

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations

Title

Intersecting Madness: Strategies of Fictionalization and Subversion in Contemporary Latin American Narratives

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9g99b9r2>

Author

RUFFINO, MAYTHE

Publication Date

2021

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

Intersecting Madness: Strategies of Fictionalization and Subversion in Contemporary Latin

American Narratives

Interceptando la locura: Estrategias de ficcionalización y subversión en la narrativa

latinoamericana

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Maythé Ruffino

Committee in charge:

Professor Sara Poot Herrera, Chair

Professor Leo Cabranes Grant

Professor Jorge Luis Castillo

September 2021

The dissertation of Maythé Ruffino is approved.

Leo Cabranes-Grant

Jorge Luis Castillo

Sara Poot-Herrera, Committee Chair

September 2021



Intersecting Madness: Strategies of Fictionalization and Subversion in Contemporary Latin
American Narratives

Interceptando la locura: Estrategias de ficcionalización y subversión en narrativas
latinoamericanas contemporáneas

Copyright © 2021

by

Maythe Ruffino

iv

Para Mia,
sin el fuego de tu aliento
sin la ternura de tu mirada
sin tus manitas de pan
que alimentan los descabros de mi cuerpo
mi vida, así nomás, no fuera
¿quién dijo que un vientre de mujer no podía germinar ángeles terrestres?

Para Gustavo,
el único que con su lealtad inquebrantable
supo romper la cerradura del baño a puño ciego
para contenerme en su ternura
y no abandonarme al alba.

Pensé yo que huía de mí misma,
pero ¡miserable de mí!
trájeme a mí conmigo
y traje mi mayor enemigo en esta inclinación,
que no sé determinar si por prenda o por castigo me dio el cielo...
Sor Juana

ACKNOWLEDGEMENTS

Estas son las líneas más difíciles de escribir de este proyecto. Aquí, frente al mundo, me debo abrir el pecho como cuando se abre sin reparos la dulce línea azul del horizonte para devorar el último fuego de la vida de un solo día. Este es el último fuego de ese día en que no era para tantos, en el que casi hacía que se me abriera el mar y me liberara, y por fin estoy aquí, refrescándome en la suavidad de las olas cual tiburona liberada.

En esta *Stultifera Navis*, abordaron los más temerarios, por destino casi y después por pasión, son los que timonearon la nave cuando había desfallecido, los que me dieron de beber y de comer cuando el horizonte no era sino el vacío, Mia Ruffino y Gustavo Ruffino, aquí les dejo mi cuerpo, mi pasión, las virtudes de mis afectos y las sombras de mi locura, los abrazo sin fin, alégrese hasta plutonista de ida y vuelta, ¡hemos llegado a tierra firme, aún juntos, aún familia!

Que las cicatrices de la travesía nos enorgullezcan, como a los piratas, cada una es una suerte de condecoración con la que enfrentamos el horror, los miedos, los fracasos, las miserias más abyectas de las que salimos más humanos. Este proyecto nos acompañó primero como un diamante al que uno quiere hallar y pulir, después como una piedra atada al cuello que nos hundió, ahora como una de esas piedrecillas sutiles y pulidas que recogimos en la costa del Pacífico para recordar cuánto golpeteo hubo que dar, desde su suavidad, el agua, para enternecer de tersura a la piedra de la locura y someterla a sus modos sinuosos y sutiles. Esta piedrecilla nos la echamos a la bolsa y se la mostraremos con gusto a todos los que nos acompañaron en el viaje.

Sarita Poot Herrera, a ti antes que a nadie, por dejar que me acerque a tu brillantez con la delicadeza y humildad de una madre. Uno no elige a las madres de sangre, pero elige su linaje intelectual, su clan en la supervivencia, yo te elegí a ti cuando no tenía rumbo y tú me acogiste, sentada en el umbral de la esperanza para convidarme un futuro. Ahora camino sobre él y escucho crujir las hojas secas del otoño. Habrá una primavera distinta, lo sé, tus ojos mayúsculos lo predijeron y como yo te escucho sibila dadora de bondades, te abrazaré llena de gratitud en esa tibieza que avecina.

Abrazo en gratitud también a Leo Cabranes Grant y a Jorge Luis Castillo, son mis amigos poetas, creadores, además profesores y guías, gracias por su paciencia, genialidad, por su apoyo intelectual y emocional. A Silvia Bermúdez y Antonio Cortijo por confiar en mí, por acompañarme, por compartir su conocimiento y agudeza intelectual como profesores y finalmente ahora, por proporcionar el apoyo económico de una beca para lograr que este proyecto terminara.

También brindo un abrazo agradecido a todos mis profesores del programa de doctorado. A mi querida Jill Levine cuya pasión por la poesía nos cruzó en los caminos y me honró con presentar al mundo su primer libro de poeta; ella, tan gigante en el mundo de la academia me dio ese regalo. A Ellen McCracken quien me despertó una mañana ofreciéndome un destino en el Departamento de Español y Portugués de UCSB y que sorpresiva e imperiosa cobijé como mío. Abrazo como a una hermana cómplice y abierta a Viola Miglio por su audaz dulzura y acompañamiento. Con gran admiración a Jorge Checa por su brillantez y la forma tan dulce de

hablar de las cuestiones más complejas. Abrazo con gran amor enternecido y una gran tristeza por su ausencia a Perita Jefferson, por su amor inconmensurable que me alentó por los pasillos del Departamento, por abrazar de mujer a mujer mi condición de madre y amar a mi hija y mimarla como una abuela. Gracias a Elide Valarini Oliver quien fue mujer intelectual solidaria en algún momento sombrío del proceso. Gracias a Francisco Lomelí por su sólido apoyo, su siempre bienvenida sonrisa, los partidos de tenis que constataron que su rigor y dedicación no sólo residía en la literatura, sino que imperaba en la cancha. A mi querido Víctor Fuentes que fue el primero en publicarme en *Ventana Abierta*, y que escuchó mi voz de poeta antes que cualquiera. Gracias a Juan Pablo Lupi por las entrañables discusiones teóricas y por regalarme el privilegio de presentar su primer libro sobre Lezama. Gracias también a Laura Marqués Pascual por su amistad, a Myriam Gonzales Smith por permitirme aprender a su lado, a João Camilo Dos Santos por ese examen de francés que fue un reto divino, a Eduardo Raposo quien estuvo en mi examen para avanzar a la candidatura del doctorado haciendo preguntas agudas y paciente escuchó largas respuestas. Gracias a Loida Chan por esa dulce amabilidad y solidaridad inacabables, a Carol McCreany Conley quien fue la sonrisa bondadosa que me recibió en el castillo burocrático e hizo que navegara con menos resaca. Gracias a Tyler McMullen, una apacible ayuda en los últimos días de esta travesía.

Gracias a UC Mexicanistas, que reúne intelectuales, académicos, escritores y creadores apasionados por el estudio riguroso de la cultura mexicana. El grupo me permitió participar, aún como estudiante graduada, del debate crítico, exponer algunas de mis ideas aquí trabajadas y también compartir mi poesía, mi propia literatura al lado de escritores de gran talla. Gracias a todos los que dialogaron, cuestionaron mis ideas, debatieron y, sobre todo, gracias a los que se conmovieron profundamente con mi poesía.

Gracias a mis profesores de la maestría en California State University Los Ángeles, en especial a Paola Marín, Alejandro Solomianski, Pablo Baler y Domnita Domitrescu.

Gracias a los profesores de UCLA del departamento de español, de ciencias políticas y de estudios latinoamericanos, a los del programa CAPPP en Washington. En especial a Claudia Parodi, que permaneces en mí, a Adriana Bergero, David Lory y muchos más.

Gracias desde lo hondo a mis profesores de la Universidad Autónoma de Madrid con corazón abierto a Rafael del Águila Tejerina y Fernando Vallespín Oña; el rigor intelectual, su exigencia y su genialidad fueron los fundamentos de una formación crítica que determinó mucho de mi pensamiento. Junto con Teodosio Fernández, hicieron que mis días en la UAM y en Europa, a su lado, quedarán marcados con fuego.

Gracias a mis colegas de California State University, Northridge. En primer lugar mi gratitud a Mary Pardo por darme la oportunidad de iniciar mi labor profesional y académica en uno de los departamentos más combativos en busca de la justicia social, el Departamento de Estudios Chicanos. Gracias a Gabriel Gutiérrez, por seguirme dando la oportunidad de unirme a la lucha desde la trinchera del profesorado ahí mismo. Gracias a Margarita Nieto, cuya mentoría y diálogo intelectual me nutrió y encaminó en muchos sentidos. Gracias a Yanina Flores, Griselda Corona Torres y Yanira Pineda también en el Departamento de Estudios Chicanos por apoyarme. En CSU Dominguez Hills agradezco a Ivonne Heinze-Balcazar por su apoyo y las oportunidades profesionales que me brindó.

De mis compañeros del programa de doctorado, a la primera persona que agradezco es a

Amber Workman, te abrazo infinitamente llena de amor, de ternura, de gratitud. Amber, eres la hermana de amor que he elegido. Fue tu ternura en las manos más solidarias la que me sacó a rastras del abismo, sin tu amor, tu dedicación, tus mimos, tu persistencia, tu inteligencia, sin la bondad que al verte me nubla la mirada, no hubiera sido posible. Me diste de todo, tu abrigo, tu apoyo financiero, el alimento de tu fe. Yo que soy ajena a las creencias y los ritos, solo puedo devolverte mi corazón endeudado hasta que deje de latir porque sin ti y tus modos tan buenos de ser hermana no habría podido salir del lodo. Gracias Amber, te amo con el corazón de hermana que tú me hiciste nacer.

También hay otras hermanas que forman parte del clan, Mazia Milazzo, te abrazo con mucha gratitud, con dulzura y admiración. Aquellas larguísimas madrugadas donde iniciamos juntas este viaje permanecen en mí con fortaleza. Tu barca tenía más potencia, pero he llegado a buen puerto y ahora podremos caminar con los pies descalzos en la orilla de la playa y abrazarnos sin que me estorbe la joroba. Te amo, Marzia, llegué hasta la orilla. Agradezco a Ricardo Vasconcelos las bondades con las que me recibió en el programa, a Carlos Pío su jovialidad solidaria y a todos los demás con los que compartí grandes alegrías y retos.

Una gratitud enorme va a Julio Ramos. Sin tu genialidad, tu bondad y tu apoyo nada de esto hubiera ocurrido. En la más tierna complicidad te abrazo Julio.

Fuera de la academia y de toda órbita posible, gracias siempre a vos Eugenio Lanzas. No diré nada más porque te choca el melodrama y la estética neobarroca.

Gabriel Lerner, a vos, siempre te agradezco en un murmullo que no cesa, por la incondicionalidad indecible.

A Héctor Ushiyama Baca Espinoza desde la negrura del cuervo que extraviamos te agradezco.

Gracias a Ariel González Jiménez en esta travesía de reencuentros.

También gracias a ti, Ana María Aimino, porque sin querer, me has regalado lo más preciado de tu vida, sin tu amor, Gustavo no fuera ser de este mundo, sin tus modos, tampoco habría sido ser de mi mundo. Gracias por ser su madre y por cobijarme también. Gracias Mati Aimino, por todo lo que has hecho por mí, tienes bondades conmigo como de hermano, de poeta y escritor mayor, agradezco tu solidaridad para que pueda seguir. Gracias a toda la familia Aimino y Ruffino por hacerme parte de su vida. Gracias a los pocos miembros que quedan de mi familia por seguir queriéndome y apoyándome.

Gracias a todos los que son parte de mi familia creadora, a mis amigos poetas, escritores, pintores, actores, músicos, a los que se fueron, a los que se me han muerto en vida, a los innumerables.

VITA OF MAYTHE RUFFINO
September 2021

EDUCATION

University of California, Santa Barbara

Doctor of Philosophy in Hispanic American Languages Literatures, September 2021(expected)

California State University, Los Angeles (Honors)

Master of Arts in Hispanic American and Hispanic Literatures, June 2007

University of California, Los Angeles (Honors)

Bachelor of Arts with Triple Major in Political Science, Latin American Studies, Spanish-American Literature, December 1999

Emphasis on Latin America International Relations; US Mexico Bi-national Relations, Border and Migration Issues; and Contemporary and Colonial Latin American History and Literature

Honor's Thesis: *National and Female Identitary Constructions in "El llano en llamas"*
University of California, Washington D.C.

Honor's Program of Center for American Politics and Public Policy, Spring 1997

Honor's Thesis of CAPPP: *Mexico: Inevitable Democratization or Controlled Political Adaptation?*

Universidad Autónoma de Madrid || Facultad de Ciencias Políticas || Facultad de Filología
UC Los Angeles, Education Abroad Program, 1994-1995

UAM Honor's History Thesis: *La erosión de la legitimidad del estado contemporáneo mexicano: el reto zapatista*, Prof. Rafael del Águila Tejerina, Chair.

UAM Honor's Political Science Thesis: *Aproximación comparativa a los sistemas políticos de México y Estados Unidos*, Prof. Fernando Vallespín, Chair.

Professional Certifications

Certificate for Transparent Assignments Design, CSUN, Fall 2020

Certificate for OL & Hybrid College Teaching, design & QOLT standards, eLearning Institute
CSUN, Summer Cohort 2020

Certificate for Online and Hybrid College Teaching and Course Design, CSUCI, May 2016

Certificate for College and University Teaching, UCSB, June 2013

Certificate of Summer Teaching Institute for Associates, UCSB, September 2012

RESEARCH AREAS

Latin American history, politics and, literature; Latin America and US International Relations; US History, US-Mexican Border history, culture, and art. De-coloniality criticism and subaltern studies; intersections of feminist and cultural studies, genre studies, philosophy. Literary and translation theory; Translation, Interpretation and Spanish for Heritage Speakers and the professions.

HONORS, AWARDS AND DISTINCTIONS

Outstanding Doctoral Incentive Fellowship, Spanish and Portuguese Department,
University of California, Santa Barbara, Summer 2021
California State University, Chancellor's Doctoral Incentive Fellowship
California State University, 2014-2015
Outstanding Teaching Assistant Award, Spanish and Portuguese Department,
University of California, Santa Barbara, 2011-2012
UCSB-GSA Excellence in Teaching Award, Graduate Student Association,
University of California, Santa Barbara, Spring 2012
Dean's Prize Teaching Fellowship, College of Letters and Sciences Dean's Office,
University of California, Santa Barbara, 2012-2013
Wofsy Travel Fund Award, Spanish and Portuguese Department,
University of California, Santa Barbara, Spring 2012
Barbara S. Uehling Scholarship, Professional Women's Association,
University of California, Santa Barbara, 2008
Chancellor's Fellowship, (three years of stipend and three of TAs), Graduate Division,
University of California, Santa Barbara, 2007-12
Regents Special Fellowship, Graduate Division,
University of California, Santa Barbara, 2007-2008
Honors Program, College of Letters and Sciences,
University of California, Los Angeles, 1995-1999
Honors Program, Spanish Department,
University of California, Los Angeles, 1998-1999
Political Sciences Scholarship, Center for American Politics and Public Policies,
University of California, Los Angeles, UC Washington, D.C. Campus, 1997
Honor Undergraduate Research/Internship Award, Center for American Politics and Public Policies,
Political Sciences Dept, UC Los Angeles, UC Washington, D.C. Campus, 1997
Regents Scholarship, University of California Regents,
University of California, Los Angeles, 1995, 1996, 1997
Undergraduate Honor Student, Department of Latin American Studies,
University of California, Los Angeles, 1996-1997
Dean's Honor List
University of California, Los Angeles, 1993, 1994, 1996
Member of Honor's Research Project on Latin American, Program on Mexico,
University of California, Los Angeles, 1996-1997
Distinguished Student Scholarship, Academic Advancement Program
University of California, Los Angeles, 1995-1996
Del Amo Scholarship
University of California, Los Angeles, 1994-1995

Outstanding Student Scholarship, Political Sciences Department,
Universidad Autónoma de Madrid, 1994-1995
“Matricula de Honor” Fellowship and Teaching Assistant Appointment, Highest Academic Award,
Political Sciences Department, Universidad Autónoma de Madrid, Spain 1994-1995
Education Abroad Program Scholarship, Universidad Autónoma de Madrid, Spain,
University of California, Los Angeles, 1994-1995
Promising Student Scholarship, University of California, Los Angeles, 1994-1995

UNIVERSITY TEACHING EXPERIENCE || COURSES TAUGHT

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY || NORTHRIDGE

Chicano/a Studies Department and Spanish Department

2021-2022

Spanish 608 Graduate Seminar || OL|| Sel Lat Am Authors: Madness as Transgression, Fall 2021
Chicano Studies 245 Section 08 || OL-Synchronous || History of the Americas through Films and
Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2021
Chicano Studies 245 Section 09 || OL-Synchronous || History of the Americas through Films and
Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2021

2020-2021

Chicano Studies 245 Section 11 || OL-Synchronous || History of the Americas through Films and
Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2020
Chicano Studies 245 Section 10 || Online || History of the Americas through Films and Creative
Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2020
Chicano Studies 245 Section 17 || Online || History of the Americas through Films and Creative
Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2020
Chicano Studies 245 Section 20 || Online || History of the Americas through Films and Creative
Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2020

2018-2019

Chicano Studies 380, Section 1 || Hybrid || Chicana/a Literature in Translation through History and
Film, Spring 2019
Chicano Studies 380, Section 2 || Online || Chicana/a Literature in Translation through History and
Film, Spring 2019
Chicano Studies 245, Section 1 || Face to Face || History of the Americas through Films and
Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Spring 2019
Chicano Studies 245 Section 3 || Hybrid || History of the Americas through Films and Creative
Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2018
Chicano Studies 245 Section 19 || Online || History of the Americas through Films and Creative
Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2018

2017-2018

Chicano Studies 380 || Hybrid || Chicana/a Literature in Translation through History and Film, Spring 2018

Chicano Studies 245 Section 4 || Hybrid || History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2017

Chicano Studies 245 Section 8 || Hybrid || History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2017

2016-2017

Chicano Studies 245 Section 10 || History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2016 & Spring 2017

Chicano Studies 245 Section 17 || History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Fall 2016 & Spring 2017

2015-2016

Chicano Studies 587|| Graduate Seminar || Chicana/o Studies and Spanish Department || Contemporary Mexican Historical Novel, Spring 2016

Chicano Studies 245: History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Spring 2016

Chicano Studies 380: Chicana/a Literature in Translation through History and Film, Fall 2015

2014-2015

Chicano Studies 201: Mexican Literature in Translation through History and Film, Spring 2015

Chicano Studies 245: History of the Americas through Films and Creative Writing (Chronicle, Testimony, Short Story, Spoken Word and Poetry), Spring 2015

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY || DOMINGUEZ HILLS

Modern Languages Department & Social and Behavioral Sciences Department

2021-2022

Social & Behavioral Sciences 318 Section 9, Online || Cultural Pluralism || New Perspectives on Language and Female Gender Construction in Latin American Societies, Fall 2021

Spanish 280, Online Synchronous || Grammar for Spanish Composition, Fall 2021

2020-2021

Spanish 351 Section 1, Online || Contemporary Hispanic American History, Summer 2021

Spanish 312 Section 44, Online || Hispanic-Hispanic American Literature, Art & History, Fall 2020

Spanish 312 Section 42, Online || Hispanic-Hispanic American Literature, Art & History, Fall 2020

2019-2020

Spanish 312, Online || Hispanic-Hispanic American Literature, Art & History, Spring 2020

Spanish 280, Online || Grammar for Spanish Composition, Spring 2020

Social & Behavioral Sciences 318 Section 9, Online || Cultural Pluralism || New Perspectives on Latin American Societies, Spring 2020

Social & Behavioral Sciences 318 Sections 10 & 13 || Cultural Pluralism || Latin American Societies: Languages and Cultures, Fall 2019

Spanish 280 Sections 1 & 2 || Grammar for Spanish Composition, Fall 2019

Spanish 340 || Practical Spanish: Interpretation and Translation, Fall 2019

2018-2019

Spanish 340, Hybrid || Practical Spanish: Interpretation and Translation, Spring 2019

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY || CHANNEL ISLANDS

Global Languages and Cultures || Spanish Department

2017-2018

Spanish 102, Sections 4 & 5 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Spring 2018

Spanish for Heritage Speakers 211 || Online || Spanish for the Professions (Business), Spring 2018

Spanish 102, Sections 4 & 5 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Spring 2016 & Fall 2017

Spanish for Heritage Speakers 211 || Online || Spanish for the Professions (Business), Fall 2017

2016-2017

Spanish 102, Sections 4 & 5 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Spring 2016

Spanish for Heritage Speakers 211 || Online || Spanish for the Professions (Business), Spring 2016

Spanish 102 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Fall 2016

Spanish for Heritage Speakers 212 || Hybrid || Spanish for the Professions (Health), Fall 2016

Spanish for Heritage Speakers 211 || Spanish for the Professions (Business), Fall 2016

2015-2016

Spanish 102 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Spring 2016

Spanish for Heritage Speakers 212 || Hybrid || Spanish for the Professions (Health), Spring 2016

Spanish for Heritage Speakers 211 || Spanish for the Professions (Business), Spring 2016

Spanish 201 || 20th Century Lat Am Film and Literature. Collaborative Spanish Cultural Project, Fall 2015

Spanish 102 || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Fall 2015

Spanish 101 || Beginner Proficiency Through the Arts: Collaborative Spanish Skit Production, Fall 2015

2014-2015

Spanish 101 || Beginner Proficiency Through the Arts: Collaborative Spanish Skit Production, Spring 2015

Spanish 101 || Beginner Proficiency Through the Arts: Collaborative Spanish Skit Production, Fall 2014

Spanish 102 || Hybrid || Beginner Proficiency Through Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project, Fall 2014

Spanish for Heritage Speakers 211 || Spanish for the Professions (Business), Fall 2014

2013-2014

Spanish 101|| Beginner Proficiency Through the Arts: Collaborative Spanish Skit Production Spring 2014

Spanish 202|| Hybrid || 20th Century Latin American Film and Literature. Collaborative Spanish Short-Film Production, Spring 2014

Spanish for Heritage Speakers 211|| Community Service Learning, Farmworker Immersion Project. Socio-Historical & Economic Research, and Literary Production (Poetry and Short Story), Spring 2014

Spanish 202 || 20th Century Latin American Film and Literature: Poetry and Short Story Creation and Performance, Fall 2013

UNIVERSITY OF CALIFORNIA || Santa Barbara

Department of Spanish and Portuguese

2008-2014

Instructor of Record/Teaching Associate

Spanish 6 || Julia Álvarez and the Anti-dictatorial Dominican Narrative, Spring 2014

Spanish 6 || 21st Century Mexican Literature: El micro-cuento, Summer 2013

Spanish for Heritage Speakers 16B || Spanish for the Professions (Health), Summer 2012

Sole Instructor/Teaching Assistant

Spanish for Heritage Speakers 16B || Spanish for the Professions (Health), Spring 2012

Spanish for Heritage Speakers 16A || Spanish for the Professions (Business), Winter 2012

Spanish 1, 2, 3, 4, 5, 6 || Elementary, Intermediate and Advanced Proficiency through the Arts: Collaborative Spanish Skit; and Interdisciplinarity: Collaborative Cultural Project,

Fall 2008 to Summer 2013

Reader/Teaching Assistant

20th Century Spanish American Literature. Prof. J.P. Lupi, Spring 2010, Fall 2010

20th Century Spanish American Thought. Prof. J.P. Lupi, Winter 2009, Fall 2011

Spanish for Heritage Speakers. Prof. Gonzales-Smith, Spring 2009

UC, Santa Barbara || Hispanic Institute. Student Academic Advisor and Director Assistant, Summer 2008

INSTRUCTIONAL DESIGNER WORK

World Languages and Cultures Department Lead Faculty Instructional Consultant, January 2016 – June 2018

World Languages and Cultures Online and Hybrid Instructional Designer and Consultant, designing and launching Online and Hybrid Project in the Department, January 2016 – June 2018

TRANSLATOR, INTERPRETER, EDITORIAL AND LITERARY WORK

Translator, Interpreter & Spanish Private Tutor since 1993-Present

Poetry and Literary Workshop Director 1990-Present

Santa Barbara, Los Angeles, Venice, CA; México City, Puebla, Chiapas, Mexico; Madrid, Spain; Buenos Aires, Argentina, Montreal, Canada

Contributing writer of *La Opinión*, 1999-2021

Contributing writer of *Latino California*, 2020-2021

Guest Editor

HispanicLA 2019-2020

Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana, June 2012

Specialized Academic Journal. Department of Spanish and Portuguese, UC Santa Barbara

Volume 2, Issue 1, 2012. Commemorative Issue of Elena Poniatowska

Editorial Board Member of *Tinta*, Graduate Student Journal, 2007-2009

University of California, Santa Barbara. Spanish & Portuguese Department

Advisory Editor of *Tierra Prometida*, 2004-2006

Specialized Literary Magazine, Mexico City, Mexico

Food and Entertainment Editor, Assistant Editor, Copy Editor & Translator, *La Opinión*

Newspaper, Editorial, Latin America and Front Page, Los Angeles, CA, 2000-2001

Contributing writer of *La Gente*, 1996-1997

University of California, Los Angeles

Editor of Literary magazine, *La Hoja*, 1993-1996

Los Angeles, CA

Editorial Board Member of *Monóculo*, Literary Magazine directed by Alicia Kozameh, Los Angeles, CA, 1993-1996

PUBLICATIONS

Book Reviews

[Invited] “La polifonía de la mirada: la construcción de la identidad en los intersticios de una memoria fragmentada” Levine, Suzanne J. *Reckoning*. Georgetown, Kentucky, USA: Finishing Line Press, 2013.

