debates más significativos en torno a la cultura que se venía materializando con fuerza desde la década precedente. Para entender este complejo período, es necesario partir del estudio de los principales documentos que rigen la política cultural cubana de entonces, dígase *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro; *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto Che Guevara; la *Declaración* del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 y las *Tesis y Resoluciones* del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba de 1975.

PALABRAS CLAVE: política cultural; polémicas culturales; realismo socialista; censura; quinquenio gris; decenio negro.

ABSTRACT

This academic work is the result of the thesis report for the master's degree in Hispanic Studies at the University of Cádiz. It broadly addresses the cultural policy of the seventies of the twentieth century in Cuba and its impact on the intelligentsia and society in a general sense. An analysis of the main political and social events is carried out, which were the genesis of the cultural problems of the time and of the most significant debates about culture that had been materializing strongly since the previous decade. To understand this complex period, it is necessary to start from the study of the main documents that govern the Cuban cultural policy of that period, say Words to the intellectuals by Fidel Castro; Socialism and the man in Cuba by Ernesto Che Guevara; the Declaration of the First Congress National of Education and Culture of 1971 and the Theses and Resolutions of the First Congress of the Communist Party of Cuba of 1975.

KEYWORDS: *Cultural Politics; Cultural Polemics; Socialist Realism; Censorship; Gray Five-year Period; Black decade.*

INTRODUCCIÓN

Con encontradas divergencias ideoestéticas¹ se desarrolló la producción intelectual desde los sesentas hasta los primeros años de la década del setenta. Los debates estéticos y culturales en este contexto demostraron, entre otros aspectos, el dominio teórico y la preparación académica de los artistas y escritores cubanos que surgieron en los inicios de la revolución. Tampoco podría olvidarse la visión de la generación que comenzaba a producir sus obras, la cual sería la base nutritiva de la década siguiente, en oposición a la “vieja” intelectualidad marxista.

El realismo socialista no se impuso como corriente estética, la producción artístico-literaria de esos años es un reflejo de ello. Sin embargo, esta etapa de la historia del país merece todavía más estudios, pues fue una de las más críticas del panorama cultural cubano. Se trata de un momento histórico marcado por la censura, la exclusión y los inevitables choques entre el gobierno y los intelectuales cubanos.

¹ Véase el artículo de Figuera y Rodríguez Sabatés (2010).

Los estudios sobre el “decenio negro”² o “quinquenio gris”,³ al igual que sobre parte de la historia de Cuba después del triunfo revolucionario de 1959, no son abundantes. Aunque en los últimos años parece revertirse este dogma, es un tema desconocido por las nuevas generaciones dentro y fuera de la isla. En el exilio o diáspora cubana se han publicado variedad de trabajos, pero, en su mayoría, la politización de los textos y en ocasiones el odio latente a la Revolución Cubana, provocan la carencia de bases investigativas. A partir del 2005 comenzaron a publicarse algunos artículos que tímidamente abordaron la mencionada etapa. No es hasta finales del 2006 que se enarbó un auge en el tratamiento del tema sin temor a nada ni a nadie. Incluso, algunos de los protagonistas de los sucesos de la década para bien de la cultura cubana han escrito sobre aquellos años negros.

Destacable en el rescate de esa parte de la historia nacional es la labor emprendida por Desiderio Navarro, director del Centro Teórico-Cultural Criterios de La Habana, desde donde se organizó el ciclo de conferencias: *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Estas conferencias, publicadas en internet por el Centro Teórico-Cultural Criterios y ofrecidas por prestigiosas personalidades de la cultura cubana y algunos testigos directos que sufrieron el dogmatismo cultural, constituyen los principales textos escritos hasta el momento y la base para la reconstrucción y análisis del “decenio negro”.

Entre los textos más destacados sobresalen: *El Quinquenio Gris: Revisitando el término* de Ambrosio Fonet, *El Quinquenio Gris: testimonio de una lealtad*, de Eduardo Heras León y *Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia*, de Arturo Arango. Resultan interesantes, además, los siguientes escritos: *Pensamiento social y política de la Revolución*, de Fernando Martínez Heredia y *El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos*, de Ernesto Juan Castellanos; junto a *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, de Juan Antonio García Borrero. Vale la pena mencionar un libro poco divulgado por su mínima tirada: *La política cultural de la Revolución Cubana 1971-1988*, de la Dra. Mildred de la Torre Molina. También de gran valor investigativo y crítico, destaca *El 71. Anatomía de una crisis*, de Jorge Fonet,

² Concepto acuñado en 1998 por César López en una entrevista publicada en *La Gaceta de Cuba* con el título *Defender todo lo defendible, que es mucho*.

³ Término propuesto por Ambrosio Fonet en su escrito *A propósito de “Las iniciales de la tierra”* (1987) para señalar el período de 1971 a 1976, años que fungió como responsable de la política cultural del país el burócrata y dogmático marxista Luis Pavón, máximo directivo del Consejo Nacional de Cultura.

quien centra su análisis en los acontecimientos que, a inicios de los años setenta, desembocaron en un clímax convulso, sustentado en una gran variedad de fuentes documentales. Más recientemente está *Decirlo todo. Políticas culturales (en la Revolución cubana)*, de Guillermo Rodríguez Rivera, texto que recorre la historia cultural cubana —en particular el llamado quinquenio gris— desde una rigurosa mirada analítica y testimonial.

A pesar del rigor investigativo de estos trabajos, aún son insuficientes para comprender toda la política cultural cubana de estos años, no así que, a la vez, son los más ilustrativos. Sin embargo, la mayoría de estas fuentes están permeadas por la vivencia y experiencia personal. Constituyen fuentes de primera mano y, al mismo tiempo, coquetean con la subjetividad emocional de haber sido partícipes de un momento controvertido en la historia del país. En paralelo, puede advertirse que los textos se centran en determinados elementos de la política cultural y en eventos explosivos que dinamizaron, sobre todo, los años de 1971 a 1976. El presente artículo pretende enmendar dichos aspectos al analizar desde una perspectiva cronológica y crítica los documentos, hechos y figuras que son determinantes para la cultura cubana y su política cultural en el “decenio negro”.

LA DÉCADA DEL SETENTA:

LA ETAPA NEGRA DE LA CULTURA CUBANA

La década del setenta llegó con cicatrices abiertas que marcaban la sociedad y la cultura cubanas. La aspiración de educar hombres ideológicamente definidos con los principios marxistas-leninistas, coherentes con la obra de la revolución que gestionaba la dirección política del país, no permitía ningún “síndrome” de extravagancia, homosexualidad y contrarrevolución, elementos subversivos que podían afectar la moral del pueblo, un pueblo nuevo y educado.

Con el matiz institucional de estos desvíos ideológicos y morales, un arma certera de los enemigos de la Revolución Cubana para atacarla, se crearon las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP). A estas unidades se llevaron arbitrariamente a gran cantidad de homosexuales, a religiosos que por sus principios chocaban con la política gubernamental —principalmente Testigos de Jehová— ya jóvenes de conducta antisocial. “El objetivo era preciso y claro: reeducarlos hasta «hacerlos hombres» de la nueva sociedad, y cubrir así aquellas convicciones y «lagunas» sociales, morales e ideológicas que los habían llevado allí” (Castellanos, 2008, p. 17). La UMAP, lejos de reeducar a

los sometidos, favoreció el rechazo de esa parte de la juventud, fundamentalmente a jóvenes escritores y artistas involucrados por una decisión arbitraria y ajenos a todo ideal humanista o socialista.

En la práctica se tenía una mano de obra que contribuía a la economía del país sin muchos costos, a la vez, se aislaba de la sociedad a individuos de conducta impropia para un revolucionario. Un “beneficio” duplicado, pero, a la postre, estas unidades estaban llamadas a fracasar porque, entre otros elementos, el desacato de los enclaustrados era cada vez mayor y de carácter público, sin olvidar que éstas iban contra todo principio de igualdad social. En menos de cinco años desaparecieron; para inicios de los años setenta, eran un recuerdo, pero con un reciente sabor amargo por la huella nefasta dentro de la sociedad cubana y particularmente dentro de la cultura. Esto evidenció las consecuencias que esperaban a quienes fueran por caminos contrarios a los tomados en el proceso revolucionario. Ya desde la segunda mitad de la década del sesenta, el aislamiento y el silencio comenzaba a manifestarse, para así agudizarse en la próxima década.

El Congreso Cultural, que tuvo lugar en La Habana del 4 al 11 de noviembre de 1968, atrajo a un gran número de escritores izquierdistas a nivel mundial. Encontraron en Cuba un ambiente favorable para sus ideas progresistas, unido al intercambio entre escritores y artistas cubanos y foráneos. En dicho año se abrió el camino de la política cultural de la década que se avecinaba, y a ello contribuyó una serie de hechos culturales y políticos que obligaron al país a mostrar una nueva posición ante la creación artística del momento. Una posición previamente marcada por la censura y la exclusión.

La muerte de Ernesto Guevara en Bolivia un año antes debilitó los movimientos progresistas en América Latina. Los acontecimientos fracasados del Mayo Francés y la Primavera de Praga, unidos a la invasión soviética en Checoslovaquia en 1968, deshumanizaron cualquier imagen del socialismo. Estos sucesos internacionales sin duda influyeron en la intelectualidad más comprometida socialmente a escala mundial, entre ellas, la cubana. En 1970 el plan socialista para el desarrollo económico de Cuba aceleró forzosamente la producción azucarera como recurso económico vital para nivelar el comercio exterior que se hallaba en detrimento por el bloqueo económico de Estados Unidos. Los sectores sociales se volcaron en busca del éxito de la zafra de ese año —bautizada como la *Zafra de los diez millones*, pues su objetivo era producir 10 millones de toneladas de azúcar— para sacar al país de su estatus de subdesarrollo. La meta jamás se cumplió, ya que “la gran zafra no alcanzó los

diez millones de toneladas proyectados y el esfuerzo dislocó y agotó la economía nacional” (Martínez Heredia, 2007, p. 18). Con una economía agotada y un cerco constante de su enemigo político, el gobierno “tuvo que definir radicalmente sus alianzas. Hubo un acercamiento mayor a la Unión Soviética y a los países socialistas europeos” (Fornet, 2006, p. 14).

A diez años del triunfo de la revolución, la economía cubana seguía siendo una economía dependiente, cuyo socio principal era la Unión Soviética, la cual favorecía a la isla por su posición geopolítica. Los lazos entre ambos se estrecharon aún más por el apoyo de Fidel a la invasión de la URSS a su aliado europeo desde el punto de vista político, aunque jurídicamente no reconocía la ocupación militar. A pesar de ser un país autónomo y preguntarse si el caso checoslovaco podría ocurrir también en Cuba, inevitablemente la dependencia hacia los soviéticos era cada vez más necesaria para poder sostener económicamente al país. Se acabó así cualquier intento de innovaciones en el socialismo que se pretendía experimentar en Cuba.

Un amplio grupo de intelectuales cubanos no compartió la posición de su gobierno respecto a los sucesos checo-soviéticos. En este contexto, son premiados por la UNEAC el libro de poesía *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, así como la tragedia *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, obras publicadas pero prologadas con una aclaración que las calificaba como contrarrevolucionarias. Desde entonces, el arte cubano se calificaría como revolucionario o contrarrevolucionario, como diversionista o socialista. Este tipo de selección fue ejecutada por funcionarios culturales, muchas veces sin la capacidad requerida para valorar el arte, pero, con la ponderada autorización para censurar. La represión se volvió incluso más férrea que en los primeros años de los sesenta, cuando se les permitía polemizar desde disímiles publicaciones a intelectuales con diversidad estética y en menor medida ideológica.

A finales de la década del sesenta y comienzos de la siguiente, la inconformidad de varios intelectuales con sus propios intereses artísticos conllevó un choque directo con los intereses políticos de los funcionarios de cultura y dirigentes del país. Estos últimos promovieron la implantación radical del realismo socialista en la cultura, o lo que se puede definir como la “sovietización”⁴

⁴ Este término lo empleo para definir todo el proceso de penetración cultural soviético en Cuba, durante los años setenta y la primera mitad de los ochenta. Sin embargo, a pesar de toda la influencia de la cultura soviética en el país, la cultura cubana continuó fomentándose desde sus raíces históricas y defendió sus tradiciones más genuinas. Lo evidencia el vasto quehacer artístico-cultural de la época.

de la cultura y la sociedad. Lo anterior se produjo, sobre todo, después del ingreso de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME)⁵ en 1972, en el que se vinculó estructuralmente la economía de la isla a la del campo socialista.

EL CASO PADILLA, EL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE 1971, LA CENSURA Y LA EXCLUSIÓN

Si el documental *PM*, provocó *Palabras a los intelectuales* y el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, *Los siete contra Tebas* y *Fuera del juego* propiciaron el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971. Éste fue concebido primeramente para el plano de la educación, pero, a raíz de las tensiones culturales, se determinó que se incluyera el problema de la cultura en sus discusiones. Esta decisión, motivada por el “caso Padilla”, condujo la ruptura de numerosos intelectuales extranjeros con Cuba y una nueva política cultural que se basaría en los planteamientos de Fidel en su discurso de 1961.

Algunos autores, como Arturo Arango,⁶ sostienen que hubo dos “casos Padilla”: el primero en 1968, al ser premiado *Fuera del juego* por un jurado internacional y publicado con una nota aclaratoria de la UNEAC, en la que se declaraba al libro como contrarrevolucionario. El segundo caso fue su arresto de más de 30 días por parte de la seguridad cubana en 1971. Ambos momentos desataron controversias de todo tipo dentro y fuera de Cuba. En el extranjero, las voces más constantes a favor del autor, fueron las de Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa. Cabrera Infante, declarado ya en contra del gobierno y su política, aprovechó el suceso para atacar directamente a la revolución; motivado, además, por el elogio que hizo su entonces amigo a su novela *Tres tristes tigres*, por encima de *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero. No obstante, “en diciembre del 68, Padilla sostuvo inclusive una escaramuza con Cabrera Infante en la que, al rechazar su apoyo, lo acusaba de ser un «contrarrevolucionario que intenta crearle una situación difícil al que no ha tomado su mismo camino»” (Fornet, 2006, p. 12).

⁵ Organización internacional socialista que agrupó a los Estados de ese sistema político-social de Europa, Asia y Cuba en el caso de América Latina. Se creó en 1949 y se adoptó como idioma oficial de trabajo el ruso, disolviéndose en junio de 1991 con el derrumbe del campo socialista. En Díaz Vázquez (2008, p. 123).

⁶ En la conferencia ofrecida el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte en La Habana, como parte del ciclo *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios.

El reclamo de Vargas Llosa tuvo lugar tras el encarcelamiento del escritor cubano. Promovió una carta firmada por intelectuales latinoamericanos y europeos, enviada a Fidel en carácter de protesta. En la misma circunstancia, dirigió una amplia misiva el 5 de mayo a Haydée Santamaría, directora de Casa de las Américas, en la que renunciaba “al comité de la revista *Casa de las Américas*, al que pertenezco desde 1965, y le comunico mi decisión de no ir a Cuba a dictar un curso” (Vargas Llosa, 1971, p. 140). La protesta del gobierno se materializó cuando Fidel, en el Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado entre los días 23 y 30 de abril de 1971 ante 1800 delegados, cuestionó a los escritores que viven en Europa, lejos de los problemas de sus países latinoamericanos y distanciados de la realidad cubana. Afirmó al respecto: “Y creen que los problemas de este país pueden ser los problemas de dos o tres ovejas descarriadas que puedan tener algunos problemas con la Revolución, porque ‘no les dan el derecho’ a seguir sembrando el veneno, la insidia y la intriga en la Revolución” (Castro, 1971). Por su parte, Santamaría (1971, p. 140) le reprochó a Vargas Llosa sus cuestionamientos y afirmó que Padilla fue detenido, “no por ser escritor [...], sino por actividades contrarias a la Revolución que él mismo ha dicho haber cometido”.

En el ámbito nacional, la aparición de los libros *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas* motivaron extensos artículos que mostraban el rumbo que tomaría la crítica literaria y artística, marcada más por el componente ideológico que literario. Los textos críticos son de la autoría de Leopoldo Ávila, seudónimo atribuido a Luis Pavón, a la postre cabeza principal del Consejo Nacional de Cultura, organismo que dirigió la cultura cubana durante el quinquenio 1971-1976 y desde donde se fomentaría la censura y la política de exclusión de escritores, extendiéndose hasta finales de los setenta. En igual contexto, las declaraciones públicas de Padilla en la UNEAC (donde culpó a varios amigos, a su propia esposa, la poetisa Belkis Cuza Malé, y a sí mismo por sus acciones y su obra “contrarrevolucionaria”), así como el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura no dejaron lugar a dudas a la intelectualidad cubana de que la producción artística y literaria tenía que ser obligatoriamente a favor de la Revolución Cubana y bajo los parámetros del realismo socialista impuestos por los funcionarios de cultura. Si bien el gobierno no implantó tal corriente estética, favoreció el dogmatismo impuesto por la burocracia cultural, que asumió tal método como única vía de creación para los artistas y escritores. Partiendo de la publicación de los libros de Padilla y Arrufat, Juan A. García Borrero (2008, p. 10) afirmó al respecto que “el campo intelectual

cubano pareció quedar simétricamente dividido en dos: «dogmáticos» y «liberales».

A partir de 1971, con la *Declaración* del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura y el discurso de Fidel en su clausura, se concretó una política cultural oficialmente legalizada. Pero, a la vez, se fomentó otra que transformó el campo artístico y literario en un “parametraje”, pues se marginaba cualquier rasgo de diversionismo ideológico, extravagancia y homosexualidad en los intelectuales. Según Reinaldo Arenas (2005, p. 164), el parametraje consistía en que “[...] cada escritor, cada artista, cada dramaturgo homosexual, recibía un telegrama en el que se le decía que no reunía los parámetros políticos y morales para desempeñar el cargo que ocupaba y, por tanto, era dejado sin empleo o se le ofertaba otro en un campo de trabajos forzados”. Los criterios se llevaron a cabo fundamentalmente en sectores laborales de “alto riesgo”, como el educacional y el teatral, por la influencia del maestro y el actor dentro de la sociedad. La homofobia era amparada desde el punto de vista legal, en los postulados determinados en dicho congreso:

Quedó establecido que el homosexualismo no debe ser considerado como un problema central o fundamental de nuestra sociedad, pero que es necesario su atención y solución [...] Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni su propagación [...]” (UNEAC, 1971, p. 13)

En el discurso de clausura del congreso del 30 de abril, Fidel ratificó lo acordado en sus declaraciones finales y defendió la valoración de las obras de arte que mantenían y afianzaban aún más sus postulados desde 1961 en sus *Palabras a los intelectuales*:

Porque independientemente de más o menos nivel técnico para escribir, más o menos imaginación, nosotros como revolucionarios valoramos las obras culturales en función de los valores que entrañen para el pueblo [...] Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. (Castro, 1971)

Desde esta perspectiva, los dirigentes de la cultura asumieron su papel como jueces culturales sin permitir protestas de las víctimas que debían asumir el silencio y la humillación inmerecidamente. La cultura se politizó a tal punto que ni siquiera los valores estéticos se consideraban para tasar la trascendencia de una obra, cualquiera que haya sido. Lo más importante era convertir el

arte y la literatura en valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria. También, la educación ideológica de los jóvenes escritores y artistas tenía que partir del marxismo-leninismo. En el campo cultural cubano, el espacio lo tenían solo los intelectuales probadamente revolucionarios y los que mostraban un comportamiento ante la vida adecuado a los principios de una moral revolucionaria.

En los recintos universitarios se llevó una política similar de exclusión; se expulsaban de las aulas a todos los que no estuvieran bien definidos ideológica y sexualmente. El proceso fue diseñado por marxistas ortodoxos del Consejo Nacional de Cultura como Luis Pavón y Armado Quesada. Varios de los universitarios marginados eran parte de la nueva generación de escritores, nacidos en los años cincuenta, los cuales se agrupaban en el periódico *Alma Mater*, una publicación con notable influencia en la vida cultural y social de la universidad. A Eduardo Heras León se le obligó a retirarse del último año de periodismo y separarse injustamente del consejo de redacción de la revista *Caimán Barbudo* por haber sido calificado su libro *Los pasos en la hierba*—mención de cuento en el concurso Casa de las Américas de 1970— como una obra contrarrevolucionaria por el censor Roberto Díaz. Increíblemente, la opinión de un funcionario le costó a Heras León años de trabajo en una fábrica, sancionado y lejos del mundo cultural.

La misma suerte corrieron escritores que emergían con un espíritu renovado y que el tiempo consagró como imprescindibles en la literatura cubana: Senel Paz, por ejemplo, fue separado de las filas de la Unión de Jóvenes Comunistas y enviado a Camagüey como castigo para trabajar en el periódico *Adelante*. Paradójicamente, *Girón en la memoria* de Víctor Casaus, un verdadero canto a la revolución, fue condenado a la sección R de la Biblioteca Nacional, sin posibilidades de ser consultado. Y sin olvidar *Condenados de Condado* de Norberto Fuentes, obra cuyo tema central es la lucha contra los bandidos en las montañas del Escambray; a pesar del premio Casa de las Américas en 1968, es vista y valorada con recelo por la crítica marxista y dogmática.

Otras obras, como *El libro rojo*, de Guillermo Rodríguez Rivera, —mención en poesía en el premio Casa de las Américas de 1970— fue calificado de reaccionario; y, *En el año más largo de la historia*, de Rogerio Moya y Renato Recio, dedicado a la zafra de 1970, recibió opiniones de idéntica magnitud. Esta situación de censura por jueces de la cultura, incapacitados para asimilar artísticamente obras fuera del marco marxista-leninista, afectó el desarrollo de una producción cultural rica y variada.

No, ahora también se perseguía a los revolucionarios, a los que escribían una literatura comprometida, sólo que más profunda y compleja. Aprendí entonces, que en aquellos años un criterio estético diferente podía convertir en enemigos a seres humanos que tal vez habían combatido juntos, con las armas en las manos, al mismo enemigo: una revelación verdaderamente alucinante. ¿Adónde y en manos de quién había ido a parar la cultura de nuestro país? (Heras León, 2007, p. 11)

Esta política llevada a cabo en el pavonato⁷ tuvo sus antecedentes en la década anterior, pues las depuraciones ideológicas incluyeron ataques a escritores consagrados, más la de los declarados homosexuales como Virgilio Piñera y José Lezama Lima, cuya novela *Paradiso* fue retirada de la venta en 1966. Otros libros de nuevos escritores como *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas (mención en el Premio UNEAC de 1968) y el poemario *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats (ganador del Premio David de la UNEAC del mismo año) no fueron publicados en Cuba por su carácter homosexual (Castellanos, 2008, p. 11). Todos los literatos e intelectuales, excluidos y silenciados desde la segunda mitad de los años sesenta, continuarían con ese estatus durante el “decenio negro”. En el mismo bulto se colocaron escritores consagrados como nuevos valores de probada madurez en ascenso.

EL PRIMER CONGRESO DEL PARTIDO COMUNISTA DE CUBA Y EL MINISTERIO DE CULTURA: NUEVA PERSPECTIVA CULTURAL

En 1974 se condenó a la censura *Ese sol del mundo moral* de Cintio Vitier, un ensayo martiano y fidelista que, para la crítica del momento, no compartía una visión marxista de la historia de Cuba (Fornet, 2006, p. 20). Tardaría veinte años en aparecer una publicación cubana de la obra por parte de Ediciones Unión. El año 1975 llegó con estos anuncios fatales en el plano cultural. Fue, pues, una época de evidente choque entre gobierno e intelectuales, razones que motivaron a que, en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, el tema cultural no fuera ajeno a las discusiones realizadas por los delegados. Se oficializó la política cultural y el papel de la cultura en la sociedad en las *Tesis y Resoluciones* del congreso. Aunque no variaron demasiado los parámetros para la creación artística y literaria, a partir de entonces, nue-

⁷ Término que alude, junto al de “quinquenio gris”, a los años comprendidos entre 1971 y 1976; período donde Luis Pavón, fue la figura central de la política cultural cubana.

vos rasgos se incorporaron con respecto al Primer Congreso de Educación y Cultura cuatro años antes.