Peer Review Journal Articles

“Crónica subrepticia”. *Textos Híbridos: Revista de Estudios sobre la Crónica Latinoamericana*, 4.1 (2014).

“Pasaba por aquí y...” *Textos Híbridos: Revista de Estudios sobre la crónica latinoamericana*, 3.1 (2013).

Specialized Selected Published Articles || Areas of Research

“AMLO deslegitima las elecciones de EEUU y a Biden: está del lado equivocado de la historia” *La Opinión* [Los Angeles] 6 Nov. 2020. Online <https://laopinion.com/2020/11/15/amlo-deslegitima-las-elecciones-de-eeuu-y-a-biden-esta-del-lado-equivocado-de-la-historia/>

“Esperando a Godot en Estados Unidos, o una democracia en vilo” La Opinión [Los Ángeles] 6 Nov. 2020. Online <https://laopinion.com/2020/11/06/esperando-a-godot-en-estados-unidos-o-una-democracia-en-vilo/>

“Victoria de Biden en Elecciones 2020: un referéndum por la restauración de la democracia y legitimación del sistema político” La Opinión [Los Ángeles] 2 Nov. 2020. Online <https://laopinion.com/2020/11/02/victoria-de-biden-en-elecciones-2020-un-referendum-por-la-restauracion-de-la-democracia-y-legitimacion-del-sistema-politico/>

“En busca del Chicano perdido: el migrante que pertenece al ombligo cercenado de la luna” La Opinión [Los Ángeles] 1 Nov. 2020. Online <https://laopinion.com/2020/11/01/en-busca-del-chicano-perdido-el-migrante-que-pertenece-al-ombligo-cercenado-de-la-luna/>

“Sanders, la esperanza que se consolida frente a Trump” La Opinión [Los Ángeles] 26 Feb. 2020. Online <https://laopinion.com/2020/02/26/sanders-la-esperanza-que-se-consolida-frente-a-trump/>

“Lorena, la mujer rarámuri que murmura al correr” La Opinión [Los Ángeles] 9 Jan. 2020 Online <https://laopinion.com/2020/01/09/lorena-la-mujer-raramuri-que-murmura-al-correr/>

“Entre El violador eres tú y #MeToo” La Opinión [Los Ángeles] 31 Dec. 2019 Online <https://laopinion.com/2019/12/31/entre-el-violador-eres-tu-y-metoo/>

“Cronología del horror: anónimas y famosas víctimas de la violencia patriarcal” 31 Dec. 2019 Online <https://laopinion.com/2019/12/31/cronologia-del-horror-anonimas-y-famosas-victimas-de-la-violencia-patriarcal-por-maythe-ruffino/>

“Borges y la ceguera deslumbrante de El Aleph” La Opinión [Los Ángeles] 22 Aug.1999, sec. B Editorial-Comentarios: 3B-4B.

“Tragedia y horror en Orozco” La Opinión [Los Ángeles] 26 Sep.1999, sec. B Editorial-Comentarios: 3B-4B.

“Rafael Alberti: el alicortado ángel sobreviviente de la ‘Generación del 27’ está muerto” La Opinión [Los Ángeles] 31 Oct.1999, sec. B Editorial-Comentarios: 3B.

“El Maldito amor de Rosario Ferré” La Opinión [Los Ángeles] 28 Nov.1999, sec. B Editorial-Comentarios: 3B.

“Ceremonias de rechazo de Luisa Valenzuela” La Opinión [Los Ángeles] 19 Dec.1999, sec. B Editorial-Comentarios: 3B.

“Darío el antidogmático” La Opinión [Los Ángeles] 16 Jan. 2000, sec. B Comentarios: 3B.

“Frida Kahlo y el surrealismo” La Opinión [Los Ángeles] 13 Feb. 2000, sec. B Comentarios: 3B.

“Cultura de México: Diálogo con 10 creadores” La Opinión [Los Ángeles] 30 July 2000, sec. B Comentarios: 3B.

“El laberinto de la soledad y la alternancia mexicana” La Opinión [Los Ángeles] 3 Sep. 2000, sec. B Comentarios: 1B, 4B.

“Voces de México en Los Ángeles” La Opinión [Los Ángeles] 12 Nov. 2000, sec. B Comentarios: 1B, 4B.

Selected Literary Publications

“Cul de sac” (short story), Mayte Ruffino. *Féminas: Antología de infidelidades y mentiras escrita por mujeres*. Edited by Fernando Olszanski, Ars Communis Editorial, 2021.

condición nómada, *Mayday*, March 10, 2021. Online. <https://revistapoeticamayday.com/mayte-ruffino/>

dónde tengo el alma, *Mayday*, March 10, 2021. Online. <https://revistapoeticamayday.com/mayte-ruffino/>

tanteos, *Mayday*, March 10, 2021. Online. <https://revistapoeticamayday.com/mayte-ruffino/>

8 minutos 46 segundos, *Colectivo Precario*, April 9th, 2021. Online.

<https://www.colectivoprecario.org/escritores-writers?fbclid=IwAR25B07piIGokgckIEkERQKgLml0VgKoH5AwrfOLL53-XM7rIIFB5zd4t2Y>

Palabras de desaliento a los emigrantes del sueño, *Culture Counts Magazine, COVID-19*, Culture Counts Reading Series of San José State University, eds. Dr. Jonathan Gomez & Elizabeth Jiménez Montelongo [San José] August, 2020. Print.

Discrepando en el abismo con el poeta Edmond Jabés, La Opinión [Los Ángeles] April 21, 2019. Online.

<https://laopinion.com/2019/04/21/discrepando-en-el-abismo-con-el-poeta-edmond-jabes/>

El acto apócrifo de Uriel Shnabrinsky, un cuento de Maythé Ruffino (con audio). April 21st. 2019. Online.

<https://hispanicla.com/el-acto-apocrifo-de-Uriel-shnabrinsky-un-cuento-de-maythe-ruffino-37239>

días tardíos, un poema de Maythé Ruffino (con audio). Los Ángeles, CA. April 15th. 2019. Online. <https://hispanicla.com/dias-tardios-un-poema-de-maythe-ruffino-37176>

Featured Poet. *Algunos poemas indeseables. Letras de los Ángeles. Edición especial de autores de Los Ángeles*. Los Ángeles, California. May 16, 2010. Online.

<http://hispanicla.com/palabra/algunos-poemas-indeseables-y-mas-de-maythe-ruffino-4648>

A bell tolls for the children of Beslam. *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin, España - UAH, 2:3, (2010): 171-172. Print.

ciudad descendida. *Letras de los Ángeles. Edición especial de autores de Los Ángeles*. Los Ángeles, California. June 16, 2010. Online: <http://hispanicla.com/palabra/de-ciudad-descendida-8345>

Señales inconclusas de un cadáver. *inmigrantes. Ventana Abierta*. Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California, Santa Barbara. Univ. de Calif. Santa Barbara, VI:22 (Primavera 2007) 79-80. Print.

Doble infamia. *Tierra prometida*. [Mexico City] Nueva época, año 3, no. 4 (Invierno 2005) 52-53.

Toska Ana Toska. *Anuario de poesía mexicana 2004*, [Mexico City]. ed. Tedi López Mills and Luis Felipe Fabre. Fondo de Cultura Económica, 2004: 186-187.

Salamandra. *Revista Literaria de la Casa del Escritor*, [México] Año 1, no. 1 (Mayo 2004) 23.

Toska ana toska. *Tierra Prometida*. [Mexico City] Nueva época, año 2, no. 4 (Invierno 2003) 36-37.

poeta rueda: antología breve. *In-tolerancia, Río*, [Puebla]. Ramos, M., ed. 15 Nov. 2003, Semanario de cultura y arte, especial ed.: 1-8.

En la primavera de tu muerte. *La Risa de la Hiena*. [Mexico City] Año 2, no. 6. (Primavera 2002) 33-37.

Días tardíos. *Rincón Literario*. Universidad Nacional de Educación a Distancia [Madrid]. Nacional Radio Broadcast, November 7th, 1999. Online <http://www.uned.es/radio/rincon/curso99_00/07_11_99.htm>.

Intransitables días. *Cultura de Paz*. Programa cultural de la UNESCO, [Managua]. Año 4, no. 22 (October 1999) 11.

Caminata por la ribera del Potomac. *Brújula*, [Nueva York]. Ed. Issac Goldemberg *Latino poets in Los Angeles*. Fall (1999) 11. Print.

Once poemas en transición. *I encuentro virtual de escritores latinoamericanos*. Online, December 21st 1998 <<http://www.escritores.cl/suplementos/encuentro/preencuentro1.htm>>.

Farfadet. *Los conjurados*. [Miami] no.2 (April 1996): 59-61.

Singladuras de arena. *Cuerpo escrito*. [Madrid] vol.8, no.6 (November 1994):12.

Agua ruda. *Hojas de utopía*. [Mexico City] no.4 (September-October 1994): 30.

Espera. *La Hoja*. USA. [Los Angeles] vol.3, no. 3 (May 1993): 15.

Variaciones sobre una misma obsesión II. *La Hoja* [Los Angeles] Vol. 3 No. 2 (March 1993): 7.

En la primavera de tu muerte. *La Hoja*. [Los Angeles] vol. 1, no.1 (December 1991): 4.

La lluvia del universo se tiñe de nuestra fatiga. *Monóculo* [Los Angeles] vol.1, no.2 (July 1991): 26-28.

Selected Translations

“La importancia de amamantar a su bebé” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] May 2, 2021. Online. <https://laopinion.com/2021/05/02/la-importancia-de-amamantar-a-su-bebe/>

“Ayuda para quien quiera dejar el cigarrillo” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] April 16, 2019. Online. <https://laopinion.com/2019/04/16/ayuda-para-quien-quiera-dejar-el-cigarrillo/>

“Los portales médicos del paciente en la web pueden mejorar el acceso al cuidado de la salud para todos” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] Oct 30, 2019. Online. <https://laopinion.com/2019/10/30/los-portales-medicos-del-paciente-en-la-web-pueden-mejorar-el-acceso-al-cuidado-de-la-salud-para-todos/>

“Nuevos enfoques en la investigación del autismo en la comunidad” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] Nov 25, 2019. Online. <https://laopinion.com/2019/11/25/nuevos-enfoques-en-la-investigacion-del-autismo-en-la-comunidad/>

“El cuidado primero; las cárceles al último: por un condado de Los Ángeles más sano y seguro” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] March 27, 2020. Online. <https://laopinion.com/2020/03/27/el-cuidado-primero-las-carceles-al-ultimo-por-un-condado-de-los-angeles-mas-sano-y-seguro/>

“Asma – ¡Entra en acción!” UCLA-*La Opinión* [Los Ángeles] May 27, 2020. Online. <https://laopinion.com/2020/05/27/asma-entra-en-accion/>

SELECTED LITERARY EVENTS AND AWARDS

Featured Poet. Colectivo de Arte Precario. Opening Gala Celebration in solidarity of the survival of original peoples of the Americas and the oppressed of the world. April 9th, 2021. Venue: Zoom

Featured Poet. Sister Flowidarity Women's Herstory Month Poetry Reading. A spoken word and song solidarity event featuring performances by: Angela Roa, Byron, Carla Sameth, Dory Nason, Carolina Rivera, Elizabeth Jiménez Montelongo, Janice Boafó, GusTavo A. Guerra Vásquez, Jonathan D. Gomez, Maythe Ruffino, Lucía Ixchú, Natalia Ochoa, Nazelah Jamison, René Gael Luján, Sa'Mya Maeshack, and Yun-Sook Kim. March 27, 2021. Venue: Zoom

Featured Poet and Organizer. Entrelaz(h)adas. Lectura de ficción, poesía y conversatorio de escritoras latinoamericanas. Maythé Ruffino, Adriana Briff, Carolina Rivera, Patricia Cuaranta, Rocio Weizfem, Ximena Soza y Moderadora Karina Zelaya. March 21, 2021. Venue: Zomm

Featured Poet. Floricanto for Black Lives II: Honoring Black Diaspora. A spoken word & poetry solidarity event featuring performances by: Amoy Guerra, Angelik Broaster, Carolina Rivera Escamilla, Elizabeth Jiménez Montelongo, GusTavo A. Guerra Vásquez, Janice Boafo, Jonathan D. Gómez, Kuahmel Allah, Mayron Moncho Payés, Maythe Ruffino, Nazelah Jamison, Shirley L. Aldana, Sa'Mya Maeshack, Torrence BRANNON-reese, Tongo Eisen-Martin, Victor Narro, Beats by DJ Rony G. See Less. February 20, 2021. Venue: Zoom

Latina Poet Fellowship Award. The Frost Place Conference on Poetry. Granted by Ross White Associate Director and Gabrielle Calvocoressi, Director of the Conference on Poetry. June, 2020.

Featured Poet and Organizer. Flor y Canto for Black Lives. A spoken word and song solidarity event featuring performances by: Angela Roa, Byron, Carolina Rivera, Diego de los Andes, Elizabeth Jiménez Montelongo, GusTavo A. Guerra Vásquez, Joanna Saudedo, Jonathan D. Gomez, Mayron Payés, Maythe Ruffino and Shirley L. Aldana. June 20, 2020. Venue: Zoom

Featured Latina Poet. Museum of the African Diaspora, Open Mic, 685 Mission Street, San Francisco, California. Venue: Zoom. Hosted by poet Nia McAllister, June 18, 2020
<https://www.moadsf.org/event/open-mic-night-3/> and <https://www.youtube.com/watch?v=p9NSy6VIVIA&list=FLTKKmA7cUXAUcq2eh31UX7w&index=3>

Featured Poet. Poets of Dissent. Celebrando la vida. Los Angeles Public Library, Lake View Branch, May 18, 2019. <https://laopinion.com/2019/05/16/calendario-comunitario-11/>

Creative Writer Workshop Director. Poetry, Short Story, Flash Fiction, Novel, Nouvelle, Chronicle and Journal creative writing workshop. Weekly meetings. Via Zoom. April-June 2020.

Featured Poet and Organizer. Artistas del desacato || Solidaridad en tiempos de pandemia. Gabriel Lerner, Adriana Briff, Tomás Cadena, José Manuel Rodríguez Walteros. April 27, 2020. Venue: Zoom.

Featured Writer and Organizer. Tertulia literaria de escritores latinoamericanos unidos ante la pandemia || Escritores del desacato. Participan: Mía Ruffino, poeta, narradora (EEUU, Santa Bárbara, CA, EU), José Manuel Rodríguez poeta, narrador (Colombia- Los Ángeles, EU), Carolina Rivera narradora (El Salvador-Los Ángeles, EU), Matías Aimino, poeta y narrador (Santa Fé, Argentina), Estrella Valle poeta (México-Texas, EU), Pablo Brescia narrador (Argentina-Miami, EU), Fernando Franzetti, poeta (Argentina, Ecuador), Gabriel Lerner poeta, narrador (Argentina-Los Ángeles, EU), Maythé Ruffino poeta, narradora (México-Santa Bárbara, EU), Vanessa Fen, poeta (México-Londres), Amelia Domínguez, narradora (México, Puebla, México). 29 de marzo 2020. Venue: Zoom

Creative Writer Workshop Director. Poetry, Short Story, Flash Fiction, Novel, Nouvelle, Chronicle and Journal creative writing workshop. Los Ángeles, California. March-June 2019.

Featured Poet. Figuras destacadas de Los Ángeles. Hispanic LA. 18327 Kevin Court, Northridge, CA 91325, March 8th, 2019. <https://hispanicla.com/gabriel-lerner-en-figuras-destacadas-de-hispanicla-36288>

Creative Writer Workshop Director. Poetry, Short Story, Flash Fiction, Novel, Nouvelle, Chronicle and Journal creative writing workshop. Los Ángeles, California. March-June 2018.

Featured Poet. Nepantla, Between Comala and California, and Other Crossroads. XXI Colloquium on Mexican Literature, UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program) and Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Santa Barbara, Graduate Student Lounge, Multicultural Center, University of California, Santa Barbara, November 10, 2017.

Featured Poet. Writers of Dissent. Simi Vallley Public Library, April 9th, 2017.

Featured Poet. Writers of Dissent. Thousand Oaks Public Library, February 1st, 2017.

Creative Writer Workshop Director || Writers of Dissent. Poetry, Short Story, Flash Fiction, Novel, Nouvelle, Chronicle and Journal creative writing workshop. Los Ángeles, California. March-June 2017.

Featured Poet. *Poemas indeseables y más...* Organized by Rafaela writers *Prima Liter. El Movidero*, Centro Cultural. Rafaela, Argentina, January 7th, 2010.

Literary Workshop Director. *Taller de narrativa breve. El Movidero*. Centro Cultural. Rafaela, Argentina, January, 2010-2013-2014.

Featured Poet. Las dos caras, ¿de la ficción? The Two Faces of Fiction? Writers Session. XIV Colloquium on Mexican Literature. UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program) and Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Santa Barbara, Graduate Student Lounge, Multicultural Center, University of California, Santa Barbara, November 5, 2011.

Director and Performer, protagonic role as Muñiz of “El Segundo sainete de *Los empeños de una casa*” de Sor Juana Inés de la Cruz. UCSB, June 6th, 2008.

Seminar and Literary Workshop Fellowship Recipient. “Latin American Narratives of the 21st Century: Local Scenarios, Global Horizons, New Voices”. Organized by Fundación Universidad de Guadalajara en Los Ángeles, UCLA Covell Commons, 200 de Neve Drive, 3rd Floor, Los Angeles, CA. 90095, University of California, Los Angeles, February 15 to March 12, 2008. Narrative workshop directed by Diamela Eltit. Lecturers included, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Mario Bellatin, Julio Ortega, among others.

Berkeley Visiting Lecturer, hosted by Prof. Julio Ramos. “La estética abrupta de ‘Las feministas’ de Cristina Rivera Garza”. Latin American Poetry Seminar, Spanish 104B. Department of Spanish and Portuguese, University of California Berkeley. 79 Dwinelle Hall. February 22, 2007.

Berkeley Feature Poet. Poetry Reading Series: *POS SI*. Host Prof. Julio Ramos. Brevísima muestra de poesía contemporánea. Tres poetas: Maythé Rueda, Arturo Dávila y Alberto Blanco. Sponsored by the Department of Spanish and Portuguese and the Center for Latin American Studies. University of California, Berkeley. 79 Dwinelle Hall. February 22, 2007.

Featured poet, Latin American Painters and Poets. Host Katrina Carl, *Santa Barbara Art Museum*, Santa Barbara, Oct 30, 2007.

First Prize Poetry Award, California State University Los Angeles, Modern Languages and Literatures Department, May 2006.

Featured poet, Beyond Baroque, *Poets of the Saturday Workshop*. Coordinator R. Foster, Venice, California, Dec 3, 2005.

Featured poet, Nights Beyond Oblivion. Host Dave Nordling, *Rapp Saloon*, Santa Monica, 15 dec 2005.

Featured poet, Mexican and More. Host Adam Berson, *Really Big Show*, Santa Monica, 16 Nov 2006.

Featured poet, V Encuentro Internacional de Poesía y Poética. Coordinators, Alejandro Palma and Víctor Toledo. Centro cultural Profética and Facultad de Filosofía y Letras BUAP, Puebla, 25 Oct. 2003.

Featured poet, Primer Encuentro Nacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura. Mesa 5 Primera Lectura de poesía. Coordinators, Alejandro Palma and Víctor Toledo. Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, BUAP, Puebla, 7 Oct. 2003.

First Prize Poetry Award, Casa de la Cultura Long Beach, Aug. 1999.

Host of “The fiction of Juan Goytisolo,” Roundtable discussion with J. Goytisolo. UCLA’s Department of Spanish and Portuguese, Herbert Morris Room, Los Angeles, 5 March 1999.

Featured poet, “Venice Library Poetry Readings”. Coordinator, Steve Goldman. Venice Public Library, 31 Oct. 1998.

Featured poet, “III Encuentro de escritoras Rosario Castellanos. Homenaje a Carmen Alardín.” Moderator, Enrique García Cuellar, Auditorio del Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 9 Sep. 1994.

Featured poet, *Ciclo de poesía joven de México*. Coordinator, Elsa Cross. Organizer, Gabriela Puente. Fundación Casa del Poeta, Mexico City, 19 Sep. 1994.

Featured poet, *Los Angeles poetry festival*. Abrapalabra: Open Word. The Poetry of the Mexican Diaspora. Coordinator, Gloria Alvarez, Arc Coffee House Gallery, Los Angeles, 25 Oct. 1992.

SCHOLARLY GUEST LECTURES

“The 43 Students Disappeared in Ayotzinapa, Mexico: A Spanish Conversation About the National Political Crisis”. International Lecture Series, Center for International Affairs, CSU Channel Islands, Camarillo. November 17, Fall 2014.

“Horacio Quiroga y las estrategias narrativas de lo siniestro.” Host, Prof. Juan Pablo Lupi. 20th Century Spanish American Literature, Upper Division Undergraduate Course Spanish 111C. Department of Spanish and Portuguese, UC Santa Barbara. October 11, 2011, Fall Quarter 2011.

“José María Arguedas y la estética de los límites: abyección y deseo en ‘El sueño del Pongo.’” Host, Prof. Juan Pablo Lupi. 20th Century Spanish American Literature, Dept. of Spanish and Portuguese, UC, Santa Barbara. October 5, Fall 2010.

“Parodia, ironía y sarcasmo en las representaciones religiosas y la extrema violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo.” Host, Prof. Juan Pablo Lupi. 20th Century Spanish American Literature, Department of Spanish and Portuguese, UC, Santa Barbara. May 13, Spring 2010.

“Sor Juana Inés de la Cruz: más allá de lo barroco está el derecho a filosofar en *La respuesta a Sor Filotea*.” Host, Prof. Juan Pablo Lupi. Spanish American Thought, Department of Spanish and Portuguese, UC Santa Barbara. February 2 and 4, Winter 2009.

“La estética abrupta de ‘Las feministas’ de Cristina Rivera Garza”. UC Berkeley Visiting Lecturer. Host, Prof. Julio Ramos. Latin American Poetry Graduate Seminar, UC Berkeley. February 22, 2007.

SCHOLARLY CONFERENCES

Intersecciones de historia y locura: El arquetipo de La Malinche en *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro. AATSP/SoCal Fall 2018 Conference at UC Santa Barbara, California, Session 3A. Literature, Chair, Adrián Pérez Boluda, October 27, 2018.

Featured Poet: Maythé Ruffino along with writers Rosa Beltrán, Pablo Brescia, Jacobo Sefamí, Sara Sefchovich, Jorge Souza Jauffred & Santiago Vaquera Vázquez. Nepantla, entre Comala y California y otros destinos. Session VII. Para muestra con un renglón basta. Mesa de escritores. XXI Colloquium on Mexican Literature. UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program) and Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Santa Barbara, Graduate Student Lounge, McCune Conference Room, University of California, Santa Barbara, November 10, 2017.

“En busca del chicano perdido: ¿Qué significa ser chican@ en el siglo XXI?” AATSP/SoCal Fall 2015 Conference at California State University, Channel Islands, Session IIA. Representations and Perceptions of Mexican/Chican@ Identity, CSU Channel Islands, October 31, 2015.

“La ficcionalización de la locura en *Macario* de Juan Rulfo.” LASA XXX *Toward a Third Century of Independence in Latin America*. Literature and Culture: Interdisciplinary Approaches Session, Fractures of the Revolution: Revisiting an (Un)finished Project. Marriot Marquis Hotel, San Francisco, California, May 24, 2012.

“La locura: el obscuro juego de la transgresión en ‘*La condesa sangrienta*’ de Alejandra Pizarnik”. LASA’s XXX International Congress. Preconference Workshop: “Radical Women. Body and Space in Latin American Art Between the 60s and the 80s.” Workshop Director Prof. Andrea Giunta. Marriot Marquis Hotel, San Francisco, California, May 23, 2012.

“Janeando identidades: Rulfo sin Rulfo”. Las dos caras, ¿de la ficción? The Two Faces of Fiction? Session Four: Disfraces y Antifaces. XIV Colloquium on Mexican Literature. UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program) and Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Santa Barbara, Graduate Student Lounge, Multicultural Center, University of California, Santa Barbara, November 4, 2011.

“La construcción de la locura como identidad narrativa: *Macario* de Juan Rulfo.” Panel 3: Construcción identitaria de género y otredad. Moderator, Iris Hernández. 7th Annual Colloquium on Latin American and Iberian Languages, Literatures, and Cultures, Department of Spanish And Portuguese University of California, Davis, October 21th, 2011.

“Cuerpos dóciles, cuerpos trasgresores en *El llano en llamas*”. Márgenes del Siglo XX. Sixth Session. XII Colloquium on Mexican Literature. “Evocaciones Literarias” UC Mexicanistas & Spanish and Portuguese Department, UC Santa Barbara. *Santa Barbara Art Museum*, November 14, 2009.

“La geografía de la locura en ‘Extracción de la piedra de locura’ de Alejandra Pizarnik y ‘Ajolotl’ de Julio Cortázar”. Fifth Session. *Constructing Spaces in Literature, Linguistics & Culture*. 13th Lusophone and Hispanic Graduate Student Conference. Spanish and Portuguese Department, UC Santa Barbara. Multicultural Center Building, May 7th, 2011.

TEACHING and Professional DEVELOPMENT

Effective Online Teaching Practices: Cohort B, Fall 2020 – Spring 2021 ACUE's Course in Effective Online Teaching Practices at California State University Dominguez Hills

Certificate for Online and Hybrid College Teaching, design and QOLT standards, eLearning Institute CSUN, Summer Cohort 2020

Certificate for Transparent Assignments Design, CSUN, Fall 2020

Best practices for designing, deploying, and supporting an online environment: The Kent State Online Template, Webinar by Blackboard, September 20th, 2016.

Mastering Abstract Ideas Through Service-Learning Workshop directed by Dr. Richard Cone, CSUCI, February 23, 2016

CSU Blended Learning Preparation Program under QOLT standards, Fall 2015

Voicethread Certification Program, Cohort IV, Fall 2015
CSU Online Teaching Preparation Program to Meet Quality in Online Learning & Teaching (QOLT):
How to Humanize Your Online Course: Thurs, Feb 5 - Wed, Feb 18, 2015
How to Design Your Online Course: Thurs, February 26th - Wed, March 11th, 2015
Designing Engaging Online Activities: Tues, April 7th - Mon, April 20th
Special Consultant for Enhanced Teaching and Learning Seminar at CSUCI (Fall 2014)
Stopping Plagiarism at the Source: Why Assignments Matter
Seminar by Barry Gilmore, organized by Turnitin, November 6th, 2014
Dial Up and Dialed In: Engaging the Digital Student
Seminar by Kelly Brumbelow, organized by Turnitin, October 10, 2014
Is the Pen Mightier than the Pixel? Students' Reactions to Handwritten vs. Digital Comments
Seminar by Elizabeth Conell, organized by Turnitin, October 9, 2014
Saturation, Incubation, Recognition, Validation, SIRV: A Learning Process with Successful Techniques Seminar by Dennis Kessinger, organized by Turnitin, October 8, 2014
The Gamification of Learning: Producing Tighter, More Timely Feedback for Increased Student Success, Seminar by Zandree Stidham, organized by Turnitin, October 7, 2014
The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, AATSP Spring Conference dedicated to Gabriel García Márquez and Seymour Menton, Pasadena City College, April 26, 2014
The 17th Annual CSU Symposium on University Teaching. Cultivating Human Connections in the 21st-Century University, CSU San Marcos, March, 2014

Certificate || Voice-Thread Certified Educator, Seminar, CSUCI, Cohort 3, Fall 2013
Summer Teaching Institute for Associates (Program), STIA, UC Santa Barbara, Summer 2012
Second Language Teaching Methodology (Course), UC Santa Barbara, 2008
Spanish and Portuguese Department Teaching Assistants Training Workshop, Fall 2008

ACADEMIC SERVICE

Chair of Session 4^a: Literature. AATSP/SoCal Fall 2018 Conference at UC Santa Barbara, CA, October 27, 2018
CSUCI, Global Languages and Cultures Curriculum Development Member of Committee, 2016-17
CSUCI, Global Languages and Cultures Online Lead Faculty and Member of Committee, 2015-16
CSUCI, Spanish Department; Spanish Textbook Review Committee, Spring 2014
Panel moderator, "Protest movements/Violence" in *Tiempos de cólera: Literature, Linguistics and Culture in Times of Crisis*, 14th Lusophone and Hispanic Graduate Student Conference. Department of Spanish and Portuguese, UC, Santa Barbara, May 4th, 2012.
Volunteer Spanish Teacher, Orfalea Children's Family Center, UCSB, West Campus, CA. July 2011-June 2014
Organizing Committee Member of XII Colloquium on Mexican Literature. "Evocaciones Literarias" UC Mexicanistas & Spanish and Portuguese Department, UC Santa Barbara, November 12-14, 2009.
Organizing Committee Coordinator and Member of 10th, 11th, 12th, 13th and, 14th Graduate Student Conference at Department of Spanish and Portuguese. UC Santa Barbara, 2008-2012.
Co-organizer of UCSB Spanish and Portuguese Dept. *Mini Latin American Film Series*, Fall, 2008.
Founder and President of Student Association of UCLA's Spanish and Portuguese Department, SASPD 1997-99

LANGUAGES

Spanish	ACTFL OPI Distinguished Rating	Italian	literate
English	ACTFL OPI Distinguished Rating	Portuguese	literate
French	excellent knowledge		

ABSTRACT

Intersecting Madness: Strategies of Fictionalization and Subversion in Contemporary Latin American Narratives

Interceptando la locura: Estrategias de ficcionalización y subversión en la narrativa
latinoamericana contemporánea

by

Maythé Ruffino

My dissertation examines the fictional representation of madness, what I have called literary maniagraphy —fictionalized writing about madness— in “Extracción de la piedra de locura” by Alejandra Pizarnik, “Macario” by Juan Rulfo, “La jaula de la tía Enedina” by Adela Fernández and “La culpa es de los tlaxcaltecas” by Elena Garro with the aim of scrutinizing how and to what extent their narratives destabilize hegemonic discourses to redefine social norms and identities. Given the importance of Spivak's contributions on the subaltern subject and its capacity and limits of self-representation —I understand the mad characters, central in these maniagraphies, as subaltern subjects— in each hermeneutical exercise, I inquire if these literary maniagraphies can make madness speak.

The study has an interdisciplinary approach; thus, it considers some key concepts from gender studies, historiography, psychoanalysis, Foucauldian theory and, of course, race and literary theory. For the analysis of literary strategies, the concept of the chronotope elaborated by Bakhtin is key. Regarding the analysis of both, the representation of madness and, its transgressive potentiality in these maniagraphies, the notion proposed by Michel Foucault of

madness, as a socio-historical construction, is a cornerstone for exploring the contingency and social transience of madness.

Based on key concepts and approaches of these theories, my study argues that, on the one hand, these maniagraphies wish to operate as catalytic metaphors of a subjectivity of *otherness*, labeled as anomalous, that ‘speaks’ to resist the regimented behavior that regulate its identity. On the other hand, maniagraphies succumb to their transgressive intent and part of their rebellion is devoured by the dominant hegemonic discourses and practices.

My dissertation is organized thematically in four chapters. Chapter I presents the theoretical and conceptual tools that support my analysis. Chapter II is a chronological tour of the representations of madness in literature focused mainly on Western culture. Comments on maniagraphies from ancient and classical times to modernity. The chapter explores how madness has helped to shape national identities and political spaces of control. It ends by presenting the complexity of Mexica society's conceptions of insanity in an attempt to open the horizon beyond Eurocentric cultural spheres of domain. Chapter III develops the hermeneutical exercise of the fictionalization and subversion strategies of the selected maniagraphies of Alejandra Pizarnik and Juan Rulfo. This chapter assesses Pizarnik's representation of the self devoured by the abyss of self-destruction in modernity. Regarding Rulfo's text, I contextualize -through a historical approach- rural post-revolutionary Mexico, where the Catholic Church and its conservative morality rule, surveil and punish. I analyze how madness questions the limits that the nation-state imposes on the individual through its microstructures of power in the intimate spheres of sexuality, the affections, the family, the ways of surviving hunger, misery, and marginality. Chapter IV analyzes the maniagraphies of Adela Fernández and Elena

Garro to assess how far the transgressions of the hegemonic patriarchal normative can reach. In Fernández's text, the issue of racism and marginality are key to analyzing the representation of madness. As for Garro's maniagraphy, in addition to analyzing the ways in which patriarchy exercises violence against women in the intimate micro-space of home, I also analyze the representations of the nation state. I argue that Garro's fictional historiographic narrative of the Spanish conquest holds a simplified notion of La Malinche and betrayal. The historical analysis of the struggles for hegemonic dominance in central Mexico between the Mexica and the Tlaxcaltecs lacks complexity. Also relevant is the socio-political analysis of the developmental stage that propels the entry into modernity of a fractured Mexican state. One with a patriarchal system of dominance that permeates the presidency of López Mateos. These historical contexts are key to understanding the scope of the transgressions and limitations that Garro's maniagraphy has in the construction of the notion of the nation and the modern state of both the pre-Hispanic peoples and contemporary Mexico of the 70's.

In conclusion, my study shows that these maniagraphies manage to transcend, although with some limitations in the representation strategies of their mad characters, certain identity paradigms elaborated by the discourses of power that standardize gender roles, sexual behaviors, morality, sanctioned ways of suffering and living nostalgia.

Índice

Introducción	1
Parte I. Construyendo <i>Stultifera Navis</i>	13
Capítulo I. Referentes conceptuales para aproximarse a las maniografías	13
1. Hacia una definición de la maniografía o escritura sobre la locura	13
2. Cuentos de locos: la familia maniográfica latinoamericana	22
3. La arqueología del silencio de la locura por Michel Foucault	25
i. Dimensión interna de la locura	26
a. Evolución	26
b. Historia individual	26
c. Existencia	27
ii. Dimensión externa de la locura	27
a. Alienación	27
4. Lo <i>ominoso</i> en Freud	30
Resultado del método epistemológico/semántico	32
Segundo método: estudio de casos	33
5. Freud: los procesos de condensación y desplazamiento	37
6. El <i>habla del loco</i>	39
Las <i>afasias</i> de Roman Jakobson	40
Parte II. Rastreado <i>Stultifera Navis</i>	42
Capítulo II. Manía en la singladura del tiempo	42
1. La locura como el exceso divino: don o maldición	49
2. La locura como castigo divino, como pecado inmoral	65
3. La locura transita del Renacimiento a la modernidad	73
4. La concepción mexicana de la locura: Tlazoltéotl	102
Parte III. Zarpar en <i>Stultifera Navis</i>	111
La maniografía latinoamericana contemporánea	111
Capítulo III. Estrategias de ficcionalización y subversión en las maniografías de Alejandra Pizarnik y Juan Ruflo	121
1. La geografía de la locura en la piedra inextirpable de Pizarnik	123
2. Janeando identidades. Rulfo sin Rulfo en “Macario”	135
Capítulo IV Estrategias de ficcionalización y subversión en las maniografías de Adela Fernández y Elena Garro	150
1. “La jaula” aberrante de la tía Enedina y la locura del incesto	150
2. La locura de Malinche en “La culpa...” de Elena Garro	154
Conclusiones	191
Bibliografía	197

LISTA DE IMÁGENES

1. La nave de los locos. Hieronymus Bosch, El Bosco, 1490-1500. p. iv
2. Los Embajadores. Hans Holbein el Joven, 1533. p. 16
3. Detalle. Los Embajadores. Hans Holbein el Joven, 1533. p. 18
4. Comparativo del detalle y Los Embajadores. Hans Holbein el Joven, 1533. p. 19
5. La casa de los locos. Francisco Goya, 1812-1819. p. 42
6. The Madhouse. William Hogarth, 1735. p. 75
7. Mujer enloquecida sumida en la nostalgia. Foto anónima. Common Rights. p. 101
8. Tlazoltéotl. Códice Borbónico. p. 102
9. La Extracción de la piedra de la locura. El Bosco, 1475-1480. p. 123
10. Antigua estatua romana del dios Jano. p. 135
11. Mujer sufriente con ave. Anónimo. p. 150
12. Cortés y La Malinche. José Clemente Orozco, 1926. p. 154
13. Malitzin y Hernán Cortés. Códice de Acatitlan, 1550-1650, folio 22v. p. 174

Si no obtengo recursos de mí misma,
¿de qué vale todo?
Es como si tuviera un desierto detrás de mi pecho,
es como si me hubiera tragado una loca incendiada
que corre por mi sangre dando alaridos,
es como si fuera una fuga.
Yo no quiero ser una fuga,
yo no quiero que me pongan agujas en la sangre.
Quiero vivir y ser yo.
(¿No estaré luchando con la locura?)
Alejandra Pizarnik

Introducción

En el invierno del 2010, después de una reunión en el seminario de estudios latinoamericanos a cargo de la doctora Sara Poot-Herrera, experimenté un profundo estremecimiento después de compartir algunas observaciones sobre el escritor y director de cine Juan Bustillo Oro y sus vínculos con la corriente fílmica del expresionismo alemán, y en particular, con la pieza maestra de Robert Wiene, *El gabinete del Dr. Caligari*. Aquella tarde, al ver descender a Cesare por calles retorcidas raptando a Jane y más tarde a la propia Jane sintiéndose una reina, y a Francis encerrado en una celda con una camisa de fuerza, me di cuenta de las profundas implicaciones que tenía comprender los procesos por los cuales se construye la noción de locura y aquella de la normalidad. Todo sentido de certeza sobre mis propias apreciaciones en el film sobre los límites de la razón y la locura se pusieron en vilo porque Wiene manipulaba esas fronteras, esos universos, esas criaturas y a los espectadores también, haciéndonos ver cómo quienes parecían cuerdos no lo eran y quien parecía ser un loco estaba muy lejos de serlo. El tránsito que realizan los personajes de *El gabinete* entre locura y normalidad, o razón y sin razón, no solamente me causó una profunda desazón sino una honda incertidumbre. Me llevó a pensar en el poder de la representación estética de la locura,

tanto a nivel literario como fílmico. A partir de ese momento comenzaron mis indagaciones sobre el tema.

El camino no ha sido menos tortuoso que aquel que transitaron los personajes de *El gabinete* por entre las calles de Holstenwall. La abundancia de la temática en todos los géneros literarios hizo de la tarea de investigación una locura, cuyo tema ha sido históricamente una construcción social de *otredad* y diferencia. La producción artística a lo largo de los siglos se ha ocupado de la representación ficcional de la locura en muy variadas formas: como lo horripilante, ominoso o siniestro, la locura del genio creativo, la subversión apasionada o sexual, la revelación mística, la transgresión social y la conducta desviada, degenerada, abyecta. Los locos han sido sujetos marginados, señalados, reprimidos, perseguidos, encarcelados, confinados en manicomios, expulsados de la sociedad, quemados, asesinados, aislados y, en el mejor de los casos, malentendidos, glorificados, mitificados o santificados.

La locura y el arte han estado históricamente y en muchas instancias intrínsecamente unidos. La presente investigación atiende este destino conjurado y se enfoca en el estudio de la locura sólo como representación ficcional, literaria, sin atender a la exploración biográfica autoral del estado mental de los creadores. Siguiendo a Michel Foucault, Soshanna Felman y otros intelectuales, en este trabajo entendemos la locura como un constructo social, y en esta línea de pensamiento sostenemos que la noción de la locura se ha transformado a lo largo del tiempo y el espacio, y está ineludiblemente ligada a la cultura. A pesar de ser un concepto que se ha ido transformado y ha sido históricamente creado, la locura ficcional, o la representación estética de la locura, posee algunas características que se han mantenido a lo largo de su tránsito histórico y que me permiten elaborar una definición muy rudimentaria

pero instrumental con la cual podré trabajar en mi análisis. Hago la distinción de que no trabajaré con definiciones de locura que diagnostican a seres vivos, sino con nociones representacionales literarias, por lo que nos alejamos de la tendencia a psicoanalizar o diagnosticar a los personajes como si fuesen seres vivos. Entendemos la literatura como una representación estética, manipulada de la realidad.

En este trabajo, defino la locura ficcional como un estado en crisis de lo ominoso (siguiendo el concepto que elabora S. Freud, desarrollado en detalle en el capítulo I), ya sea permanente o temporal, pero marcadamente distinguible como anómalo. En este estado el individuo se encuentra parcial o totalmente sobrecogido por una circunstancia extrema temporal o permanente, donde la comunicación consigo mismo y con el mundo exterior se encuentra rota o quebrantada, esencialmente distorsionada y que por lo tanto aísla al individuo, lo margina. Algunas de las señales con las que puede aparecer este estado de locura son formas de extremo silencio, o habla excesiva, miedo permanente o desmedido, ira, obsesión, demencia, amnesia, olvido, conductas desviadas o aberrantes, que distorsionan las percepciones socio-temporales y espaciales del individuo previniendo una interacción fluida con su medio ambiente y los otros personajes de su universo literario.

Históricamente la locura se ha percibido como una forma extrema de transgresión de la norma, ya sea ésta conductual, lingüística, moral, política, sexual, cultural, etc. La transgresión de la locura usualmente implica alguna forma de destrucción, tanto a lo interno del individuo, como a lo externo con respecto a las normas sociales que le parecen opresivas, inadecuadas o ajenas. Esta confrontación puede manifestarse en muy variadas formas, pero parece constantemente sumir al individuo en un estado permanente de agonía, como lo sostiene Michel Foucault en su extenso estudio *Historia de la locura* (en adelante *HL*). Es sin

duda la agonía una de las características más sobresalientes del individuo que experimenta la locura.

Refinando, diría que me propongo transitar las formas y modos que adquieren las ficciones de la locura en la narrativa y precisar su representación en un grupo de cuatro textos representativos de la narrativa breve latinoamericana contemporánea. En este trabajo desarrollo una exploración de las estrategias de representación literaria maniagráficas (nos detendremos en este término) que usa Alejandra Pizarnik en su texto “Extracción de la piedra de locura”, Juan Rulfo en “Macario”, Adela Fernández en “La jaula de la tía Enedina” y Elena Garro en “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

La locura en estos textos aparece ficcionalizada a través de personajes que en su experiencia anómala parecen elaborar otra ficción –a partir de su visión distorsionada o enloquecida– dentro de esa propia ficción que les da existencia. Las imbricadas conexiones del juego especular e infinito de las ficciones en ficciones que encadenan las representaciones de la locura cuestionan al lector sobre los límites y definiciones de su propia “realidad”. Es ese mismo desconcierto que produce ver el cuadro de *Las meninas* de Velázquez o el juego especular en el cuarto de los espejos de un circo rodante, mismo abismo que paralizaba al propio Borges. Es un acto de lectura que obliga un descentramiento de los paradigmas culturales dominantes. Un ejercicio performático como aquél al que el espectador se ve obligado a realizar para lograr ver el elemento oculto en una obra anamórfica. Sin embargo, el desplazamiento que exige la maniagrafía es un desplazamiento epistemológico y no físico. Desarrollaré con detalle esta importante analogía entre la obra anamórfica y la maniagrafía en el capítulo I. He denominado maniagrafía, con un neologismo, para referirme a esta representación literaria que remite a una estética con cualidades específicas en las

técnicas y estrategias de representación del cronotopo de la locura. A este último, por ser específico en la construcción de universos ficcionales específicos de la locura, lo he denominado cronotopomanía. A cada uno de sus componentes manipulados para representar el tiempo y el espacio de la locura los he denominado cronomanía y topomanía respectivamente. Todos ellos se corresponden con especificidad a una escritura sobre la locura, es decir a una *poética* (siguiendo la definición de Aristóteles) de la locura.

El juego ficcional de la locura desencadena, entre otras reacciones, una desestabilización de nuestra concepción de la realidad. Los personajes que experimentan la locura viven en mundos ajenos, extraños, en tiempos que quiebran el ritmo “natural” y lineal en el que, en general, concebimos el tiempo. Algunos personajes que experimentan la locura se estancan en el tiempo, otros lo viven como una espiral que termina devorándolos hacia el pasado o hacia el futuro; otros zigzaguean o pendulan perdidos entre esas tres nociones temporales, el pasado, el futuro y el presente, o en alguna de sus posibles combinatorias. La ficción y sus recursos narrativos permiten la representación de estas distorsiones temporales y espaciales que parecen corresponder a la torcida percepción de los personajes trastornados, digamos que experimentan la locura o tienen una condición distinta a la llamada normalidad.

Me interesa entonces explorar la locura de estos personajes, entendida como la conciencia distorsionada de las nociones de espacio y tiempo de sus mundos. Entiendo la locura como un estado de conciencia fracturado o en crisis, temporal o permanente, el cual es visible a través del resquebrajamiento que experimenta el individuo entre su subjetividad y el deseo imperativo de superponerla sobre una “realidad” que no funciona como correlato. En mi investigación indago cómo estos personajes locos actúan y hablan bajo una percepción distorsionada del tiempo o del espacio. A partir de mi exploración, busco evidenciar la

fricción entre el lenguaje que busca expresar la experiencia y percepción de la realidad del loco y las formas discursivas externas con las que entra en contacto, con esas prácticas sociales de los seres con los que interactúa y a cuya normativa no se somete. Es decir, que hay una fractura entre el habla y la conducta del que experimenta la locura y una realidad que le es ajena. Lo que el que experimenta la locura logra aprehender de su mundo y expresarlo por medio del lenguaje, eso que expresa la subjetivación, su percepción del mundo y por otra parte las ideas, sentimientos y acciones que esto genera, la oposición y violencia con el mundo, y con la forma en la que el mundo habla e interactúa con quien experimenta la locura.

Esta fricción internalizada por el que experimenta la locura genera angustia, conflicto, aislamiento, segregación, desplazando a éste a la periferia. Hay una fractura que separa ineludiblemente la experiencia del perturbado con la experiencia del mundo. La unidad del individuo con su entorno inmediato está disociada, de la misma manera en que está fracturada la unidad tiempo y espacio en la subjetividad del que experimenta la locura. Me interesa explorar cómo se trama esta cronotopía de la locura, que parece y debiera estar intrínsecamente relacionada con el tipo de locura que ficcionalizan las narraciones que buscan representar la experiencia anómala, la diferencia, las maniagrafías.

Precisando, me propongo indagar cómo las maniagrafías articulan tramas y personajes en la configuración de los argumentos empleando cronotopos¹ que producen modos específicos

¹ La categoría bajtiniana de cronotopo literario nos permite leer en el enunciado el punto de intersección de las series y uniones de las unidades de espacio y tiempo: “In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.” (84). Parfraseando a Bajtín, esta categoría literaria sintetiza la

de la experiencia de la locura. Las estrategias narrativas precisas que desestabilizan las representaciones ‘normales’ del tiempo y el espacio, para construir espacios y tiempos de locura, alucinados, anómalos, transgresores, constituyen un cronotopo de la locura, lo que denomino una *cronotopomanía*. Mi hipótesis de trabajo plantea que estas *cronotopomanías* artísticas sufren transformaciones, sustanciales o violentas, o representan núcleos de gran opacidad en alguna de sus unidades –ya sea la de espacio o la de tiempo o en las dos a la vez–, a través de un alto grado de manipulación del discurso narrativo. Intento demostrar cómo la búsqueda de la representación de la experiencia de la locura, una experiencia intrínsecamente compleja, requiere poner en crisis u opacar estas unidades organizativas.