La política del Partido Comunista de Cuba (PCC), se propuso impulsar el progreso del arte y la literatura como un deber de los organismos políticos y de masas, cuya función principal fue la formación de un hombre nuevo en una sociedad nueva, que se nutre de las raíces de que ésta se ha formado. Uno de los cambios más importantes al asumir las nuevas directrices de la política cultural fue la sustitución oficial del término “revolucionario”, por el de “socialista”.

“Solo el socialismo reconoce al arte y la literatura sus reales valores, reivindica su papel social y da al artista libertad y estabilidad laboral y material que aseguran la vida decorosa a que tienen derecho” (Tesis y Resoluciones, 1975, p. 471). El compromiso con los procesos revolucionarios nacionales se sustituyó por la adopción de un sistema social, sustentada por un cuerpo filosófico, que contribuía a rechazar obras de arte contrarias a la ideología del socialismo.

La mejor fuente de lo nuevo en la producción artística en nuestras condiciones se halla en la esencia misma del socialismo, cuya frescura y vitalidad se asientan en la certeza científica de la perfectibilidad del hombre, en su futuro inexorable de bienestar y felicidad, en el optimismo revolucionario y en la fraternidad y solidaridad que resultan de un nivel más elevado de desarrollo. (Tesis y Resoluciones, 1975, p. 482)

Ahora más que nunca se resalta en sus *Tesis y Resoluciones*, la intención del PCC de estimular el estudio sistemático del marxismo-leninismo entre los escritores y artistas para penetrar en los fenómenos sociales y profundizar en los problemas reales de la construcción del socialismo en Cuba con sus obras. Se materializó además, un giro en el discurso oficial. Los requerimientos para la obra de arte y su autor, consistieron en la necesidad de enmarcarse en los postulados marxistas-leninistas. Se obvió la conducta personal como parámetro para calificar el arte en sentido general. La homofobia del Congreso de Escritores y Artistas de 1971 quedaba atrás, aunque en la práctica todavía no se erradicaría. Se apreció desde entonces un respeto creciente hacia los intelectuales, lo que, a la vez, anunciaba que el “pavonato” entraba ya en su período de decadencia.

Por otra parte, ya los obreros se retiraron como conciencia crítica de la sociedad, esa función fue asumida por los intelectuales dotados de la ideología

socialista. A pesar de estas nuevas posiciones, “se expresan un conjunto de deberes que el arte y la literatura deben cumplir y que los limitan a funciones educativas, y también una comprensión de los procesos culturales que los ubicaba bajo la perspectiva de una excesiva politización” (Arango, 2007, p. 28). Paralelamente, el Consejo Nacional de Cultura continuaba abogando por el realismo socialista como corriente estética, sobre todo en los nuevos escritores, a pesar de que incluso una figura política de gran prestigio como el Che lo rechazara. No obstante, en las *Tesis y Resoluciones*, oficialmente no es adoptada, pero sí asumida desde el punto de vista ideológico.

El 30 de noviembre de 1976 se anunció en la sesión de clausura de la Asamblea Nacional del Poder Popular la creación de un Ministerio de Cultura y como ministro a Armado Hart. Terminó “[...] una visión del mundo basada en el recelo y la mediocridad” (Fornet, 2006, p. 1). Desde el surgimiento del Ministerio, se establecieron relaciones de respeto con los intelectuales y se amplió la convocatoria de participación. Hart, en su función de ministro incorporó a los escritores marginados y dialogó ampliamente con artistas y jóvenes, éstos que el “pavonato” había reprimido en su lucha por el poder de la cultura.

La creación del Ministerio de Cultura es un acontecimiento que, para Ambrosio Fornet, marcó el fin del quinquenio gris; sin embargo, para otros autores, uno de ellos Arturo Arango (2007, p. 29), debe concebirse como una continuación de las políticas aprobadas en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, a partir del cual inició un amplio y profundo proceso de institucionalización en el país. Se puede afirmar que la política del nuevo ministerio, suaviza la situación de los escritores y artistas, pero mantiene los parámetros ideológicos para la creación de las obras de arte desde lo establecido en *Palabras a los intelectuales*, la *Declaración* del Primer Congreso de Educación y Cultura, las *Tesis y Resoluciones* del PCC y la propia *Constitución de la República de Cuba* proclamada el 24 de febrero de 1976. En el artículo treinta y nueve de su capítulo cinco dedicado a la educación y la cultura, plantea que “es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres [...]” (2001, p. 23).

El Ministerio de Cultura, por tanto, no traza una política cultural; se rige por lo ya establecido y lo pone en práctica. En más de una ocasión, Armando Hart lo ratifica en sus discursos: “Todo lo que ayude a la aplicación de esa política, contenida en los documentos de referencia, será apoyado por el Ministerio. Todo lo que dificulte la aplicación de esa política no podrá ser apoyado

por el Ministerio” (Hart, 1976, p. 8). A finales de los años setenta, se fomenta la masividad de la cultura para elevar la cultura general e integral del pueblo, así como la creación de obras artísticas en homenaje a los veinte aniversarios de la Revolución Cubana. Se condenaba y criticaba a la minoría que se oponía al gobierno, so alegato de que la mejor literatura cubana después del triunfo revolucionario es la de inclinación social progresista según el carácter histórico de la literatura cubana.

A partir de lo establecido oficialmente, el Ministerio de Cultura, en concordancia con el ideal socialista, rompió el metropolitanismo y promovió la unión de todos los elementos de la sociedad relacionados con el ámbito intelectual. Por primera vez se le prestó verdadera atención a los artistas y escritores del resto de las provincias, cuya producción artística no era tenida en cuenta en La Habana. Este aspecto se convirtió en uno de los grandes logros del recién creado ministerio.

El realismo socialista continuaba apareciéndoseles a los escritores y artistas cubanos. Ni la creación del propio ministerio que respondía supuestamente a sus intereses cambió el panorama; en cambio, Hart (1977, p. 157) afirmó que “el materialismo dialéctico e histórico es el escalón superior de la cultura humana. El socialismo científico se presenta como el elemento de integración y de análisis completo y armónico de todos los aspectos componentes de la cultura”. Tales argumentos son la continuación no solo de la defensa de la revolución, sino del socialismo en sí como sistema. A pesar de los indiscutibles avances trazados desde la visión de un dirigente cultural menos dogmático e incitador al diálogo, la postura tomada desde la segunda mitad de los años setenta hasta la primera mitad de los ochenta continuó una política de censura y, lamentablemente, no promovió una rápida reincorporación de los artistas y escritores marginados durante el quinquenio gris.

La labor de Armando Hart, con sus virtudes y defectos, se puede calificar como positiva para la cultura cubana, pues la intelectualidad retomó la confianza perdida. Más allá de las contradicciones ideológicas o estéticas, lo importante no era la conducta moral sino las obras de arte en sí. El ministro de Cultura fue fiel a sus ideales y favoreció una política cultural que no variaría hasta la próxima década, a raíz de los caminos que fue tomando el socialismo a escala mundial.

CONCLUSIONES

Desde el inicio de la revolución, la cultura cubana estuvo marcada por grandes polémicas entre intelectuales y funcionarios del gobierno. Esta diversidad de criterios iniciada con euforia en la década de los sesenta dividió a la intelectualidad cubana en dos: los que defendían el realismo socialista soviético como corriente estética y los que defendían un arte socialista, desde las raíces y sin desdeñar lo mejor del arte burgués.

En *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro y *El socialismo y el hombre en Cuba*,⁸ de Ernesto Che Guevara, se pueden considerar los documentos clave de la política cultural cubana en la etapa estudiada, junto con la *Declaración*, del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura y las *Tesis y Resoluciones*, del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. En todos estos documentos, todos surgidos en momentos coyunturales, se trazaron las pautas a seguir para la creación artística y literaria en Cuba.

Al analizarse el devenir histórico de la cultura cubana postrevolucionaria, la década del setenta constituye como la más politizada en el plano cultural. No se puede ignorar la compleja atmósfera que estuvo precedida y matizada por la serie de acontecimientos nacionales e internacionales que repercutieron en el devenir de la isla, cuyo *boomerang* fue el fracaso de la zafra azucarera de 1970. El impacto en la cultura, a grandes rasgos, se matizó en la imposición de la doctrina marxista para la formación de un hombre socialista más afianzado por el ingreso de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME).

Tal panorama político y social orilló a una censura y homofobia desmedida por cuestiones ideológicas. Por ello, dicho fenómeno es politizado en muchas ocasiones cuando se estudia el caso cubano. Justo es recordar que, en esos mismos años, la homofobia y el racismo en Estados Unidos penetraban profundamente en las entrañas de la sociedad y cultura norteamericana.

En este contexto, se promovió la estética del realismo socialista de la URSS sin contextualizarlo a las necesidades estéticas de los creadores cubanos y desentendiéndose de las raíces de la nación: un peligro advertido por el Che Guevara, pero rehuido por la burocracia cultural. Esta política tuvo un impacto nocivo para el arte y la cultura, pues se excluyó a todo escritor y artista que no asumía la estética del realismo socialista tal y como se aceptaba en la URSS, así como la censura a todo lo que afectara los principios socialistas de la revolu-

⁸ Texto fundamental para entender el papel de la cultura en el socialismo. Consúltese a Almazán y Torres (2006, pp. 186-201).

ción. El sector homosexual, en tal sentido, fue uno de los más perjudicados, lo que afectó también a una gran cantidad de escritores y artistas.

A pesar de que la creación del Ministerio de Cultura en 1976, suavizó la política de dogmatismo, se continuaron cumpliendo los parámetros anteriores para la creación artística y literaria regida por la máxima dirección del país. Progresivamente, sin embargo, un nuevo rumbo se construía para la cultura cubana, cuyos primeros cimientos fueron la incorporación de los escritores marginados y el diálogo de respeto con los artistas y jóvenes cubanos.

A partir de los elementos antes mencionados, es más apropiado hablar de “decenio negro” en lugar de “quinquenio gris”, aunque este último sea el término más generalizado al hacerse alusión a la política de exclusión de esos años. La nefasta política de aislamiento y censura abarcó a toda la década del setenta e incluso parte de la década del ochenta; en sus inicios, varios de los escritores censurados continuaban silenciados y castigados, la mayoría fuera del ámbito de la cultura.

Para bien de la cultura cubana, ya es un recuerdo lejano. Esas manchas oscuras han desaparecido en el ámbito artístico y cultural de la isla. Otros procesos han dinamizado la cultura de las décadas posteriores hasta la actualidad. Éstos demandan una nueva mirada desde la compleja realidad cubana y sus políticas culturales. Una rica y variada tradición avala que, para los cubanos, la cultura es lo primero que hay que salvar; no obstante, es válido recordar para no repetir errores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almazán, S. y Torres, P. (eds.). (2006). *Panorama de la cultura cubana*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Arango, A. (2007). “Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y persistencia”. Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>
- Arenas, R. (2005). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Castellanos, E. (2008). “El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos”. Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/9castellanosdiversionismo.pdf>

- Castro, F. (1961). "Palabras a los intelectuales". En S. Almazán, P. Torres (eds.), (2006), *Panorama de la cultura cubana* (pp. 96-122). La Habana: Félix Varela.
- _____. (1971). *Discurso en la clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura*. Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>
- Constitución de la República de Cuba* (2001). P. Jiménez Castro (ed.). La Habana: Ciencias Sociales.
- Díaz Vázquez, J. (2008). "Cuba y el CAME". *Temas*, (55), 115-124.
- Figuera, L. y Rodríguez Sabatés, M. (2010). "Concepciones ideo-estéticas en la política cultural cubana de la década del sesenta". *Revista Universidad y Sociedad*, 2(3), pp. 1-7.
- Fornet, A. (2006). "El quinquenio gris: revisitando el término". Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/forne-tquinqueniogris.pdf>
- _____. (1987). "A propósito de *Las iniciales de la tierra*". *Casa de las Américas*, (164), 148-153.
- Fornet, J. (2013). *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- García Borrero, J. (2008). "Cine cubano post-68: los presagios del gris". Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf>
- Guevara, E. (1965). "El socialismo y el hombre en Cuba". En S. Almazán y P. Torres (eds.), (2006), *Panorama de la cultura cubana* (pp. 186-201). La Habana: Félix Varela.
- Hart, A. (1977). "Discurso pronunciado en la sesión de clausura del Segundo Congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba". En J. Pérez (ed.), (1979), *Del trabajo cultural. Selección de discursos* (pp. 173-180). La Habana: Ciencias Sociales.
- _____. (1976). "Discurso pronunciado en la CTC Nacional con trabajadores del teatro". En J. Pérez (ed.), (1979), *Del trabajo cultural. Selección de discursos* (pp. 3-20). La Habana: Ciencias Sociales.
- Heras León, E. (2007). "El quinquenio gris: testimonio de una lealtad". Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/herasleonquinquenio.pdf>

- López, C. (1998). “Defender todo lo defendible, que es mucho. Entrevista a Orlando Castellanos”. *La Gaceta de Cuba*, (2), 28-31.
- Martínez Heredia, F. (2007). “Pensamiento social y política de la Revolución”. Centro Teórico-Cultural Criterios. Recuperado de: <http://www.criterios.es/pdf/martinezherediapensocial.pdf>
- Rodríguez Rivera, G. (2017). *Decirlo todo. Políticas culturales (en la Revolución Cubana)*. La Habana: Editorial Ojalá.
- Santamaría, H. (1971). “Respuesta a Mario Vargas Llosa”. *Casa de las Américas*, (67), 140-142.
- Tesis y Resoluciones* (1975). En A. Hernández (ed.), *Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales.
- UNEAC (1971). “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”. *Casa de las Américas*, (65-66), 4-19.
- Vargas Llosa, M. (1971). “Carta a Haydée Santamaría”. *Casa de las Américas*, (67), 140.

Qué jodida está la cosa: distopías y mundos (pos)apocalípticos en la literatura costarricense

We Are Screwed: Dystopias and Postapocalyptic Worlds in Costa Rica Literature

Diana Martínez Alpízar 

Universidad de Costa Rica

diana.martinez@ucr.ac.cr

Recibido: 15 Agosto 2021 / Aceptado: 14 Octubre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

El presente artículo analiza un *corpus* de cuentos de ciencia ficción costarricense. La selección incluye textos de Carmen Naranjo, Mariana Castillo, Linda Berrón y Anacristina Rossi. De estos textos nos interesa observar cómo se constituyen los espacios distópicos o posapocalípticos, de qué forma los personajes se comportan y se relacionan con ellos, y sobre cuáles problemas de la sociedad contemporánea se reflexiona. Para ello, recurrimos a una metodología que se articula y se nutre tanto de aportes del estructuralismo, de la semiótica, como de teorías ecocríticas y ecofeministas. Se concluye que, por una parte, los textos distópicos muestran una visión antropocéntrica sobre el medio ambiente, a la vez que demuestran una preocupación por las consecuencias de la desigualdad social. Por su parte, los textos posapocalípticos muestran una postura ecocéntrica, que rechaza la visión dualística sobre el medio ambiente y sus recursos.

PALABRAS CLAVES: ciencia ficción; crítica literaria; cuento.

ABSTRACT

This paper analyses a corpus of Costa Rica Science fiction short stories. The selection includes texts written by Carmen Naranjo, Mariana Castillo, Linda Berrón,

and Anacristina Rossi. We are interested in how these dystopic and posapocalyptic spaces are conformed, how the characters in them behave and interact, and what are the social issues addressed in them. To answer these questions, we use a methodology that articulates and nurtures from structuralism, semiotic, ecocriticism and ecofeminism theories. It concludes, on one side, that the dystopic texts show an anthropocentric vision about the environment, at the same time they address a concern about social inequality. On the other side, posapocalyptic texts show an ecocentric vision, that rejects a dualistic approach about environment.

KEYWORDS: *Science fiction; Literary criticism; short stories.*

INTRODUCCIÓN

Es extraño escribir sobre ciencia ficción, distopías, mundos apocalípticos o posapocalípticos en textos literarios justamente cuando parece que la realidad ha superado a la ficción. Para muestra, un significativo ejemplo: el reciente Informe del IPCC¹ señala que la acción humana es la gran responsable del cambio climático y que muchas de las transformaciones provocadas tienen un carácter irreversible (Planelles, 2021). ¿Y cómo se relacionan estas preocupaciones ambientales con la ciencia ficción? Pues, precisamente, porque este género ha servido como un espacio de reflexión sobre los problemas más inmediatos de las sociedades.

Ahora bien, ¿sobre qué temas en concreto se reflexiona en los textos distópicos, o posapocalípticos de la ciencia ficción costarricense?, ¿cómo se conforman estos espacios?, ¿cómo actúan los personajes en ellos?, ¿qué dicen estos textos sobre la relación entre el medio ambiente y el ser humano o sobre la relación entre modelos económicos e inequidad social? El presente artículo intenta responder estas preguntas al analizar un corpus de textos distópicos o posapocalípticos escritos por Carmen Naranjo, Mariana Castillo, Linda Berrón, y Anacristina Rossi.

Para comenzar, nos parece importante hacer algunas aclaraciones pertinentes. La primera: nuestro análisis parte de una perspectiva ecocrítica. Muy a grandes rasgos, este posicionamiento se interesa “por el análisis de la relación entre literatura, cultura y el medio ambiente” (Heffes, 2014, p. 11), es decir, combina “el compromiso ideológico con la preocupación estética” (p. 18). La

¹ Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático.

ecocrítica se ocupa entonces, por ejemplo, de analizar cómo se representa la naturaleza, cómo se entiende la relación entre ésta y el ser humano. La ecocrítica busca alejarse de una visión dualística, la cual históricamente ha colocado a la naturaleza como un “Otro”, al cual se debe dominar y utilizar.

Dentro de la ecocrítica existen distintas corrientes, sin embargo, para efectos de este trabajo, nos interesa destacar el ecofeminismo. Según éste, no se puede hablar de justicia medioambiental si no se aborda a la vez la opresión basada en el género, la orientación sexual, la clase social y el grupo étnico. Desde el ecofeminismo, la lucha contra el antropocentrismo es, al mismo tiempo, una lucha contra el patriarcado.

SOBRE LA CIENCIA FICCIÓN, LAS DISTOPÍAS Y LOS TEXTOS POSAPOCALÍPTICOS EN AMÉRICA LATINA

Comencemos por una interrogante básica: ¿qué entendemos por ciencia ficción? Para responder esta pregunta, nos quedamos con la propuesta de Moreno (2017), quien define ciencia ficción como “el género proyectivo no basado en elementos sobrenaturales” (p. 20). La definición anterior implica que, a diferencia de lo fantástico, la ciencia ficción juega con la plausibilidad de los hechos narrados, realiza extrapolaciones a partir de nuestra realidad: “El fantástico dice: ‘No puede ser, pero es’. La ciencia ficción dice: ‘En el campo referencial interno es, pero en el campo referencial externo podría haber sido’” (p. 78).

En cuanto al desarrollo histórico del género en América Latina, Kurlat (2021) identifica tres momentos: el primero, que inició aproximadamente a mediados del siglo XIX, relacionado con un imaginario científico de corte positivista. El segundo comenzó a finales de los 30 del siglo XX y se extendió por cuatro décadas. En esta etapa, según Kurlat, los autores todavía mantienen cierta confianza en la razón científica, pero sospechan de su puesta en práctica. La última etapa, que abarcó desde los años ochenta a la actualidad, está marcada por la impronta de la posmodernidad. Según Maguire (2021), fue justamente a partir de los ochenta que el interés del público por la ciencia ficción empezó a crecer de forma paralela con la producción. La aparición del internet también jugó un papel importante en la difusión del género en América Latina, pues permitió a los escritores promover sus obras más allá de los límites nacionales y, a la vez, conectarlos con un público cada vez más ávido. Actualmente, nos dice Maguire, hay ya una significativa comunidad de

lectores del género y la ciencia ficción se ha incorporado, poco a poco, a los esquemas culturales del *mainstream*.

Respecto a las características de la ciencia ficción en América Latina, definir las ha sido una labor no exenta de polémicas. Como indica Bastidas Pérez en la introducción a la antología de ciencia ficción latinoamericana *El tercer mundo después del sol* (2021), muchas veces se define el género en América Latina desde la negación: por aquello que no es en comparación con su versión anglosajona. Se dice, por ejemplo, que en América Latina no se puede hablar de ciencia ficción, sino de fantástico. Se dice, además, que de científica tiene poco, pues sus preocupaciones giran más bien en torno a lo social.

A pesar de lo anterior, diversos estudiosos del género comparten una visión en común sobre el género: Kurlat (2021), Bastidas Pérez (2021) y Maguire (2021) coinciden en que la ciencia ficción en América Latina es un género híbrido, que canibaliza —en palabras de Kurlat— características de otros (del policíaco, del fantástico, del realismo incluso), que incorpora diversas cosmovisiones —las de los pueblos indígenas, por ejemplo— y que fluye según el contexto histórico y social de la región. De ahí que Rebetz (citado en Bastidas Pérez, 2021) se refiera a la ciencia ficción en América Latina como un espacio de diálogo entre elementos contradictorios. Bastidas Pérez (2021), por su parte, agrega otras dos características al género en nuestra versión criolla: su carácter crítico contrahegemónico y la presencia de una ansiedad tecnológica.

Como parte de esta diversidad y de esta hibridez, dentro de la ciencia ficción latinoamericana encontramos gran variedad de subgéneros y distintas propuestas críticas para aproximarse a ellos. Por ejemplo, Mendizábal (2021), con base en la propuesta de Suvin, recurre al concepto de ciencia ficción política para referirse a aquellas novelas centradas en mostrar las condiciones, la realidad y la forma de gobierno de una formación social en concreto. Esta representación, que a su vez es un ejercicio de reflexión filosófica sobre la política, debe estar ubicada en un tiempo y espacio diferentes de los nuestros.

En este artículo nos centramos, precisamente, en manifestaciones concretas de ciencia ficción política, a saber: las distopías y los textos posapocalípticos. En relación con las primeras, Moreno (2013) define la distopía como una “visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad” (p. 660). Esta “negatividad” en la definición de Moreno se puede expresar de diversas maneras. Por ejemplo, Trota y Sadri (2020) señalan que las sociedades en textos distópicos son opresivas y deshumanizantes. En tanto, Rosenfeld (2020) apunta que en las disto-

pías no hay un balance de las fuerzas sociales, ya que lo colectivo oprime a lo individual, o viceversa.

Esta caracterización pesimista y nefasta de las sociedades en textos distópicos no es superficial. Palardy (2018) aclara que las distopías buscan motivar a la acción de sus lectores al presentarles lo que podría pasar si el curso de las acciones no se modifica. El objetivo de la distopía es que el indeseable futuro presentado en ellas jamás se cumpla. La distopía es entonces un género con funciones didácticas y admonitorias, las cuales la relacionan con la parábola y el ensayo, acota Palardy.

Nos parece importante aclarar en este momento que los géneros literarios no deben entenderse como camisas de fuerza. Como bien indica Moreno (2017), hay textos híbridos que pueden incorporar a la vez características de uno u otro género. Para efectos de análisis, sin embargo, es útil esbozar al menos algunos rasgos generales de los subgéneros de ciencia ficción que nos atañen, y señalar puntos de convergencia y de divergencia entre ellos.

Según Palardy (2018), las distopías se preocupan más por el orden social, en tanto los posapocalípticos se concentran en contarnos el final de la civilización humana o cómo sobreviven a él algunos personajes. Rosenfeld (2020) indica que los mundos posapocalípticos implican un volver a la naturaleza, a un estado hobbesiano que se convierte en la contracara de la arcadía paradisíaca. Son mundos sin orden, sin leyes.