Como ya mencioné en mi hipótesis, la ficción de la locura se elabora en el entrecruzamiento de las unidades de tiempo y espacio. A través de mis indagaciones identifiqué en las manígrafías tres “espacios” literarios desde donde parece fincarse primordialmente la narración de la locura. El primer espacio se localiza en la interioridad del individuo, está en el *adentro*: en la mente, en el espíritu, en lo que hay de interno en la materialidad del cuerpo del perturbado. El segundo espacio distinguible se localiza en el *afuera*: es lo que desborda o rebasa el cuerpo y la mente del individuo. Es decir, el cuerpo social, la sociedad que marca, condiciona, identifica y regula al individuo. El tercer espacio narrativo que identifiqué donde transcurre la experiencia de la locura es el más complejo

forma en cómo la realidad, el mundo (unidad de espacio) y sus eventos en la historia (unidad temporal) se hacen concretos e inteligibles en la obra literaria. Son el núcleo organizador y productor de sentido de los eventos narrativos centrales en la articulación que da forma al relato. (259) M. M Bakhtin. “Forms of Time and the Chronotope in the novel” en *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Michael Holquist & Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981. 84-258.

porque se halla en el umbral del cuerpo del individuo perturbado y el mundo, es el *espacio liminal* entre el *adentro* y el *afuera*: *el pendular liminal*, ahí la mente del perturbado y/o el cuerpo del perturbado pendulan, hacen contacto con el exterior y se repliegan en la interioridad y/o el encierro, la parálisis, la catatonía o el silencio. Este espacio liminal, de idas y venidas, contacto y aislamiento, se hace menos identificable o se complica en extremo su representación, sus límites, sus cualidades, dependiendo de la narración, pero es extremadamente inestable y de difícil definición y acceso; lo llamaremos, el espacio *pendular liminal*.

Lo antes dicho me permite pasar ahora a especificar los criterios de selección que operan como ejes de la investigación. El criterio primario de selección de textos responde a un aspecto cualitativo y temático de la obra a considerar, es decir, al nivel de concentración de la temática de la locura que se hace tangible, inteligible en los textos seleccionados. El segundo criterio responde a la posibilidad de identificar un espacio en donde se desarrolla la experiencia de la locura. Es entonces a partir de dos criterios fundamentales que seleccioné y clasifiqué el material analizado. El criterio seleccionador exigía que la narración tuviera una concentración significativa de la experiencia de la locura. El segundo criterio, basado en la unidad espacial de la cronotopía de la locura, me permitió ubicar cada narración seleccionada en alguno de estos tres grupos: locura en el *interior*, locura en el *exterior* y locura *pendular liminal*.

En cuanto al género literario mi investigación se centra fundamentalmente en el cuento o relato breve. El cuento, por su propia estructura, es una narrativa mucho más concentrada que

la novela y menos concentrada que el poema². De acuerdo con Ricardo Piglia, el cuento se ubica en este punto medio de concentración y, según mi propósito, es lo suficientemente amplio para configurar una representación aprehensible de la locura (ya sea a través de la elaboración de su personaje principal, de la creación de un ambiente de locura o la narración de un evento de locura o la combinatoria de estos elementos), pero no tan distendido que exija demasiado espacio y tiempo el lograr concretar la representación de ésta en sus rasgos más significativos. Sin embargo, hay siempre un espacio fronterizo en el que ciertos textos se desplazan en el perímetro de la categoría de cuento. Por lo que hago una suerte de excepción al incluir en mi estudio un texto que en general es considerado prosa poética. Es el caso de “Extracción de la piedra de locura”, de Alejandra Pizarnik.

Este trabajo examina la representación ficticia de la locura en la literatura y se hunde en el abismo de algunos textos contemporáneos latinoamericanos. Con enfoque interdisciplinario, informo mi investigación mediante la teoría y la crítica literaria. En particular, como ya mencioné, se vale del concepto de cronotopo acuñado por Mijaíl Mijáilovich Bajtín que lo utilizó como elemento central en su teoría del significado en la literatura. Importante también es la noción de hipertextualidad literaria acuñada por Gerard Genette en su libro *Palimpsestes*, que representa un nuevo paradigma de la literatura y

² Según Piglia el relato breve exige una claridad de conceptos y una precisión máximas. Mucho se ha discutido sobre el género y desde el *Decálogo del perfecto cuentista* planteados por Horacio Quiroga, pasando por los grandes representantes de la cuentística latinoamericana, Borges, Cortázar, etc. es difícil resumir. Lo que rescatamos sí como una característica introductoria es su característica de brevedad y concentración (en comparación, por ejemplo, con la novela), lo que ha planteado un cuestionamiento desde el cuento para establecer las categorías que debe satisfacer una pieza literaria o artística al catalogarse como una forma breve. En nuestra investigación profundizaremos en los perfiles conceptuales que completarán nuestra definición de lo propuesto por Pablo Brescia en *Hacia El abc del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar y la teoría del género*, 2000. Tesis doctoral. UC, Santa Barbara.

específicamente de la teoría literaria postestructuralista. Mi enfoque multidisciplinario integra la historiografía utilizando el marco conceptual principal de Linda Hutcheon. En lo que respecta a los estudios subalternos, la noción de orientalismo de Edward Said es clave para mi investigación, así como para la teoría política, posmoderna y feminista. El estudio cuestiona las formas en que la locura encarna la transgresión, la subversión del *status quo*. El componente interdisciplinario de mi análisis considera clave la noción foucaultiana de locura, una construcción sociohistórica, como punto de partida, y explora su contingencia y transitoriedad social. También incluye los conceptos de locura como forma de melancolía en el sujeto moderno desarrollados por Walter Benjamin, Julia Kristeva y Roger Bartra. El estudio sostiene que las maniografías (término con el que denomino la representación literaria de la locura) trascienden los límites de lo literario para desafiar los paradigmas identitarios. Las maniografías literarias operan como metáfora y catalizador de una conciencia que resiste y subvierte formas estéticas tradicionales, estrategias de representación identitaria y/o significados con implicaciones sociopolíticas subyacentes subversivas. Así, el estudio explora y problematiza la noción de que la escritura maniagráfica latinoamericana abre las posibilidades de empoderar las autorrepresentaciones al desestabilizar las nociones dominantes de normalidad (individual o sociopolítica), feminidad, sexualidad y formas convencionales previas de realizar rituales específicos demandados por versiones locales de la modernidad. El estudio explora las formas en que la locura encarna una forma extrema de transgresión, lo que significa también una subversión del *status quo*.

Los relatos aquí analizados juegan con el tiempo y el espacio para representar tanto generalidades como ciertas particularidades de la locura: los gestos ritualizados pero también los extremos y sus complejos modos liminales. Estos trabajos comparten estrategias

discursivas específicas que permiten su categorización como un subgénero distinto, que defino como maniografía o escritura sobre la locura. Argumento que las maniografías trascienden los límites de lo literario para desafiar los paradigmas identitarios y operar como un espejo, metáfora y catalizador de una conciencia latinoamericana que resiste y subvierte las formas estéticas tradicionales, las estrategias de representación y los significados.

La cronotopomanía, como categoría analítica, es esencial para examinar cómo flexionan estas representaciones de la locura la presión del referente. Mi foco es explorar de qué materiales está hecha la locura ficcional. Es decir, qué indicadores espaciales y temporales manipulan los textos y cómo lo hacen para hablar de la locura. Qué personajes articulan. Qué lugares privilegian. Qué imaginarios de la locura producen. Retomo, pues, la importancia de la *cronotopomanía* como herramienta hermenéutica con la especificidad de la representación tempo-espacial de la locura y el realce de su utilidad como herramienta cohesionadora y clasificadora de una triada de textos. El ejercicio hermenéutico se enfoca en “La extracción de la piedra de locura” de Alejandra Pizarnik, “Macario” de Juan Rulfo, “La jaula de la tía Enedina” de Adela Fernández y “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro. Corresponden cada uno de estos textos a las tres unidades espaciales identificables del cronotopo de la locura que anteriormente propuse como método de análisis: el *adentro*, el *liminal pendular* y el *afuera* respectivamente.

Me parece que estas representaciones de la locura quieren reconstituir un discurso expulsado que aquí regresa desafiando, antagonizando y probablemente desestabilizando ciertas nociones de lo permitido, nociones debidamente sancionadas y catalogadas por el discurso oficial. Mi trabajo es tratar de escuchar esas voces, rastrear los modos y maneras de

sus gestos y examinar cómo esos gestos parecen interpelar la normalidad del mismo discurso que los señala y, al señalarlos, los confina.

Parte I. Construyendo *Stultifera Navis*

Capítulo I. Referentes conceptuales para aproximarse a las maniografías

1. Hacia una definición de la maniografía o escritura sobre la locura

Esa representación literaria distorsionada que he denominado maniografía remite a una estrategia representacional estética análoga en las artes plásticas o visuales llamada anamorfosis. Es útil establecer el proceso de recepción o ‘lectura’ que se realiza al enfrentarse a un cuadro anamórfico porque, de suyo, el proceso de percepción, procesamiento, descubrimiento y reconfiguración o reconstrucción y reinterpretación de la obra anamórfica se exige también en la lectura de la narrativa maniográfica.

Galileo describe las pinturas anamórficas como:

[e]sas pinturas que, consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras. (Barroco 1219).

Para Galileo, las anamorfosis resultan extrañas e incomprensibles. Más aún, exigen del espectador un modo de ver “extraordinario, antinatural, anómalo, desconcertante” que se opone a las formas y normas tradicionales de contemplación del arte.

Jürgis Baltrusaitis explica en *Anamorphic Art* (1977) que la anamorfosis es mencionada por primera vez en el siglo XVII y la define como una representación visual que:

“instead of reducing forms to their visible limits, it projects them outside themselves and distorts them so what when viewed from a certain point they return to normal”. (I)

Para estudiar el Barroco, el escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993), por su parte, interpreta la figura anamórfica como un típico motivo barroco: el de las *Vanitas* que simboliza la brevedad de la vida humana y recuerda la fugacidad de los placeres y logros mundanos. Con ello, el cubano establece un nexo explícito entre la anamorfosis y la alegoría. En contraposición a la visión de Galileo, Sarduy celebra el efecto barroco de la anamorfosis, transformándolo en un objeto de estudio y en una figura retórica que sabemos se vuelve muy importante en su proyecto poético.

Estableciendo una comparación con la ciencia y tomando como modelo la *Estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, Sarduy desarrolló un sistema propio que no pretende ser científicamente riguroso, sino, más bien, generar un análisis netamente visual o figurativo. Esto lo expone en su ensayo titulado “Barroco” y asegura que el paradigma de este periodo histórico surge por la oposición entre dos formas claramente definidas: el círculo de Galileo y la elipse de Kepler. El sistema geocéntrico de Ptolomeo (cosmología prebarroca), que se mantiene casi intacto hasta Copérnico, consiste en un modelo de esferas concéntricas en el que la tierra ocupa el lugar central. La llamada “Revolución Copernicana” no es una transformación de carácter epistémico, sino que consiste, simplemente, en un cambio de eje: la tierra es desplazada por el sol como centro del sistema. El modelo no se reforma ni se subvierte, solamente se modifica, movimiento que el escritor cubano identifica con el tropo retórico de la metonimia. La figura retórica de la elipse sería para Sarduy la supresión o represión de un contenido desagradable (*Barroco*, 1235).

En contraste, el modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia) constituye según Sarduy un cambio radical. En él, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (Sol), ha

sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. El mismo que el psicoanálisis lacaniano ha de identificar como el inconsciente. El descentramiento es la “perturbación” del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales.

La anamorfosis puede ser ubicada claramente dentro del paradigma barroco. Tal como la elipse es una perturbación del círculo; la anamorfosis es una perversión de la perspectiva y de su código que es la vista de frente (Sarduy 1220). La perspectiva o *costruzione* legítima es el sistema matemático desarrollado en el Renacimiento para la representación de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. La anamorfosis no se relaciona con la perspectiva en su sentido clásico, sino, más bien, con su aspecto más fantástico y absurdo: constituye una inversión y un descentramiento de los principios de la perspectiva pictórica, sin negarlos, utilizándolos para crear un efecto perturbador que deforma la imagen. Para explicar la anamorfosis, Sarduy recurre al análisis de la emblemática pintura *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein, el joven (1497/8-1543), la cual estudia en su ensayo *La simulación* (1982). Hace un análisis de la pintura que coincide con Baltrusaitis quien dice que:

all the objects have a symbolic value and relate to the quadrivium of the liberal arts: arithmetic, geometry, astronomy, music. But some of them are at the same time themes of perspective, often described in books. (...) The still-life mounted on shelves between the two ambassadors brings to mind a list of contents in an artists' manual, and the treatment of the skull is like a practical application of the anamorphic procedures often taught in such books. The painting is a systematic study and a

demonstration of perspective in all its forms and at the same time an allegory of the Arts and Sciences (93).



Anamorfofis. Los Embajadores. Hans Holbein el Joven, 1533.

Lo relevante del análisis de Baltrusaitis para mi estudio es lo *performativo* de la obra que por su propia hechura, elaboración o materialidad, obliga al espectador a la acción, al desplazamiento de la mirada, porque si éste no se realiza, una parte profunda y esencial de la

maniografía quedará silenciada, aunque presente o advertida permanecerá indescifrada. Esta necesidad de desplazamiento en la lectura o análisis de las maniografías obliga al lector a desplazarse a los márgenes de los discursos normativos hegemónicos, a lo desviado, anómalo, rebelde, desafiante, a la locura, y mirar desde otro ángulo los espacios donde ocurren los eventos, entender desde otra mirada las acciones de los personajes y recapturar las nuevas representaciones que desde ahí se generan proponiendo formas alternas de la construcción de la identidad, de la conducta, de la forma de ser y de experimentar el mundo.

Lo que propongo en esta analogía entre obra anamórfica y maniografía es que la experiencia estética de ambas creaciones artísticas, una visual y la otra escrita, exigen de forma radical una transformación en la manera en la que el espectador/lector se relaciona con la obra de arte. Siguiendo la interpretación que hace Sarduy de Kepler, el desdoblamiento o duplicación del centro que produce la elipse opone al foco visible de la obra anamórfica la creación de un punto ciego sólo para aquel que no se deja seducir por el desplazamiento y se queda pasivo, fijo, enraizado en una petrificada visión y apreciación de la obra. De igual manera, la maniografía, al construir este descentramiento manipulando el cronotopo literario, construyendo su cronotopomanía, obliga al lector al desplazamiento. La maniografía obliga a leer la obra desde ese otro punto que sólo se revela si el lector se desplaza del centro. Es decir, si el lector se aleja de la visión hegemónica patriarcal dominante, de sus códigos y normativas de saberes y se abre al texto desde ese otro espacio, el mismo que quedará ciego, opaco, si sólo se lee la maniografía desde la perspectiva imperante de la lógica y la razón.

Ese descentramiento consciente que obliga al espectador a ver lo escondido en la pintura es el mismo que obliga a ver lo escondido en la maniografía. Esa perturbación ‘ominosa’

(usando el término desde la definición freudiana) de la locura subleva los paradigmas culturales hegemónicos proponiendo otra manera de existir.

Respecto a esto que denomino necesidad *performativa* ante la maniografía, el lector activo y cómplice es imprescindible para que la obra comunique su poética. Ante la pieza anamórfica nos dice pues Braltrusaitis [cito *in extenso*]:

El misterio de *Los embajadores* se revela en dos actos. Acto primero: se produce cuando el espectador entra por la puerta principal (National Gallery, Londres) y se encuentra a cierta distancia de los dos nobles. Se maravilla por el despliegue de lujo y de realismo en la pintura. De repente, nota un extraño objeto a los pies de los retratados. El visitante se acerca para tener una vista más cercana. Mientras avanza, la escena se vuelve cada vez más realista; pero, al mismo tiempo, el objeto extraño se torna cada vez más enigmático. Desconcertado, desestabilizado, intrigado el espectador decide salir de la sala por la puerta de la derecha, la única abierta, y es ahí cuando se produce el segundo acto. Cuando entra a la habitación contigua, se vuelve hacia atrás para echar un último vistazo y ese es el momento de la rev(b)elación: en vez del esplendor humano, ve la calavera, símbolo de la muerte, del final. (104-105).



Detalle del objeto anamórfico ya revelado, la calavera, cuando el desplazamiento que obliga a salir del centro se ha realizado ante el cuadro *Los Embajadores* de Holbein el Joven, 1533.



Imagen comparativa de lo que se mira desde el centro normativo, hegemónico y al lado lo que se puede descubrir en la anamorfosis de *Los Embajadores*. Hans Holbein el Joven, 1533.

Ese objeto extraño, ese espacio y evento escondido, esa ‘verdad’ oculta que se descubre ante la lectura que realiza su danza performativa y se resiste a estancarse en el centro de dominio hegemónico, nos rev(b)ela ese universo *otro* de la loca, del loco de la narración, hace que la poética de la locura comunique trascendiendo el silencio al que se la consigna. Esa narrativa sobre la locura puede ser que de primera instancia no se entienda, no se prefigure, y que resulte incluso una aberración en el encuadre total de la historia. Pero su presencia obliga al lector a desplazarse fuera de ese rigor y abrirse a mirar y descubrir otras formas, seres, conductas, experiencias, y descubrir asimismo el poder revelador de la locura fuera del círculo cerrado de los paradigmas culturales dominantes. De esto nos dice Sarduy: “Falacia de la imagen y futilidad de las embajadas. Lo que preside y se superpone en el primer plano de los retratos y de los emblemas –la naturaleza muerta astronómica y musical–, la calavera, es el símbolo de lo impermanente y efímero de su misión, la muerte que la clausura en lo ilusorio de toda representación”. (*La simulación* 1275)

Este análisis *performativo* de (Baltrusaitis) Sarduy nos enfoca en la figura de la calavera, que es en donde se intersecan la anamorfosis y la alegoría: se trata de un evento de simultaneidad desestabilizadora, de una distorsión o de una deformación visual y de sentido. El espectador está obligado a hacer una doble lectura: por un lado, debe trasladarse espacialmente y descubrir la figura oculta y, por el otro, interpretar alegóricamente el significado que ésta encierra. Se trata, como dice Sarduy, de una “lectura” marginal que permite al sujeto acceder a un segundo sentido. Esta aseveración supone la existencia de un segundo acercamiento que sólo se produce mediante el desplazamiento obligado del observador/lector. El primer sentido que se ‘lee’ en la maniografía es una aberración, algo que no encaja en el cuadro. El segundo sentido, que sólo ‘leen/ven’ y transitan quienes se desplazan del rigor hegemónico de la normatividad social hacia una lectura *performativa* que obliga al descentramiento, es el que tiene la locura. Es ese cráneo desnudo, esa calavera que sorprende en su violencia de enfrentarnos con la muerte contrapunteando la exquisitez de la vida. Eso que estremece, que desvela lo que está fuera de lo cotidiano, de la norma, es la voz de la locura.

Son pues, alegoría y anamorfosis pilares barrocos, y ambas figuras ejecutan una desestabilización del sistema imperante: “Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello –hay que insistir– utilizando los medios del código definido como regulador” (Barroco 1220). Este código regulador al que se refiere aquí Sarduy es el de la perspectiva en términos de las estrategias y técnicas específicas de representación, y el de la fugacidad de la vida al nivel simbólico del contenido reb(v)elado. La lectura barroca de la anamorfosis se produciría mediante dos movimientos contiguos: el primero, una asimilación de lo visto a lo real, o normativo, sancionado, ordinario; y el

segundo, un alejamiento y especificación del objeto, que conlleva una crítica de lo figurado y una desasimilación de lo real, normativo, etc., hacia una relectura desde una perspectiva *otra*, la mirada sensible, cuestionadora y rev(b)eladora del loco.

De igual manera, en el texto maniagráfico, la imagen, la representación no puede ser interpretada con claridad si se mira “de frente” y sólo “se entrega” al que la mira “de costado”. Se ensayan varias hipótesis sobre lo representado, como cuando uno mira el cuadro de *Los embajadores* –hueso, concha, plato, etc. –, pero la alegórica “figura funeraria” como la denomina Sarduy sólo se percibe al desplazarse, es decir, cuando se cambia el punto de vista. Al final, en el texto de locura, hay una danza de dos mundos, dos perspectivas, dos miradas, la del cuerdo, la normativa y la del loco, la anómala, y en la representación ambas conviven y coexisten, se repelen tanto como se requieren para constituir el texto, la obra, cohabitan en dos regímenes de perspectiva que se excluyen y se silencian mutuamente, pero se pregonan también en la *otredad*. Señala Sarduy que para la lectura del texto anamórfico, misma estrategia que yo sustenté ante el texto maniagráfico, “sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso –el otro de la representación–; la pulsión del simulacro que en *Los Embajadores*, emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte. (*La simulación* 1276). El texto de locura, aunque acompañado de una traza trágica de angustia, no siempre termina en la aniquilación.

La anamorfosis aparece, entonces, como alegoría, artificio, como simulacro: una crítica interna al sistema de la perspectiva, que implica una racionalización de la mirada y la jerarquización de las figuras del espacio y la realidad objetiva. La anamorfosis se funda sobre la existencia de una “perspectiva secreta”, de una mirada desestabilizadora que funciona marginalmente y que pervierte esa legitimidad establecida por la perspectiva tradicional.

Lo mismo que la anamorfosis produjera conmoción como técnica de representación visual, yo planteo la hipótesis de que la maniografía, como conjunto de técnicas y estrategias narrativas fundadas en la construcción de la cronotopomanía, produce una conmoción y cuestionamiento profundo de la normatividad y jerarquización que sustenta al *logos* y su premisa cartesiana, *cogito ergo sum*, como eje central de la organización social. La mirada del loco rechaza un centro o una forma única de experimentar la vida. En el análisis de los textos buscaré responder a los interrogantes:

¿Hay en los textos una escritura maniográfica? ¿Es la construcción de la cronotopomanía la muralla narrativa que sustenta la escritura maniográfica? ¿Hay una especificidad de técnicas y estrategias narrativas para la elaboración de la cronotopomanía? ¿Exige la cronotopomanía un desplazamiento de la mirada del lector para poder acceder a ese “punto ciego” o verdad *otra*, visión de locura, para lograr que la trama subyacente emerja? ¿Cuáles son esos desplazamientos que el texto propone o exige? ¿Qué realidad *otra* revela este cambio de perspectiva? ¿A qué espacios o realidades *otras*, reversos o deformaciones invita o impone la mirada del loco, la perspectiva *otra*, anómala, transgresora?

2. Cuentos de locos: la familia maniográfica latinoamericana

Quiero hacer sólo un breve señalamiento acerca de los conceptos referenciales de los que me he valido para realizar la selección de los cuentos que tratan la experiencia de la locura. El material además de ser inconmensurable en muchos sentidos plantea, por la propia temática, aproximaciones novedosas al género. En tanto la flexibilidad que el discurso o habla del perturbado presenta, un texto que inicia y termina con un habla fracturada, sin estructura visible o reconocible, sin anécdota, sin una doble historia narrada, sin un momento epifánico

o una aparente conclusión, pareciera no cumplir con algunos de los requisitos indispensables para ser incluido. Sin embargo –aunque este tipo de texto no representa la mayoría–, creo que su selección o inclusión será válida. Particularmente porque el género de la cuentística, hoy, desde la posmodernidad, cuestiona en mucho las delimitaciones tradicionales y se convierte en un núcleo narrativo cohesionado temática y estructuralmente por elementos que abren su definición o la reconfiguran. Un ejemplo, es el de “Extracción de la piedra de locura” de Alejandra Pizarnik.

No obstante, los otros tres textos de los que nos ocupamos en este trabajo, “Macario” de Rulfo, “La jaula de la tía Enedina” de Fernández y “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Garro constituyen narrativas que se ajustan a la definición de cuento. Por lo tanto, para una suerte de definición del cuento nos vamos a apoyar en la propuesta por Pablo Brescia en su tesis doctoral *Hacia El abc del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar y la teoría del género*, que elabora a partir de una premisa filosófica de Wittgenstein. Presentamos también las dos definiciones que Brescia considera fundamentales para esa tarea de *construcción* de la definición del cuento a la que refiere en su propuesta. Las definiciones de Bioy Casares –en su Introducción a la *Antología de la literatura fantástica 1940*– y de David Fishelov proponen lo siguiente:

En el campo del cuento

...daría como resultado un cambio de paradigma: de una búsqueda de condiciones suficientes y necesarias para identificar lo que es un cuento a una serie de cruces entre cuentos y cuentistas que van conformando relaciones de familia a partir de rasgos, intertextualidades y/o poéticas en común. De esta manera, el cuento se define por una serie de similitudes que se superponen y entrecruzan, en un sistema de centro y

periferia en constante desplazamiento y reacomodamiento a causa de las entradas al sistema de nuevos textos que se relacionan con otros y de las salidas de textos cuyas relaciones no son lo suficientemente nítidas con los prototipos más importantes. El paradigma flexible... se aleja de la intención de establecer una definición ahistórica y objetiva del cuento... se irá construyendo (631-32)

Y esa tarea de *construcción* la haremos siguiendo estas directrices que sugiere Adolfo Bioy Casares³: Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse en parte, por las leyes generales y preestablecidas y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (8)

Complementamos con Fishelov apoyando la propuesta de la construcción de definiciones por clanes o familias que propone Brescia:

This generic convention might be viewed as a challenge, or a horizon, against which the writer and his reader have to define themselves. The writer might stretch the generic rules he may produce some unpredictable match between different existing conventions of existing literary genres (or even between literary conventions and conventions taken from other media) but in order to understand the overall significance of a text, we should be aware of the generic system against which he is working. A writer does not create in a textual vacuum, and a rebellious child is still part of the family (82-83; tomado de *Hacia el ABC*, Brescia, 634).

³ Borges Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. 1940. 3ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

En la medida en que el cuerpo de las fuentes primarias, la obra de los autores se consolidara, podemos afirmar que en la selección que aquí presentamos (elaborando un análisis de los rasgos más representativos de las maniografías), tres de ellos –“Macario”, “La jaula de tía Enedina” y “La culpa es de los tlaxcaltecas”– pertenecen a esa genealogía a la que nos referimos antes, corresponden a una concepción *heredada* del cuento de la tradición latinoamericana. Todos cumplen con las características aquí definidas y por las cualidades distintivas de la representación de la locura constituyen una *familia de maniografías* latinoamericanas.

3. La arqueología del silencio de la locura por Michel Foucault

Me propongo esbozar aquí el marco referencial teórico que me permitirá ahondar en el análisis de la representación de la locura en cuanto a sus dos dimensiones la interior y la exterior, siguiendo la propuesta de M. Foucault, y añadiendo, más adelante, un estado intermitente liminal que Foucault no considera y el cual es preciso matizar para evitar un reduccionismo estático de la noción de la locura. Este estado liminal intermitente es fundamental para entender la locura, como todo estado mental, como un evento orgánico y dinámico, como el ser mismo que no entiende ni de permanencias absolutas ni determinaciones fijas, sino de fluidas relativizaciones y constantes transformaciones. La locura no escapa de este dinamismo, de una suerte de indeterminabilidad o indecibilidad que la hace innombrable y definible sólo en un tiempo determinado en un espacio específico.

A continuación, expongo los conceptos centrales en torno a la locura extraídos de la propuesta foucaultiana que asistirán mi análisis. Foucault señala que no se puede hablar de

“enfermedad mental” a partir de un cuadro conceptual común a la patología orgánica y a la patología mental, sino sólo a partir de una reflexión sobre *el hombre mismo*. (EMPE, 1-2)

La enfermedad mental se manifiesta como un déficit masivo y global en las capacidades perceptivas del individuo de las dimensiones espacio-temporales, y muestra rupturas en la conducta e incapacidad para acceder al universo de los otros, al *afuera*, al exterior. La enfermedad mental es una diferencia estructural específica del individuo que la padece y se duplica o potencia por una diferencia del nivel evolutivo. La patología mental tiene dos dimensiones: I) interna: que se ocupa de las descripciones evolutivas y de las significaciones históricas de la enfermedad mental, y considera evolución, historia individual y existencia; II) dimensión externa: constituida por las nociones de alienación y conflicto. (EMPE 12-71)

i. Dimensión interna de la locura

a. Evolución: esta noción se refiere a que las conductas del enfermo reflejan un sentido involutivo de sus capacidades, representan el desarrollo de la naturaleza en sentido inverso. Implica ver la historia de la enfermedad desde un punto de vista histórico evolutivo. Lo que es normal avanza históricamente, evoluciona, lo que es patológico marcha al revés, involuciona. Ver esta involución o regresión en las capacidades del individuo permite explicar la especificidad de la enfermedad o patología sólo parcialmente. La comprensión total del enfermo debe considerar otras dos nociones: la de la historia individual y de la existencia.

b. Historia individual: Complementa de forma dialéctica la visión histórico- diacrónica- evolutiva que permite la explicación de la enfermedad mental como síntomas de conductas arcaicas, es decir involutivas, no evolucionadas, estancadas en el pasado. En oposición, la

noción de historia individual permite acceder a la sintomatología del individuo patológico desde el presente de la historia individual, actual y específica del ser. Las manifestaciones de su enfermedad mental vistas desde el presente individualizado de su historia permiten entender sus obsesiones, delirios o patologías mentales como producto de la angustia. La angustia es la fundación del tercer elemento que completa el análisis del enfermo en su dimensión interior.

c. Existencia: Está determinada a priori por un sentimiento poderoso y generalizado de angustia que hace que el individuo se repliegue en su interioridad, caiga en la mayor de las subjetividades. Por otro lado, provoca que el enfermo mental abandone su contacto con el exterior, es decir, que caiga en la peor de las objetivaciones, es decir, que se abandone a los acontecimientos.

ii. Dimensión externa de la locura

a. Alienación: A lo largo de las diferentes formas de alienación en la historia de la locura el punto clave es el de la transformación del individuo en *otro*. Ese otro a lo largo de las diferentes culturas ha sido definido como poseído, endemoniado, brujo, etc. Es una de las condiciones externas de aparición de los orígenes, de la raíz que da cuenta de la patología mental. En este sentido señala Foucault que no hay “experiencias” fuera de las estructuras socio-económicas y culturales, no hay “experiencias” que escapen de la comunidad, de la maquinaria social institucional. (*EMPE* 71)

Foucault cambia su postura con respecto al concepto de enajenación que es la fuerza constitutiva de la alienación que a su vez representa la dimensión externa de la locura; en

1963 busca separarse de la interpretación marxista, a raíz de sus estudios de *HL* y redefine la alienación, esta dimensión exterior de la locura. (*Dichos y escritos* 4, 665)

Entonces, en *HL* la alienación mental es producto de la discriminación histórica entre lo patológico y lo normal. La alienación mental es el producto de las prácticas que restringen la libertad de quienes son identificados como enfermos mentales. La alienación mental no es producto de las alienaciones históricas de la sociedad que operaban a nivel del espíritu o de las ideas de la persona como primero lo había planteado Foucault en *EMPE*. En este sentido, no es la alienación la raíz de la enfermedad mental, sino la discriminación histórica entre lo normal y lo patológico la que construye las formas de alienación: “no hay verdad para la psicología que no sea, al mismo tiempo, alienación para el hombre” (*HL* 548)

Ahora la historia tiene otro sentido. Ya no es la historia *dialéctica* de las contradicciones, sino una historia *trágica*, de *separaciones* y de *límites*. La historia es la confrontación de las dialécticas de la historia con las estructuras inmóviles de lo trágico (*Dichos y escritos* 1, 162). De modo que la historia se construye a partir de la experiencia: la diferenciada, que es determinada por cuatro formas de conciencia; y la indiferenciada, que refiere a la de un *grado cero* de la locura, de una locura en estado salvaje, en estado puro, la de una experiencia sin separaciones entre razón y sinrazón:

Pero, a falta de esta inaccesible pureza primitiva, el estudio estructural debe remontarse hacia la decisión que, a la vez, liga y separa razón y locura. Debe tender a descubrir el intercambio perpetuo, la oscura raíz común, el enfrentamiento originario que da sentido tanto a la unidad cuanto a la oposición del sentido y del sinsentido.

(*Dichos y Escritos* 1, 164).

En lo que refiere a la experiencia diferenciada, las cuatro formas de “conciencia” en la constitución de la experiencia de la locura son: la conciencia dialéctica o crítica donde la razón puede convertirse en locura y viceversa; la separación ritual que es la conciencia práctica; el reconocimiento lírico que es la conciencia enunciativa; y el saber de la locura constituido por la conciencia analítica. Cada experiencia de la locura implica a la vez la unidad y el conflicto de estas cuatro formas de conciencia, y en cada experiencia de la locura se hace y se deshace este equilibrio. “Una historia de la locura es necesariamente la historia de esas experiencias, experiencias del límite por las que una cultura rechaza lo que será para ella lo Exterior, lo Otro” (DE1, 161). Es decir, Foucault ya no define la *experiencia* desde una historia dialéctica y mediatizada. Ahora las experiencias de la locura ponen énfasis en la estructura de lo trágico, en las separaciones irreconciliables de razón y sin-razón, de lo normal y lo anormal, de lo sano y lo patológico. La división originaria entre estas nociones creó una confrontación en la que el poseedor de la razón, el regulador, el normatizador generó la justificación y legitimación social bajo la cual pudo separar al perturbado del mundo. En consecuencia, vivimos regidos por un enfrentamiento de trágicas consecuencias que destruye destinos.

De cualquier manera, esta concepción tan elaborada de la locura es el punto de partida y referente inicial para el análisis cualitativo de los textos. En particular será útil para los capítulos de la tercera sección, donde la unidad espacial del cronotopo de la locura se ubica en el *afuera*, y la dimensión exterior de la locura que propone Foucault me permitirá aproximarme a esbozar la representación literaria de la locura que proponen los autores. Para las secciones primera y segunda del *adentro* y *pendular liminal*, será útil también esta dimensión exterior, pero muy importante la dimensión interna de la locura. Otros estudios de

Foucault se podrán ir integrando al análisis en la medida en que puedan dialogar con los textos en tanto representaciones de la locura cohesionadas por una temática específica. Así, por ejemplo, en el capítulo propuesto como *Locura de Eros*, los estudios sobre la *Historia de la sexualidad*, *Vigilar y castigar*, entre otros, resultarán enriquecedores.

4. Lo ominoso en Freud

Unheimlich es el término usado por Sigmund Freud (1919) para definir y denominar lo ominoso o siniestro. Dentro de las posibles definiciones se encuentran: lo ominoso, lo siniestro, lo tenebroso, lo mal intencionado, lo perverso, el accidente, lo imprevisto, lo diferente, lo bizarro, lo aciago, funesto, fúnebre, macabro, lúgubre, mortal, sombrío, tétrico, avieso, maligno, malvado, demoníaco, esquinado, depravado, pérfido, retorcido, cadavérico, desfigurado, horrendo, sórdido, tenebroso, truculento, izquierdo, zurdo, torcido, lo que usa la mano izquierda del modo y para lo que las demás personas usan la derecha, lo que va contra la norma, la mayoría, lóbrego, ajeno, extraño, repulsivo, inquietante, sospechoso. RAE: ominoso, sa. (Del lat. *ominōsus*). 1. adj. Azaroso, de mal agüero, abominable, vitando.

Heimlich vs *unheimlich* o el devenir de *heimlich/unheimlich* son el paradigma semántico del que parte Freud para proponer su análisis de lo ominoso o siniestro. Tenemos entonces una definición imprecisa, no acabada. La palabra-concepto tiene un núcleo semántico que permite su uso y su especificidad dentro de lo que es angustioso.

Estudiar lo siniestro puede ser tarea que compete a una rama marginal de la estética (entendida ésta como una rama de la filosofía que atiende a la percepción). Es lo que pertenece al orden de lo terrorífico, lo que provoca angustia y horror. De esto poco se ocupa la estética y hay pocas fuentes. Su estudio se dificulta por las múltiples definiciones y la

infinita variedad de percepciones de lo que es lo ominoso o siniestro. Por otra parte, también se puede estudiar desde el campo médico-psicológico. Existe una sola fuente que refiere a E. Jentsch (1906) en el trabajo freudiano. Freud, para este ensayo, no consultó bibliografía fuera de Alemania.

Veamos entonces cómo define Jentsch el término: lo ominoso o siniestro es una respuesta emocional con múltiples grados de sensibilidad y esto es lo que hace difícil su estudio. El objetivo de Freud es buscar una definición o noción que sea capaz de generalizar y sea aceptada, sin vacilar, por la mayoría. Propone Freud dos métodos de estudio de lo ominoso.

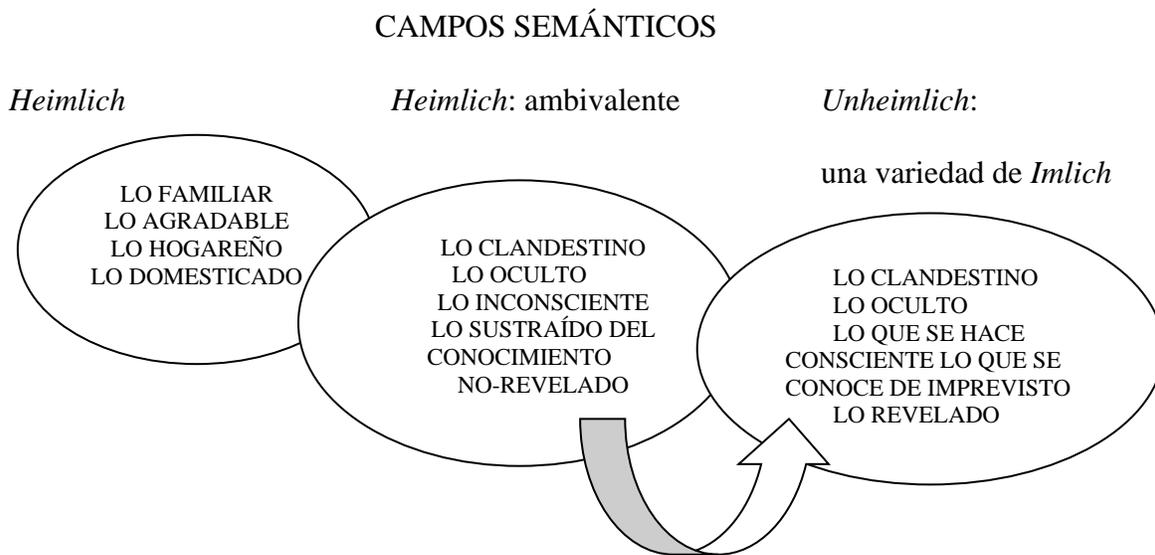
1. Etimológico/semiótico
2. Empírico. Estudio de caso. Analítico inductivo. Sustrayendo algo común a todos los casos estudiados de vivencias, impresiones sensoriales, situaciones de personas y cosas; todo lo que despierta el sentimiento de lo ominoso. (En la práctica primero indagó el No. 2 y después el No. 1, pero lo presenta en el ensayo a la inversa).

Sugiere Freud una definición de lo ominoso a priori y nos dice: es aquella variedad de lo terrorífico que se remota a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga terrorífico, ominoso, en qué condiciones ocurre? Inicia entonces su análisis echando a andar su primer método: lo etimológico/semántico. Creo que Freud realiza una pesquisa reducida en tanto que centra toda su investigación en el idioma alemán y fuentes alemanas, por lo que habría que consultar muchas más fuentes, creo yo, para poder llegar a una elaboración más integradora de las acepciones del término.

Propone entonces definir *Heimlich* como aquello íntimo, familiar, hogareño, casero, doméstico, domesticado, taimado, confiable, sumiso, perteneciente a, en su sitio, despejado, jubiloso. En contraposición presenta el término *unheimlich* posicionándolo como antónimo

evidente. Define entonces por deducción antonímica a *unheimlich* como lo terrorífico por no ser familiar, es decir, por ser ese algo desconocido a lo que se le agrega otro elemento que hace de lo desconocido algo definitivamente siniestro, y ese agregado es la condición de incertidumbre intelectual, de desconcierto ante lo cual el individuo no logra *orientarse, ubicarse, comprender, situarse*. A mayor desconocimiento y desubicación mayor susceptibilidad a percibir lo externo y no familiar como algo siniestro.

2ª acepción de *heimlich*: oculto, clandestino, escondido, a espaldas, a hurtadillas, sustraer algo oculto, desconocido, alegrarse de la desgracia ajena, burla cruel, suspirar, llorar, sospechoso, amor, amorío, pecado, sitio indecente, depravado, degenerado, sitio de desechos, el escusado, inodoro, malicioso, fosa del muerto, la magia oculta, etc. Esta palabrita, con base en las propuestas definiciones entonces no nos resulta tan evidente antónimo de *unheimlich*.



Resultado del método epistemológico/semántico

Es interesantísimo el encuentro de los campos de significación semánticos que rastrea Freud con el estudio etimológico y el uso de la palabra *heimlich* y el uso de *unheimlich*. La

pregunta que se plantea al inicio del ensayo ¿Cómo es posible que lo familiar (*heimlich*) se convierta en algo siniestro (*unheimlich*)? Se produce al nivel semántico y cuasi-etimológico de la palabra. Su transición ocurre de manera paralela a cómo esta misma palabra se ha usado a lo largo de la historia de la lengua alemana. Lo que señala de importante es que cuando lo familiar se usa con una significación que comprende lo oculto, clandestino u oscuro, esto siempre refiere a condiciones que califican un evento, suceso, idea, concepto, cosa o persona que mantienen así su condición y su asociación con lo oscuro, inmoral, perverso, lo cual no es revelado o no sale a la luz. Sin embargo, en el caso de lo *unheimlich*, el campo semántico de la significación se mantiene constante y pertenece a la característica de lo ominoso que sí ha sido revelado.

Segundo método: estudio de casos

En cuanto al criterio de selección, Freud busca personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con *particular intensidad y nitidez el sentimiento ominoso*. Freud estudia a E. Jentsch (sus ejemplos no convencen del todo a Freud) quien propone que los referentes específicos que provocan lo siniestro se producen por la incertidumbre con la que se perciben los objetos inanimados que parecen animados. Ej. muñecas de cera, autómatas. Por otra parte, provocan lo siniestro también el ataque epiléptico y la locura, los cuales causan el descentramiento cuando el espectador busca revertir al sujeto al estado anterior, haciendo de la repetición o el automatismo inconsciente un evento de sorpresiva incertidumbre en seres vivos que actúan como autómatas. Es aquí donde Freud introduce el análisis de la escritura fantástica de Hoffmann. Sostiene que es el manejo literario de la representación del doble lo que crea el efecto de lo ominoso en la literatura. Freud no coincide con que el mérito literario de Hoffmann resida en el manejo del

doble/autómata, sino en el “Hombre de arena” personaje cruel y enceguedor, que representa a la figura del padre castrador en Coppelius/Coppola.

Quizás el agudo análisis literario que realiza Freud acerca de las técnicas y estrategias narrativas utilizadas por Hoffmann para producir el efecto de lo ominoso sea uno de los aspectos más valiosos del ensayo. Concluye que el efecto de lo ominoso se produce por la angustia que produce en el lector la ceguera/castración.

En su análisis encontramos:

- Una excelente síntesis del cuento.
- La crítica a Jentsch de su valoración del cuento en cuanto a lo ominoso. No es en este cuento la representación del doble/autómata lo que causa el efecto de lo siniestro. El uso de la sátira y la burla debilitan el carácter siniestro de Olympia y su posible efecto descentrador en el lector. Es carnavalesco y por lo tanto no produce lo siniestro.
- Sí es sin embargo en la novela de Hoffmann, *Los elixires del Diablo*, donde a través del manejo del doble se produce este efecto de lo siniestro.
- Señala claramente la estrategia narrativa del autor y el efecto de auto referencialidad al proceso de creación escritural que usa Hoffmann en la voz narrativa para hacer parecer más real el relato. También concede al autor el derecho total de manipular al lector, confundirlo, descentrarlo y hacerlo dudar intermitentemente entre seguir la ruta de lo real o la de lo fantástico.
- Anota con claridad la importancia del papel interpretativo y activo del lector en donde se de/re/construye el texto. Enfatiza el pacto lector/autor donde el lector da seguimiento a las premisas que el texto establece para su lectura y de cómo en ese pacto de complicidad y

acompañamiento el lector acepta la representación literaria y da el carácter de realidad objetiva al universo propuesto por el autor.

- Aporta un análisis literario del texto que valora tanto al autor como al lector en el evento o la experiencia literaria, lo que es una contribución muy importante desde mi punto de vista.
- Señala que el efecto de lo siniestro es producido por el intento del acto violento de encegucen al niño/hombre que va del mito del hombre de arena a la realidad de una experiencia de Nathaniel con Coppelius y a Coppola, el símbolo, productor, ejecutor de lo siniestro.
- Vincula el enrarecimiento de lo familiar, la figura del padre vs el padre castrador/Coppelius, con la angustia por el encegucimiento, y da un brinco olímpicamente psicoanalítico a una propuesta falocéntrica que asocia la angustia de la pérdida de la vista con la pérdida del pene. Esta angustia por el encegucimiento la remite a un estadio de la infancia o a una etapa primitiva de la formación psíquica y de la personalidad del individuo. Angustia de ceguera equivale a angustia de castración en la etapa formativa del ser. Es evidente que esta propuesta interpretativa freudiana, muy castradora, es muy limitada y patriarcal. Interpretación de suyo que hoy debe quedar superada por nuevas visiones que se descentren del discurso falocéntrico hegemónico del psicoanálisis.
- Rescata a Jentsch y su contribución al análisis de lo siniestro del cuento producido por la mujer autómatas. Lo vincula de nuevo con un estadio infantil de desarrollo de la personalidad, del yo, el doble. Por un lado, refiere al estadio primario de indiferenciación infantil entre lo animado y lo inanimado y tal incertidumbre intelectual puede provocar lo ominoso.
- Desarrolla un análisis menos detallado de la novela de Hoffmann, *Los elixires del diablo*.

- En cuanto al análisis de lo ominoso, aquí se produce por la presencia del doble. El doble que en la época de formación infantil o primitiva del ser remite a la afirmación especular de la identidad y de la vida. Cuando el individuo madura y constituye su yo y logra la separación del *Otro*, entonces el doble que se le presenta al yo independiente es una amenaza de la muerte.

Otra experiencia que va a producir el efecto de lo ominoso es la de la repetición no deliberada, en el sentido del tránsito circular, del eterno retorno, pero obligado, no-deseado, sorpresivo. La omnipotencia del pensamiento es otra experiencia que produce lo siniestro. El animismo, la muerte, sus ritos, circunstancia, destino, también produce lo siniestro. Lo siniestro se produce en la creación, circulación, planeación y ejecución del mal, visto como inevitable y apoyado por una fuerza sobrehumana o superior.

Lo siniestro también se puede presentar en la experiencia o contacto con personas epilépticas en el momento de una crisis, con los locos e incluso para algunos, nos señala el Dr. Freud, cuando algo tan familiar como el órgano reproductor femenino, la vagina, se aliena de la percepción natural y se convierte en fuente de lo siniestro. ¿Por qué no nos resulta sorpresivo que el pobre doctor Freud encuentre tan alejado de lo cotidiano la vagina de una mujer y la considere siniestra?

Freud define lo siniestro como la repetición o reaparición de una forma familiar o entrañable que ha sido reprimida y que después se le presenta al individuo como alienada del ser que lo descentra y problematiza, produciendo angustia y repulsión. La condición para que se dé requiere el hecho de que esa emoción o sentimiento, idea, concepto o presupuesto haya sido entendida por el individuo como verdadera, válida o preexistente.

Finalmente, lo ominoso puede darse en la realidad vivencial o en la ficción, como resultado de una percepción estética del arte. Lo ominoso vivencial es más simple y limitado, lo ficcional ilimitado es de suyo siniestramente infinito. De ahí que resulte de vital importancia este concepto para nuestro análisis porque el loco, integrante de una comunidad familiar, a partir de su conducta percibida como anómala, anormal o desviada, se presenta como un ser ominoso, siniestro, alguien (o “algo”) que se conoce pero que se aleja, sorpresiva e inesperadamente de las expectativas conductuales establecidas por las normativas imperantes en las esferas de poder y dominio de las comunidades.

5. Freud: los procesos de condensación y desplazamiento

De *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, voy a delinear los conceptos de condensación y desplazamientos generados a partir de su método de interpretación de los sueños. La contribución del psicoanálisis a las indagaciones de las maniografías es sustancial en este aspecto porque, a partir de este mecanismo psicológico impulsado por la censura, se construyen representaciones discursivas de los sueños que esconden un significado múltiple, y el trabajo de la interpretación onírica es descubrir los motivos de la censura y los posibles significados acumulados y desplazados en el contenido simbólico del imaginario del paciente. De esta misma manera, creo que se opera al nivel literario donde la metáfora y la metonimia, fundamentalmente, son representaciones concentradas de significados simbolizados ya sea por acumulación o desplazamiento correspondientemente, que dan pie a interpretaciones múltiples por los diferentes niveles de condensación que guardan entre sí las imágenes evocadas por medio de las estrategias literarias de las maniografías. Este lenguaje de alto contenido simbólico, poético o cifrado se presenta permanentemente en el material

seleccionado que atiende a la representación de la experiencia de la locura. Presento aquí una síntesis de la propuesta freudiana.