En cuanto a las similitudes, para Trota y Houman (2020), los textos distópicos y posapocalípticos abordan experiencias humanas imposibles para otros géneros. Los autores vinculan las distopías y los textos posapocalípticos con ansiedades sociales derivadas del contexto contemporáneo, como el miedo al avance de la tecnología, el desarrollo de la ingeniería genética, la difusión de virus, etc. Como indica dell' Agnese (2021), ambos nos hablan sobre los miedos y preocupaciones actuales del ser humano.

En algunos casos, la línea que separa al género distópico del posapocalíptico es muy difusa. Es posible, como indican Trota y Houman, que alguna sociedad distópica termine generando un mundo posapocalíptico; o, viceversa: es factible que luego de un fin de la civilización humana, se produzca el surgimiento de una nueva con características distópicas.

TEXTOS DISTÓPICOS

El cuento que inaugura la primera tendencia es “Y vendimos la lluvia” (1989) de la escritora Carmen Naranjo. El texto narra la historia de un país sin nombre, pero cuyas características nos permiten relacionarlo con Costa Rica: es un país empobrecido, con un régimen democrático presidencialista, que pasa por una severa crisis económica, pues le debe dinero al Fondo Monetario Internacional. Además, es un lugar donde llueve mucho, muchísimo: “Sí, aquí llueve como en Cómala, como en Macondo, llueve noche y día, lluvia tras lluvia [...]” (Naranjo, 1989, p. 113).

Otro de los rasgos más destacados de este país es la desigualdad social. La sociedad descrita en el texto se encuentra claramente fragmentada en dos: por un lado, tenemos a la élite que gobierna, representada por “el presidente”, el “ministro de hacienda”, “el Gobierno”; por el otro, el resto de la población —“la gente”, “el pueblo”—, sumida en un estado de precariedad.

Concentrémonos ahora en las élites de este país anónimo. Si bien éstas muestran públicamente su preocupación por las paupérrimas condiciones del país, las soluciones que proponen son risibles, absurdas y desconectadas por completo de la realidad. Por ejemplo, el ministro de Hacienda propone un impuesto al aire, “por cada respiro diez colones” (p. 113). Ni el mismo presidente sabe qué hacer:

¿Es que a nadie se le ocurre en este país alguna pinche idea que solucione tanto problema?, preguntó el presidente de la república que poco antes de las elecciones proclamaba que era el mejor, el del pensamiento universitario, con doctorado para el logro del desarrollo, rodeado de su meritocracia sonriente y complacida, vestida a la última moda. Alguien le propuso rezar y pedir a La Negrita, lo hizo y nada. Alguien le propuso restituir a la Virgen de Ujarrás, pero después de tantos años de abandono la bella virgencita se había vuelto sorda y no oyó nada, a pesar de que el gabinete en pleno pidió a gritos que iluminara un mejor porvenir, una vía hacia el mañana. (Naranjo, 1989, pp. 111-112)

De hecho, la “solución” para la situación económica llega de una manera casual: en el país se organiza el concurso “Señorita Subdesarrollo” y la ganadora originaria del Emirato de los Emires le cuenta al sultán sobre la impresionante cantidad de lluvia que cae en el país. El sultán, fascinado por la historia, decide comprarle la lluvia al país. La transacción económica se concreta, pero trae fatales consecuencias para la población del lugar. Notemos en el siguiente

párrafo como se produce la secuencialidad del desastre a través de verbos en pretérito simple con un carácter negativo y que nos refieren a una degradación no solo del medio ambiente sino también de las personas:

[...] Otro esfuerzo: se colocó el embudo en el centro, donde antes llovía y llovía, para dejar de llover por siempre, lo que obstruyó cerebros, despojó de hábitos, alteró el clima, deshojó el maíz, destruyó el café, envenenó aromas, asoló cañales, disecó palmeras, arruinó frutales, arrasó hortalizas, cambió facciones y la gente empezó a actuar con rasgos de ratas, hormigas y cucarachas, los únicos animales que abundaban. (Naranjo, 1989, p. 117)

Como se observa, el texto de Naranjo expone lo que dell' Agnese (2021) llama una visión dualística del medio ambiente, en especial del valor del agua, cuya carencia repercute negativamente no tanto en la naturaleza sino en la población humana y en la producción económica del país. Es decir, se lamenta la ausencia del líquido en tanto ésta afecta a la población del país y su capacidad productiva.

En relación con el agua, también es importante notar que, bajo la lógica mercantil del texto, este elemento tiene un mayor valor que el bienestar de las personas. Geffe (2014) había notado que en algunos textos latinoamericanos la naturaleza y el medio ambiente se convertían en “objetos de consumo limitados y exclusivos” (p. 31) cuyo valor excede incluso el de la vida humana. Eso sucede en el texto de Naranjo, donde el agua se convierte en un bien de consumo altamente cotizado, a pesar de que su comercialización repercute negativamente en la población.

Otro aspecto llamativo del texto es el carácter pasivo y acrítico de la población en general. Por ejemplo, al escuchar la noticia de la venta del agua, la gente se alegra y no entiende la magnitud del hecho: “El pueblo sonrió, un poco menos de lluvia agradable a todos, además se evitaban las siete vacas gordas, un tanto pesadas” (Naranjo, 1989, p. 116). El pueblo de este país anónimo no tiene entonces capacidad para planear su futuro. Sus acciones son cortoplacistas y marcadas por urgencias económicas inmediatas.

Si bien anteriormente se explicó que la sociedad de este país sin nombre se encontraba polarizada, al final del texto se produce un cambio: luego de vender la lluvia, el país queda tan pobre que todos sus pobladores deciden emigrar a Emir de los Emiratos. La precariedad termina teniendo entonces un efecto igualador. Lo anterior se relaciona con el cambio en el narrador del texto. La historia es contada a través de un narrador omnisciente hasta que se

produce la venta del agua. Luego de esta acción, el narrador pasa a utilizar un *nosotros* para referirse a la experiencia en el extranjero, posiblemente porque la condición de migrante marca a todas las personas que salen del país de la lluvia: “Fuimos en ese país ciudadanos de segunda categoría, ya estábamos acostumbrados, vivimos en un ghetto, conseguimos trabajo porque sabíamos de café, caña, algodón, frutales y hortalizas” (Naranjo, 1989, p. 118).

Rosenfeld (2020) y Moylan (2000) indican que los finales de los textos distópicos son particularmente importantes para establecer el grado de optimismo o pesimismo en ellos. En este caso, el texto de Naranjo no deja posibilidades a la esperanza, pues las acciones en este mundo distópico se presentan de manera cíclica, condenadas a repetirse: luego de unos años, Emir de los Emiratos también empobrece y el Fondo toma control sobre el agua.

En pocas palabras, de una manera satírica y lúdica, el cuento nos presenta el modelo neoliberal como una promesa fallida a través de la ironía y los juegos intertextuales. En este sentido, coincidimos con Robles Murillo (2021), quien, en su propuesta de lectura, asocia la mercantilización del agua como una mercantilización de la vida y una intromisión del neoliberalismo en los aspectos más cotidianos de la vida.

El segundo cuento adscrito a esta tendencia es “Sin protocolos” de Mariana Castillo. Aquí, al igual que en el anterior, se nos presenta una sociedad fragmentada y dividida: por un lado, tenemos la “comunidad económicamente privilegiada”, que vive encerrada en la “Ciudadela Segura” (2011, p. 2); luego, se encuentra al resto de la población de San José. El texto, a través de un narrador omnisciente, nos narra la historia de Samuel, un joven de 20 años, miembro de la élite. Samuel, como parte de un rito de iniciación a la adultez y, a pesar de las constantes advertencias de sus padres, decide visitar San José. El personaje no ha puesto nunca un pie en aquel lugar, solo lo conoce a través de viejos escenarios holográficos que le mostraban sus padres.

En relación con la elección del personaje principal, resulta bastante particular la del texto de Castillo. Generalmente, según Rosenfeld (2020), en las novelas distópicas clásicas, el personaje principal es un inadaptado, que se diferencia del resto de la población, pues comienza a criticar los valores hegemónicos de la sociedad donde vive. En “Sin protocolos”, en cambio, estamos ante un personaje que reproduce el comportamiento esperado por sus padres y por el círculo social al que pertenece. Incluso su supuesto acto de rebeldía (conocer un lugar prohibido) forma parte del protocolo de incorporación como un adulto en la élite.

Durante su breve estadía en el centro de la capital, Samuel se convierte en una especie de *flâneur*: el personaje recorre los principales puntos del lugar, interesado en observar con detalle su dinámica. Según Mendizábal (2021), con base en la propuesta de Jameson, la figura del viajero es un recurso común en textos utópicos, pues genera una dialéctica de la identidad y de la diferencia. Sin embargo, en el caso de este texto distópico, esta figura fracasa y no existe posibilidad de intercambio: Samuel es incapaz de sentir empatía hacia sus habitantes, a excepción del deseo sexual que siente por Susana, una chica que conoce en un bar. En relación con este punto, la actitud de Samuel contrasta con la de Javier, un muchacho “amable y cálido”, que anteriormente formaba parte de la ciudadela, pero que decidió quedarse a vivir en San José.

Samuel no es solo incapaz de conectar con la gente, sino incluso con la ciudad en general. Durante su recorrido por el centro de San José, el personaje se queja constantemente del olor del lugar y de la basura en las calles. El espacio urbano de la capital se constituye de una manera paradójica: por un lado, representa lo prohibido y, por ende, lo deseado, pero al mismo tiempo es un lugar marcado por la degradación y la repulsión.

Si en el texto de Naranjo se apuntaba directamente al neoliberalismo como responsable del estado distópico de la sociedad, el texto de Castillo, en cambio, cuestiona el papel de los medios de comunicación en la creación de “una ola de temor histérico mediático” (p. 2). Según el narrador omnisciente, medios de comunicación al servicio del gobierno de turno manipularon a los sectores económicamente privilegiados para hacerles creer que se vivía una crisis de inseguridad y que debían vivir encerrados en la ciudadela. En este caso, el defecto de las clases económicamente privilegiadas no es la avaricia, ni la codicia, ni siquiera la indiferencia, sino la ignorancia y su carencia de habilidades analíticas. Esta tesis se explicita claramente en las palabras del narrador: “Cuando se es parte de una comunidad económicamente privilegiada, el dinero no es un problema; la incapacidad de cuestionarse, sí” (Castillo *et al.*, 2011, p. 3).

La frase anterior se evidencia directamente en el comportamiento de Samuel. El personaje se comporta de una manera muy ingenua a lo largo de su visita por San José. Por ejemplo, cuando unos policías corruptos lo chantajea, Samuel piensa que puede amenazarlos. Sin embargo, termina inconsciente en el suelo luego de recibir una paliza por parte de los uniformados.

Por último, también nos interesa destacar el final del texto: luego de ser vapuleado por la fuerza policial, Samuel regresa a la Ciudadela Segura, de la

cual jura no volver a salir. Con el tiempo, se convertirá en un ingeniero que desarrolla hologramas en la ciudad con el fin de que las generaciones más jóvenes conozcan San José de una manera más confiable, con protocolos de seguridad. Así, el viaje del personaje hacia el exterior refuerza su visión de mundo y no desarrolla nunca una visión crítica. Este final también implica un mantenimiento del *status quo*: ya adulto, Samuel se convierte en un miembro al leal servicio de la Ciudadela Segura. Estamos al igual que en el texto de Naranjo, a lo que Rosenfeld (2020) consigna como un mundo distópico cerrado, es decir, uno donde el cambio no es posible.

TEXTOS POSAPOCALÍPTICOS

En cuanto a la segunda tendencia, aquella que incluye textos posapocalípticos orientados por una preocupación de carácter medioambiental, iniciaremos con “Greenwar” (1994) de Linda Berrón. En este texto, João, un joven brasileño ambientalista radicalizado, prende fuego a dos millones de kilómetros cuadrados del Amazonas ante la negativa del Fondo Monetario Internacional de condonar la deuda de los países pobres y de pagarles por proteger los bosques. El incendio ocasionado por João provoca una nube que cubre todo el mundo y que impide que la luz de sol llegue a la tierra. En consecuencia, se inicia poco a poco la extinción de la humanidad y también de todas las formas de vida.

Para el análisis de este texto, nos interesa concentrarnos en dos de sus personajes. El primero es João; el otro, Mr. Cool, un economista inglés, representante de los bancos internacionales. Mr. Cool tiene a su cargo el cobro de las deudas de los países tercermundistas. Hombre de carácter práctico, Mr. Cool no se preocupa por problemas que él considera “futuros”; además, está acostumbrado a lidiar con las demandas de agrupaciones insurgentes. Por eso, no se toma en serio las amenazas del grupo liderado por João. Una vez que estas se concretan, Mr. Cool se suicida en su oficina, debido a que se siente culpable por lo sucedido. En pocas palabras, Mr. Cool representa a las élites financieras que actúan de manera intransigente con tal de obtener réditos económicos y que son incapaces de entender la relación directa entre el equilibrio medioambiental y el bienestar humano. Su lógica es la del mercado, y ésta se impone incluso al final de los tiempos. Luego de que ocurre la catástrofe, el mundo se continúa rigiendo por la avaricia humana: “[...] el estado de sitio a

nivel planetario no despertó la solidaridad entre los hombres sino el más feroz instinto de rapiña” (Berrón, 1994, p. 181).

En cuanto a João, este joven brasileño había sido radicalizado a partir de las experiencias en su infancia: hijo de campesinos, nace en un ambiente precario y violento. Su padre muere de un balazo “tras la oleada de violencia que había producido la última sequía” (Berrón, 1994, p. 175). João y su profundo odio son también una consecuencia directa de la exclusión producida por el sistema económico. Es la misma inequidad social la que produce la radicalización de João y, por lo tanto, la que eventualmente llevará al fin de la civilización humana. En este cuento, las problemáticas sociales (la pobreza, la inequidad social) están estrechamente vinculadas con las ambientales.

Con el paso del tiempo, João se convierte en un adulto idealista, pero violento. Su permanencia en movimientos u organizaciones ambientalistas es fugaz, siempre lo terminan expulsando por su agresividad. Incluso, en el último grupo que él mismo forma, termina solo. Olímpia, su compañera, también lo abandona. Si bien las intenciones y las demandas de João son justas, los mecanismos que utiliza para concretarlas, no lo son tanto.

A pesar de sus obvias diferencias, João en el fondo comparte ciertas características con Mr. Cool: el primero se considera ambientalista, pero establece una relación de explotación con la naturaleza y la convierte en la víctima de su chantaje. Para ambos personajes, el medio ambiente se reduce a una serie de recursos intercambiables. Los pensamientos y las acciones de ambos personajes son antropocéntricos. En consecuencia, la naturaleza se convierte en un campo de batalla. De ahí el título del cuento (“Greenwar”).

Como último punto en relación con João, éste es un personaje que se mueve motivado por el odio. Según dell’ Agnese (2021), una de las principales razones para justificar la supuesta superioridad del ser humano sobre otros animales es su capacidad de raciocinio. Sin embargo, en el texto de Berrón esta idea es puesta en jaque: ¿cómo un ser que se dice a sí mismo racional actúa de una forma tan ilógica?

En cuanto al final del texto, si bien este es evidentemente pesimista, pues se condena a la humanidad a un final similar al de los dinosaurios, el cuento coloca la esperanza en su carácter admonitorio. Éste se evidencia desde la primera parte del texto, en el cual se describe el proceso que da origen a la Tierra y el papel del ser humano en ella. En este segmento aparentemente ajeno a la historia de João, se advierte que “todavía no es demasiado tarde para rectificar

el camino” (Berrón, 1994, p. 170). Es decir, “Greenwar” apunta a concientizar al lector para que este cambie el rumbo actual de las cosas.

Siguiendo con nuestro análisis, corresponde ahora revisar el cuento “Abel” de Anacristina Rossi (2013). Este texto narra la historia de Laila, una joven centroamericana que sobrevive al apocalipsis gracias a que su cuerpo se modifica para vivir en el nuevo ambiente tóxico de la tierra. Eventualmente, Laila descubrirá que no está sola, pues su hermano Abel también sobrevivió. Ante el temor de ser violada por su hermano con el fin de procurar descendencia, Laila lo degüella mientras él duerme. En los textos que continúan la historia, “La esperada” y “La prometida”, Laila viajará por Suramérica y conocerá a otros seres cuyas características biológicas también se modificaron para la sobrevivencia.

Leandro (2019) lee “Abel” como un texto de ficción climática en el que hay una relación directa entre los hechos narrados en el texto y la realidad extratextual de la escritora. Leandro también considera a Abel como la personificación del patriarcado y a Laila, la de la naturaleza. Por su parte, Mackey (2021) se concentra en cómo el texto de Rossi crítica la reproducción en el sistema capitalista a la vez que plantea posibilidades no binarias de entender la vida. Coincidimos con Mackey, quien propone que Laila deja de ser humana para convertirse en otra cosa: un ser que es a la vez planta y animal y que guarda una estrecha relación con el medio en que vive. Como parte de esa transición hacia un ser que va dejando atrás su humanidad, el texto oscila entre un narrador en primera persona y uno omnisciente.

En seguida analizaremos algunos aspectos particulares de “Abel” que no han sido estudiados en trabajos anteriores. Específicamente, vamos a concentrar en la sociedad antes del apocalipsis descrita en el texto de Rossi. Atchison y Shame (2019), al igual que Palardy (2018), caracterizan los principales rasgos de una sociedad distópica. Encontramos muchos de ellos en el mundo descrito en “Abel”. En primer lugar, es un entorno marcado por la desigualdad y la fragmentación social. Por ejemplo, los magnates se esconden en la Antártida cuando los niveles de oxígeno comienzan a descender, aunque tampoco sobreviven. Mientras tanto, la vida de la población en general es precaria: debido al cambio en las estaciones, las cosechas se pierden y la gente pasa hambre. Hay, además, un divorcio entre las élites políticas y la población en general. “Los líderes no nos quieren escuchar [...] Tienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen” (Chaves *et al.*, 2013, p. 82).

Atchison y Shame (2019) apuntan a que los gobiernos en sociedades distópicas eliminan cualquier tipo de resistencia como una táctica para mantenerse en el poder, esto sucede en el texto de Rossi. Cuando un grupo de personas decide salirse del sistema capitalista, es envenenado bajo órdenes de las élites imperiales. Sin embargo, la masacre es presentada por los medios internacionales como el nefasto efecto de una gripe aviar. Justamente, la manipulación de la población es otra táctica de los gobiernos en sociedades distópicas según Atchison y Shame (2019). En el caso de “Abel”, dicha manipulación se produce mediante el uso de medicamentos. Las personas son obligadas a tomar antidepresivos. Laila y su hermano nunca los tomaron, por eso posteriormente logran sobrevivir.

Pasemos ahora a comentar otros dos aspectos particulares del texto de Rossi. Por un lado, la presencia de la intertextualidad bíblica; por otro, el advenimiento del apocalipsis. En relación con lo primero, la recurrencia a referencias bíblicas de la tradición judeocristiana en el texto no es azarosa. Dell’ Agnese (2021) explica que el cristianismo es una religión antropocéntrica pues, a diferencia de las religiones paganas, no tiene una conexión directa con la naturaleza. En esta tradición, el hombre (no la mujer) trasciende a la naturaleza, ésta le es dada por Dios para que la explote. En el texto de Rossi se presenta una relectura del texto bíblico: estamos ante un apocalipsis, sí, pero también ante un génesis, un nuevo inicio en el que no solo se niega la trascendencia del hombre ante la naturaleza, sino que, además, los sujetos pasivos en el relato bíblico original (la mujer y la naturaleza) se vuelven centrales.

En cuanto al advenimiento del apocalipsis en “Abel”, este proceso es paulatino: primero desaparecen las abejas, luego muere gran parte de la población mundial, después el clima comienza a cambiar, se pierden las cosechas y la gente comienza a alimentarse principalmente de carne. Posteriormente aparece la resistencia, pero ésta es reprimida hasta que los niveles de agua suben, bajan los de oxígeno y las personas, como el resto de los seres animales, mueren asfixiados. Como se observa, la tragedia ambiental en el texto de Rossi afecta a todos por igual: no importa si se tienen recursos económicos o no, ni importa tampoco el lugar del mundo. Además, los cambios ambientales no solo afectan a los seres humanos, sino a todo el ecosistema en general, como si de piezas de dominó se tratara: si cae uno, luego caerá el otro.

En “Abel” se produce la desvinculación de una noción dualística sobre la naturaleza y se ofrece una visión ecocéntrica: todos los seres vivos están interconectados y, a la vez, vinculados con el medio en el que vivimos. En pocas

palabras, Rossi plantea una crítica a lo que Cudworth (citada en dell' Agnese, 2021) llama *anthroparchy*, es decir, es “el sistema de poder que conecta el antropocentrismo, el patriarcado, la explotación de los animales y la dominación capitalista sobre la naturaleza” (dell' Agnese, 2021, p. 178. La traducción es nuestra).

CONCLUSIONES

A grandes rasgos, los cuentos analizados pueden dividirse en dos tendencias: por un lado, textos distópicos centrados en denunciar las consecuencias de la desigualdad social. Esta inequidad se genera por la implementación de políticas neoliberales (como sucede en “Y vendimos la lluvia”), o bien, por la manipulación mediática (como pasa en “Sin protocolos de seguridad”). Estos textos, al estar centrados en aspectos sociales, no profundizan en la relación entre ser humano y naturaleza. “Sin protocolos de seguridad” se desarrolla en un entorno completamente urbano, donde el elemento natural está ausente. En “Y vendimos la lluvia”, los daños a la naturaleza se lamentan en tanto que ocasionan un deterioro directo a la calidad de vida humana. Lo anterior no resulta sorprendente. Dell' Agnese indica que las distopías tienden a representarse en espacios urbanizados, altamente poblados, donde la división entre naturaleza y ser humano es más que evidente. Por lo tanto, estos textos tienden a presentar una visión dualística de la naturaleza en la cual ésta se percibe como un recurso y, por lo tanto, poseen generalmente un carácter antropocéntrico.

Por otro lado, en los textos posapocalípticos, encontramos propuestas más ecocentristas. En estos textos queda claro que el ser humano es parte de la naturaleza y que, por ende, al dañarla también se está lastimando. Esto sucede en “Greenwar”, cuando João prende fuego al Amazonas, lo cual genera la extinción de la civilización humana. En “Abel” se rechaza una visión dualística de la naturaleza, pues se niega la trascendencia del ser humano y se le presenta como un animal más. En el texto de Rossi, las nefastas consecuencias sociales del modelo de desarrollo no se pueden desvincular de las medioambientales. De ahí que, por ejemplo, al desaparecer las abejas, la calidad de vida de las personas se deteriore. Las observaciones anteriores también coinciden con las reflexiones teóricas sobre los textos posapocalípticos. No en vano, Dell' Agnese se refiere a ellos como la metáfora ambiental por excelencia.