La condensación y el desplazamiento: la condensación implica la compresión de varias ideas u objetos en una sola representación o imagen. El centauro, por ejemplo, fusiona al hombre y al caballo; el minotauro, al toro y al hombre. El mecanismo de desplazamiento consiste en trasladar las características de un objeto a otro en su representación. Por ejemplo, un sujeto relata que en su sueño su madre tenía el pelo rubio y arreglado como el de Marilyn Monroe. Esto puede interpretarse no sólo como el desplazamiento de la belleza del cabello de la actriz a la madre, sino, quizás en ello, se ha dado también un proceso de condensación en donde el desplazamiento acumula y abre la posibilidad interpretativa de que en el mensaje latente e inconsciente se estén censurando una serie de deseos, ideas y sentimientos que el sujeto tiene con respecto a la actriz y desearía consumir con la madre.

En este sentido me interesa prestar atención en el aspecto lingüístico que atiende al lenguaje en trance de descomposición que es en donde se presentan los problemas la elaboración de tropos, y puedo vincularlos con los rasgos literarios del habla del perturbado. Cuando hablamos, señala Roman Jakobson, se realizan dos procesos mentales a la vez: uno de selección y uno de combinación en unidades lingüísticas de un nivel de complejidad superior. Así, al hablar el lenguaje construye una especie de trenza bidimensional, como la de una cadena de ADN, donde selección y combinación articulan el habla. Esto es lo que Jakobson denomina el doble carácter del lenguaje. Entonces las afasias son dos tipos de anomalías del habla que se presentan cada una en un área de las operaciones mentales que se realizan para articular el lenguaje, el habla: a) afasias o anomalías *paradigmáticas* son las relacionadas con la *selección* de unidades lingüísticas, es decir, con el proceso lingüístico de

selección léxica. b) afasias o anomalías *sintagmáticas* son las relacionadas con la *combinación* de unidades lingüísticas que dan el relieve de complejidad al lenguaje.

El trastorno de la semejanza ocurre: “Cuando la capacidad de efectuar selecciones está seriamente dañada y se conserva, al menos parcialmente, la facultad combinatoria, entonces la contigüidad determina la totalidad de la conducta verbal del paciente, dando lugar a un tipo de afasia que podemos llamar trastorno de la semejanza.” (20) Mientras que el trastorno de la contigüidad es un tipo de afasia donde se altera la facultad de formar proposiciones o, dicho de un modo más general, de combinar entidades lingüísticas simples para constituir otras más complejas (22):

En esta afasia, en la que se altera la capacidad de contextura, que podría llamarse trastorno de contigüidad, disminuye la extensión y variedad de las frases. Se pierden las reglas sintácticas que disponen las palabras en unidades superiores; esta pérdida, llamada agramatismo, es causa de que la frase degenera en “mero montón de palabras”, usando la imagen de Jakobson. El orden de las palabras se vuelve caótico y desaparecen los vínculos de la coordinación y la subordinación gramaticales, tanto de concordancia como de régimen. (23)

Estos conceptos me permitirán rastrear las fracturas lingüísticas a nivel discursivo en aquellos textos en donde el “loco” tome el habla en la narración.

6. El habla del loco

A partir de los ejemplos aquí presentados se ha demostrado que el habla del *loco*, el discurso de los personajes, su forma y sus modos son de una gran importancia. En aquellos textos donde el autor *deja* hablar al perturbado, o a los que experimentan la locura, se dimensiona una parte esencial de la experiencia de la locura. La locura entonces busca su palabra, su

expresión, sus modos. La conciencia es lenguaje discursivo, luego, si el personaje habla, expresará el nivel de conciencia e inconsciencia que tiene sobre sí y su medio.

Hemos señalado que en dos de los textos presentados – “La jaula de la tía Enedina” y “Macario” – el habla del perturbado no parece corresponder al acto del perturbado. Se pierde verosimilitud al escuchar al perturbado narrar actos violentos, espeluznantes o aberrantes desde el habla que corresponde más a la voz, palabra, escritura, discurso de un escritor, de un literato, de un poeta, de un ser educado, que de esos personajes que se dicen ser. Por otra parte, el monólogo interior de Macario pareciera, en momentos muy precisos y acertados, captar el habla fracturada del perturbado. Para atender a esta problemática del análisis del texto al nivel discursivo me valdré de algunos conceptos teóricos sobre la literatura moderna que tratan del lenguaje del “loco” o del “retrasado/enfermo mental”. Me enfocaré en las contribuciones que refieren a figuras del lenguaje como son los tropos literarios o los “desvíos” discursivos.

Las *afasias* de Roman Jakobson

De Roman Jakobson⁴ utilizaré las fallas de la comunicación que define como *afasias*. Al hablar de las fracturas de la comunicabilidad del discurso señala:

Para estudiar adecuadamente una ruptura en las comunicaciones, es preciso haber entendido previamente la naturaleza y la estructura del modo particular de comunicación que ha dejado de funcionar. La lingüística tiene como objeto el lenguaje en todos sus aspectos: el lenguaje en acto (el habla), el lenguaje en evolución

⁴ Roman Jakobson. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia,” en *Semiología, afasia y discurso psicótico*. Ed. y trad. M. J. A. Magariño. Buenos Aires: R. Alonso Editor, 1973.

(drift), el lenguaje en la etapa de su formación y el lenguaje en trance de descomposición. (1)

Parte II. Rastreando *Stultifera Navis*



La casa de los locos. Francisco Goya 1812-1819.

Capítulo II. Manía en la singladura del tiempo

En este capítulo se inicia un viaje rastreando en el mar de la literatura la singladura de la locura a bordo de *Stultifera Navis*. La locura es una preocupación social tan antigua como la aparición misma del hombre. Hay restos arqueológicos que se han hallado en los cuales los cráneos están trepanados con minúsculos orificios frontales realizados con precarios instrumentos punzocortantes. Estos restos remiten a una era remota que se calcula hasta hace 5000 a.C. Las hipótesis arqueológicas sugieren que el sujeto había sido trepanado a causa de una posesión demoníaca manifiesta en una conducta anómala y los orificios podrían permitir el desalojo del demonio o espíritu enloquecedor que se creía se hallaba dentro de la cabeza del sujeto y lo liberaría del mal, sanándolo (Duro 1994, 86).

Desde la aparición de la escritura en la historia de la humanidad, la literatura ha estado intrínsecamente ligada a la locura. La locura es una constante en la escritura, tanto como tema de abordaje –ficcional o no– como un mito prevalente en tanto que condición creadora del propio proceso de la escritura. Las áreas del conocimiento se han ido dividiendo e hiper-especializando a lo largo de los grandes periodos culturales o epistémicos como lo menciona Walter Mignolo⁵, quien sostiene que una ruptura temporal epistemológica sustancial que vivió el pensamiento occidental ocurre hacia finales del siglo XIX. Se da en el contexto de la revolución francesa simultáneamente cuando se redistribuía y reconceptualizaba el conocimiento donde se impuso la dupla del pensamiento kantiano-humboldtiano que apuntaló la fundación de los emergentes estados-nacionales. Lo relevante de este proceso donde se abandona la episteme renacentista es el surgimiento de las ciencias sociales y con ello el de la psiquiatría y la psicología. Mignolo lo describe como un momento que requiere tanto de la reorganización socio-política como de la consolidación económica. Y así lo señala:

Whilhem Dilthey, at the end of the nineteen century, conceptualized the distinction between explanation and understanding. Knowledge of nature became detached from knowledge of society and the human beings. Such a conception of knowledge is alien to the indigenous histories of the Americas, as well as to concepts of knowledge and understanding beyond European modernity. (106)

Esta gran división del área del conocimiento donde se marca una clara diferenciación tanto de los procesos gnoseológicos y metodológicos cuanto de inquirir, fincar y procesar el conocimiento o el saber entre las ciencias naturales y las sociales, marcó una pauta

⁵ Walter D. Mignolo, “Globalization and the Geopolitics of Knowledge: The Role of the Humanities in the Corporate University.” *Nepantla*. 4.1 (2003): 97-119. Print

fundamental en la humanidad tal como lo señala Michel Foucault en su *HL*, en donde plantea sustancialmente la noción de que la locura es una construcción social cuya concepción se ha ido transformando a lo largo de la historia humana.

Foucault argumenta en *HL* que todas las áreas del conocimiento que han abordado el estudio de la locura han propuesto posibles definiciones desde su óptica epistemológica con el fin de aprehenderla, entenderla, clasificarla y asimilarla de forma excluyente siempre en la periferia de lo social o normal. Por parte de las ciencias naturales, la locura se definió como una enfermedad del cerebro y la mente prescribiéndola desde la perspectiva médica. Por el campo de las ciencias sociales la temática no se incorporó de forma tan inmediata en su campo de estudio. El discurso de autoridad lo había monopolizado el médico y sus instituciones de exclusión, los manicomios, hospitales y asilos. Y lamentablemente la locura no se estudió desde la perspectiva socio-cultural. Sin embargo, en la literatura, como tema de representación ficcional, la locura, el sujeto anómalo, disidente se ha mantenido como un personaje constante en las representaciones literarias de todos los géneros. Dentro de la literatura se abordó, se hizo manifiesta, una constante reflexión que hacía de la locura condición del acto escritural, y se asumía a la locura como un medio inspirador, condición catalítica de creatividad, musa aberrante pero inigualable en genialidad, etc. Es en este sentido que la literatura adquiere una relevancia singular porque históricamente le ha proporcionado a la locura una forma de expresión escritural y simbólica constante, incluso desde la visión de Foucault y sucesores como Shoshana Felman, ha sido primordialmente a través de la literatura que la locura, a lo largo de la historia de la humanidad, ha ‘podido hablar’. Felman pone esta cuestión en perspectiva actualizando la relevancia de la temática y su paradójica relación con la literatura:

While it was through literature that madness became the order of the day, now it seems that literature itself has dropped from the agenda. While madness has finally been recognized as a burning contemporary question, it is as though the question of literature has become anachronistic and irrelevant... The fascination madness presently exerts on contemporary theory thus rests on a paradox: while on one hand, it is said that madness silenced by society has been given voice by literature, while experiences like those of Sade and Artaud are glorified, it is also commonly asserted, on the other hand, that literature itself is obsolete. The contemporary scene is thus structured by a contradiction: at the very moment some claim to be “liberating” madness –or at the very least to be undoing the cultural codes responsible for its repression– they are in fact denying and repressing literature, the sole channel by which madness has been able to speak its own name, or at least with relative freedom. (Felman15).

Felman denota pues la relevancia de la locura como una temática crucial en la discusión teórica de muchas disciplinas, desde mediados del siglo pasado hasta hoy, y la labor de rescate se inicia ya de forma innegable con el trabajo de Foucault e indiscutiblemente en sus inicios con el psicoanálisis. Sin embargo, hay dos aspectos que quisiera puntualizar, el primero corresponde a matizar la afirmación de que en el estudio teórico de la locura se niega sistemáticamente la literatura. Creo que es más bien un problema de perspectiva y si lo asumimos como lo sugiere la propia Felman, como un problema político, lo primero a lo que había que responder es a la enunciación y denuncia del silenciamiento, exclusión y marginalización de los sujetos locos, y de la actualización del tema a nivel socio-político y teórico. Para ello la literatura fue de invaluable apoyo. Por otra parte, mucho de este apoyo surgió, como lo señala Felman, de una literatura donde la locura como escritura refería

directamente a la locura como experiencia del propio autor de la obra, del texto, y la utilizaron como espacio de abordaje tanto el propio Foucault como Freud. Y esa co-referencialidad, me parece, medró la exploración del tema en textos donde no existía esa cercana e intrínseca relación. Esta co-referencialidad desvió, en mucho, la ruta del análisis de la locura como representación ficcionalizada en el texto y generó infinidad de lecturas psicoanalíticas donde el crítico reposaba sobre el diván a los personajes ficcionales. Creo, que no se trata sólo de escuchar a la locura “hablar a nombre propio”, como sugieren tanto Felman como Foucault, de una forma un tanto romantizada, escuchar al escritor loco.

Porque ¿acaso puede la locura hablar/escribir a nombre propio, como reclama Spivak al hablar del subalterno? Esto mismo ya más tarde lo vendrá a poner en duda Jacques Derrida. De lo que se trata para nosotros, desde el punto de vista de la labor del crítico literario, es de leer las representaciones de la locura a través de la literatura desde lo simbólico y desentrañar sus gestos que no son sino una representación estética, simbólica, una ficción de la experiencia de la locura. Por otro lado, la erosión o menoscabo de la literatura como objeto de reflexión se dio justo a partir de esa proliferación de análisis simplistas o mecánicos que abundan en la academia. Ha habido indudablemente un resurgimiento –desde 1985, año en que apareció el libro de Felman, *Writing and Madness*– de un corpus crítico que busca atender a la complejidad de la interpretación de la temática de la locura como representación estético-ficcional. Y aunque en cierta forma se hace evidente que la locura no representa una temática de enfoque en el trabajo crítico de la literatura latinoamericana (conversación en la que con este trabajo nos proponemos ampliar) tan abundante como lo ha sido en cierta medida para la literatura inglesa, francesa o estadounidense, en los últimos años empieza a serlo con mucha más prominencia. Una pequeña muestra de ello son el explosivo número de

artículos de estudios recientes sólo para citar un ejemplo, de la novela *Nadie me verá llorar* (1999) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, cuyo personaje principal es ‘una loca’, en el escenario mismo de la locura. Lo mismo ocurre con los estudios de “*La condesa sangrienta*”, otra ‘loca’, en otro infierno de locura, pero ésta es de Alejandra Pizarnik, y que curiosamente se mantuvo desatendido por la crítica cerca de medio siglo.

Como constructo social y cultural, la locura ha ido a lo largo de la historia dejando algunos rastros, muecas y signos de su identidad y condición. Descubrirlos, definirlos y sistematizarlos no es tarea sencilla pues éstos remiten al nacimiento mismo de la escritura que remonta ya más de tres milenios. En esta traza, la singladura devela cicatrices profundas en el signo que denuncia los intentos del hombre racional contra el hombre loco por controlarla, confinarla, usarla, describirla e incluso algunas veces comprenderla o hasta liberarla. Sobran definiciones a lo largo de la historia. Allan Ingram y Michelle Faubert⁶ señalan que “[t]he history of insanity is full of dizzying paradoxes... The very notion of insanity is in danger of collapse, under the weight of its own ironies.” (1) Estos autores atienden pues a la construcción de la identidad del loco, de suyo escurridiza e inestable la cual ha transitado un largo camino en el que su clasificación y localización en la sociedad ha variado tanto desde la esfera epistémica desde la que se define como sincrónica y diacrónicamente. El loco ha sido glorificado y condenado, sujetado y liberado, castigado, perseguido y rescatado, ha sido tratado como bestia y en muy pocos espacios sociales ha sido considerado de forma positiva, como un profeta, iluminado, un genio:

⁶ Allan Ingram and Michelle Faubert. *Cultural Constructions of Madness in Eighteenth Century Writing: Representing the Insane*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

He has been thought of as a wild man and a beast, as a child and as a simpleton, as a waking dreamer, and as a prophet in the grip of demonic forces. He is associated with insight and vitality, but also with blindness, disease, and death; and so he evokes awe as well as contempt, fear as well as condescension and benevolent concern. (Sass 1)

Prevalece ante estos sujetos, ya a lo largo de la historia vistos generalmente como objetos –de estudio de lo endemoniado, anómalo, del horror, de la abyección, etc. – el abuso y el maltrato. Se hace visible la violencia que denuncian Ingram y Flaubert cuando describen el tipo de práctica terapéutica para curar a los locos que prevalecía en el campo de la medicina del siglo XVIII impulsada por uno de los médicos autorizados de la época, Nicholas Robinson, en su tratado *A new System of the Spleen, Vapors and Hypochondriack Melancholy* (1729). Ingram y Flaubert resumen el tratamiento contra el estado melancólico que propone Robinson en su estudio médico de la siguiente manera:

They will endure the severest usage, with a steady an Equal mind; nor shall you perceive them at all scarce affected with the Extremes Cold, Fasting, and Stripes, that are enough to sink the spirits of the most intrepid Mortals. (80) This sanctions among other remedies “the most violent Vomits, the strongest purging Medicines, and large Bleeding” which “are to be repeated” (76) a view echoed amongst orthodox medical opinion throughout this period, from the famous and influential physician Thomas Willis, who in 1667 advocated “punishments and harsh usage, in a strait room (18) through to John Monro, physician to Bethelm Hospital...It remained standard practice in Bethelm for inmates to spend their time chained, either in their cells or in the gallery, often naked, or covered ‘by a blanket-gown only’ (247) sleeping on

straw, and “in no way distinguished from each other as to disease” (248). (Ingram y Flaubert 12-13)

Cuando la investigación y evidencia revelan el horror histórico de la experiencia de la locura, a los seres de carne y hueso, el testimonio supera la ficción. Lo antes expuesto es sólo una muestra de las innumerables prácticas *médicas curativas* o de control y sometimiento de la locura, son el lado real y oscuro de la historia de la locura, de su tortura y violenta persecución: los vómitos provocados, las sangrías, las purgas, los azotes, los semi ahogamientos, los exorcismos y el encierro son sólo algunas. La historia cultural como lo ha demostrado Foucault nos ofrece una ruta exploratoria para zarpar hacia la indagación de la representación ficcional de la locura en la literatura y considerar los distintos ángulos desde los cuales el hombre, a partir de los más remotos tiempos, ha visto y plasmado en obras de muy diverso tipo a ese sujeto subalterno y anómalo: el loco. Que lo mismo causa una repulsión que una fascinación y, por lo tanto, hay que relacionársele, convidarlo a la palabra, contemplarlo en su mirada cuestionadora, o quizás *ventrilocuarlo* en la escritura.

1. La locura como el exceso divino: don o maldición

En la antigüedad la locura era generalmente representada en los textos como un destino imposible de evadir o un castigo de la deidad o los espíritus supra humanos. Así se halla en abundancia en los tempranos mitos religiosos de muchas culturas antiguas (Sumeria, India, Grecia, etc.), en leyendas y fábulas heroicas. Encontramos una coincidencia en las causas de la locura, el sujeto loco actuaba de manera subversiva a los códigos sociales establecidos, la condena de su locura era el resultado tanto del juicio divino como el castigo por la subversión. En los hinduistas, los babilonios y mesopotámicos, las alteraciones conductuales

del ánimo, del espíritu y del habla se creían causadas por invasiones del espíritu, hechicería, maldad demoníaca, mal de ojo, etc. todas consecuencias de la ruptura del orden o de alguna normativa comunal. En el hinduismo existe la creencia en una fuerza femenina demoniaca llamada *Grahi*, “la que aprisiona”, era el espíritu responsable de las convulsiones epilépticas. En el histórico valle del río Tigris, se encontró, en un texto que data alrededor del 650 ac., una descripción de lo que parece evidenciar un estado de locura, anómalo, asociado quizás con lo que en la medicina moderna se podría creer es un ataque epiléptico, donde se describe el episodio y se diagnostica una posible cura de la enfermedad al expulsar el maleficio.

Si el individuo hechizado de *migtu* cuando está sentado y babea frunciendo el labio y mueve el ojo izquierdo hacia la comisura, al tiempo que todo su flanco izquierdo se convulsiona como un cordero degollado. Si durante la posesión su mente está despierta, el demonio puede ser expulsado; si no lo está, el demonio permanecerá poseyéndolo. (Porter 229, la traducción es mía).

En general la gran mayoría de las civilizaciones antiguas dan prueba de que pudieron identificar a la locura y en todas, la explicación de la afección se debe a causas supernaturales infringidas como castigo en los sujetos subversivos. Como vimos, los asirios, lo mismo que los egipcios al creer que la locura junto con otras enfermedades era enviada violentamente por los dioses para castigar y controlar al sujeto subversivo, los diagnósticos, las curas y remedios dependían entonces de los sacerdotes médicos o representantes religiosos, lo más cercanos a los dioses que con sus augurios, rezos, sacrificios, curas y adivinaciones sanaban a los desviados y enfermos. En la antigua Grecia, los mitos y las épicas coincidían en asignarle a la locura la misma etiología, aunque las masas le asignaban una fuerza menor y creían que los espíritus y no los dioses eran los causantes de la locura. De

tal modo que, para las clases mayoritarias y no cultas, la intersección de los dioses a su favor era lo que aliviaría la locura (412). Roy Porter sostiene que la Grecia antigua no presenta en su literatura homérica el tipo de sujeto con voluntad y razón que aparecerá más tarde en la era dorada griega dominada por el raciocinio socrático, platónico y aristotélico (223-35).

Exploremos entonces algunas referencias a la locura en la *Biblia* y la literatura de la Grecia antigua donde se refleja esta primera concepción de la locura como demoniaca, respondiendo a las creencias de causa por posesiones de demonios o por el control de los dioses y/o divinidades sobre el cuerpo y la mente de los mortales. La locura era un castigo, una manipulación, una venganza de las entidades no-humanas sobre los humanos. Aquí, las personas eran víctimas inocentes de fuerzas y motivaciones ajenas sobre las que no se tenía control alguno. La epilepsia, sin embargo, fue considerada en algunas culturas como la “enfermedad divina o sagrada” pues se presumía que era producto de un encantamiento posesivo positivo de algunos/as dioses/as. La locura era enigmática y amenazante para las sociedades de esa época. Lejana a una condición social o mental, estaba inmersa en el manto de los males supra-humanos. Los estigmatizados o señalados eran expulsados, alienados, eran lo *otro*. Esa *otredad* se develaba por medio de la experiencia de la locura manifiesta en una conducta anómala, un habla distinta o incluso su cuerpo que parecía actuar de forma independiente y fuera del control de la mente ejerciendo conductas anómalas, aberrantes, desviadas o abyectas, en una palabra: enloquecidas. En Israel, desobedecer los mandatos de Dios era considerado un acto transgresor imperdonable castigado con severidad, uno de estos modos de castigo era la locura.

Veamos aquí el primer ejemplo, el cual refiere a un libro que se inscribe dentro de la tradición literaria deuteronomica (de acuerdo con la hipótesis documentaria que reconoce

cuatro tradiciones⁷): que se centra en el cumplimiento de la Ley, por haber sido escrita en lo que algunos han identificado como el hallazgo de la Ley en tiempos del rey Josías.

Precisamente el libro del *Deuteronomio* pertenece a este género. Se pueden reconocer en el *Antiguo Testamento* los géneros histórico, profético, lírico, de sapiencia y normativo. El *Deuteronomio* pertenece a este último género, que en la tradición judía quedaría inscrito dentro de la *Torá*. En éste se encuentra una serie de normativas, leyes divinas y preceptos que la divinidad ordena acatar al pueblo hebreo rigiendo todas las esferas de su vida tanto cotidiana como religiosa. La palabra divina castigará entonces así a todo aquel que falte a la ley: “The lord will strike you with madness and blindness and confusion of heart. And you shall grope at noonday as a blind mind drops in darkness; you shall not prosper in your ways; you shall only be oppressed and plunder continually, and no one shall save you.” (Deuteronomy 28:28-29). La violencia del castigo divino se ejerce sin duda, y se asocia, al castigo de la locura con un estado de ceguera y confusión del corazón. Las asociaciones de estos elementos han trascendido a lo largo de la historia como características de la locura. En este contexto es que la locura se convierte en terrible amenaza divina a quien rete la voluntad de Dios. Dentro de la comunidad, la normativa divina del pueblo judío no puede ser cuestionada ni desacatada. Así, desde los indicios organizativos del orden social del pueblo

⁷ “Yahvista, que hace uso del término Yahveh para referirse a Dios, al que presenta antropomórfico, manifestado de forma humana. Este género es probablemente propio del reino hebreo del sur o de Judá. Elohísta, que hace uso del término Elohim para referirse a Dios, al que presenta más intrascendente. Este género es probablemente propio del reino hebreo del norte o de Israel. Sacerdotal, que se centra en cuestiones del culto judaico, y que incluye el relato que se encuentra al principio de todo el Antiguo Testamento: la primera versión de la Creación en el libro del Génesis (la segunda versión de la Creación viene inmediatamente después y es de tradición yavista). Y la que nos interesa, Deuteronomica” (1584-85). *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras con Referencias* (1987). Watchtower Bible and tract Society of New York, Inc.

hebreo, por medio de la gestión divina, la locura se localiza en lo externo a la norma y lo social, incluso a lo divino. Es un estado deplorable y opuesto a la divinidad. La locura es evidentemente un fenómeno ominoso, siniestro, donde el individuo, aquel que se conoce e identifica como parte de la comunidad, de forma sorpresiva, se desvía de la conducta familiar bajo la cual se rigen la mayoría.