Para finalizar, más allá de las divergencias, nos interesa destacar las similitudes: en todos los cuentos, las acciones humanas son responsables de crear

ambientes distópicos o posapocalípticos. Todos los textos apuntan a la intransigencia humana como el factor detonante. De igual manera, tanto en “Y vendimos la lluvia”, como en “Greenwar” y en “Abel”, se advierte sobre las consecuencias de un modelo económico que privilegia las ganancias de algunos sobre el bienestar de la población en general y del medio ambiente. Asimismo, la desesperanza marca a tres de los cuatro cuentos comentados. En “Y vendimos la lluvia” y en “Sin protocolos de seguridad”, el *status quo* se mantiene sin posibilidad de cambio alguno. En “Greenwar”, la avaricia humana sigue siendo la norma, incluso en pleno apocalipsis. En “Abel”, en cambio, la esperanza se viste de ambigüedad: la humanidad, tal y como la conocemos, desaparece, pero la sobrevivencia de Leila ofrece la sospecha de la permanencia de la vida. Antes, sin embargo, debe transformarse, alejarse de los caminos que condujeron a la extinción humana. Queda pendiente para futuras investigaciones analizar la propuesta de otros textos distópicos y posapocalípticos en la ciencia ficción costarricense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bastidas Pérez, R. (Ed.). (2021). *El tercer mundo después del sol*. Bogotá: Editorial Planeta Colombia.
- Berrón Sañudo, L. (1994). “Greenwar”. *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 0(1). Recuperado de: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/12584>
- Castillo, M., Clark, J., Delgado, M., Ortiz, A., Quijano, L., y Ugalde, E. (2011). *Objetos no identificados y otros cuentos de ciencia ficción*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Chaves, J., Clark, J., González Chaves, D., Lippi Rojas, E., Molina Jiménez, I., y Rossi, A. (2013). *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Dell’ Agnese, E. (2021). *Ecocritical geopolitics*. Milton: Taylor and Francis. doi:10.4324/9780429293504. Recuperado de: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781000394948>
- Heffes, G. (2014). “Introducción para una ecocrítica latinoamericana: Entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43854807>

- Kurlat Ares, S. (2021). "Science Fiction in Latin America: Reading a Hidden Landscape". En S. Kurlat Ares y E. De Rosso (Eds.), *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (pp. 3-17). Nueva York: Peter Lang.
- Leandro Hernández, L. (2019). "De ficciones climáticas centroamericanas: «Abel» de la escritora costarricense Ana Cristina Rossi". *452 F* (21), 106-124. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/360120>
- Mackey, E. (2021). "Reproduction Beyond Human Extinction: Detoxifying Care in Latin American Anthropocene fictions". *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 5(1), 6. doi:10.20897/femenc/9743
- Maguire, E. (2021). "From Technological Realism to the Science-Fictional Turn in Latin American Literature (1985–2017)". En S. Kurlat Ares y E. De Ross (Eds.), *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (pp. 169-180). Nueva York: Peter Lang.
- Mendizábal, I. (2021). "The Political Dimension of Latin American Science Fiction". En S. Kurlat Ares y E. De Ross (Eds.), *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (pp. 187-199). Nueva York: Peter Lang.
- Moreno, F. Á. (2017). *Estudio del futuro. Didáctica de la ciencia ficción*. México, D. F.: Bonilla Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: https://www.academia.edu/33904935/Estudio_del_futuro_did%C3%A1ctica_de_la_ciencia_ficci%C3%B3n
- Moreno, F. Á. (2013). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. España: Sportula. Recuperado de: <https://es.scribd.com/book/282867339/Teoria-de-la-literatura-de-ciencia-ficcion>
- Moreno, F. Á. (2009). "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción". En T. López Pellisa y F. Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 65-93). Madrid: Asociación Cultural Xatafy. Recuperado de: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8583#preview>
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky*. West View. doi:10.4324/9780429497407 Recuperado de: <https://www.taylorfrancis.com/books/9780429497407>
- Naranjo, C. (1989). *Otro rumbo para la rumba*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana. Recuperado de: <http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/libros%20completos/Naranjo%20Carmen/Otro%20rumbo%20para%20la%20rumba.pdf>

- Palardy, D. Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Cham: Springer International Publishing AG. Recuperado de: [https://ebookcentral.proquest.com/lib/\[SITE_ID\]/detail.action?docID=5477801](https://ebookcentral.proquest.com/lib/[SITE_ID]/detail.action?docID=5477801)
- Planelles, M. (2021, Agosto 12). “El gran informe científico sobre cambio climático responsabiliza a la humanidad del aumento de fenómenos extremos”. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2021-08-09/el-gran-informe-cientifico-sobre-cambio-climatico-responsabiliza-a-la-humanidad-del-calentamiento-y-el-aumento-de-fenomenos-extremos.html>
- Robles Murillo, K. (2021). “La mercantilización de la vida en ‘Y vendimos la lluvia’ de Carmen Naranjo”. *Káñina*, 45(2). doi:10.15517/rk.v45i2.46739
- Rosenfeld, A. S. (2020). *Character and Dystopia*. Milton: Taylor and Francis. doi:10.4324/9780367823108. Recuperado de: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781000173192>
- Shames, S. L., y Atchison, A. L. (2019). *Survive and Resist*. New York: Columbia University Press. doi:10.7312/atc18890. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/10.7312/atc18890>
- Trotta, J., y Sadri, H. (2020). “Welcome to the Beginning of the End of everything”. En J. Trotta y H. Sadri (Eds.), *Broken mirrors: Representations of apocalypses and dystopias in popular culture*. (pp. 1-14). Routledge. Recuperado de: <https://gup.ub.gu.se/publication/286158>

***Cosas peores*, de Margarita García Robayo: Identidades a partir de un cuerpo anómalo**

Cosas peores, by Margarita García Robayo: Identities that stem from an anomalous body

Felipe Adrián Ríos Baeza 

Universidad Anáhuac, México

feliperios.ffyl@gmail.com

Recibido: 3 Mayo 2021 / Aceptado: 17 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

A partir de ciertas nociones de Jacques Lacan, como “imago” y “goce”, complementadas con la fenomenología del cuerpo de Michael Henry y otros enfoques, este ensayo propone interpretar los relatos del volumen *Cosas peores* (2014), de la escritora colombiana Margarita García Robayo. Dichos cuentos se encuentran asociados bajo la temática común del cuerpo enfermo o deformado como una anomalía que ayuda a perfilar la identidad de los protagonistas. De esta manera, se afirmará que, en estos siete relatos, la fealdad, la morbidez y el deterioro corporal no son más que formas de resistencia ante un entorno emocional e intelectual disarmónico y conformista, además de un dispositivo para recuperar la autenticidad en un artificioso entorno de belleza canónica.

PALABRAS CLAVE: Corporalidad; identidad; literatura colombiana; *Cosas peores*; Margarita García Robayo.

ABSTRACT

*Starting with some notions from Jacques Lacan, like “imago” and “goce”, complemented by the body phenomenology by Michael Henry and other approaches, this essay proposes an interpretation of the volume *Cosas peores* (2014) from the writ-*

er Margarita García Robayo. *This short stories are linked by the common topic of a sick or deformed body, like an anomaly that helps outline the main character's identity. This way, in these seven stories, it will be stated that ugliness, morbidity and body deterioration are not more than forms of resistance to a disharmonic and conformist environment in the emotional and intellectual fields, such as being a device to recover the authenticity in an artificial environment of canonic beauty.*

KEYWORDS: *Corporality; identity; Colombian literature; Cosas peores; Margarita García Robayo.*

Dentro del actual *boom* de escritoras latinoamericanas, junto a los proyectos de Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Rita Indiana, Nona Fernández y Samantha Schweblin, destaca especialmente el de la escritora colombiana Margarita García Robayo. Nacida en Cartagena de Indias, 1980, la autora cuenta con cuatro colecciones de relatos (*Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza* (2009); *Las personas normales son muy raras* (2011); *Orquídeas* (2012) y *Cosas peores* (2014); un libro donde coquetea con la autoficción (*Primera persona* (2017) tres novelas (*Hasta que pase un huracán* (2012); *Lo que no aprendí* (2014) y *Tiempo muerto* (2017) y una reciente recopilación de novelas cortas *El sonido de las olas* (2021). Si se organizan panorámicamente sus libros, lo que salta a la vista es el carácter de dislocación y extrañamiento violento de sus títulos: ¿qué cosas no pueden hacerse descalza?, ¿por qué las personas normales son tan raras?, ¿cuáles son esas cosas peores, o ese tiempo muerto, o ese huracán que está devastando y que se espera que pase?

Haciendo un recorrido por sus relatos, y también por la escasa crítica que se ha hecho a la fecha sobre su trabajo,¹ se reconoce con claridad un hilo

¹ Cf. Karina Marín Lara, “Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo”: “[U]na escritura como la de García Robayo asume el cuerpo –sus huellas, sus excepciones, sus heridas– desde una perturbadora materialidad que no podemos dejar pasar por alto y que es aquella materialidad que quiero proponer como dispositivo desestabilizador de certezas. Por lo tanto, más que señalar al cuerpo como estrategia que se encarga de representar una realidad en particular, propongo pensar en las huellas corporales que leemos como en mecanismos de la escritura –las figuras retóricas indicadas para este traslado de lo escrito hacia lo visible y lo sensorial serían la écfrasis y la hipotiposis– los mismos que nos llevan a imaginar esos cuerpos, su dolor, su historia, para que finalmente nos conmuevan y por lo tanto, nos perturben y nos sobrecojan” (2018, p. 39). Asimismo, Lorena Amaro, en “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nómada de Margarita García Robayo” la inscribe, a partir de su libro *Primera persona*, en un sistema literario donde también se encontrarían Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Gabriela Wiener; todas ellas trabajando la idea de “subjetividad nómada”

conductor, o elemento tematólogo integrador, referido al modo en que la corporalidad *anómala* de sus personajes los hace percibir y vivir de manera particular las peripecias en las cuales se ven envueltos. En la obra de García Robayo, el cuerpo enfermo o deformado representa una irregularidad y a ratos una monstruosidad para la percepción de sus protagonistas, lo que, por un lado, ayuda a perfilar su propia identidad; y, por otro, a constituir un territorio simbólico en el que se evidencian los efectos y síntomas de las desgatadas relaciones que llevan con otros personajes.

Este ensayo propone analizar, bajo dicha tesis, el volumen de cuentos *Cosas peores*, afirmando, primeramente, que se trata de una “colección de relatos integrados”,² asociados bajo la temática del cuerpo deforme, sufriente o aquejado. Así, los relatos resultan variantes de una misma propuesta: cómo los personajes constituyen o reconstituyen la filiación con una imagen que tienen de sí mismos (a partir, y siempre a partir, de lo corporal), para pasar, luego, a otras dimensiones organizativas de su identidad, como lo afectivo, lo psíquico o lo social. En este sentido, se tendrá muy presente la noción extensible de “imago”, de Jacques Lacan, en relación con la representación del cuerpo —regularmente edificada desde el registro de lo “imaginario”— y cómo esa imagen se extiende, en sus protagonistas, hacia la materialidad carnal. Primero, como algo dado y luego como algo que puede moldearse y reformularse.³

Señala Lacan que “la función del estadio del espejo se nos revela como un caso particular de la función de la *imago* que es establecer una relación del organismo con su realidad” (2011, p. 102). Y agrega:

desde lo corporal: “La condición de extranjería o ajenidad es un rasgo que García Robayo comparte también con otras narradoras contemporáneas suyas [...]. Todas ellas construyen subjetividades nómades, que desde su materialidad corporal (la enfermedad, el deseo, la sexualidad, la maternidad) trazan rutas disidentes a las asignadas socialmente a las mujeres” (Amaro, 2019, p. 155).

² Se emplea aquí el concepto de “colección de relatos integrados” tal como lo desarrolla el teórico José Sánchez Carbó: “La colección de relatos integrados se ubica entre el libro de cuentos y la novela [...]. [L]a colección integrada evidencia la conexión entre historias, de tal manera que los relatos autónomos, estructuralmente cerrados, potencian la discontinuidad narrativa y relativizan aspectos causales y temporales, de trama y de personaje, relativos a la novela” (2012, p. 106).

³ En un texto inédito, “La tercera”, Lacan profundizará este aspecto, señalando que “El cuerpo entra en la economía del goce por medio de la imagen del cuerpo. De ahí partí. Si en la relación del hombre con su cuerpo hay algo que subraya bien que es imaginaria, es el alcance que en ella adquiere la imagen” (Lacan, 2015, p. 20).

Para las *imago*s, en efecto —respecto de las cuales es nuestro privilegio el ver perfilarse, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica, sus rostros velados—, la imagen especular parece ser el umbral del mundo risible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la *imago del cuerpo propio*, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus discapacidades, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas. (Lacan, 2011, p. 101)

Un recorrido por los argumentos de los siete cuentos de *Cosas peores* nos dan la exacta medida de todo esto: una mujer con cáncer terminal que aún se sueña sexualmente deseada, un padre de familia que se queda varado junto a una mulata en un hotel de aeropuerto, un viejo que denota el deterioro de sus funciones corporales y, debido a ello, retoma la relación con sus hijas; un chico cuya obesidad mórbida le impide salir del imperio materno, una intensa relación de pareja cuyos cuerpos toman distancia por culpa de las ideas de Bakunin y Nietzsche, una joven que corrobora una transformación física debido a un embarazo no deseado y un moribundo que, en el delirio de los fármacos, se encela al ver a su esposa disfrutando de relaciones sexuales simultáneas con unos marinos.

Como se evidencia, todos los relatos provocan el conflicto desde el tema de la corporalidad, cómo vive y se proyecta. Por lo tanto, para este estudio es necesario complementar la visión de Lacan con otros enfoques (sobre todo la fenomenología ontológica de Michel Henry y algunas nociones manejadas por Elsa Muñiz sobre el cuerpo en el entorno de la globalización) para lograr interpretar el libro *Cosas peores* precisando, justamente, cuál es la noción del cuerpo que se construye desde y para los personajes.

ALCANCES TEÓRICOS: CONSTRUIRSE DESDE LA MORBIDEZ

En el cuento “Lo que nunca fuimos”, incluido en esta misma colección, Eilín, la protagonista, escribe una obra de teatro que la mayoría del público alaba, pero que, a su novio Salvador, le parece sospechosa: “Era que un grupo de actores entraban al escenario, se desplomaban unos sobre otros y se cerraba el telón. Y se abría y volvían a hacer exactamente lo mismo, y así varias veces. Nadie decía nunca nada” (García Robayo, 2019, p. 106). Cuerpos que, sin recurrir al lenguaje verbal, se apilan. Cuerpos separados que, en cada acto,

se atraen, solo para volver a separarse. Entre uno y otro performance, cae el telón. Así parece funcionar, también, este volumen de siete actos, donde la corporalidad individual toma la palabra solo para reclamar otra corporalidad que esté encima o debajo con el fin de trascender.

Bien dice el teórico Jesús Adrián Escudero, en “El cuerpo y sus representaciones”, que “[e]l cuerpo constituye una de las grandes lagunas de la historia” (2007, p. 143):

Desde la crítica literaria y la teoría estética, pasando por el postestructuralismo francés y las diferentes corrientes feministas hasta los movimientos *queer* y el mundo *cyberpunk* de la “nueva carne”, se insiste una y otra vez en la misma idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano. Distintas formas de expresar un mismo fenómeno. (*Ibid.*)

Y ese fenómeno, planteado por toda esta gama de enfoques, es el siguiente: la necesidad de deshacerse de los constructos culturales y hasta biológicos acerca del cuerpo —sin caer en el problemático término *deconstruir* el cuerpo, porque la plena estrategia derridiana imposibilitaría cualquier posicionamiento—. Sin embargo, se habla poco de su reconstitución y se señala en muy contadas ocasiones cómo configurar somática y perceptivamente un cuerpo desde un ámbito que no sea el de lo saludable.

¿Qué sucede con la carne después de sacudirse las nociones de “logocentrismo” o “falocentrismo”? ¿Qué pasa, por ejemplo, con el personaje de Inés, en “Cómo ser un paria”, cuento que abre *Cosas peores*, al percibir su existencia como estancada tras la metástasis que corrompe su cuerpo? ¿O con Titi, el niño con obesidad mórbida del relato que le da nombre al volumen, y que no sale de su casa porque su madre, Fanny, quiere ahorrarse la vergüenza y el rechazo de los demás?:

“[P]ensó que Titi no toleraría la lástima de los vecinos. Y ella tampoco. Pensó que era mejor no inventar complicaciones que no tenían que eso era lo que la vida les había puesto y que las cosas estaban bien. Relativamente bien. Y que peor sería... Tantas cosas. Había cosas peores” (García Robayo, 2019, p. 65).

La respuesta de García Robayo en este libro es que la ontología, la constitución y búsqueda existencial de esos seres no se detiene únicamente porque

haya una situación puntual que pretende cosificar el cuerpo y la propia identidad de sus personajes. A Inés y a Titi, así como a Orestes, el padre anciano de “Algo mejor que yo” o al señor Aldo Villafora, de “Sopa de pescado”, también a Ema, la chica que se embaraza y decide abortar en “Los álamos y el cielo de frente”; parece que solo les queda esperar a que suceda lo que irremisiblemente, desde el punto de vista clínico, sucederá. No obstante, en todos los relatos, se produce un giro narrativo que provocará un desafío a la *imago* de sí mismos que les han obligado con anterioridad a superponerse.

Precisamente, la fenomenología del cuerpo de Michel Henry permite un reenfoque de la dimensión corporal, más allá de esa mera *res extensa* propuesta por el cartesianismo e, incluso, de la “imagen especular” de la consabida fase lacaniana del desarrollo. Henry propone, de hecho, en *Filosofía y fenomenología del cuerpo* (2007), una suerte de síntesis de ambas dimensiones, un “desplazar los dos términos de la relación trascendental a la misma región ontológica, la región del ser trascendente, lo que implica, en relación con la subjetividad absoluta, el olvido de su carácter radicalmente inmanente, es decir, la destrucción de su carácter ontológico propio” (Henry, 2007, p. 213). Esto quiere decir que interioridad y exterioridad del sujeto, subjetividad y objetividad, se trasladarían a un mismo plano existencial del *darse* y el *realizarse*, lo que los ubicaría, plenamente, en una filosofía del acontecimiento. Es imposible observar el fenómeno de la corporalidad si no es en la dinámica de su suceder, de su movimiento y su *phainesthai* (“aparecer”):

Éste no es precisamente el fenómeno, lo que aparece [...], sino el acto de aparecer (*phainesthai*). Este objeto propio de la fenomenología es el que hace que sea inmediatamente diferente de todas las demás ciencias. Éstas se ocupan, en efecto, de múltiples fenómenos considerados cada vez según su contenido específico [...] La fenomenología, por el contrario, se da como tarea el estudio de aquello que esas diversas ciencias jamás toman explícitamente en consideración: no el contenido particular de los diversos fenómenos, sino su esencia, lo que hace de cada uno de ellos un fenómeno: el aparecer en el que se nos muestran, este aparecer en cuanto tal. (Henry, 2001, pp. 35-36)

En otras palabras, un cuerpo importa cuando supera los encuadres metafísicos o cientificistas (que solo se concentran en la quietud que es ahora y en la quietud en la que se puede convertir), entendiéndose dicho cuerpo como una carne en tránsito dinámico. De esta manera, en *Encarnación. Una filosofía de la carne* (2001), Henry señala que las experiencias vitales pasan, todas ellas

y necesariamente, por el cuerpo para poder trascender, “resintiendo a todos los tipos de impresiones relacionadas a la carne, porqué constitutivas de su sustancia –una sustancia, por consiguiente, impresional, comenzando y terminando con lo que ella experimenta” (2001, p. 3). Y más adelante afirma:

[N]uestra carne no es otra cosa que aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de este modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes, es susceptible, por esta razón, de sentir el cuerpo exterior a sí, de tocar así como el ser tocado por él. Cosa de la que por principio es incapaz el cuerpo exterior, el cuerpo inerte del universo material. (2001, p. 10)

Se entiende, entonces, que esas corporalidades acontecen siempre en circunstancias que les permiten establecer contacto y conexión con otros, haciendo patente que la carne es el territorio de un *más allá* de lo material: un espacio del fluir, del reformular, del edificar, diseminar y reformular identidad no solo a partir del vigor y la salud, sino también del desbaratamiento que provoca la anomalía, la enfermedad y, en conceptos lacanianos, el *goce*.

En palabras de Lacan, “[el] cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión: un cuerpo es algo que está hecho para gozar, gozar de sí mismo” (1985, p. 92). Es importante distinguir que, en su teoría, “goce” (*joissance*) no se emplea como sinónimo de “placer” (descarga que satisface la pulsión),⁴ sino que va más allá de él y, precisamente, se relaciona con la imagen y con el lenguaje (el Otro), provocando una vinculación *in extremis*:

La dimensión del goce está excluida completamente de lo que llamé la relación epistemosomática [...] [i]ncontestablemente, hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada. (1985, p. 95)

En otras palabras, y como se verá a continuación, no hay redención desde el cuerpo sin la reformulación de la *imago* a partir de una dialéctica violenta con circunstancias que van más allá de ese cuerpo, y que lo hacen *gozar* en planos aledaños a su materialidad, como el delirio, la virtualidad o la ideología.

⁴ “¿Qué se nos dice del placer? Que es la menor excitación, lo que hace desaparecer la tensión, la atempera más, por lo tanto aquello que nos detiene necesariamente en un punto de alejamiento, de distancia muy respetuosa del goce” (Lacan, 1985, p. 95). También, *cf.* Lacan, 2007, pp. 9-22.

COSAS PEORES: CUERPOS RECONSTITUYÉNDOSE, EN GOCE

En el cuento “Cómo ser un paria”, Inés, una mujer que ha sido diagnosticada con cáncer terminal, habita una casa en plena remodelación. Los trabajadores reparan las cañerías y el olor en el jardín es insoportable. No obstante, a pesar de que la mujer que le ayuda con la limpieza enciende citronelas para disimular la fetidez, el aroma. En realidad, esos malestares vienen de adentro: es el cuerpo de Inés el que hiede y se descompone, es el que se focaliza protagónicamente en el relato. La casa, por tanto, se vuelve una metáfora:

Los obreros recién llegaban; estaban arreglando una tubería podrida. El jardín hedía. Era una casa de campo vieja, herencia de una tía soltera de Inés, y en la familia nadie la usaba [...]. En la mesita de centro había una revista ¡Salud! —Michel la había llevado algunas para que se distrajera—; la portada era una mujer mayor comiendo frutos secos con el gesto de una ardilla. Pensó que debía ir al *brunch* y conocer a sus vecinos. (García Robayo, 2019, pp. 18-19)

Por iniciativa de su hijo, la situación inicial de Inés es vivir como paria en una casa familiar, hojeando revistas de bienestar que el propio Michel le ha dejado y que ella ridiculiza. Sin embargo, ocurren dos eventos encadenados que después provocan su ingreso a una región ontológica de pura acción: primero, que la sirvienta, cerca suyo, se cubre la nariz, lo que confirma que la descomposición no proviene de fuera:

—Glenda seguía allí, el hocico estirado y la mano en la nariz, tapándosela con disimulo [...]

—¿Qué le pasa? —le preguntó Inés.

—Nada. (2019, p. 23)

Y segundo: a raíz de esa evidencia, Inés decide asistir al postergado *brunch* en casa de sus vecinos, donde conoce a Susana y a su hijo, Leonardo, quien le espeta, poco después, de haberla conocido: “[N]o entiendo qué te llevó a mudarte allí y no buscar una opción más confortable, *dadas las circunstancias*” (2019, p. 20).⁵

⁵ La cursiva es nuestra.

Se ha destacado el provocador eufemismo “dadas las circunstancias” porque permite, por un lado, una conciencia ontológica del propio cuerpo; y por otro, la posibilidad de que ese cuerpo se sirva, como ocurrirá también en los relatos “Usted está aquí” o “Algo mejor que yo” y el contacto con otro para trascender a la pasividad y la espera. El cuerpo, como materialidad que trasciende, según Henry, vuelve a sentirse, alejado ya de los paliativos, e ingresa a otras circunstancias que no son las dadas: la imagen de la mujer de la revista, ¡Salud!, que el hijo quiere superponerle a la madre se transmuta rápidamente en una mujer que, aunque enferma, es deseable y deseante. Ella se construye rebelándose a esa *imago*. En una escena de alta carga erótica, el lector no puede determinar si lo que ocurre se trata de una construcción onírica o de la realidad fenoménica, aunque, para efectos de su liberación, es lo mismo: a orillas de la piscina tiene un encuentro con Leonardo mediante el cual su cuerpo comienza a *gozar* según el sentido lacaniano:

—Quietita. —Leonardo estaba trepado de piernas abiertas sobre su vientre. Se lamía la mano y la tocaba abajo—. Tienes el chocho seco y cerrado como una ostra.