Hay otro ejemplo bíblico, y es el que se refiere al *Libro de Zacarías*⁸, del *Viejo Testamento* de la tradición cristiana. En el libro encontramos dos partes bien diferenciadas. La primera la constituyen una introducción y ocho visiones. La segunda, que parece haber sido escrita posteriormente, y según algunos expertos, ya por la mano de por lo menos dos autores distintos. Está constituida por dos oráculos. El segundo, oráculo utiliza una serie de imágenes apocalípticas para describir las pruebas y la gloria final de Jerusalén en los últimos tiempos. “In that day, says the Lord, I will strike every horse with confusion and its rider with madness; I will open my eyes in the house of Judah, and will strike every horse of the peoples with blindness.” (Zacarías 12:4). Aquí, a diferencia del castigo anterior, la divinidad castiga no a sus propios hijos protegidos, sino a los posibles enemigos que reten el destino de prosperidad que su dios ha preparado para su regreso a la “ciudad de la verdad”, a Jerusalén, donde “jugarán en las calles los niños llenos de felicidad”. A quien osara retar este espacio lúdico y edénico, el retorno a la tierra prometida, la deidad le reserva la locura y a sus caballos la ceguera. La imagen aquí es poderosa y consistentemente vincula a la locura con la

⁸ “*El libro de Zacarías* es un libro que pertenece tanto a la tanto a la *Biblia* como a la *Tanaj* judía. En el *Antiguo Testamento* perteneciente y el libro judío el texto se atribuye al profeta Zacarías. Data del del año 520 a. c. p., escrito después del destierro en el reinado de Zorobabel en el pueblo persa. Lo comprenden catorce capítulos. De los cuales se consideran solo ocho como parte del original y los restantes parecen haberse añadido más de un siglo después, alrededor de 410 a. c. p.” 1604-5. *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras con Referencias*, (1987). Watchtower Bible and tract Society of New York, Inc.

ceguera nuevamente en las bestias que arrastrarán al enloquecido por las rutias incendiadas por la furia de su dios. Esa mirada divina, enfurecida y protectora de sus hijos, resguardándolos de cualquier posible sitio o ataque bélico, sin dudarle, hace ejercicio de su poder y condena al peor castigo a los enemigos. Es interesante que no los destruye en golpe colérico y fulminante como su poder divino se lo permite, sino que elige una venganza duradera, lenta, muy a la semejanza de un ser humano envilecido por el resentimiento. Elige castigarlos con la locura, que es un castigo mayor que la muerte, es una condena en vida al lugar *otro*, a la esfera antípoda del paraíso ofrecido a su pueblo elegido. La locura es el infierno terrenal donde habitan los enceguecidos de mente por la deidad, cabalgando sin rumbo, en extravío, sobre sus corceles también castigados.

Sin embargo, acotamos, como lo hace Foucault en *HL*, que al paso del tiempo y entrada la Edad Media, al loco, socialmente se le eximió de responsabilidad legal con su comunidad. Se le asumió como un ser ajeno a la razón y por lo tanto a la posibilidad de acatar leyes y normativas sociales. Incompetencia, ausencia de lógica y raciocinio lo inhabilitaban para responder por sus actos, por tanto se le exoneró de algunas culpas. Es en este sentido que la locura, "... maldad en estado salvaje, pero inocente" (González Duro 340), puede proteger al hombre de las consecuencias de sus propios actos, lo que de hecho se ha convertido en un recurso legal casi infalible para evitar ciertos castigos por crímenes y delitos. Y si no se está loco, queda el recurso de la simulación en caso de que haya un interés de por medio; así lo hizo David quien temiendo del ataque de Saúl, le huye y se va a refugiar con Akish, el rey de Gat. Pero temiéndole a éste también, finge locura para evitar ser ajusticiado. Todo el montaje del simulacro de su locura se narra en el *Libro de Samuel* de cuya detallada descripción sobre su locura extraemos la siguiente denuncia: "Y, simulando ante ellos haber perdido su juicio,

se condujo como furioso en manos de los mismos y púsose a escribir signos en las hojas de las puertas y a dejar correr su saliva por la barba” (21:13-14).

Simulacros de este tipo se han dado con frecuencia en todos los tiempos y lugares porque la locura, en las manifestaciones violentas o anómalas con las que toma al cuerpo, hace que el afectado sea rechazado y alienado socialmente por su comportamiento, y en ciertas circunstancias lo ubica, separadamente en condiciones de privilegio, aún en su estado de exclusión. Ese estado de aislamiento o exclusión privilegiada ha sido imitado por quienes han querido huir de alguna opresión política o social. Así se monta el simulacro de la locura, imitando sus manifestaciones corporales o conductuales. Lo hizo el propio Ulises, no queriendo unirse a la expedición a Troya, simuló estar loco, pero Pálameles lo desenmascara (Grimal 399). Eliano cuenta de un astrónomo ateniense llamado Metón, quien fingió estar loco con el fin de evitar el servicio militar, llegó al extremo de quemar su casa para que a nadie le quedara dudas sobre su locura (Rosen 119). Foucault refiriéndose a la obra *Hospital des Fous* relata que en ella una pareja de enamorados, al tratar de escapar de sus perseguidores, se refugia entre los locos y para pasar como uno más ella se disfraza de muchacho que se cree muchacha, con lo cual está diciendo la verdad sin que los demás lo sepan (*HLEC* 69).

El simulacro de locura como un medio para el logro de un fin será también el recurso usado por Tristán para poder ver a Isolda. Habla y actúa como loco, engaña a todos; la verdad de su simulacro es tan perfecta que engatusa hasta a su propia amada Isolda quien será incapaz de reconocerlo. Tristán se introduce de esta manera en el castillo del rey Mark, ‘libre como un pájaro’, y llega al extremo de exponer la verdad ante todos, pero tras un simulacro de locura que lo hace aparecer como un desvarío: “I love you still!” y, más

adelante, añade “I have come to court the fair Ysolt, Leave us alone!” (Matthews 94). El habla de loco y sus fracturas afásicas estaban tan bien ejecutadas que, aunque revelan la verdad, ésta es imperceptible, porque la palabra del loco no tiene peso de verdad en la esfera social; su verdad, aunque a gritos enunciada, es silencio y silenciamiento, como nos dice Foucault.

A los locos, en especial los pobres y los huérfanos indigentes, lo mismo se les toleraba que se les abusaba física, emocional y psicológicamente. Si no se consideraban una amenaza letal, podían seguir una vida de indigentes siempre en los espacios periféricos de las comunidades. En caso de que representaran una amenaza para el orden social eran perseguidos, expulsados de la comunidad, o asesinados, por lo que los locos se escondían y huían. Los márgenes o periferia de los centros urbanos eran su refugio. En Europa, el espacio de supervivencia generalizado de los locos estaba en los bosques. Ahí el silencio y el olvido eran la residencia de la locura y del terror. Muchas historias de licantrópía surgieron a raíz de que los bosques se convirtieron en el hábitat de la locura propiciando algunos horribles encuentros. Daniel así lo narra en relación con el terror que causaba el enloquecido por el ansia del poder, Nabucodonosor:

a quien quería mataba y al que deseaba dejaba vivir [...]. Mas tan pronto como se ensoberbeció su corazón, y su espíritu se obstinó en hacerse insolente, fue depuesto de su real trono y su gloria fuele quitada. Y fue arrojado de entre los hombres y hecho su corazón semejante al de las bestias, y convivió con los onagros; hierba como a las reses vacunas le dieron de comer (Daniel 5: 19-21).

La expulsión de locos va a ser una práctica que no se limita a la Antigüedad como señala Foucault en *HL*. Su expulsión habita el imaginario literario que tipifica al loco como lo

ominoso, lo aberrante, lo terrorífico que constituye mitos y leyendas de la tradición oral que fungen como vigilantes normativos de la conducta. Surge toda una mitología de los seres híbridos que, enloquecidos, reflejaban en su corporeidad las marcas de la bestia, eran vampiros, hombres lobo, mujeres bestiales con encarnaciones de bestias y alimañas del mal, etc. Estas monstruosidades híbridas van a poblar el imaginario socio-cultural desde la antigüedad hasta fines de la Edad Media. En este contexto, en el espacio liminal que va de la época medieval al Renacimiento es que se constituye la leyenda de la Condesa Érzebeth Bathory, personaje mítico de Valentine Penrose que va a reaparecer en su novela de largo aliento, perteneciente al género gótico. En esta ficción biográfico-histórica la famosa escritora surrealista va a retomar la leyenda de la Condesa húngara para representarla como una vampira, como una mujer lésbico-degenerada, como el terror de la locura desatada en la más cruel de las violencias feminicidas. Un mito, una leyenda que por su seductora y erótica crueldad lésbico-subversiva llegará casi intacta hasta la segunda mitad del siglo XX, en plena modernidad. Su presencia en uno de los textos más transgresores y poco conocidos de Alejandra Pizarnik, “La condesa sangrienta”, que retoma el texto de Valentine Penrose para dar vida a su propia condesa sangrienta y hacerla trascender, en este texto resumido y condensado, de aquel larguísimo elaborado por Penrose, como un personaje de culto que se remonta hasta este oscuro pensamiento medieval.

Si hay un discurso narrativo que se presenta tanto enigmático como siniestro es el de la profecía. La cual se ha relacionado siempre de manera muy cercana con la locura, aunque no siempre este descentramiento sorpresivo o anómalo se vincula a una mala locura. El profetizar constituía una suerte de práctica discursivo-narrativa, especulativa que se practicaba frecuentemente en la época antigua en todas las culturas. Son de destacar los casos

de civilizaciones indoeuropeas y del Cercano Oriente, en donde el caso de Israel toma relevancia. El profeta era aquel individuo que predecía o dictaba las profecías en medio de intensos estados de iluminación divina, instantes reveladores donde se alejaba de la conducta familiar; sorprendentemente, bajo un estado ominoso, se creía que se comportaba de una forma enloquecida, anómala, pero asociada (sólo en el caso del profeta), a un discurso guiado por dios, por aquello que la comunidad percibía como divino. El profeta creaba entonces un orden semántico para desarrollar su narrativa del porvenir apoyado de rituales, cultos, costumbres, una serie de normativas en torno a las teologías que regían sus vidas bajo los dictámenes divinos. El profeta era un ser que habitaba en los márgenes, descentrado de las normativas culturales de su comunidad, la que lo miraba actuar y hablar como un loco, pero loco divino. Mientras el profeta podía mantener en su narrativa elementos convincentes y verosímiles ante su comunidad de que su palabra estaba guiada por la divinidad, la conducta alómala era, no sólo aceptada, pero requerida, venerada. Si el profeta perdía la capacidad de verosimilitud y su comunidad desconfiaba de ese vínculo divino, su locura se convertía en un acto siniestro y castigable con el exilio.

El loco profeta no se diferenciaba del ordinario sino por la fortuna de habersele concedido socialmente la autoridad de ser receptor, ventrílocuo, de la palabra divina, la que hacía descender a la tierra cuando se encontraba en trance. Los antiguos israelitas consideraban que un criterio objetivo que definía la locura era cierta conducta que manifestaban por igual los locos y los profetas, el comportamiento impulsivo, desordenado e irracional. La conducta anómala atemorizaba, pero era respetada en el profeta, sin embargo, en el loco común, provocaba desprecio. Los profetas lograban el trance revelador y divino a través de la música y el baile, a la manera de las bacantes seguidoras de Dionisio. De modo

que actuar como profeta o como loco era actuar en forma desenfrenada. Incluso, los hebreos utilizaban una sola denominación, *navi*, para designar tanto al profeta como al loco (Brenot 32). Ocupaban un lugar especial dentro de las comunidades con una curiosa mezcla de rechazo y atracción, desposeídos de la materialidad, muy a los márgenes de la sociedad y sus costumbres, los locos y profetas deambulaban entre la gente andrajosos y sucios. Merlín, el sabio de la corte del rey Arturo, se refería a los profetas como aquellos locos salvajes que viven en lo profundo de los bosques, con poderes especiales otorgados por los espíritus que habitan en ellos: “Only madmen did that [eat leaves and berries] –those crazy, red-eyed hermits who lived away in the forest and who were sometimes seen mouthing strange prophecies at the corner of some village square” (Currain 151). Eran seres marginales, cuyas formas de subsistencia física y espiritual cuestionaba las normas de la comunidad. La profecía requería de una forma de percibir la realidad a la cual no tenía acceso el hombre ordinario regido por el paradigma de la razón hegemónica; el vidente profeta entonces era considerado como un ser elegido para sufrir esta forma de locura que comunicaba saberes ocultos divinos (Feder 84).

Los textos de la antigua Grecia constituyen intentos meticulosos por dar una explicación más científica a la locura buscando apegarse a la ciencia médica y evadiendo viejas creencias profundamente arraigadas en la mentalidad popular. La medicina griega desde muy temprano negó las nociones sobrenaturales acerca de la locura y dio a ésta una explicación fisiológica. Deviene la teoría de los humores que atribuye la locura a un exceso de bilis negra. Pero las teorías médicas de la época de oro griega no se impusieron de inmediato en las concepciones más supersticiosas del hombre común. Persistieron las antiguas convicciones que sostenían que la locura era el resultado del castigo divino o de infernales fuerzas demoníacas. Se creía

que el mal se posesionaba del cuerpo —entraba en él—, o lo controlaba desde fuera. Sigue predominando el mito del castigo a quien rete la normativa social, la insubordinación es castigada severamente por la ira divina con la locura como el castigo arquetípico.

Para el *homo sapiens*, especie a la que Aristóteles se refiere como la especie animal racional, lo más valioso es aquella capacidad de raciocinio que lo separa de la bestialidad del mundo irracional. De tal modo que en la era dorada de la antigua Grecia el peor castigo para un humano era perder la razón, su calidad de ser humano. Ese era precisamente el castigo divino, los dioses le arrancaban la razón al transgresor y lo condenaban a la ceguera de la irracionalidad momentánea. El loco estaba entonces dominado por un sentido violento e irracional que lo arrastraba a cometer terribles crímenes. Es interesante señalar la sanción moral que realizaban los griegos ante la irracionalidad absoluta puesto que la entendían como un estado de inconsciencia donde no hay culpa, ni siquiera dolor y por lo tanto es ajena al arrepentimiento. Desde esta perspectiva clásica, en la irracionalidad absoluta no hay pérdida. De tal modo que el castigo verdadero se consuma en la tragedia de la recuperación de la consciencia, ya que con la toma de conciencia deviene culpa, es la inevitabilidad del destino cuando el sujeto transgrede la norma social y divina.

Eurípides y Sófocles son paradigmáticos en este sentido. La locura de Heracles replica los motivos de la condena divina como castigo y venganza. Aquí Eurípides moviliza a la celosa Hera, quien se encarga de enviar a Iris y a Lisa a enloquecer a Heracles, hijo de Zeus, la condena a la locura es por la falta de fidelidad. El héroe griego, que con tanta gloria había desempeñado sus arriesgados trabajos, es presa de un delirio salvaje y asesina a su esposa y a sus tres hijos: “... Heracles clavó en él [su hijo] los ojos llenos de rabia, y los revolvía cual si fueran de una Gorgona feroz” (Eurípides 193). Es Teseo quien le impide suicidarse al salir

de su enloquecimiento, si la aniquilación física no es la alternativa, entonces la aniquilación social, el exilio es lo que le resta al héroe trágico.

Veamos cómo es castigada la rebelión de Ájax de Sófocles. El heroico Ájax desata su cólera contra sus dioses por no haber sido recompensado con honores por su desempeño como guerrero. Creía deber heredar las armas de Aquiles, se sentía merecedor de ellas. Atenea reacciona de inmediato ante el reclamo y lo castiga enloqueciéndolo:

Él se abalanzó enloquecido dando a diestra y siniestra y haciendo trizas a los cornudos carneros. Después los iba descuartizando furiosamente. La ilusión lo hacía creer que estaba acribillando a los dos Atridas con su mano sanguinaria. Luego imaginaba que eran otros capitanes. Y cuanto más frenético se hallaba, más encendía yo [Atenea] en sus entrañas el rabioso afán de exterminio. (Sófocles 10)

Cuando Ájax recupera el juicio y se da cuenta de lo que hizo, desesperado por su gloria perdida –los héroes matan a soldados, no carneros–, se suicida, atravesándose con su propia espada.

Dionisio, cuyos orígenes parecen remitir al Asia Menor (Otto 56), causa locura a quien lo afrenta. Todo aquel que se opone a aceptar su mandato y rendirle es castigado con la locura. La locura que este dios provoca es frenética y absolutamente incontrolable; conduce al hombre a una serie de comportamientos extremos, bestiales y crueles. Se trata de un dios implacable cuando castiga. Paradigmático es el caso de Penteo, cuya madre lo despedaza poseída por el delirio. Pero Dionisio es a la vez un dios trágico que sufre y hace sufrir a quienes ama. Ejemplo de ello es aquel en el que los atenienses mataron al padre de su amada Erígone. Ella se suicida al ver el cadáver de su padre. Dionisio ejerce su castigo contra las

mujeres, en venganza y empujado por la angustia de lo irreparable, envía “una plaga singular: las doncellas de Atenas, enloquecidas, se ahorcaban” (Grimal 169).

Orestes es un personaje que representa un caso más verosímil de locura, quizás porque los referentes resultan menos ajenos al lector posmoderno. Después de asesinar a su madre quien, a su vez, asesinó a su padre, es presa de delirios autodestructivos que lo hacen alucinar. Se ve entonces perseguido y amenazado por las Erinias. La locura es un castigo enviado por los dioses a causa del feminicidio. El castigo se vuelve más terrible por el estado intermitente de locura y razón en el que se ve hundido a pendular por mandato divino. La toma de conciencia, la memoria del crimen lo arrastra a la desolación, porque tener conciencia del mal bajo el imperio de una normativa que lo sanciona lo lleva al dolor del arrepentimiento que no tiene salida: de nuevo la locura multiplicada, de nuevo la razón con su peso de culpa y castigo.

Los personajes locos abundan en la mitología griega. Biblis, enamorada de Cauno, su hermano gemelo, se vuelve loca cuando éste huye de ella horrorizado. Enloquecida vaga por Asia Menor y, antes de arrojarse desde lo alto de un peñasco, las Ninfas se apiadan de ella y la convierten en una fuente (71). La historia de Aura se relaciona otra vez con Dionisio, quien se enamora de ella. Al ser veloz como el viento, Dionisio no la podía alcanzar por lo que pide ayuda a Afrodita. La diosa celosa hace enloquecer a Aura. Afrodita puede entonces consumar su pasión con Dionisio de quien tiene dos hijos gemelos. Pero en su locura los desgarró y, como Saturno, devoró a uno de ellos para después arrojarse al río Sangario. Para salvarla de un destino trágico, Zeus la convierte en fuente (64 y 538).

La locura es representada constantemente en la narrativa mitológica griega y en sus obras trágicas, vinculadas casi siempre a lo divino. Es el supra humano dios griego el que tiene

poder por encima de la razón de los mortales y quien los castiga con la locura y su vuelta a la razón para constituir la fórmula de la tragedia. No hay tragedia sin toma de conciencia del mal, sin culpa, no hay mal sin locura. El elemento de la inevitabilidad por causa divina exime de maldad terrenal al criminal enloquecido, de ahí la empatía y el dolor que nos causan los destinos cifrados de las tragedias griegas. Como hemos podido observar, mucho de la locura de la Grecia antigua plasmada en la literatura tiene que ver con la idea de posesión: el personaje es poseído en momentos en el que los dioses ejercen su poderío y venganza para hacerlos cometer actos salvajes y homicidios despiadados en contra, por lo general, de sus seres amados. Y, como ya mencionamos, la clave del castigo que ejerce el daño mayor es la recuperación de la razón y la consciencia de sus actos con el fin de dar lugar a un trágico dolor que constata la inevitabilidad del destino cuya revelación confirma el poder y la venganza divina.

Sin embargo, la locura en la Grecia antigua no sólo se entendía como una condena de los dioses. También se tenía al loco como en un elegido dotado de poderes especiales y, por tanto, respetado y admirado. El profeta funge como el decidor de brillantes destinos. Pero también es temido por predecir destinos trágicos irrevocables. Estos oráculos o sibilas eran concebidos como superhumanos al poseer el poder de profetizar como una virtud excepcional y, más allá de los humanos, los dioses no la otorgaban al común de los mortales. El privilegio de vislumbrar el futuro era valorado por la élite política y guerrera que dentro de su círculo de consejeros contaban también con sus profetas, magos, adivinos.

La locura, en este contexto, va a adquirir una connotación positiva y hasta deseable en dos sentidos. Por un lado, no puede estar ausente en la creación artística, Y por el otro, se relaciona de modo necesario "... con la más hermosa de las artes, con la adivinación o

maniké; era además una liberación de males y enfermedades...” (Ansoleaga 87). En los diálogos platónicos del *Fedro*, Sócrates defiende ampliamente esta noción de locura, la de los profetas, poetas, la del hombre enamorado, la locura que no sólo inspira, sino aquella que permite la purificación del hombre y que lo salva tanto de males presentes como de los que arrastra el devenir. Al rebatir ante Fedro las ideas que éste expone en relación con las ventajas del amante frívolo sobre el apasionado, dice: “Esto sería muy bueno si fuese evidente que el delirio es un mal; pero es todo lo contrario: al delirio inspirado por los dioses es al que somos deudores de los más grandes bienes” (Platón 248). Sócrates explica todas las virtudes de la locura divina y la divide en cuatro tipos: profética, mística, poética y erótica. A cada una de ellas se debe mucho, no sólo la belleza creada o el éxtasis amoroso; gracias a ella también es posible alejar males ya que el hombre, presa del delirio divino, es capaz de proteger a sus comunidades de epidemias y a través de este delirio es posible expiar pecados. Con todo, Sócrates reconoce que estos hombres no siempre son comprendidos, por lo que la sociedad los aliena, los expulsa, los sanciona como anómalos enfermos a los que hay que alejar de la comunidad, expulsar, o en el mejor de los casos encerrar y tratar de aliviar. Son pocos los que son considerados tocados por una visión divina y reveladores del destino.

La locura, entonces, tiene connotaciones muy diferentes en el mundo antiguo, que van del temor a la reverencia, del rechazo a la curiosidad, de un estado de enfermedad que hay que curar a uno de transgresión que merece el castigo. Junto con todas estas percepciones algunas compasivas, otras alienantes, opresivas y opresoras, la locura también movilizaba afectos de profunda sensibilidad humana ante las condiciones terribles de opresión, angustia y marginalidad que vivían, así lo expresa Luciano a través de un monólogo en “El desheredado” (Rosen 113). En cualquier caso, lo que prevalece es la noción de la locura

como un mal, un estado anómalo de la conducta, el cuerpo, el alma o la mente que aliena y separa al sujeto que la padece. Filón de Alejandría, también llamado “el Judío”, quien nació un siglo y medio antes que Luciano, dice: “... ¿por qué no llamamos muerte a la locura, si vemos que por ella muere la mente, que es la parte más noble de nuestro ser?” (113).

Sostiene que es preferible la muerte, en la que se separan el cuerpo y el alma, a volverse loco. La locura sintetiza la coexistencia del horror del inframundo en el cuerpo del hombre que por momentos toma conciencia de su desgracia.

2. La locura como castigo divino, como pecado inmoral

En el fondo, no son muy diferentes las nociones de la época preclásica a las de los oscuros tiempos medievales. Las ideas populares sobre la locura imperaron durante varios siglos más, hasta que se dio un quiebre fundamental en la episteme sobre la concepción del hombre en el Renacimiento. Por supuesto, hubo cambios, entre los que se cuentan las instituciones como lo señala Foucault es su *Historia de la locura en la época clásica* (en adelante *HLEC*) que, sin ser siempre lugares especializados, acogían a los enfermos mentales. Eran los seres violentos, los marginales y sobre todo aquellos que cuestionaban las instituciones o los paradigmas culturales hegemónicos los que acababan en el encierro. “Del siglo XIV al XVII, van a esperar y a solicitar por medio de extraños encantamientos una nueva encarnación del mal, una mueca distinta del miedo, una magia renovada de purificación y de exclusión.” (6)

Prevalecen muchas y muy distintas nociones, de modo que se considera que la locura es un castigo por haber pecado, una prueba que Dios impone al hombre, o el resultado de un desorden que cuestiona las normativas morales, sexuales, en general las formas de dominio y poder culturales, sociales o políticas.