Le metió un par de dedos, empujó fuerte y una uña debió rozarla por dentro, porque Inés sintió que sangraba y le ardía.

—Por favor... —murmuró.

Quiso decirle algo sobre su cáncer, sus defensas bajas. Pensó que ya se lo había dicho antes. (2019, p. 28)

El ingreso a ese mundo, suspendido entre su deseo y la objetividad —es decir, un modo de construir otra realidad con la corporalidad—, es lo que permite esa conciencia y esa emancipación de la que se hablaba más arriba. El asunto resulta del todo elocuente al finalizar el relato, cuando Michel la visita y, casi por antonomasia, se irrita por los cambios que percibe en ella:

Michel se metió un bocado grande de lasaña.

—No te ves nada bien, mami —dijo, otra vez masticando. Tragó lento y repitió, severo—: Nada bien.

Sus ojos la evadían, brillantes, rencorosos.

Inés empuñó una mano y golpeó la mesa:

—¡Pero por Dios! —dijo—, si estoy perfecta. (2019, p. 31)

Se corrobora aquí el modo en que la corporalidad de Inés, que como pura extensión está quieta en la enfermedad, adquiere connotaciones para trascender al haber atravesado una experiencia particular de *goce*. En el esquema de Michel (los cuidados paliativos), la madre debe obediencia a una rutina de revistas médicas, pañoletas para cubrir la calvicie y pura espera. Es por ello que se molesta y la reprende. Pero Inés tendrá un modo de salirse del asfixiante imperio del bienestar a partir de lo carnal, como otros personajes del libro.

Esta es la línea que sigue el cuento “Algo mejor que yo”: Orestes, un avejentado profesor que se siente paralizado en sus actividades académicas, tiene una hija, Rebeca, quien siempre evade sus visitas cuando viaja a Roma. Sobre ambos orbita Rosa, la hija menor, como un fantasma incómodo, pues se ha suicidado producto de una enfermedad mental. Rebeca ha decidido borrar a su hermana del entorno familiar: “se deshizo rápidamente de la ropa de su hermana, desmontó el cuarto, sacó sus fotos de la sala; al cabo de una semana era como si Rosa nunca hubiese existido” (2019, pp. 71-72). Pero, “no quedó más rastro que su tesis de grado, que Orestes guardaba en la biblioteca y que se negó a entregar a pesar de que Becky insistió” (2019, p. 72). Mientras la materialidad de Rosa ya no está y solo se ha detenido en esa tesis y en el recuerdo amoroso del padre, la materialidad de Rebeca muestra malestar y deterioro: “Orestes la notó muy cambiada: fea, descuidada. Tenía la cara siempre brillante, el pelo enrollado en un moño en la nuca. Se había convertido en una de esas mujeres diligentes y pragmáticas” (2019, p. 71). Aunque en un comienzo a Orestes no le parece grave, su distanciamiento se empieza a agudizar justo a partir de la evidencia de que el aspecto físico de la hija viva ha variado.

El relato se desarrolla a partir de los pensamientos de Orestes: cómo sentir tan próxima a Rebeca, cuya corporalidad ha cambiado se ha vuelto una hija que ya no está físicamente, pero que insiste en estar presente en una imagen constante (la que tenía al momento de su muerte). La oportunidad para recuperar a ambas en un nuevo entorno afectivo se produce cuando Orestes conoce a Yara, una venezolana feminista que trabaja en un organismo de Naciones Unidas y que se maneja con las más innovadoras consignas pedagógicas. Cuando él la increpa diciéndole que: “Esos conceptos son pura distracción. Las ideas están ahí, han estado siempre y hay que usarlas” (2019, p. 76), ella niega, contrargumentando: “No, querido, yo creo que las ideas que están se gastaron hace rato” (2019, p. 77). Esto es lo que provoca que el viejo académico pueda visualizar su propia corporalidad avejentada, la de su hija muerta y la de su otra hija, viva pero descuidada, en un mismo espacio: el de la regresión hacia

los orígenes. Más adelante dirá Yara, refiriéndose a Rebeca: “Háblale de cualquier cosa, Orestes, *invéntate una historia* que los involucre ambos”⁶ (2019, p. 78), lo que incorpora otra estrategia a la del recuerdo de un pasado común: el poder performativo de la ficción. En el momento en que decide volver a llamar a Becky, Orestes le dice: “Mi amor, quiero contarte una historia de cuando eras muy chiquita [...]. Te quiero contar sobre una conversación que tuvimos cuando eras muy chiquita” (2019, pp. 79-80). La apelación al momento en que era corporalmente joven y las tenía a ambas en su regazo es lo que abre la opción de un reencuentro real.

Esto resulta clave de varios relatos (“Algo mejor que yo”, “Cosas peores”, “Sopa de pescado”, entre otros): los protagonistas de Margarita García Robayo parecen asumir el cuerpo que tienen no como destino último —que implicaría, en términos lacanianos, un asomo a lo Real, es decir, a la desestructuración de la personalidad e inminencia de la muerte—, sino como forma de detonar el *imaginario* (el recuerdo, el delirio, o como se verá luego, la proyección en una realidad virtual). Allí es donde la narradora los empodera. Lo que equivaldría a decir, con Henry, que se hallan en “la interpretación filosófica correcta de la vida natural del ego, de la inmanencia absoluta de la subjetividad ante el ser trascendente” (2007, p. 216). Así, Orestes le narra a su hija Rebeca:

No tendrías ni tres años cuando te conté quién era Manuel Sotomayor, tu bisabuelo, y tú me miraste como si supieras. Estábamos solos en el cuarto. Habías estado llorando, dando alaridos y jalándote los pelos. Y yo, que no entendía qué te pasaba y que no me sabía ninguna de las canciones que cantaba tu mamá, te alcé y te hablé de mi abuelo, o sea, tu bisabuelo [...]. [E]se día me hiciste creer que no existía nada en el mundo que te interesara más que esa historia mal contada. Y yo pensé: tengo el poder de llenar su cabecita vacía de ideas que alguna vez ella va a transformar en otra cosa, en algo mejor que la historia original y en algo mejor que yo. (García Robayo, 2019, pp. 80-81)

La hija calla unos segundos. Cuando vuelve a hablar, le pide a su padre el itinerario, aventurando un reencuentro, pero que se omite elípticamente en el relato.

Por tanto, el poder de la ficción narrativa —siendo más precisos, el poder de la autoficción fabuladora— se transformará en el sitio donde ocurra la trascendencia. Se destacan especialmente dos aspectos de la cita: una, el “me hiciste

⁶ La cursiva es nuestra.

creer que...”, es decir, será por intermediación de lo verosímil que se abrirá un espacio para lo relacional, donde se produzca esa vindicación; y, posteriormente, la posibilidad de que los hijos, los oyentes más jóvenes, conviertan las historias mal contadas de sus padres en algo significativo para sus vidas y, por lo mismo, en algo mejor a sus interlocutores, obteniendo también una trascendencia más allá de la carne.

El caso de Titi, el niño con obesidad mórbida del relato “Cosas peores”, es una variante interesante de este fenómeno, pues postula que dicha activación ontológica y trascendente puede llevarse a cabo no solo en un estado de delirio o en una regresión articulada desde la ficción, sino en una proyección virtual. Si para Inés el sueño diurno con Leonardo, o la exacerbación ilusoria del encuentro con Leonardo y, para Orestes, un recuerdo inventado, les concedía una salida a sus circunstancias. En el tercer relato del volumen será un videojuego el que permita a un niño de catorce años y ciento nueve kilos trascender al entorno materno y asumir su cuerpo afectado como identidad constitutiva.

En el cuento “Cosas peores” existe una condición *a priori* de cualquier conciencia que pueda tener el niño en relación con su cuerpo; y es que:

Titi había nacido con un sobrepeso poco común, y su condición, según los médicos, no supo tratarse desde temprano. Al principio, Fanny no veía mayor problema en que fuera un bebé gordo; al contrario, para ella era un síntoma de buena salud. Daniel, en cambio, insistió en que lo sometieran a una dieta, que consultaran a un especialista en nutrición. (2019, p. 54)

El relato comienza señalando que Daniel, el padre, “esencialmente un tipo atlético” (*Ibid.*) se va. Forma otra familia, pero, sigue teniendo contacto con Titi cada quince días. Un hermano de Fanny, Ernesto, es quien asume entonces el rol de socializar al niño. En el relato, el reparto es bastante evidente: mientras Daniel construye en su nuevo contexto familiar un culto al cuerpo estereotipado como activo —se ha casado con una mujer joven, que hace jogging como él, y ha tenido una bebé que gana concursos de gateo, en cuyo biberón puede leerse la leyenda: “Soy veloz” (2019, p. 55)—, Fanny se resiste a que el niño tenga amigos, a que haga ejercicio o salga en bicicleta por miedo a que se caiga, debido a sus problemas de coagulación. Lo único que le permite es jugar en una computadora.

Esto es importante, porque es a través de ese juego —es decir a través de la construcción virtual no solo de una identidad, sino de una corporalidad que

interactúa— que el personaje de Titi se activa ontológicamente. No habrá orientador vocacional, médico o amor de madre que haga lo que el videojuego hace por Titi: “Se pasaba horas con los ojos enterrados en un jueguito electrónico que consistía en cazar personas con una red inmensa que se auto-generaba a partir de los gargajos que lanzaba el jugador: un muñeco diseñado por Titi, a imagen y semejanza del propio Titi” (2019, pp. 57-58). Posteriormente, se lee:

Titi había avanzado mucho en su juego de video. Se había conseguido un programa que le permitió modificar el diseño inicial: ahora el Titi virtual no lanzaba gargajos, sino que cargaba un arma y disparaba pequeñas cabezas de niños que, cuando impactaban el objetivo, estallaban. La ciudad en la que se movía estaba hecha de escombros y restos de personas. La calle principal estaba asfaltada de huesos que, al pisarlos, craqueaban [...]. Titi todo lo que quería, por una vez en el día, era empuñar el control y disparar cabecitas. (2019, pp. 61-62)

Dichas cabecitas pueden estar inspiradas, o no, en las cabezas de sus compañeros de escuela, quienes “le pinchaban la barriga con lápices de punta afilada para ver si se desinflaba. A veces le sacaban sangre, y eso era grave” (2019, p. 55). Lo sintomático está en que mientras Titi evoluciona en el videojuego, la madre le ofrece jugar Monopoly, cartas y otros juegos que lo retrotraen a una circunstancia de condescendencia, tratamientos médicos y enfermeros que lo cargan al baño y le obligan a cumplir dietas ineficaces. La imagen falsa, o el espejo (en caso de querer entrar en disquisiciones lacanianas) que Fanny ha construido para Titi y que en un principio Titi captura para edificarse una identidad, se desintegra a través del videojuego, donde, a voluntad, el niño se mueve con su propio cuerpo en ningún modo estilizado artificialmente, sino “a imagen y semejanza”.

Es por eso que, llegado el momento, Titi le dice a su enfermero: “Quiero salir” (2019, p. 65). La reacción en casa es la esperada: “Fanny pensó que Titi no toleraría la lástima de los vecinos. Y ella tampoco” (*Ibid.*). Luego, y por impulso del tío Ernesto, cambia de opinión: “Pienso que es una gran idea” (*Ibid.*). Es así como la primera salida se vuelve, paulatinamente, una rutina a la que también se incorpora Daniel, el padre. El resultado es previsible: él mismo ha dado paso, desde una imagen corporal pasiva impuesta por Fanny (la del *bebé sano*), a una activa, la de un adolescente mórbido que captura personas, primero en un videojuego y después en un parque: “Los tres hombres

se sentaban cerca de Titi, custodiándolo de los perros y los niños y las pelotas voladoras. Tomaban cerveza, le daban sorbitos; hacían chistes, hablaban de mujeres. Amenazaban con llevarlo a un burdel. Se reían. Titi asentía, decía pocas cosas. Se sonreía más por ellos que por él” (2019, p. 66).

El final del cuento es decisivo para esa trascendencia ontológica:

dejaba de oírlos. Se dedicaba a mirar las nubes, arrastrándose lentísimas: se preguntaba si iban o venían. Hacia dónde. Pasaban horas, pasaban días, pasaban nubes y Titi deseaba que alguna se detuviera y se derramara furiosa sobre él. Hasta arrastrarlo, hasta que no quedara nada (*Ibid.*).

En efecto: la última trascendencia (que operaría casi al modo existencialista sartreano) sería dejar de concebir y pensar que se tiene un cuerpo que duele, se excita, reclama achaques o se conecta con otros, para empezar a vivirlo en acto, independiente de su coyuntura.

En concordancia con esta interpretación, es posible considerar también al relato “Lo que nunca fuimos”, donde una pareja, Eilín y Salvador, quiebra voluntariamente los paradigmas de una relación de novios para construir su amorío, muy intenso corporalmente, como una proyección imaginaria de sus lecturas:⁷ “Como Mijaíl Bakunin, por ejemplo [...]. Y es que Salvador —se volvió a mirarlo—, tu problema es discursivo: siempre te quedas en la primera preposición” (2019, p. 113). No obstante, el relato “Los álamos y el cielo de frente” cierra el volumen *Cosas peores*, donde deliberadamente desembocan la totalidad de los asuntos planteados anteriormente.

En dicho cuento, Jerónimo y Ema, dos amantes que, en palabras de la narradora, eran “horribles” y “esa coincidencia debía bastarles para hacerse la reverencia mutuamente” (2019, p. 118) viven la parte crepuscular de su relación. Él la deja al aeropuerto para que se embarque rumbo a casa de sus padres y

⁷ Eilín, una desinhibida estudiante que quiere ser dramaturga, plantea variaciones a su anodina relación de pareja con Salvador a través de su aprendizaje artístico y filosófico. Se evidencian, de manera explícita o tácita, el modo en que sus lecturas se han vuelto una ideología para formar su visión de las cosas: “En todo caso, lo que plantea es una repetición del mundo, o sea, que el mundo se extingue y vuelve a reconstruirse para que los mismos actos ocurran otra vez, sin ninguna posibilidad de variación” (García Robayo, 2019, p. 109); “[L]as personas insignificantes tardan más en decepcionarse porque tienen la vocación de la espera [...]. Se pasan una buena parte de su vida mediocre con la esperanza de que en cualquier momento algo maravilloso les va a pasar, algo que les cambiará la vida. Pero al final también se decepcionan” (2019, pp. 111-112); “¡No entiendes que la destrucción de la no condición viene siendo la condición!” (2019, p. 114), etcétera.

así dar por terminada la relación. Desde el segundo párrafo, García Robayo encuadra físicamente a los personajes: “De los últimos meses le había quedado un sobrepeso importante y problemas de circulación [...] Jerónimo estaba lleno de tics, movimientos innecesarios, ademanes sobreactuados. Jerónimo era horrible” (2019, p. 117-118). Posteriormente, el contraste entre belleza y fealdad corporal, según los estereotipos tradicionales, se vuelve aún más cruel: en la sala de espera, una niña se acerca a molestar a Ema y le escupe involuntariamente en el brazo, mientras su madre lee distraídamente una revista sobre Grecia. Tal como sucedía en la oposición entre el cuerpo casi descompuesto de Inés y la mujer en la tapa de la revista ¡Salud!, el cuento final unirá las puntas del lazo en *Cosas peores*, confirmándolo como colección de relatos integrados al insistir, ahora, en el choque implacable entre un ideal de belleza canónico (la proporción, la armonía, la simetría del clasicismo griego) y la imperfección, lo antiestético que resultan los cuerpos y las preferencias de la pareja que se presenta:

Ella fue a la fila. La niña le sonrió, Ema la esquivó y se concentró en la revista de la madre: *Descubra Patmos*, decía la portada. Al fondo una playa y, en primer plano, una pareja con trajes griegos. Alguna vez Jerónimo le había dicho que fueran a Grecia. No a Patmos, no se acordaba a dónde, pero seguramente a un lugar más obvio, más de postal. Ema le dijo que no le gustaban los lugares demasiado bellos.

Él no entendió. “Odio la belleza, por eso te amo a ti”, le dijo, y extendió la mano para acariciarle la cara [...]. (2019, p. 119)

La preferencia por aquellas formas que desafían lo simétrico y armónico —es decir, que se alejen de aquel idealismo que, en la estética clásica, intervenía para ennoblecer una realidad vista como defectuosa y corruptible— será constitutiva de la identidad de Ema, más aún cuando, ya en casa de sus padres, comience a experimentar los efectos de esos “últimos meses”. En este punto, puede establecerse claramente una conexión con lo que plantea la investigadora Elsa Muñiz en torno a cuerpo y género. No se trata solamente de la evidencia de un sistema social que margina y vulnera el cuerpo de Ema porque se haya deformado por la gordura y el embarazo, sino por el mismo hecho de ser mujer. Dice Muñiz que se trata de

cuerpos sometidos a las diferentes interpretaciones culturales que hacen de ellos; cuerpos abyectos, desechables, a partir de la diferencia básica, la sexual, y por no adecuarse a los

patrones de belleza, salud y normalidad que exigen los tiempos de la globalización. Las representaciones culturales expresan las diferencias fundamentales de raza y sexo en términos de diferencia natural irreductible que permite una oposición superior e inferior, también de base natural. (2004, p. 30)

Es así como, recién llegada a la casa de la infancia (donde el padre parece haber desaparecido), hay un contraste aún más marcado debido a la actitud de su madre, quien cuida su cuerpo a base de dietas, jugos y bienestar emocional y les miente a sus amigas acerca de la vida de Ema:

Emanuella siempre viaja en Business, y me parece muy bien que lo haga. Ha estado muy estresada últimamente. Con todo lo que pasó no es para menos, mi pobrecita [...] Sirvió un vaso del menjurje verde y le ofreció a Ema [...]. Es puro hierro, te vendría bien probar un poco [...]. Hay leche de soya, ¿le pongo un poco? (2019, pp. 120-121)

Como se evidencia, el enfrentamiento entre madre e hija representa, como en el caso de la madre y el padre de Titi, una dialéctica entre una construcción de belleza artificial, estereotipada y una aceptación ontológica de la morbilidad corporal para, desde ahí, poder erigir la identidad.

Pero, en este cuento el tema tiene una variante que obliga a una lectura más honda que García Robayo devela con sutileza. Aquel sobrepeso, aquel estrés y aquella separación se deben a una transformación más trascendente en el cuerpo de Ema:

Se tocó la barriga. Era un pellejo colgante, fofo. En los últimos meses se había acostumbrado a la sensación de turgencia: era como tocar un globo de agua, lleno a reventar. En los últimos meses Jerónimo le preguntaba cosas como: ¿qué se siente? Y ella decía: que aprieta. O: ¿qué estará haciendo? Y ella: aplastando mis pulmones, queriéndome asfixiar [...].

[E]sa barriga, ese maldito pellejo: la cicatriz le iba de extremo a extremo y era rojiza. El tajo estaba mal hecho. Había quedado torcido y eso hacía que el resto de su cuerpo se viera también desbalanceado. Tenía las tetas hinchadas: para ese momento debía estar amamantando. (2019, pp. 123-125)

Se descubre, entonces, que el quiebre definitivo de la relación y el retorno a casa de sus padres se debe a un aborto mal practicado, lo que, adicionalmente al embarazo, le ha traído como consecuencia la deformación de su cuerpo. Es

decir, no se trata de una carne enferma ni en condiciones mortuorias, sino inmersa plenamente en acontecimiento (y por eso la insistencia de la narradora acerca de “los últimos meses”). Se trata de una carne que ha experimentado, sentido y enfrentado eventos dramáticos y sus correlativas consecuencias.

La madre lleva a Ema de visita al hospital para que salude a su tía Ana, quien, debido a su delicada condición, perfectamente podría ser la Inés de “Como un paria”: “Se estaba quedando calva. Lo peor era la frente: poblada de venas azules” (2019, p. 128). Aquí se producirá el último de los giros narrativos. En el cuarto, la tía Ana pudo haber hecho cualquier pregunta, pero, en el delirio provocado por el dolor y los medicamentos, manifiesta lo siguiente: “La agarró de la muñeca y la atrajo hacia ella, como para decirle un secreto: —¿Qué hicieron con el cuerpecito, Emanuella?” (*Ibid.*). El énfasis de la situación y de la pregunta suponen, evidentemente, que ese “cuerpecito” implica más que eso, tanto para Ema como para Jerónimo, quien, como Rebeca con su hermana Rosa en “Algo mejor que yo”, lo introyecta —lo *forclusiona*,⁸ diría Lacan— en tanto fantasmagoría que no hace más que ampliarse con el tiempo y las intenciones del olvido.⁹

⁸ La *forclusión* es un concepto lacaniano, elaborado a partir de la noción de *Verwerfung* (regularmente traducido y entendido como “represión”), pero que trata, en realidad, de algo más radical que explica el trastorno psicótico. Un significante fundamental es expulsado del registro simbólico —plenamente consciente, social y lingüísticamente hablando, del sujeto— y vuelve a introyectarse. Pero, ya no se inscribe en el inconsciente. De esta manera, si el retorno de lo reprimido, en el caso freudiano, se manifiesta en el plano de los actos fallidos y los sueños, en el caso del retorno de lo *forcluido*, aparece en términos alucinatorios (*cf.* Lacan, 2009, pp. 453-459). Para mayor amplitud, puede verse el brillante y muy reciente ensayo de Rodrigo Galdames del Solar, “Tras los pasos de la forclusión de Lacan: De la *Verwerfung* de Freud y otros antecedentes”, Afirma que “La originalidad de Lacan en cuanto a la elaboración de la forclusión, jamás ha estado en cuestión. Lo desarrollado en este escrito permite evidenciar, en primer término, que, si en cierto sentido para Lacan su concepto es equivalente a la *Verwerfung* de Freud, no puede obviarse, no obstante, que dicho concepto no ha tenido un desarrollo consistente en la obra de Freud, y en ese sentido, el primer mérito de Lacan ha sido rescatarlo en su valor para el entendimiento del fenómeno alucinatorio. Por consiguiente, las piezas de la *Verwerfung* en que se apoya Lacan pueden reducirse a una ausencia de la *Bejahung*, o, en términos de Lacan, a la no inscripción de un significante. En ese sentido, puede constatarse la fidelidad de Lacan con el texto de Freud, y el esfuerzo por llevar su lectura más allá de este, explotando su uso para su teoría de la ciencia” (2020, p. 11).

⁹ “El celular estaba sonando desde hacía un rato:

—Aló.

Era Jerónimo. No sabía qué hacer con la ropa del bebé.—Dónala a la iglesia —contestó ella.

—Eres el ser más perverso del universo.

Lloraba [...].

—Voy a quemarla [...].

Así como Orestes articula unos recuerdos inventados para volver a estar cerca de su hija Rebeca, algo similar ocurre cuando Ema, al final de este relato y del libro (y a punto de emprender el viaje de regreso) descubre que su padre ha estado todo el tiempo encerrado en un tallercito al fondo del jardín. Ese jardín, cultivado con mimo, será usado como terreno metafórico para expresar, tangencialmente, su deseo de volver a estar junto a su hija a pesar de las alteraciones somáticas y, por supuesto, ontológicas que han padecido. El padre, pues, no desea vincularse con Emanuella, la mujer que se fue de casa, que se embarazó y abortó, sino con “Emita”: “Para mí es una situación difícil, Emita” (2019, p. 131). Es por eso que se frena y aparentemente desvía la atención de lo ocurrido en los últimos meses:

Se guardó el cigarrillo en el bolsillo de la camisa y señaló el edificio con el mentón:

—¿Viste ese armatoste que nos hicieron ahí?

—Sí.

—Es un horror, Emita, ¿no te parece? Toda esa gente mirando el jardincito.

Negó con la cabeza, acongojado

—Cuando arrancó la obra quise hablar con el arquitecto jefe [...]. [M]e consiguió una cita con el arquitecto y fui a ver al tipo: todo un señorito de sociedad. Me dijo que sí, que tenía razón, que patatín patatán. Y cuando le pregunté qué pensaba hacer me miró sorprendido y me dijo: “¿Ah, usted quiere que haga algo?” —Se reía. (2019, p. 132)

Esa risa y ese jardín permiten pensar a este cuento como una continuación y actualización de “Algo mejor que yo”. En dicho relato, el reencuentro entre hija y padre queda suspendido en una llamada telefónica. Aquí, el padre de Ema es más asertivo que Orestes: hablando en ese lenguaje figurado, el armatoste del edificio significa el pesado problema del aborto que ensombrece en el jardincillo (la infancia), cuidado con primor por el padre: “se echaban allí a mirar las nubes y a cantar y a casarse con los compañeros de curso” (2019, p. 130). Por lo tanto, así como el delirio y el videojuego, la regresión implicará otra dimensión a la cual acceder para empezar a trascender, luego de las mar-

—Haz lo que te dé la puta gana, me tienes harta con esa voz de víctima.

—¿Y no soy una víctima? —Ahora se reía con esa risa seca, cínica, falsa—. Entonces, ¿qué soy?

—...

—Estás feliz. —Volvió a llorar—. Estás aliviada. Es tan evidente que...

—Muérete.

—¿Quieres que me muera yo también? Vete a revistarte la cabeza, psicópata. Colgó” (García Robayo, 2019, pp. 124-125).

cas a ratos traumáticas que el cuerpo muestra. Al final, padre e hija entran a la casa porque temen que la comida se enfríe y lo que esperan comer, como el título de uno de los cuentos intermedios, es sopa de pescado, otra evidencia de la unión de estas siete piezas que arman una colección de relatos integrados bajo la temática del cuerpo.

Dice Elsa Muñiz que:

En una era en la que lo individual es responsabilidad del propio actor, el cuerpo es, justamente, una hechura más del proyecto identitario de una persona [...] Los individuos son preparados para un cuerpo que luzca joven, delgado, sexual y exitoso, mientras que el cuerpo viejo, enfermo o discapacitado, es escondido a la vista” (2004, p. 31).


Queda patente, entonces, que agrupados bajo la columna vertebral del tema del cuerpo deforme, sufriente y aquejado, los siete relatos de *Cosas peores* trabajan por un mismo motivo: aquel que evidencia el modo en que los personajes constituyen o reconstituyen la filiación con una imagen que tienen de sí mismos a partir de lo corporal. Por tanto, la fealdad, la deformidad y el deterioro corporal no sería en su literatura más que forma de resistencia ante un entorno emocional e intelectual disarmónico y conformista, además de un dispositivo para recuperar la autenticidad y construir identidades autárquicas, desafiando un artificioso entorno de belleza canónica que es el que realmente deriva, a la larga, en morbidez.


REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaro, L. (2019). “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nomádica de Margarita García Robayo”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 22, 151-168.
- Escudero, J. A. (2007). “El cuerpo y sus representaciones”. *Revista Enrahonar*, 38-39, 141-157.
- García Robayo, M. (2019). *Cosas peores*. Bogotá: Alfaguara.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- _____. (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Salamanca: Sígueme.
- Lacan, J. (1985). “Psicoanálisis y medicina”. En *Intervenciones y textos* (pp. 86-99). Buenos Aires: Manantial.

- _____. (2007). “El goce”. En *El Seminario 20. Aun (1972-1973)* (pp. 9-22). Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2009). “xxv. El falo y el meteoro”. En *El Seminario 3. Las Psicosis* (pp. 453-459). Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2011). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos 1* (pp. 99-106). México: Siglo XXI.
- _____. (2015). “La tercera”. En *Revista Lacaniana*, 18, pp. 9-34.
- Marín Lara, K. (2018). “Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 44, 33-47.
- Muñiz, E. (2004). “Multiculturalismo, cuerpo y género: un debate contemporáneo”. Dossier “Minorías”. *Revista Fuentes Humanísticas*, 16(28), 29-42.
- Galdames del Solar, R. (2020). “Tras los pasos de la forclusión de Lacan: De la *Verwerfung* de Freud y otros antecedentes”. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 15, 1-15.
- Sánchez Carbó, J. (2012). *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana.

**La construcción de las masculinidades a través
de la corporeidad en *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel**
*The construction of masculinities through corporeity
in *Cuerpo náufrago* by Ana Clavel*

Adriana Alejandra Coronado Flores 
Universidad de Sonora, México
adrianale93@gmail.com

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata 
Universidad de Sonora, México
patricia.delallata@unison.mx

Recibido: 24 Abril 2021 / Aceptado: 12 Octubre 2021
© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

El presente artículo examina cómo se construye la masculinidad en *Cuerpo náufrago* (2005) de Ana Clavel, desde la teoría de la construcción social de la realidad, la teoría de la performatividad de género y la propuesta de sujetos nómades. También se analiza la manera en que el protagonista asume identidades de género a partir de la percepción que tiene de su cuerpo en las distintas etapas de la socialización. Además, se describe la dialéctica que surge entre su realidad subjetiva y la realidad objetiva en la que se desenvuelve para alimentar y mantener sus ideas respecto al deber-ser de los hombres ante la sociedad.

PALABRAS CLAVE: cuerpo; género; masculinidad; performatividad; escritoras mexicanas; Ana Clavel.

ABSTRACT

*This article examines the way masculinity is constructed in *Cuerpo náufrago* (2005) by Ana Clavel, from the theory of the social construction of reality, the theory of gender performativity and the proposal of nomadic subjects. It also analyses the way in which the protagonist assumes gender identities based on the perception that she has of her body in different stages of socialization. In addition, the dialectic that arises between her subjective and objective reality in which she develops is described to feed and maintain her ideas regarding the duty of men to society.*

KEYWORDS: *body; gender; masculinity; performativity; Mexican writers; Ana Clavel.*

INTRODUCCIÓN

A través de este trabajo se pretende explicar la relación que existe entre la corporeidad y el género con el objetivo de analizar la manera en la que se construyen las masculinidades en la novela *Cuerpo náufrago* (2005). Esta obra, escrita por Ana Clavel, muestra la transformación corporal de mujer a hombre que sufre Antonia¹ sin perder su conciencia femenina. Al asumir un cuerpo distinto, emprende un proceso de búsqueda y reconocimiento con el objetivo de recrear su identidad a partir de su cuerpo masculinizado pero, se encuentra con la incógnita de si este debe ser el eje central para construir su nueva realidad, si ser hombre o mujer solo significa adoptar los roles establecidos socialmente o si la identidad se construye a partir de lo que su cuerpo desea. La misma autora menciona esta última posibilidad en una entrevista hecha por Jorge Luis Herrera y publicada por la revista *La Colmena*. Ella plantea que “La identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros [...] como si nosotros fuéramos producto de esas entidades que no tienen todavía una forma definida, cuando se supone que este mundo es reflejo de un mundo ideal” (Herrera, 2006, p. 79).

Cuerpo náufrago es una obra que cuestiona la relación directa que existe entre el cuerpo, el sexo y el género para analizar el dinamismo de la construcción del género a partir de la interacción del individuo con la sociedad. El personaje principal, Antón/Antonia, hace posible el exploramiento del te-

¹ Para este artículo nos referiremos al protagonista de esta novela de la misma manera en la que la autora lo hace, basándonos en su identidad femenina: Antonia. Hacemos esto con el fin de evitar confusiones.

territorio de la diferencia cultural establecida por el sistema sexo-género entre hombres y mujeres, confrontándola con el deseo que parte de la subjetividad del individuo. Con ello, entendemos por qué se habla de un cuerpo náufrago, de una conciencia que fluye entre una representación a otra y se abre a nuevas posibilidades que no son dicotómicas. Natalia Plaza Morales señala que esta novela puede leerse como “una puesta en escena de la identidad del personaje que experimenta una transformación del deseo y de la sexualidad” (2014, p. 1). Karla Zarate indica que Clavel propone un cuestionamiento del binarismo de las categorías hombre-mujer que, a través de la novela, se reflexiona si el sexo y el género son condicionamiento biológicos o sociales (2015, p. 7). Ana Clavel nos brinda una obra que podría ejemplificar la teoría de la performatividad de género según la tesis de Judith Butler,² al presentar a un personaje que considera que el género se modifica al adentrarse a un proceso de reconfiguración a partir de las posibilidades que su cuerpo y sus deseos le brindan.

El objetivo de este artículo es analizar la manera en que la percepción del cuerpo afecta la construcción de la idea de la masculinidad en la protagonista y la forma en aquello que transita entre las distintas posibilidades para crear una identidad. En este caso, se evaluará la repercusión de la visión del cuerpo de Antón/Antonia para reformularse como persona a partir de su proceso de masculinización. Para ello, seguiremos las huellas de la construcción de la subjetividad del personaje principal respecto a su idea de cuerpo y sexo para así mostrar el modo en que esta novela propone una nueva concepción de la identidad sexual y de género visibilizando, desafiando paradigmas binarios.

Para llevar a cabo este objetivo, se profundizará con mayor intensidad a la obra desde los conceptos del proceso de socialización: primaria, secundaria, mantenimiento y transformación de la realidad subjetiva, propuestos por Peter L. Berger y Thomas Luckmann en *La teoría de la construcción social de la realidad* (1968). Estos permitirán conocer el proceso de masculinización al que se somete Antonia para adoptar una identidad de género acorde a su

² Butler (2002) explica que la performatividad es una opción para dotar de herramientas conceptuales y prácticas que permitan la creación de espacios más amables a cuerpos y expresiones de género que no caben dentro de la “heterogeneidad fálica”. En *Cuerpos que importan*, Butler aclara que la performatividad no es un acto individual de un sujeto, sino que se trata de un poder reiterativo del discurso para normar las prácticas. También señala que la construcción del género es un proceso social que opera a través de la reiteración de normas para adquirir una naturalización. Pero, es en esa reiteración donde se encuentran los espacios, las fisuras, las brechas que representan zonas inestables de la construcción del género.

corporalidad. Asimismo, nos apegaremos a lo propuesto por Judith Butler en la teoría de la performatividad de género y la propuesta de lo que Braidotti llama “sujetos nómades”,³ así como a los estudios sobre masculinidad y corporeidad de Pierre Bourdieu (2000) y Raewyn Connell (2003). Consideramos, además, la idea de centrar la atención de la interacción a partir del deseo expuesta por Braidotti⁴ (2000), porque permite apuntar a la creación de un imaginario nuevo sobre las identidades sexo-afectivas.

CUERPO Y GÉNERO EN LOS PROCESOS DE SOCIALIZACIÓN

Al inicio de la novela, Antonia sufre una alteración de la realidad en su etapa adulta y se ve en la necesidad de transformar su subjetividad para adaptarse otra vez a la misma sociedad. Berger y Luckmann señalan que el individuo está en constante cambio y que nunca deja de sufrir modificaciones, por lo que el proceso de socialización continúa a lo largo de su vida (1968, p. 189). Sin embargo, el proceso de transformación por el que pasa la protagonista, que va de ser mujer a convertirse en hombre, es tan grande que debe cambiar las bases de su realidad para seguir formando parte de la sociedad y concebirse como un ser cuyas características, cualidades, actitudes y aptitudes coincidan con las propuestas por el sistema sexo-género vigente en su contexto. Sin embargo, prevalece el problema porque no existe, dentro del orden social, un espacio para transformaciones como la que acaba de experimentar.

Cuando Antonia despierta en un cuerpo masculino biológico, se da cuenta de que no corresponde con su otra corporeidad generalizada. Entonces, en la necesidad de modificar esa realidad subjetiva que pervive y, de acuerdo con Berger y Luckmann, debe guardar relación con la realidad objetiva (1968, p. 185): “El hecho innegable de este nuevo cambio la hizo recular. Finalmente, también estaba la opción de comportarse como un hombre. Pero eso ¿cómo se aprendía cuando una no había nacido así?” (2005, p. 16). Los autores de

³ De acuerdo con Braidotti, “Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar [...] los desplazamientos nómades designan un estilo creativo de transformación” (pp. 30-32) aquí, el nomadismo se refiere al tipo de conciencia subjetiva que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. Desde el momento de la prefiguración del personaje, la autora propone el deseo de ver a los géneros desde una perspectiva que va más allá de la heteronorma.

⁴ Ver además Braidotti (2009; vid. también 2000). Llama la atención sobre la necesidad de una revisión radical del sujeto desajustado de la realidad múltiple y compleja.

La construcción social de la realidad señalan que el individuo que ha perdido la coherencia con la realidad tiene dos opciones: la primera es aceptar esa identidad y vivir con ella; la segunda es modificar el entorno que lo rodea para lograr un ajuste entre lo que cree y lo que la sociedad implora. Butler, citando a Foucault, nos habla del “ideal regulatorio” (2002, p. 18) de los cuerpos insertos en una organización social que es estructural y que pretende mantener a la humanidad dividida en dos a partir de la diferencia sexual.

Desde el primer momento en que Antonia reconoce su cuerpo de hombre, cuestiona el poder que “una onza de carne” (2005, p. 16)⁵ tiene para cambiar el significado de una persona, ya que unas horas atrás no habría cuestionado su sexo y su género. Antonia es un sujeto nómada en cuanto a que, de acuerdo con Braidotti (2000, p. 36), nos permite explorar nuevas formas de subjetividad. En la lectura se observa que la protagonista descubre que el pene no va de acuerdo con la significación que tenía su cuerpo como mujer, sobre todo si consideramos, junto a Judith Butler, la representación histórica que el falo ha obtenido como zona simbólica de poder y dominio dentro de la construcción de una sociedad (2002, p. 104). Es precisamente esta significación que carga su cuerpo fálico lo que la lleva a cuestionar su identidad, puesto que se debate entre seguir desempeñando su vida tal como era antes o la posibilidad de quedar expuesta al rechazo social, adoptar una masculinidad que se ajuste a las exigencias de su cuerpo o seguir sus impulsos.

Desde esta perspectiva, se vislumbran tres situaciones que surgen en la etapa de socialización primaria-tardía de Antonia tras su transformación corporal: su búsqueda de modelos a seguir (los cuales cumplen el papel de mediadores de la realidad), punto importante en este análisis ya que nos ayuda a reconocer el hecho de que Antonia trata de formarse a través de los consejos de otros hombres sobre el deber ser que debe adoptar. La segunda situación es el conocimiento sobre el rol ideal masculino y sus deseos. La tercera es su experiencia con los mingitorios.

Recordemos que, según Berger y Luckmann, el individuo se construye y reconstruye a través de la dialéctica con los otros, esto se debe a que es necesario una constante confirmación de su identidad para mantener su realidad subjetiva (1968, p. 187). Antonia intuye que aprender a ser hombre es difícil cuando no se ha nacido así y no se tiene a quién recurrir. Por lo que acude a un libro de caballerías: *El Amadís de Gaula* y posteriormente a Francisco, Carlos

⁵ Todas las citas del año 2005 pertenecen a *Cuerpo náufrago* de ahora en adelante.

y Raimundo, amigos que tendrán un papel determinante en la interiorización de la realidad objetiva y, por lo tanto, en la reconstrucción de su realidad subjetiva. De acuerdo con Butler, el sexo no es algo sencillo que uno obtiene y queda estático, sino que se modifica dentro de una esfera de inteligibilidad cultural (2002, p. 19). Por ello, Antonia intuye la necesidad de una mimesis de comportamiento para redefinir su identidad y de este modo de ajustarse al cuerpo de hombre.

El libro *El Amadís de Gaula* indica que el hombre tiene un papel activo en cuanto a las situaciones sentimentales porque en él recae el objetivo de salvar a las mujeres: “Vaya, de modo que en vez de ser rescatada he de ser yo la que rescate. ¿Será posible que los hombres crean que tienen el deber de salvar a alguien?” (2005, p. 17). Desde aquí hay un primer encuentro con el deber de ser hombre, pues le presentan una serie de características que debería de tener un hombre masculino. Asimismo, otro evento que se relaciona con el libro de caballerías es su visita al museo donde exhiben armaduras. Este evento da lugar a la aprehensión de un conocimiento: la idea de que el hombre viste una coraza. A lo largo de la novela esta funciona como una metáfora pues, así como brinda protección, lo aísla al prohibirle mostrar vulnerabilidad. Funciona como una zona de inhabitabilidad que constituye su límite como sujeto que no goza todavía de la jerarquía que tienen los demás (Butler, 2002, p. 20). Además, en esta visita, ella se cuestiona si ser hombre es solo utilizar una armadura, si la masculinidad se basa únicamente en la imitación de un estereotipo de lo que se supone es ser un hombre.

De igual manera, en el primer día que pasa con su nuevo cuerpo, ella tiene un reencuentro con Francisco, un viejo amigo de la universidad. Esta reunión sirve para que el protagonista tenga una primera confirmación y valoración de su nueva identidad, pues su amigo no cuestiona su cambio corporal y la encamina hacia su masculinidad. Él la motiva a usar por primera vez el baño de hombres y la instruye en el acto de orinar sobre un mingitorio. Esto facilita su inmersión en la sociedad con su nueva identidad y ayuda a la interiorización de Francisco como mediador de su realidad.

Además, Francisco la educa sobre el comportamiento que los hombres deben tener ante la sociedad y le indica que, a diferencia de las mujeres, que los hombres no deben llorar:

—Un favor, Antón —era la primera vez que la llamaba por su nombre—. No vayas a llorar. Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar... eso es de maricas. (2005, p. 43)

Al decir Francisco que los hombres que lloran son maricas, realiza una comparación de la figura masculina con la femenina, ya que, a partir de este comentario, se asume que, en la realidad objetiva en la que se desenvuelven, existen acciones permitidas para hombres y para mujeres. De no cumplir con estos lineamientos, provocaría una degradación simbólica o una subalternidad. En pocas palabras: un rechazo social.

Continuando con los mediadores de su realidad, Carlos y Raimundo son dos personajes intelectuales similares a ella que también adoptan esta función. Su primer encuentro con ellos significa su primera interacción con un grupo que no conoce su origen. En este evento, ella presencia la opinión de los hombres sobre las mujeres. Lo descubre a través de comentarios que surgen alrededor del tema de los mingitorios. Carlos señala que “los mingitorios son como las mujeres, solo los usas y ya” (2005, p. 36), en estas palabras se engloba toda una ideología respecto a la cosificación de la mujer. Bourdieu señala que, en la dominación masculina, las mujeres pasan a ser objetos de apreciación y no de admiración o respeto (2000, p. 86). Asimismo, después de que Antonia expresara su curiosidad por los mingitorios y Raimundo propusiera una sesión de fotos a distintos mingitorios de la ciudad, Carlos externa ideas respecto al correcto comportamiento de los hombres según el sistema sexogénero vigente en su sociedad, pues indica que el gusto por los mingitorios es cosa de “locos, maricas o pervertidos” (2005, p. 40), equiparando a locos, a homosexuales y a pervertidos en la misma posición, lo que denota una necesidad por diferenciar las actitudes permitidas y las negadas para los hombres.

El hecho de que Antonia se relacione con hombres similares a ella y que obtenga una aceptación de su parte facilita la aprehensión de los nuevos conocimientos que ellos puedan brindarle sobre la masculinidad. Antonia empieza a formar su masculinidad a partir de la mimesis, poniendo en práctica lo aprehendido de sus mediadores. Entonces, la idea del deber-ser del hombre se convierte en una interiorización como una realidad aprehendida, lo que implica el resultado final de una actuación reiterada y obligatoria en función de las normas sociales.

En la etapa de la socialización secundaria, retomando el concepto de Berger y Luckmann, Antonia empieza a asumir su masculinidad al darle vida a Antón por medio de la información que retiene de sus mediadores de la realidad. Ella moldea su comportamiento de acuerdo con lo que su cuerpo indica socialmente, es decir, Antonia trata de asumir la identidad que le permite la aceptación de sus otros semejantes para mantener y reforzar una realidad subjetiva que asegure su posición social. Durante esta etapa de formación, es posible ver que la protagonista empieza a mostrarse como Antón y adopta roles de género de acuerdo con su cuerpo. A partir de la renuncia de su vida anterior, Antonia demuestra una posición respecto a su nueva identidad, puesto que confirma la frontera que existe entre Antonia y Antón.

Vale la pena considerar la diferencia entre asumir la vida como Antonia y cómo Antón radica en la manera en la que la sociedad se referirá a ella. La primera opción muestra a Antonia como transexual, mientras que la segunda significa ser vista como un hombre más. Es importante especificar que el sistema social en el que los personajes se desenvuelven considera adecuado pertenecer a uno de los géneros binarios, no así a los no binarios. Antonia, en este contexto, sería un sujeto transexual porque cambia de sexo biológico, aunque sin haberlo buscado, trata de construir una identidad de género ajena a lo que ella conocía. Bourdieu señala que la homosexualidad, considerado como uno de los géneros no binarios, adopta la forma de una negación de la existencia pública y visible (2000, p. 85), mientras que Carlos Figari (2009) indica que al ser la heterosexualidad la base de una representación ideológica, los homosexuales serán catalogados como subalternos (p. 132). Esto puede ayudar a explicar por qué la protagonista decide desarrollar su masculinidad en un entorno distinto al de Antonia, esta tendría una diferencia significativa al asumirla desde una u otra postura. De acuerdo con Bourdieu, “El género es la forma paradigmática de violencia simbólica que enmarca las demás relaciones (sociales, políticas, religiosas y cotidianas) y se ejerce sobre el agente social con su complicidad y consentimiento, determinando la subjetividad de las estructuras mentales por medio de oposiciones binarias” (2000, p. 9). La primera postura dirige la masculinidad de Antonia hacia la subordinación, puesto que los demás no podrían verla como un igual; mientras que la segunda opción le ofrece la posibilidad de adquirir dominio, lo que podría llevarla a desarrollar una masculinidad cómplice o, en todo caso, una masculinidad hegemónica. Siguiendo a Bourdieu: “El género remite al poder (social, familiar, sexual), en especial a la formación psicológica (sujeto-mujer, sujeto-hombre)

como una operación social del poder” (2000, p. 9). Por tal razón, consideramos que la protagonista se vio en la necesidad de modificar por completo su identidad para rodearse de personas que confirmaran su nueva subjetividad y, de esta manera, evadir el rechazo social.

Asimismo, para poder desempeñar su masculinidad, Antonia adopta nuevos roles, como cambiar de trabajo y círculo social. García Peña explica que “el género impuesto a un cuerpo sexuado es una categoría social y cultural que logra vincular al sujeto individual con las organizaciones sociales” (2016, p. 6). No obstante, dos de las situaciones que destacan en la socialización secundaria de la protagonista son su primer acercamiento a su sexualidad y su interacción en situaciones lúdicas. En estos eventos, ella no solo pone en práctica lo aprendido de Carlos, Raimundo y Francisco, sus nuevos amigos, sino que, al interactuar socialmente este aprendizaje y se externaliza, logra una asimilación de dicha realidad y Antonia empieza a existir como un sujeto con poder, integrado a su contexto. Scott comenta que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (2008, p. 59) y Antonia prueba su poder desde el deseo.

El primer evento que prueba esta construcción social y simbólica de poder se lleva a cabo cuando Raimundo lo invita a una exposición de un amigo. En este lugar Antonia tiene su primera interacción con las mujeres siendo ya hombre y, por primera vez, muestra deseo por ellas. Conoce a Malva y a Claudia. Por un lado, en el momento en el que ve a Malva, describe que lo atrae porque “irradiaba una fragilidad genuina que debía ser resguardada” (2005, p. 56), lo que sugiere que la lectura de *El Amadís de Gaula* no queda fuera de su aprendizaje sobre cómo ser un hombre. Por otro lado, en su encuentro con Claudia, el narrador indica que Antonia se siente atraída por ella por su vestido rojo de enorme escote que le proporcionaba seguridad y confianza en ella misma. Visibiliza dos estereotipos femeninos que parten de la visión de mundo propia de su historicidad. Así, tenemos dos encuentros que llevan a analizar el comportamiento del nuevo cuerpo de Antonia basándose en su cercanía con estas dos mujeres de distintas personalidades: mientras Malva se muestra como una joven delicada y temerosa, Claudia es descrita como una mujer fuerte y dominante. Antonia tiene especial interés en Malva, pero el deseo que Claudia siente por ella/él le atrae aún más.

A través de este evento, como a lo largo de la novela, Antonia cuestiona la naturaleza de este desconocido deseo, pues no puede explicar si el cuerpo

moldea la mente o si la mente reconoce y reproduce el significado que se le atribuye al cuerpo. Por lo tanto, sus reacciones son el resultado de dichos pensamientos. Esto sucede cuando se sorprende teniendo una erección por la atracción que siente por Malva:

“Pero si yo antes era una mujer”, se oyó replicar a sí misma. Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó contestarle. De todos modos, Antonia creyó que pensaba: “Sí, antes eras mujer, pero eso ¿de veras crees que importa?” (2005, p. 59)

A través de las dudas que surgen en la protagonista y el diálogo que tiene con sus partes íntimas se vislumbra la nueva significación que surge en su corporeidad y la relevancia que ésta tiene para la visión de sí misma. El pene aparece representado como una parte independiente de Antonia, ya que se describe como un área con el poder suficiente para enfrentar a la protagonista. Recordemos que Butler sugiere que el pene se ha convertido en el prototipo del falo (2002, p. 99), por lo que podría representar, en la novela, el poder o dominio que sobrepasa la subjetividad de Antonia.

Siguiendo esta línea, Antonia acepta acompañar a Claudia a su casa después de una cita doble con Malva y Raimundo. Según lo señala, la razón por la que accede a esta invitación se basa en un deseo por llenar “su nuevo traje de hombre” (2005, p. 67), lo que puede significar que se ve obligada a seguir las normas sociales para cada sexo. Sin embargo, ya en su departamento, durante el juego previo al sexo, Antonia siente el temor de no complacer a Claudia. Ese miedo se refleja en la ausencia de la erección, por lo que Antonia se justifica culpando a Claudia de no excitarla lo suficiente. Esta reacción es señalada por Berger y Luckmann al explicar que el individuo buscará subordinar al otro con tal de conservar su idea de la realidad. Así, Antonia tendría que aceptar que (tal como la atormenta una voz en su cabeza) ella no puede tener una erección porque no es lo suficientemente hombre, y esto puede afectar la identidad de la protagonista ya que no ser lo suficientemente hombre podría significar que hay un problema en ella. Sin embargo, la idea de su virilidad se recupera cuando empieza a salir con Malva luego de terminar su relación con Raimundo. Aquí, la significación que tiene su ahora novia ayuda a confirmar su masculinidad, porque Malva representa todo lo que Antonia considera como femenino. La dialéctica de la subordinación de la chica con el rol dominante de Antonia le permite concebirse con una masculinidad hegemónica. Este evento ayuda a reforzar la identidad de género que empieza a construir

la protagonista, ya que alimenta un sistema que se basa en la heterosexualidad y el dominio del hombre. Así, se externaliza la idea de su masculinidad por medio de la repetición ritualizada de performances.

Otro suceso que ayuda a reforzar la idea de la masculinidad de Antonia se presenta cuando Carlos la invita a un baño en sauna. Este evento es de gran importancia ya que, por primera vez, se muestra en un entorno donde los hombres disfrutan de su intimidad sin incomodidades ni mal pensares. Asimismo, al participar en los rituales masculinos, empieza a externalizar y objetivar ideas que le permiten concebirse como hombre. Esto se da porque, al igual que los otros hombres, ella empieza a medir y comparar su pene con el de los demás y emprende así una búsqueda de posición dentro del grupo.

El narrador indica que, estar solo entre hombres también resulta amenazante porque, tanto en el baño sauna como en los urinales, los hombres constantemente ven de forma disimulada el pene de los demás. “Quien te diga lo contrario miente o se engaña: siempre se trata de ver quién la tiene más grande...” (2005, p. 65), le dice Carlos después del baño de vapor. Hay que recordar que, según lo señala Judith Butler (2002, pp. 132-134), el pene es la representación del falo y tanto hombres como mujeres aspiran a ser o a poseerlo. Entonces, esta constante comparación que realizan los hombres de la novela representa la necesidad de saber su posición y su valor en la sociedad, ya que dentro de un sistema heterocentrado, el hombre con mayor virilidad es quien está mejor posicionado. Y ahora, Antonia, al participar dentro de esta práctica, forma parte de ese grupo en el que se necesita tener una posición definida.

Estos eventos son importantes en la segunda etapa de la socialización porque el individuo empieza a explorar (y por lo tanto a externalizar) a partir de lo aprehendido en la socialización primaria, lo que refuerza y confirma dichas realidades. Entonces, que ponga a prueba sus roles de género y adopte un rol dominante la ayuda a confirmar su nuevo dominio. Además, la idea del hombre como sujeto dominante se refuerza en este baño, cuando todos los presentes parecen compartir la misma realidad sobre la dominación masculina. De igual manera, gracias a la cercanía con otros hombres descubre que estos no solo comparten confidencialidad, sino que también existe una competencia entre ellos, puesto que siempre están midiendo su virilidad para encontrar su posición dentro del grupo. Así, ella empieza a desarrollar y a adoptar una masculinidad que se basa en el dominio.

Aun cuando la obra se centra en un evento que significa la transformación de la realidad de la protagonista, en el proceso de formación de su nueva sub-

jetividad aparecen eventos que, en menor medida, provocan una alteración en la asimilación de su nueva identidad. Esto se debe a que, al estar reconstruyéndose, la percepción que tiene de sí misma y de la realidad a través de su cuerpo sigue inconsistente porque aún no hay una externalización certera que le permita objetivarse para tener una significación dentro de una realidad igualmente objetiva.

Una situación importante en la etapa de mantenimiento o transformación de la realidad subjetiva es su ruptura con Malva. En este encuentro obtiene una negativa a su masculinidad, ya que la joven la compara con Raimundo y se queja de las actitudes poco masculinas de la protagonista, por lo que Antonia asume que carece de elementos para ser un hombre completo. Podríamos decir que hay una castración —término utilizado por Lacan y explicado por Butler (2002, pp. 67-68)— por parte de Malva hacia Antonia por el intercambio de significaciones que surgen cuando pierde su dominio sobre Malva y se le es entregado a Raimundo (Malva no se declara como una mujer independiente y libre, sino como un personaje en busca de un dominio como el de su exnovio). Esta modificación o alteración en la jerarquía fundamental del orden social hace que Antonia no sea lo suficientemente dominante para seguir la representación correcta y socialmente aprendida del falo. Entonces, no es capaz de mimetizar los lineamientos que se le exigen y se ve en la necesidad de buscar “eso” que le hace falta para ser un hombre completo. En busca de una nueva identidad, Antonia, permite que el lector pueda fluir por la frontera entre la estabilidad de lo normativo binario que transforma la sexualidad biológica en cultura y la percepción de un deseo dinámico, móvil y activo que confronta la idea de inmovilidad y permanencia. Como consecuencia, propone otras posibilidades, o como Braidotti lo explica, intenta: “liberar la actividad del pensamiento del yugo del dogmatismo falo céntrico y de devolverle su libertad, su vivacidad, su belleza” (2000, p. 36).

En la novela, Antonia logra recuperar su dominio al empezar una relación sexo afectiva con Raimundo que se basa, más que nada, en sexo y en la complicidad del secreto, y es aquí cuando ella descubre que el coito entre hombres es más violento que emocional, como si se tratara de una lucha por el mando, por no ser el dominado: “Someter, avasallar el cuerpo de otro hombre puede ser cuestión de estrategia, pero sobre todo de fuerza” (2005, p. 121). Es entonces cuando la castración simbólica se cumple por completo. Antonia da cuenta que necesita ser dominada y que, al no ser suficiente como para poseer un poder fálico, busca obtenerlo por otros medios. Además, al externalizar

con Raimundo sus deseos, se objetiva la idea de una normalización de lo considerado abyecto porque es un cuerpo que se siente atraído tanto por hombres como por mujeres.

Ella no solo obtiene la sensación de poder al doblegar a Raimundo en sus encuentros sexuales, sino también una respuesta que la ayuda a continuar su camino para encontrarse a sí misma dentro de su cuerpo. Raimundo le dice que tiene dos opciones para salir de su laberinto: una es colocar una mano en una pared y caminar hasta encontrar la salida y la otra es recorrerlo sin temor a soltarse. Si buscamos una explicación a esta alegoría, diríamos que el laberinto representa la búsqueda de la identidad de la protagonista, donde poner la mano sobre la pared significa seguir los ideales que vienen junto con la significación del cuerpo, mientras que la segunda significa caminar sin miedo para explorar su sexualidad sin la armadura, ignorando el deber-ser que viene con el sexo. La subjetividad de la protagonista se sujeta ya no en ser masculino o femenino sino en el placer que siente en la relación, en sus gustos durante el placer erótico, en sus vivencias. Es una subjetividad alternativa que piensa al sujeto de una manera diferente que requiere de marcos diferentes de interacción (Braidotti, 2000, p. 26). Ella, de forma inconsciente, busca poder para dominar a otras mujeres y lo encuentra en las relaciones sexuales con Raimundo en quien, al someterlo y dominarlo, encuentra placer en el poder: “Antonia reconoció que nunca antes había sentido poder semejante: una plenitud victoriosa, el resplandor de una espada para someter y degollar al otro” (2005, p. 124). Sin embargo, estos eventos también son el detonante para que cuestione el rumbo que debe seguir respecto a su identidad de género y reconoce que incluso, antes de su transformación corporal, estaba perdida dentro del laberinto, pues existía la posibilidad de un lesbianismo, así como ahora de una homosexualidad. Entonces reconsidera la idea de que el cuerpo sea un depósito de significaciones que actúan de forma instantánea. Antonia observa su cuerpo como un punto en el que se superponen lo físico, lo simbólico y lo sociológico, como el depositario de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias (Braidotti, 2000, pp. 29-30).

LA VALORACIÓN DEL GÉNERO A TRAVÉS DEL CUERPO

A lo largo de las páginas hay constantes valoraciones que se hacen respecto al género a partir del cuerpo: descripciones minuciosas de la corporeidad cuando se trata de las mujeres y la exaltación de los atributos de los hombres.

Además, en la novela, el cuerpo es visto como una herramienta que significa y que afecta la subjetividad de las personas y que detrás del sexo deviene una serie de lineamientos que el individuo debe seguir para prevalecer dentro de la esfera pública.

Un primer elemento importante que ayuda a la protagonista a definir su identidad es su investigación sobre los mingitorios. Un claro ejemplo de ello es el impacto que le causa uno que se encuentra cubierto por bolsas negras en el baño de mujeres, al cual ella nombra el mingitauro, tanto por su apariencia (porque parece tener dos cuernos) como por el significado que ella le otorga, pues se encuentra oculto entre bolsas, resguardando un entorno que no le pertenece. Igual ella, que se encuentra en un cuerpo que no corresponde a su subjetividad inicial. Patricia Tovar propone que el mingitauro puede significar el omnipresente asedio masculino y el constante recordatorio de la brecha entre hombres y mujeres (p. 135), por lo que Antonia podría tomarse como un mediador entre lo binario y lo no binario, tambaleándose más en el segundo que en el primero. Además, no podemos dejar de lado que el mingitauro puede representar la intrusión del pene como representación fálica en un espacio de mujeres, un equivalente al pene en el cuerpo de Antonia, que provoca la modificación de su percepción ante la sociedad.

Su investigación sobre los mingitorios no solo le ayuda a encontrarse a sí misma, también le permite conocer el entorno que la rodea y la significación que tienen las mujeres dentro de él. Esto sucede porque descubre una semejanza entre la silueta del urinario y la de la mujer. Raimundo y Antonia analizan las fotografías de los mingitorios, donde las sombras ayudan a simular el cuerpo de una mujer: su cintura y caderas.

Sobre el papel, el cuerpo desnudo de una mujer con los brazos en alto dejaba en penumbra su rostro mientras que, en el área de la cadera y el pubis, ponía al descubierto la suave línea de un urinario viviente. Antonia sintió que la imagen lo cegaba.

—Así que el mingitorio es la sombra de una mujer... —dijo en un haz de voz. (2005, p. 87)

Luego, descubre en un libro de anatomía la imagen del útero según Vesalio. A primera vista, considera que es la representación de un órgano con apariencia fálica, pero resulta ser la imagen de un útero seccionado. Lo interesante de esta imagen es que la sección o el corte que tiene la matriz tiene una figura similar a la que suelen tener los mingitorios. Esto sirve para representar lo que Laqueur (1990, p. 69) expone sobre la representación del sexo y el género a lo

largo de la historia, donde la significación de la mujer se basó durante siglos en su valoración corporal y era considerada una versión opuesta al hombre.

En la novela, Antonia, Raimundo y Paula (una mujer con la que Antonia mantiene una relación) hablan sobre la separación tajante que se suele hacer para clasificar las cosas: siempre a partir de contrastes, lo que recuerda también a la crítica y visibilización de la percepción de los géneros binarios. En este caso, tenemos la valoración del cuerpo femenino en contraste con el del masculino, donde sus genitales sirven como base para su apreciación. En este sentido, Bourdieu propone que lo masculino aparece como referencia de medida del todo, en contraparte, lo femenino será la representación de lo negativo (2000, p. 15). Por lo que la mujer, dentro del intercambio de bienes simbólicos, siempre representa al individuo que se subordina, que actúa como un pasivo en espera de una valoración que le indique su posición en la sociedad.

Dicho descubrimiento, aunado a la primera conversación que tiene con Carlos sobre los mingitorios, donde señala que las mujeres y los mingitorios son para el uso de los hombres, muestran una representación objetiva de la significación de las mujeres dentro de la sociedad, pues se les puede dar el mismo valor que a un objeto de uso diario y exclusivo para los hombres. Esto podría significar una transferencia simbólica, donde el mingitorio, de forma inconsciente, cumple un objetivo, que es facilitar las necesidades básicas de los hombres: “emergían como capullos de magnolias, taciturnos y aislados, y cuyas formas sensuales le provocaban a uno la tentación de cometer un deleitable ilícito” (2005, p. 33).

Otro elemento importante que tiene que ver con la percepción del cuerpo para la valoración del género se trata del cuerpo visto como una herramienta que significa por sí misma. Lo vemos desde el inicio de la novela, cuando Antonia despierta con una anatomía masculina e inmediatamente comprende que no puede seguir siendo la misma persona que era, ya que en su cuerpo hay una nueva parte que le otorga un valor distinto. Para ello, hay que volver al argumento de Judith Butler (2002, pp. 132-134) sobre su postura respecto al falo. En la obra, esta realidad se alimenta y se reproduce a través de las prácticas normalizadas que se dan entre los hombres respecto a sus penes y cómo es que, a través de las comparaciones y rivalidades, se establecen posiciones de poder que varían según el tamaño, fuerza y capacidad del órgano fálico.

Antonia analiza el hecho de que los hombres resalten y hablen constantemente sobre sus partes íntimas. Ella considera que lo hacen porque los ayuda

a reforzar sus armaduras, lo que se podría interpretar como una confirmación de sus significaciones, de su valor social. En otras palabras, la constatación de su exaltación de sus genitales es la reafirmación de su virilidad, como ya se había comentado. La necesidad de confirmar exhaustivamente su dominio se debe a un modo de defensa, puesto que, según lo cree Antonia, los hombres viven en constante riesgo de perder sus posiciones sociales porque la virilidad es una de las cualidades más frágiles: “si a un hombre le quitaban su virilidad lo anulaban por completo —y si lo violaban, lo volvían hembra—” (2005, p. 54). Entonces, podemos entender esta insistencia con la exaltación de sus genitales para seguir alimentando una realidad para ellos objetiva que los posiciona como los dominantes.

Asimismo, Antonia concibe que la masculinidad depende de una significación que se basa en no perder sus cualidades (fuerza, valentía, poder y dominio, entre otras), puesto que un hombre que pierde estas características pierde su poder. Desde su perspectiva, los hombres están en constante amenaza, ya que pueden perder su posición social a partir de la castración simbólica o literal. Para ellos, perder su falo significa la anulación de su valor como individuo socializado. Desde aquí, se puede decir que los hombres están obligados a mantener su dominio y se encuentran constantemente en la problemática de tener y ser el falo porque se rigen por lineamientos que les exigen la significación que el pene tiene ya por sí mismo. Como se ha apreciado a lo largo de este análisis, los hombres de *Cuerpo naufrago* se empeñan en mantener una significación dentro de la sociedad. Por esta razón, en la novela se habla de una armadura, la cual sirve para proteger la significación del cuerpo masculino y la idea de su virilidad. A fin de cuentas, esta armadura sirve para moldear su comportamiento basado más que nada en una serie de lineamientos sociales sobre ser hombre. La armadura protege tanto el falo que poseen como el que quieren ser y les proporciona la seguridad de un dominio.

El tercer y último elemento que se analiza es la percepción del cuerpo en relación con el género, así como la apreciación de las figuras femeninas desde el punto de vista masculino. Para ello, se enfocará en las descripciones corporales que se realizan en la novela y la valoración que se les da a estas para determinar su confirmación o negación como otros significantes. En este sentido, hay cuatro ejemplos: Malva, Tamara (una de las strippers), Claudia y Paula. Cabe destacar que esta valoración viene desde la perspectiva de Antonia, que desarrolla su masculinidad a partir del aprendizaje obtenido de Francisco, Carlos, Raimundo y *El Amadís de Gaula*.

Estas cuatro mujeres presentan características y cualidades muy distintas unas de otras, y aun así son valoradas por sus semejanzas físicas. El primer ejemplo de esto lo tenemos con la comparación que Antonia realiza sobre Malva y Claudia al conocerlas. Mientras que siente atracción por la apariencia delicada y frágil de la primera, de la segunda destaca la posibilidad de un carácter dominante basándose únicamente en sus atributos físicos, ya que luce un vestido rojo con un escote en la espalda. El narrador indica que Antonia se siente atraída ante la idea de brindarle protección a Malva, pues su apariencia dulce y delicada le brindan la necesidad de socorrerla. Por otro lado, aunque el aspecto físico de Claudia le atrae, es su personalidad libre y directa lo que hace que no sienta deseo por ella. Las características que destacan de estas dos mujeres, primeramente, es su vestimenta: Malva lleva colores claros y Claudia colores vivos; asimismo, los rasgos que se destacan de Malva son aquellos que le dan apariencia de niña:

—Desde la primera vez que la vi —confesó Antonia en un susurro—. Parecía tan frágil y desamparada, que sentí ganas de poseerla en el acto. Poseerla para abrigoarla y guarecerla. No sé por qué, pero pensé en su pubis como el de una niña... Bueno, de hecho, así lo tiene, claro, porque se rasura. (2005, p. 80)

Lo mismo sucede cuando van al *table dance*. La única mujer que llama su atención es Tamara, porque, al igual que Malva, posee rasgos juveniles y delicados que le otorgan una apariencia frágil e infantil. Y aunque a diferencia de las otras mujeres, la descripción de Paula no es detallada, en una conversación que tiene con ella sobre una sesión de fotos ayuda a resaltar alguna de las características físicas que Antonia desea ver en una mujer: “—Quiero tu pubis de niña” (2005, p. 159) le dice a Paula, y luego de que esta cede, le indica “—Verás... nunca he violado a una niña” (2005, p. 160).

Este gusto por las mujeres de apariencia infantil y su rechazo por Claudia nos habla sobre la necesidad que tiene Antonia de mantener su dominio, pues necesita a una mujer que adopte los roles de género que le corresponden según lo indica la sociedad, ya que de esta forma puede subordinar su rol dominante. Es por eso que, aunque Claudia sea una mujer atractiva y fuerte, no es elegida ni por Raimundo ni por Antonia, ya que la intención de poseer a Malva representa la necesidad por confirmar su virilidad. El carácter dominante de Claudia, por el contrario, podría ser un impedimento para que fuera la representación fálica que le pide la realidad objetiva. Así, Antonia retroalimenta

un sistema que se basa en el intercambio de la significación al darle valor a las mujeres con apariencia delicada y frágil. Antón asume una posición dudando de su naturaleza.

Al seguir en la novela la temática sobre la percepción del cuerpo, se percibe todo un discurso y una serie de acciones que trasgreden los estereotipos de comportamiento social establecidos en el contexto social planteado, el deseo de que exista un marco en el que encuadre la fluidez de los sujetos nómades y se cree una especie de discurso alterno en el que el placer está por encima de cualquier prejuicio atávico. Lo importante de ello es analizar cómo lo perciben las figuras dominantes de la obra para ver la diferenciación de poder que se da entre ellos. Esto lo podemos observar a través de los comentarios de Carlos, donde hace valoraciones sobre la homosexualidad; también en la relación erótica que Antonia mantiene con Raimundo y en la forma en la que perciben a dos jóvenes: a Cornelio, un joven homosexual de apariencia andrógina, y a la mujer transexual del *table dance*.

Primeramente, es importante retomar la diferencia entre la percepción de la mujer transexual del *table dance* y la de Antonia, que tuvo “el privilegio” de asumir su metamorfosis corporal como algo natural y no como un proceso artificial. La naturalidad con la que Antonia adquiere su cambio biológico le permite asumir una masculinidad cómplice y no una masculinidad subordinada como la adquirida por la persona trans del *table dance*. Aunado a esto, el hecho de que la sociedad la reconozca como hombre y que los otros semejantes que conocen su naturaleza no cuestionen esta transformación, la ayuda a percibirse como un hombre no cuestionado más que como un transexual en sus interacciones. En cambio, si su transformación corporal se valorara como algo que rompa los límites de la naturaleza, entonces, según propone Figari, se tomaría como una sinrazón, por lo que la sociedad la colocaría de manera subalterna a la de los géneros binarios, ya que las modificaciones corporales no permitidas socialmente son consideradas como algo absurdo o perturbador (2009, p. 135).

Después, el análisis de su relación con Raimundo, situación que la ayuda a percibir los límites de la masculinidad, así como la libertad que le brinda el cuerpo masculino. Raimundo señala que antes de conocer a Antonia jamás se había cuestionado la existencia de los mingitorios, pero, después de ella, menciona que incluso desarrolla una relación erótica con ellos (2005, p. 123). Él puede externalizar su gusto por otros hombres siempre y cuando se mantenga el secreto. Además, con la descripción que se brinda sobre el coito entre estos

dos hombres, se expone que es un acto más violento que romántico y que esto se debe a la lucha de poder que existe tanto entre homosexuales como entre hombres y mujeres, porque lo que se busca es el deseo erótico de poder. En el caso de Antonia y Raimundo, podría deberse a una lucha de poder que se basa en la idea de dominar, pues ellos no se reconocen como homosexuales. Bourdieu sugiere que la penetración que se ejerce sobre un hombre sirve para afirmar la “libido dominandi, puesto que se ponen en juego el honor y la superioridad, ya que el que penetra conserva su hegemonía, mientras que el que es penetrado sufre una feminización” (2000, p. 19).

Al inicio de la novela, tanto Antonia como Raimundo sienten atracción por un joven homosexual de apariencia andrógina, al cual ninguno puede identificar como hombre sino hasta que escuchan su nombre. Desde la transformación corporal de Antonia, ella deja de distinguir si las personas son homosexuales o transexuales y las empieza a ver como personas que habitan en la sociedad. La modificación en su percepción de la realidad subjetiva puede ser la razón por la que ella no perciba las diferencias con estos individuos, pese a los comentarios de Carlos y a la subalternidad que estos asumen de acuerdo con los criterios culturales. Al normalizar las transformaciones que puede sufrir el cuerpo y al externalizar una posible homosexualidad, deja de excluir a esta comunidad.

Así, en la novela se producen situaciones que muestran una diferencia en la significación de los personajes dependiendo de su sexo, género y sexualidad. Por un lado, vemos la división tajante que arroja el sexo, donde la representación de los genitales le brinda una significación al cuerpo y por lo tanto hombres, mujeres y no binarios se posicionan en niveles distintos ante la sociedad. Después, vemos que en el deber-ser de los hombres no se concibe la idea de una feminización, ya que ello significa una degradación simbólica, puesto que se trata de la ruptura de una brecha establecida de significados, por lo que los hombres homosexuales son valorados por debajo de los heterosexuales. Y también, vale la pena exaltar que la lucha de poder no se da solo entre sexos, sino que hay una constante disputa entre los miembros de los grupos subordinados, porque estos buscan una posición dominante: recuperar el falo o al menos no perderlo y así mantener una posición social.

CONCLUSIÓN

En la novela de Ana Clavel hay un proceso de socialización por el que pasa Antonia para desarrollar su identidad de género. El cuerpo y el género son dos temas que convergen en el desarrollo de su subjetividad, porque a partir de la apreciación del cuerpo encuentra su individualidad y opera ante la sociedad para lograr su masculinización, aunque el deseo de ser un sujeto que fluye entre ambos sexos queda en su subjetividad. El cuerpo funciona como un instrumento que significa y otorga significado a partir de la manera en la que es visto por los miembros de la sociedad. Antonia tiene la necesidad de reconocer los atributos que le brinda su cuerpo para desarrollar su subjetividad y con ello su “yo” socializado, lo que implica su inmersión en la sociedad.

Hemos visto que la configuración del personaje Antonia/Antón se construye a partir de la reconsideración del cuerpo como efecto de la dinámica del poder que ejerce sobre el otro, del poder reiterativo del discurso que nombra, regula e impone; de la construcción del sexo como norma cultural que se asume y se adopta como una transformación que se vincula a identidades sexuales que dominan o se subordinan. La novela presenta a un personaje que sufre una transformación no solo física, sino también psicológica, ya que se ve en la necesidad de transformar su vida basándose en las ideas de lo que ahora debe considerar como lo real. Para ello, Antonia trata de buscar mediadores de la realidad que la orienten en la construcción de su masculinidad y, a través de ellos, adquiere el conocimiento sobre lo que es ser un hombre según la sociedad, por lo que se da a la tarea de adoptar el performance que la sociedad le exige para ser considerada uno más dentro de ella. No obstante, en su camino, ella cuestiona la naturaleza del género, pues reconoce que el cuerpo le exige una nueva identidad que se adapte a la significación de sus nuevas partes corporales. Sin embargo, no quiere aceptar solo lo que la sociedad dictamina, sino que quiere conocer las múltiples posibilidades que su cuerpo le otorga.

Tanto el personaje principal como otros personajes que deambulan en la novela sienten deseos ambiguos que son transgresores. Asimismo, vemos que se presentan descripciones de personajes femeninos y masculinos, y por medio de las diferencias que surgen en la percepción de unos y otros, podemos ver la resignificación propuesta a manera de imaginario naciente de la sexualidad y de las identidades de género. Por un lado, se visibiliza que las mujeres son relegadas al significado que su cuerpo les da como objetos de apreciación y que los hombres son valorados por sus cualidades. En este sentido, la novela muestra

la representación de una dualidad simbólica respecto a las posiciones de poder que adoptan hombres y mujeres gracias a la significación que viene en las diferencias de sus cuerpos. Mientras que los hombres se mantienen como la máxima representación de la realidad, las mujeres significan a partir de sus diferencias con ellos, pasando a ser las subordinadas en cuanto a la dominación masculina. Por otro lado, también están aquellos hombres que presentan características consideradas femeninas que son degradados socialmente, ya que se considera que no cumplen con la idea de la masculinidad; pero, se presenta una ambigüedad en cuanto a sus deseos y a sus subjetividades al disfrute de lo erótico que transgrede.

En cuanto a la masculinidad que desarrolla Antonia para convertirse en Antón, hay tres posibilidades de acuerdo con Connell: la hegemónica, la subordinada y la cómplice. Podría ser subordinada, pero la sociedad la acoge como una igual y no existe una diferenciación que la relegue, por lo que dicha subordinación no sucede. Antonia configura su masculinidad basándose en la idea de la metamorfosis como un proceso natural y no como un cambio artificial. Aunque cabe la posibilidad de que ella forme una masculinidad hegemónica (ya que reproduce y alimenta una idea de la realidad que se basa en la dominación masculina), lo cierto es que su relación con Raimundo y Paula, así como su conocimiento sobre las ventajas que tiene el hombre en la sociedad en comparación con la mujer, hace que podamos asumir que Antonia adopta una masculinidad cómplice, pues reconoce los privilegios que su cuerpo de hombre le ofrece. Pero, al final de la novela, libera al minotauro, a ese deseo oculto que permanecía dentro de su cuerpo y que continúa en él sin diferenciar a un Antón de una Antonia. Permanece en un sitio de subversión cultural con un cuerpo náufrago. A través de esto es claro que el individuo forma su identidad de género por medio de una realidad objetiva que le impone una percepción del mundo y de sí mismo, mientras que la sociedad le ofrece una idea de la realidad que debe aprehender, interiorizar y repetir para poder formar parte de ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berger, P. L. y Luckman, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y deferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Argentina: Paidós.
- _____. (2009). *Transposiciones: sobre la ética nómada*. México: Gedisa.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Clavel, A. (2005). *Cuerpo naufrago*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Autónoma de México.
- Figari, C. (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación". En C. Figari y A. Scribano, *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)* (pp. 131-139). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- García-Peña, A. L. (2016). "De la historia de las mujeres a la historia del género". *Contribuciones desde Coatepec*, (31).
- Herrera, J. L. (2006). "Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel". *La Colmena*, 90, 76-81. Recuperada de <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Conversaciones/Ana.html>
- Laqueur, T. (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Harvard University Press.
- Plaza Morales, N. (2014). "Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: Cuerpo naufrago (2005)". *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 1-16.
- Scott, J. (2008). "La historia de las mujeres". En J. Scott, *Género e historia - Gender and the Politics of History* (pp. 33-48). México: Fondo de cultura económica.
- Tovar, C. P. (2018). "Cuerpo naufrago de Ana Clavel: en busca de una nueva masculinidad". *Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI*, 127-139.
- Zarate Sánchez, K. (2015). *Cuerpos migrantes: análisis de los procesos transgénero y transexual en los protagonistas de Orlando de Virginia Wolf y de Cuerpo naufrago de Ana Clavel*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

RESEÑAS

KOHAN, Walter. (2019). *Paulo Freire. Mais do que nunca. Uma Biografia Filosófica*. Belo Horizonte: Vestígio. ISBN: 978-85-54126-45-2. 269 pp.¹

Patricia Roitman Genoud 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
roitmanpatricia@gmail.com

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

Uno nunca sabe lo que puede deparar un aula, su potencia es insospechada. Podemos, arriesgadamente, compararla con un libro. Un libro como un aula o un aula como libro; ambos están abiertos, aunque estén física y temporalmente cerrados. Aula y libro son proclives a la apertura de ese “otro” que toma, ojea, huele, escribe, raya, lee, pregunta y vagabundea por sus ideas, pero, sobre todo, que está atento para escuchar esa palabra oral o escrita que yace allí, en ese “uno” que propone los “unos” libros, las “otras” aulas o viceversa. Aula y libro son análogos en tanto circulan —mediante palabras e ideas— como infinitos espacios de mundos posibles. Los libros y las aulas hospedan; es decir, están abiertos para ser explorados, reinventados, preguntados y cuestionados. En ambos hay polémicas formas de vida como también de preguntas sin polémicas, sino de naturaleza curiosa.

Walter Kohan ha procurado ser hospitalario, lo es con su libro *Paulo Freire Más que nunca*. Como un aula, su libro es abierto y dialógico; abre al tránsito

¹ Algunas de las palabras que aquí se presentan son testimonio, a su vez, de la presentación del libro realizada virtualmente un seis de noviembre del 2020, cuando las pantallas nos tomaron y nosotros a ellas. El Centro Freire y la Maestría en Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro, fueron esa sede inusual (antes del COVID 19) que hoy nos constituye adentro, por fuera, en medio, fugazmente como espacios de la pregunta, y que inquieta como forma constitutiva de seguir caminando en la experiencia de vivir, a pesar de las virtualidades y gracias a ellas.

de un caminante incansable como Paulo Freire, un exiliado que encontró en esas aulas, libros, grupos y colectivos a esos otros que se abrieron a él dándole un arraigo pleno de amor que el propio Freire creía como único y posible para “otra” humanidad. Walter Kohan, en esta biografía filosófica, camina a través de enunciados hechos apartados en el libro como “Vida”, “Igualdad”, “Amor”, “Errancia” e “Infancia”.

He tenido la fortuna de estar en varios encuentros con el autor de quien reseño su libro escrito en portugués, la lengua materna de Freire, mas no del autor de esta biografía filosófica, quien es de origen argentino. De alguna manera, es un errante quien lo escribe y un curioso del mundo situado de Paulo Freire, que lo implica a través de su respeto por el pedagogo. Libro de papel, de hojas que crujen vivas, leo en un idioma que parece ajeno, pero entiendo que Freire se puede pronunciar en otras tantas lenguas, en realidad, en su lenguaje universal de amar al ser humano como posibilidad de su entera humanidad. Allí, en su caminar errante, Walter Kohan pronuncia, se mueve, se manifiesta y está siendo en las huellas dactilares de las voces que convoca. Como regalo a la palabra latinoamericana, el libro puede encontrarse en las ediciones de CLACSO de forma digital y gratuita, hecho absolutamente coherente con la propuesta freiriana de popularizar el saber, el conocimiento puesto para todos.

Leo en portugués y parece que entiendo, porque en la errancia también me reconozco. Acaso sea una condición para su lectura el errar hecho de cosas que uno reconoce “allí”, brincando entre letras y perdiéndose sin, aparentemente, buscar nada; como dice el poeta Juarroz, a quien cita Kohan, “buscar una cosa, es siempre encontrar otra” (p. 138). Entonces el libro es un acompañante viajero de sumas de experiencias de vida que obligan a estudiar a profundidad la obra de Freire, pero también la propia obra de Walter Kohan. Es difícil distinguir oficios entre uno pedagógico y otro filosófico, acaso ambos se asoman en las rendijas de las aulas semiabiertas de algunos días que volverán como preguntas. Ellas abren y son promesas de un mundo que nos convoca sin certezas, sino con la incertidumbre que habitamos. El libro nos regala historias, pasajes y sujetos con quienes Kohan también conversa a través de entrevistas a Esther Pillar Grossi, referente de la educación de la infancia en Brasil, así como al propio hijo de Paulo Freire, Lutgardes Costa Freire.

Uno se encuentra en esas páginas que son como el *Andarilho da Utopía* en el capítulo denominado “*A errância*” (versión impresa p. 143), ese pájaro que vuela y que Walter Kohan considera análogo a la figura de Freire, porque éste

lo hacía: volaba, viajaba y lo sigue haciendo a través del autor del presente libro, que también parece un aula itinerante para hacer un mundo grande y propio —de Brasil al mundo/del mundo a Brasil—. Después, situarlo como un mundo tan amplio como el corazón que canta y pronuncia injusticias, inequidades, desigualdades, y porque también despronuncia haciendo, rehaciendo, pensando y creando en el caminar, en el errar. Compartimos mundos entonces porque lo hacemos juntos: México, Brasil, Argentina, una lista larga de geografías, de geopolíticas pedagógicas urgentes. De ahí el nombre tan provocador: *Mais que nunca*. Más que nunca, ¡Freire!

Estas pedagogías que compartimos como una marcha/una militancia con los oprimidos, oprimidas y oprimides, los/las trabajadores *sem Terra* y como expresión de la errancia, porque son una esperanza que alienta a un mundo posible. A pesar de la pandemia y para educar, errar es una condición inerte, invita a un mundo en estado de errancia, de invención a partir del error, del viaje. Justo en este momento lo estamos haciendo porque caminamos en la palabra que intenta el lazo del mundo, lazo y mundo tan necesarios. Tal vez marchamos entre pantallas; las hemos tomado a pesar de nuestra propia resistencia; las hemos hecho públicas porque no es su fugacidad quien la produce, sino su errar en el presente quien nos convoca. Por ello, Walter Kohan nos recuerda entonces que la igualdad es irrenunciable si de educar se trata.

En esta geografía, me detengo en la igualdad y, junto a Walter Kohan, me pregunto para conversar: ¿la igualdad sería el fin de la educación exigida por la desigualdad socialmente imperante? Me contesta Walter, quien escucha a Freire, y dice: la igualdad es un principio general entendido como concientización de los pueblos; la liberación como deseable/posible/impostergable. Nos constituye la libertad y ella es principio de la igualdad que necesitamos reconocer, desde este primitivo grito de ¡estamos siendo humanos! Entonces me doy cuenta de que leo en portugués y escribo en español, y ahora es mi voz la que pronuncia un acento desconocido que, al mismo tiempo, comprendo. Una cierta igualdad se hace presente, porque se invita a comprender la ampliación de mundos intraducibles y traducidos por los sentidos que produce. “*Ninguém é superior a ninguém*” (p. 81) porque amamos; pero aprender a hacerlo es errante como la palabra misma y como pregunta de política de la existencia. “En sociedades absurdamente desiguales como las de nosotros puede existir efectos políticos desiguales fuera de la relación pedagógica pero no dentro de ella”, nos dice Freire (p. 101).

El capítulo dedicado a “La igualdad” no puede dissociarse de todo el libro dado que está presente como forma de vida filosófica en acción pedagógica: la biografía filosófica lo recoge en tanto testimonio de vida pedagógica. Podríamos llamarlo una biografía pedagógica también. Pero en realidad la pretensión del libro es recorrer el camino de la hospitalidad de Freire con su obra errante, de amor y de compromiso político como ejercicio de resistencia con alegría. Lo que produce leer biográficamente a Paulo Freire a través de la mirada de Walter Kohan es el encuentro con la posibilidad dialógica, es decir, lo colectivo. Podríamos estrechar abrazos y brindarnos en la palabra que hoy pretenden circular y encontrarnos con tantos, como posibles mundos.

El libro en su edición en español está disponible en las páginas de CLACSO.² En acceso abierto, gratuito, disponible para ser leído, caminado, revisado; lleno de humanidad por descubrir. En su edición impresa es la singularidad de la experiencia de la lectura la que convoca y en ella se decanta otra aula como libro y un libro como aula abierta.

² Disponible en: <https://www.clacso.org/paulo-freire-mas-que-nunca>

CANDÓN RÍOS, Fernando. (2020). *La semántica del poder. La poesía de Benjamín Prado*. Cádiz: Editorial UCA.
ISBN 978-849-8288-24-7. 257 pp.

Adrián Martín Del Pino 
Universidad de Almería, España
ad.martin.dp@gmail.com

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

Las intenciones de *La semántica del poder. La poesía de Benjamín Prado*, en palabras del propio autor, suponen el esfuerzo cultural por realizar “un análisis del contexto social de la poesía de la experiencia, centrado en Benjamín Prado y el impacto de su actividad como agente cultural” (Candón Ríos, 2020, p. 12). Así, Fernando Candón Ríos —quien se presenta como doctor en Artes y Humanidades por la Universidad de Cádiz, como profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en las Universidades de Almería y Jaén, así como de Literatura Española en la Universidad de Valladolid—, pretende, al utilizar la figura del escritor madrileño, demostrarnos cómo la acumulación del capital cultural responde a una serie de adaptaciones hacia los mecanismos sociales contextuales del inconsciente ideológico, y no tanto a la calidad literaria, por lo que son “la sociedad y la cultura” los puntos centrales, los “engranajes del [...] ensayo” (*Ibid.*, p. 16).

Al convertir a Prado en el objeto principal de este estudio, Candón Ríos no olvida al resto del grupo poético de la experiencia. Utiliza su figura como basamento para un análisis en clave de caleidoscopio que se expande desde el individuo hacia el grupo en general.

La evolución poética del grupo de la experiencia parte del movimiento literario conocido como *Otra Sentimentalidad*, el cual entraña una respuesta al canon poético hegemónico anterior, al que tachan de burgués y dominado por las corrientes posmodernas —los *novísimos*, la herencia del 68—. Esta

nueva propuesta se basa en una respuesta posicionada “con los postulados marxistas clásicos, [que] cuestiona la identidad del texto hasta desvelarla finalmente como falsa. Por lo tanto, las emociones pasan a ser analizables desde una postura histórica e ideológica, lo que transforma a la composición lírica en una producción deconstruible” (*Ibid.*, p. 50). Esta visión, definitivamente, acabaría por asemejarse a las ideas estéticas de Gramsci. Nos habla de “una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida” (*Ibid.*, p. 51) en busca de una nueva moral estética que sea a la vez producto y causa del nuevo proyecto político. Una obra ejemplar, en este sentido, es *Tropo Mare* (1980) del poeta granadino Javier Egea.

Sobre este eje tiene lugar el desarrollo de la *Poesía de la experiencia*, grupo poético que, con Luis García Montero como intelectual alrededor del cual se acumulará el capital cultural, adoptará el discurso burgués para “buscar lo real y auténtico dentro del propio núcleo de la producción burguesa” (*Ibid.*, p. 52). Es así García Montero quien “dirige los fundamentos teóricos del grupo hacia el poema como referente ético y moralista” (*Ibid.*, p. 59). Partiendo de aquí, la escritura se desarrolla adentrándose en la individualidad más pura, de tal forma que se presenta una escritura que parte del “yo poético” como focalización principal; una literatura subjetiva e íntima que toma al núcleo urbano como principal escenario y que se define principalmente por un uso del lenguaje cotidiano más *verdadero*. La *ficción autobiográfica* es la gran característica común de este grupo.

Candón Ríos expondrá con datos y hechos concretos (que se muestran en la gran influencia que este grupo poético tiene sobre el panorama cultural y literario actual) la efectiva hegemonía que el grupo de la experiencia tiene: su participación en los medios de comunicación a través de los altavoces públicos (RTVE) y privados (especialmente el grupo PRISA); la gran influencia que ha adquirido a través de la participación en el jurado de los grandes premios nacionales de poesía y de la adquisición de los premios propuestos en estos concursos; y la gran difusión que adquieren estos poetas mediante algunas de las grandes editoriales españolas como Hiperión y, especialmente, Visor.

En este sentido, la metodología usada por Candón Ríos se apoya en el ideario expuesto y producido por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992). De esta manera, las conclusiones hacia las que nos conduce el autor adquieren cohesión y fortaleza. La deuda de Candón Ríos con Bourdieu encuentra su sentido en que “su planteamiento teórico [el de Bourdieu] [...] investiga las interconexiones entre los campos sociales y el binomio dominador-dominado

en cada uno de ellos” (*Ibid.*, p. 19). De esta forma, se nos permite analizar los distintos tipos de capital y el comportamiento del poder en clave sociológica. Candón Ríos se basa en las ideas de campo social como un área donde “el desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas, y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible” (*Ibid.*, p. 20). Así, el sujeto se muestra influido por estos cambios, por los diferentes mecanismos sociales, que a su vez están condicionados por la noción de capital: “en términos generales, una fuerza [social, económica, política...] dentro de un campo” (*Ibid.*). Los diferentes actores del campo se mostrarán como agentes en confrontación por la acumulación de esa capacidad de poder dentro del campo mismo.

Así pues, el análisis del autor se centra en la obra poética de Benjamín Prado, dándole todo el peso de la tradición que la actividad lírica tiene en España. Se centrará en las obras *Cobijo contra la Tormenta* (1995), *Iceberg* (2002), y *Marea humana* (2006), aunque también serán objeto de estudio *Un caso sencillo* (1986), *El corazón azul del alumbrado* (1990), *Asuntos personales* (1991) y *Todos nosotros* (1998). El hecho de enfocar la lente analítica en los tres primeros títulos tiene su razón en que éstos constituyen títulos premiados en grandes concursos, lo cual provocó que el poeta “como agente del campo cultural, refuerce su posición gracias a un reconocimiento directo dentro del propio campo” (*Ibid.*, p. 13).

En el capítulo primero de este estudio, encontraremos un análisis histórico a modo de presentación de la evolución de la actividad lírica española desde el tardofranquismo hasta nuestros días —con especial énfasis en la poética que abarca los periodos comprendidos desde el 68 hasta los 80, época en que se va consolidando la Otra Sentimentalidad—. Así, se dará profundidad al momento histórico —ideológico, cultural y social— en el que aparece Prado y en el que progresivamente irá adquiriendo la posición de intelectual público. Se trata de comprender la influencia que la posmodernidad tuvo en España —su repentina expansión tras la apertura internacional desde el Franquismo— y cómo influye en el devenir de la literatura contemporánea.

En el siguiente capítulo tiene lugar una meditación alrededor de la definición de “intelectual español contemporáneo”, donde se ponen en valor todos los matices objetivados en el capítulo anterior. De esta manera, Candón Ríos sitúa el punto de mira en los *mass media* posmodernos y en la relación discursiva que el literato tiene con ellos: se hace uso de la imagen pública de Benjamín Prado y su relación con estos aparatos ideológicos —televisión, radio y

publicaciones en los principales medios escritos—. De tal manera, se crea la figura del poeta madrileño como intelectual público dada su capacidad para crear opinión y suponer un referente valorativo.

En el capítulo tercero tendrá lugar una ampliación de los anteriores análisis, puesto que los objetos de estudio serán “las principales fuentes de capital dentro del campo cultural: los premios literarios” (*Ibid.*, p. 14). Se hará hincapié en tres certámenes representativos dado su gran valor económico y el alto prestigio internacional que supone su consecución: el Premio de Poesía Generación del 27, el Premio de Poesía Hiperión y el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla.

El autor expone aquí cómo dichos reconocimientos representan un gran salto para los poetas de la experiencia y, en particular, para Prado, proveyéndoles visibilidad y renombre dentro del ambiente cultural español y europeo. En este apartado, se presta especial atención a las interrelaciones dadas entre los premios y estos poetas, especialmente en los vínculos que los primeros tienen con los segundos. Se pone sobre la mesa la importancia que los poetas de la experiencia tienen en el circuito literario y editorial.

En el capítulo final, el cuarto, se hace enumeración de los datos recogidos y se llevará a cabo una exposición de los elementos que permiten la hegemonía cultural que poco a poco se va esbozando por los poetas de la experiencia. Se demuestra que ésta no se debe únicamente a la calidad literaria, sino que influyen el cambio de régimen político, las relaciones primeras entre las instituciones políticas y la Otra Sentimentalidad y la legitimación que tuvo desde un principio desde la academia y el ámbito universitario —así como los *mass media* les suponen la herramienta de solidificación hegemónica—.

De tal modo, con palabras de Candón Ríos y a modo de resumen de la tesis principal de este basto y valiente ensayo, se expone que:

[...] visibilidad y prestigio se equiparan en importancia cuando hablamos del capital simbólico que sirve a Prado y a los poetas de la experiencia para posicionarse como dominadores: el pertenecer a una gran editorial, la constante presencia en los premios literarios a modo de premiados o jurados, o las colaboraciones en los *mass media* los nutren de un prestigio indispensable para dominar los campos literarios (p. 217)

El lugar, pues, del literato madrileño, dado su carácter de autor canónico, se muestra impulsado, revestido y mejorado por una serie de elementos que se sitúan fuera de lo estrictamente literario. En otras palabras, lo hacen existir

porque lo visibilizan, lo justifican como intelectual público y autor de destacada calidad.

*Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica
en Humanidades y Ciencias Sociales* es parte del catálogo
de publicaciones periódicas y arbitradas de acceso abierto
de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Consulta el Portal de Revistas UAQ:
<http://revistas.uaq.mx/>