La religión entonces cumple un papel fundamental como ejecutor y sentenciador, imponiendo rituales y conductas religiosas para doblegar a los locos, a los que infringen la ley, a los pecadores. Las penitencias, las condenas, así como los milagros salvadores conforman un núcleo cultural de opresión, control y salvación que actúa en concordancia con las instituciones políticas y de encierro. Los rituales masivos toman relevancia para cohesionar ideológicamente a las poblaciones. Así, los sitios sagrados donde ocurren milagros y poderosas transformaciones son focos de congregación masiva. Construyen un sentido profundo de pertenencia social, emocional y espiritual. Algunos de estos focos importantes son donde se congregan los dementes, pecadores y condenados son San Maino, San Maturino, San Willibrod, Bethelm (Postel 68). Las congregaciones carnalescas son expiatorias y en forma colectiva constituyen un fuerte mecanismo de escape de las tensiones socio-culturales que imponen las normativas hegemónicas a través de las instituciones de vigilancia y castigo. El colectivo busca sanarse en el éxtasis colectivo del desahogo carnalesco. En ‘el baile de San Vito’ epilépticos y pecadores se agrupaban para buscar la sanación. Dios y el diablo son los arquetipos del conflicto en las creencias del hombre medieval.

El loco y el pecador, en la oscuridad de la ciencia y aferrados a la fe, van a buscar la salvación física y mental. Lo que ahora se sabe del “baile de San Vito” se desconocía en el medievo. Es el nombre antiguo para designar a una enfermedad neurológica que se conoce actualmente como la Corea de Huntington o de Sydenham. Ésta produce movimientos involuntarios tan fuertes que hace parecer al enfermo como si estuviese bailando. San Vito era un mártir que habitaba en la zona de Sicilia en el siglo IV cuya represión a manos de las instituciones represivas le destruyó el sistema nervioso a tal punto de provocarle estos

violentos movimientos de las extremidades de forma incontrolada. El hombre se convirtió en leyenda e, irónicamente, la fe le juega un sarcasmo perpetuo, porque su aflicción lo llevó a coronarse como el santo patrono del baile. La gente del medievo se enfermaba de este mal masivamente porque el hongo que produce la enfermedad que causa la alteración neurológica se puede albergar en los granos que se consumen para hacer la harina, entre éstos, el centeno. Por lo que la enfermedad afectaba a grandes grupos poblacionales y, en consecuencia, los ritos grupales eran populares para buscar una sanación colectiva. La ideología que albergaba creencias cristianas profundas hacía creer que maleficios diabólicos azotaban a grupos o comunidades por su mal comportamiento. Había frecuentemente que purgar la comunidad escogiendo chivos expiatorios responsables del mal. Muchas veces eran las mujeres acusadas de endemoniadas, de enloquecidas, o de brujas. Los seres marginales o disidentes a los que se responsabilizaba del mal común eran ‘sacrificados’ para salvar a la comunidad.

Estas prácticas mezclaban creencias religiosas con elementos paganos que recuerdan los ritos de la Antigua Grecia, en especial los relacionados con Dionisio, y reflejan las presiones a que estaba sometido el hombre de ese tiempo, las fuerzas que no controlaba, la inseguridad de un mundo demasiado expuesto, demasiado indefenso. Estos enloquecimientos colectivos son frecuentes en una sociedad en la que las tensiones sociales, las calamidades naturales, los grandes pandemios, la amenaza de la pobreza y de la decadencia pesan sobre los cuerpos y los espíritus, y borran las fronteras entre la alucinación y lo real, lo natural y lo sobrenatural, los vértigos colectivos y el extravío mental individual (Postel 67).

Es así como en torno a la locura se enfrenta tanto el médico con sus explicaciones y terapias científico-naturales, como el sacerdote con sus exorcismos e interpretaciones mágico-religiosas. Sin embargo, a raíz de la lepra y otras enfermedades, como la del ‘baile de

Vito', se inicia la práctica de la exclusión de los enfermos (Foucault en *HLEC* 7). En esta categoría se incluían no sólo leprosos y sifilíticos, sino también los histéricos, demenciales, transgresores y violentos. La lepra fue desapareciendo y la necesidad de exclusión permaneció para purgar a la sociedad de los irreverentes. La transgresión se veía como una forma de locura y había que aislar a los locos para que no contagiaran a los demás, como los leprosos, de sus conductas transgresoras.

A menudo en los mismos lugares, los juegos de exclusión se repetirán, en forma extrañamente parecida, dos o tres siglos más tarde. Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional, y las "cabezas alienadas", tomarán nuevamente el papel abandonado por el ladrón, y veremos qué salvación se espera de esta exclusión, tanto para aquellos que la sufren como para quienes los excluyen. Con un sentido completamente nuevo, y en una cultura muy distinta, las formas subsistirán, esencialmente esta forma considerable de separación rigurosa, que es exclusión social, pero reintegración espiritual. (*HLEC* 8)

En esta época y en cierta medida hay sin embargo un tipo de locura que parece ser necesaria en la sociedad porque revela verdades amenazantes, pone al descubierto signos y peligros que acechan a la sociedad y puede ayudar a combatir los malos actos de los demonios que castigan. La cultura musulmana tiene una concepción mágica de la locura en donde algunos seres afectados son considerados, como en la cultura hebrea y otras, seres tocados por la divinidad y con capacidades proféticas y místicas. Jacques Heers, en *Carnavales y fiestas de locos*, los describe como seres en cuya cabeza, que ha sido despojada de pensamientos, habita el espíritu divino (González Duro 48). Los mecanismos de exclusión de los que habla Foucault no operan en aquellos seres que logran ser identificados

con una locura divina, su marginalidad se mantiene al resguardo de las instituciones en donde sirven de contrapartida para excluir a los no elegidos por los dioses y sí por los hombres que constituyen los aparatos represivos de las diferentes esferas de poder.

Los musulmanes no sólo abordan la locura como un fenómeno sobrenatural y divino, sino como una enfermedad que es necesario tratar médicamente. Desde muy temprano se encuentran descripciones de enfermedades mentales, como en Avicena que, en su *Canon Medicinae*, habla de diversos tipos de trastornos psíquicos: de la memoria, de la imaginación y del juicio. Hace referencia también a la licantropía, que él denomina *cuscubuth*, y que hacía que los hombres salieran aullando y corriendo durante la noche, atravesando campos, bosques y cementerios (111). Si bien no es nueva la idea de este tipo de locura, como ya vimos, fascina al hombre medieval, que escribe interesantes leyendas en torno a estos seres mitad hombres, mitad bestias, que asolaban los caminos solitarios. Existen variadas leyendas del hombre lobo, unas donde incluso si bien no lo plasman como un ser agresivo y maléfico, lo representan como víctima de algún hechizo al que debe su licantropía por lo que cada semana se convierte en lobo durante tres días con sus tres noches y a causa de ello es grande su sufrimiento (Osborne 42).

Es importante mencionar que en el medievo, además de la exclusión institucional de los locos, es decir, la contención de los locos en hospitales o manicomios, o su exterminio y castigo, también se les expulsaba de sus comunidades. Estas expulsiones han sido representadas en el arte a través de la pintura y la literatura por medio del icónico símbolo de *stultifera navis* o ‘la nave de los locos’ que eran naves de tamaño considerable en la que las comunidades embarcaban a sus locos y los internaban en el que sería probablemente su último viaje. Nos dice Foucault,

el agua y la navegación tienen por cierto este papel. Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuándo desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle. (*HLEC* 12)

El mar, en su inmensidad, se convierte en el agua bendita y depuradora. El mar es el devorador de los deshechos de la sociedad. Las comunidades pagaban a los marineros para que no volvieran con las naves de locos jamás. Su destino, incierto, recuerda esta práctica escalofriante e histórica que ejercían los militares de la dictadura argentina en la guerra sucia. Los asesinos uniformados tiraban al río de La Plata a los disidentes. Lo mismo ocurre en el Río Bravo con los inmigrantes o en las costas de Guerrero en México con los levantados en contra del gobierno. El mar en su anónima e inescrutable inmensidad es el gran cementerio de los locos y los expulsados del sistema.

En la literatura nos recuerda Foucault que *Narrenschiff* (nave de los locos) de Sebastián Brandt de 1497, y *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* de Josse Bade de 1498 son ficciones centradas en este tema (*HLEC* 21). En la época contemporánea, va a rescatar esta imagen de expulsión de los locos en un navío que se pierde en el mar la uruguaya Cristina Peri Rossi en su novela homónima de 1984. Su maniografía opera como una suerte de alegoría sobre los mecanismos de expulsión, exterminación y exilio que sufren los individuos bajo dictaduras militares autoritarias. Otra representación muy famosa de esta

práctica de expulsión fue representada por El Bosco en *La nave de los locos* que ilustra la portada de este trabajo (véase p. iv). Estos seres humanos del margen se convierten en desechos, en comida para tiburones. Foucault lo retrata de esta manera:

Así se comprende mejor el curioso sentido que tiene la navegación de los locos y que le da sin duda su prestigio. Por una parte, prácticamente posee una eficacia indiscutible; confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. Pero, a todo esto, el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. En cierto sentido, no hace más que desplegar, a lo largo de una geografía mitad real y mitad imaginaria, la situación liminar del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar encerrado en las puertas de la ciudad; su exclusión debe recluirlo; si no puede ni debe tener como prisión más que el mismo umbral, se le retiene en los lugares de paso. Es puesto en el interior del exterior, e inversamente. Posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia. (*HLEC* 12)

En ciertas ocasiones los locos podían volver a su lugar de origen o se les permitía vagabundear en la periferia de las comunidades, y convertían es espacios heterotópicos los bosques, los cementerios, las riberas y las costas cercanas a los poblados. Eran sitios lejanos para enterrar a los muertos, para recolectar frutillas salvajes, para transitar de un poblado a otro, para pescar, pero los locos y los exiliados los convertían en errantes espacios de supervivencia donde deambulaban, mendigaban alimentos, ropa, monedas y se las arreglaban para sobrevivir como parias de sus ciudades en los márgenes de la vida comunitaria.

Ya Shakespeare va a representar este destino del loco vagabundo, más adelante (S. XVI) en *El rey Lear*, donde Edgardo describe con detalle las estrategias de supervivencia para protegerse del frío, para causar terror contra aquellos que lo desecharon, para exponer su cuerpo y su sexualidad contra aquellos que lo han juzgado como endemoniado. En su amenazante acecho en los márgenes de la comunidad reside su venganza por haber sido expulsado:

Embadurnaré mi cara con fango, ceñiré una pelleja a mis espaldas, encresparé mis cabellos como un endemoniado y mi desnudez arrastrará las inclemencias del cielo. Por los campos vagan figuras semejantes; pobres turulatos que, [...] con su horrible catadura van por las chozas, las aldehuelas, las majadas y los molinos, y unas veces con lunáticas imprecaciones... (394).

También se ha hablado mucho en todos los tiempos, desde los antiguos, de la enfermedad del amor que conduce a la locura, y se le ha conocido con diferentes nombres: enfermedad de amor, locura de amor, amor *heroicus* o heroico, la enfermedad de los héroes, etc. Aulio Gelio, en *Noches áticas*, refiere el caso de unas jóvenes ‘enamoradas hasta la locura’ que quisieron ahorcarse (Erasmus 97). En *Vidas paralelas*, Plutarco también narra casos de locura

por amor, como el príncipe Antíoco, enamorado de su madrastra (Jackson 323). Arnau de Vilanova describe este tipo de delirio como un error de juicio que conduce a un hombre a otorgar un valor desmedido al objeto de su amor. En el campo de la literatura habrá quien trate de evitarlo, como el marqués de Santillana, y quien considere que sufrir y enloquecer por amor enaltece a quien así lo experimenta. Hacia finales de la Edad Media la locura se empieza a diferenciar como una enfermedad que debe ser tratada en instituciones especializadas, a partir de entonces, se inician las prácticas de encierro de los locos en las instituciones, asilos, hospitales y manicomios.

3. La locura transita del Renacimiento a la modernidad

La otra cara de la locura es la realidad cotidiana de muchos locos, en especial los pobres y los que eran encerrados en instituciones. Por un lado, la locura era carnavalizada, divertida, compañía inocente y crítica del mundo cortesano, se coló en el privilegio del sistema monárquico y despótico por el intersticio de la parodia, la ironía, la lucidez intrascendente. Su verdad era tan efímera como silenciosa. Al loco, bufón cortesano, se le veía con simpatía.

Sin embargo, el loco común inspiraba terror, irritación y una profunda molestia que generaba violencia extrema en su contra. Los locos eran perseguidos y se convertían en víctimas de terribles formas de violencia, desde las más ligeras rechiflas, insultos y humillaciones, pasando por tirarles basura, podredumbre y agua sucia, hasta la agresión física que podía incluir golpes, pedradas, persecución, abusos físicos, sexuales y hasta la muerte impune. Ésta es la historia de la experiencia social de la locura. La vemos representada en Tristán quien fue apedreado y embarrado de lodo por un grupo de jóvenes cuando entra en el castillo del rey. Los locos internados eran tratados como bestias, se les despojaba de su

carácter humano para someterlos a la domesticación o al embrutecimiento como medidas correctivas, de control, o ‘curativas’. Se llegó a pensar incluso que eran insensibles al frío, al calor y a otras sensaciones corporales, lo que agravó el maltrato, nos recuerda González Duro, “En *El Quijote de Avellaneda*, el héroe fue llevado con engaños al Manicomio de Nuncio, donde contempló a los dementes encerrados en exiguos cuartos o jaulas y cargados de cadenas...” (55).

El fenómeno de la locura también ha sido parodiado en la literatura y en el folclore popular. Un caso interesante es su presencia en los bailes y en el carnaval, en donde los personajes locos se expresaban y conducían en una forma cómica y grotesca que contrastaba con el tono solemne y serio de las fiestas y ceremonias oficiales y religiosas. Las autoridades permitían estos espectáculos porque representaban “... catárticas inversiones sociales, según el ancestral modelo del mundo al revés” (González Duro 175). A partir del siglo XV las ‘danzas de la locura’ sustituyeron a las ‘danzas de la muerte’ tan populares durante la Edad Media. En las que la locura era encarnada con formas carnavalescas y vistosas, colorida, ruidosa y lúdica. En Portugal se realizaban las folías, que eran danzas festivas saturadas de ruido y personajes caricaturescos y travestis que replicaban aquellas de la Antigua Grecia. La mayoría eran hombres vestidos como de mujeres sumidos en trances de máximo éxtasis producido por las danzas y la intensidad de la música.

El loco cortesano se hace presente en los espacios de jurisdicción y regimiento de los castillos medievales. Al lado de los bufones y otros personajes grotescos, los locos –auténticos o fingidos– divertían y hacían reír a reyes, nobles, príncipes y obispos. Ahí tenemos al rey Mark, quién se mostró benévolo ante el enloquecido Tristán, que montando un simulacro logró despistar al rey y su séquito cortesano (Matthews 94). Esos espacios de

rígidas normas se transformaban en espacios *otros*, espacios heterotópicos donde la crítica a las instituciones y sus grupos dominantes se emitía entre una locura y otra. Los locos imitaban a sus espectadores y encarnaban el sarcasmo e ironía con sus conductas anómalas. Esa personalidad extrovertida e impúdica los caracterizaba y era la base de los espectáculos satíricos y grotescos de los que se valía el rey y sus cercanos colaboradores para criticar y destruir reputaciones de algún enemigo (González Duro 178). Lo que el hombre ordinario no podía decir lo decía el loco con la mayor libertad. Erasmo habla de la manera en que los reyes acogen no sólo verdades desagradables sino también insultos; lo que a un hombre ordinario le costaría la vida, a un loco, cuya habla se articula desde los márgenes, se le escucha, pero no como a persona, sino como a un exiliado de la humanidad cuya palabra no resuena en la lógica.



The Madhouse, 1735. William Hogarth. Representa al hospital Bethlem, Inglaterra.

Ned Ward en *The London Spy* también narra cómo un loco de Bethlem se siente con toda la libertad y el derecho de criticar al gobierno, motivo por el que cualquier otro terminaría en la horca (Canterla 24). El loco –o bufón– de *El Rey Lear* dice sentencioso:

Quien te sirve por su ganancia

Y te sigue por su conveniencia

En cuanto comience a llover, liará el petate

Y te dejará en medio de la tormenta.

Pero yo aquí me estoy; el loco permanece

Mientras el cuerdo escapa.

El bribón huye como un loco;

Pero el loco no huye como un bribón. (Shakespeare 394).

Se les reclutaba de los mismos manicomios, adonde acudían las personas de alta alcurnia en busca de personajes para divertir en la Corte. Lope de Vega refleja una situación de este tipo en *El peregrino en su patria*, donde relata que un personaje acude al Hospital de los Inocentes en busca de un loco. Estas instituciones se convirtieron también en una diversión importante para todos los que deseaban visitar a los locos y asistir al espectáculo de su encierro. Asunción Aragón narra que Santa María de Belén o Bethelm, en Londres, llegó a recibir noventa y seis mil visitas al año (Canterla 24). Estas estadísticas demuestran cómo la *otredad* que es en sí alienante para el expulsado se convierte en un espectáculo voyerista. Su vida, su angustia es un signo de la risa, un pasatiempo del cuerdo, de la razón.

En la medida en la que el loco pasa a ser de un endemoniado a un enfermo, el tratamiento cruel en extremo para controlar o curar su enfermedad transita del rezo y el rito a las prácticas, paradójicamente, más extremas e irracionales para *curar* la irracionalidad del loco.

Así, a las brujas de los siglos XVI y XVII, quienes con frecuencia eran acusadas de sostener tratos con poderes diabólicos, se les juzgaba, torturaba y condenaba a muertes espantosas.

Ahí tenemos a las famosas brujas de Salem. Algunos médicos dieron explicaciones ‘científicas’ a estos fenómenos, aduciendo que las brujas “... padecían melancolía y que debido a ello experimentaban delirios y alucinaciones y eran proclives a dejarse influir y prestar falsos testimonios” (Jackson 303). Estas personas consideraban la brujería como un efecto directo de la ignorancia, de la senilidad y de disturbios mentales (Feder 114 -116). Con estos argumentos trataban de defender y proteger de ese terrible destino tanto a las brujas como a los locos que causaban estupor y miedo, a los que creían eran hombres lobo entre ellos. Se trataba de condiciones que eran totalmente incomprendidas tanto por la gente común como por los que constituían la comunidad científica de la época. Un diagnóstico de locura era una condena a la tortura institucionalizada, la marginación, la expulsión y hasta la muerte. Las protestas médicas que alegaban locura y demencia en los alucinados con la licantropía u otra forma de bestialismo y que no tenían por qué sufrir los juicios inquisitoriales, muy pocas veces los salvaban de la muerte (Jackson 318).

Sin embargo, durante la Edad Media, los locos, los vagabundos y, en general todos los mendigos, gozaban de cierta libertad de movimiento. Se pensaba que dar limosna constituía un acto bueno que contribuía a lograr la gloria eterna de quien la daba, por lo que los enfermos y pobres podían ser considerados casi como una necesidad ya que permitían el ejercicio de la bondad. Dice Rosen que los mendigos prestaban en realidad un servicio al que daba la limosna –a su alma, por supuesto– (189). Sin embargo, la mendicidad y el vagabundeo crecen tanto que se transforman en una amenaza social. Por eso, controlarlos constituye ahora una necesidad, a tal grado que los mismos papas llegan a decretar, durante

el siglo XVI, la prohibición de la mendicidad. “Doblemente pobre, de sentido y de bienes, condenado a vagabundear a veces, el loco queda atrapado por este movimiento” (Postel 69). Se encierra a los locos junto con una serie en extremo variada de personajes: prostitutas, vagabundos, enfermos venéreos, libertinos y delincuentes, para quienes la situación cambia drásticamente en el mismo momento en que la mendicidad y el vagabundeo se convierten en un delito que es castigado con el encierro y con trabajos forzados. Se trata de conductas muy diferentes pero que tienen algo en común: todas son condenadas por considerarse peligrosas.

El trabajo obligatorio surge como medida de control social, de castigo y como estrategia a favor de la economía. Como dice Foucault, no sólo se trata de encerrar a los que no tienen trabajo, sino de hacer trabajar a todos estos grupos sometidos al encierro que, de este modo, contribuían a la prosperidad con una mano de obra muy barata. Los que estaban verdaderamente impedidos para trabajar, ya fuera física o mentalmente, recibían un permiso para pedir limosna; tal fue el caso de los hombres de Abram, Toms o Bethelm, nombres con los que se conocía a los pacientes despedidos del Hospital Bethelm. “Mi parte es simular tristeza como loco de Bethlem” (Shakespeare 374), dice Edmundo en *El rey Lear*. Por supuesto, merecer un permiso para mendigar se prestó a un sinfín de fraudes e imposturas, por lo que esta licencia fue revocada alrededor de 1675.

La ‘locura cósmica’ como fuerza de revelación sigue presente en la vida del hombre; el arte y la literatura de los siglos XV y XVI hacen de ella un tema. “Escritores tan distintos como Pierre Ronsard y Sebastián Brandt trataron la locura como un fenómeno cósmico” (Rosen 183).

El *Elogio de la locura*, escrito por Erasmo de Rotterdam en 1509, es tanto sátira como apología. La estrategia fue poner sus palabras en boca de la locura (Estulticia) para realizar

una crítica a la sociedad del siglo XVI. La estulticia –dice Erasmo– procede de Plutón. En este sentido, la vida humana no es absolutamente nada más que un juego de locos. Para Erasmo, la locura se convierte en un elemento necesario para que el mundo pueda seguir girando, al defenderla describe la necesidad del mundo, y en forma irónica, presenta a la ‘estulticia’ como la autora y el origen de todo lo bueno que el ser humano puede llegar a disfrutar (Erasmo 23). En su *Elogio de la locura* sostiene, entre muchas otras cosas, que en la vida la locura es esencial en las relaciones humanas, “[p]ues si debéis la vida a los matrimonios y el matrimonio a la Demencia, mi acompañante, comprended cuán obligados me estáis” (65).

Erasmo distingue dos tipos de locura. Una locura tóxica y nociva que produce guerras, parricidios, pasiones indecentes, sacrilegios contra la normativa religiosa de la iglesia y actos extremos de violencia. Pero cree también que hay otra locura que es inspiradora, creadora de sentimientos sublimes, que abre universos de goce y bondades, que tiene genialidades, esa locura es digna de elogios.

Don Quijote es para Hispanoamérica, y quizás para el mundo entero, el arquetipo de esa locura que merece ser elogiada. En la que un individuo noble quiere hundirse para crear universos llenos de un amor intenso, puro, irrenunciable, y anhelos y visiones que lo lleven a experimentar las aventuras más intensas, valerosas e inolvidables. Una locura que lo haga hacer de su vida una historia extraordinaria, digna de haberse vivido. La representación de la maniografía de Don Quijote corresponde a ese espacio liminal pendular donde el caballero heroico zigzaguea entre el adentro y el afuera de la locura, entre la razón y la sinrazón (Thiher 90). Su discurso sobre las armas y las letras lo ejemplifica al pasar de la demostración de la superioridad de las primeras por ser necesarias para la paz, a su condena

porque mata a valerosos caballeros que merecen vivir ‘luengos siglos’. Aun cuando ciertas situaciones como la de los molinos de viento o su interpretación de princesas encantadas son claras manifestaciones de locura, otras, como el discurso anterior, están llenas de lógica y razón. Vale destacar que Don Quijote muere al recuperar la cordura o, más bien, al perder su locura, como si ésta hubiera sido la sola ‘razón’ de su existencia. Esta representación de la locura está marcada por una idealización del loco que Cervantes echa a andar como una mueca irónica al enaltecimiento fatuo de los libros de caballería. La locura es el mecanismo que desarrolla la crítica a la decadencia de los valores medievales, pero una vez realizada, deja vencido y sin sentido, en una vaciedad ontológica al loco Don Quijote quien, al lidiar con una cotidianidad decadente, sin anhelos ni grandes proyectos, acaba muriendo en el vacío, en la no pertenencia.

En la época de publicación de las dos partes de El Quijote –1605 y 1615 respectivamente– la locura se convierte en una forma de razón, una razón torcida, aquella que transita por la parte interna de la cinta de Moebius, viaja paralela, pero nunca se encuentran, desplazan su área de acción, un quiebre o torcedura una sube a la superficie mientras la otra se esconde y viceversa. La locura, cuando emerge, mira el mundo desde su perspectiva y descubre cosas, no tanto del futuro o de lo que no existe, sino de lo que está ahí, pero que nadie ve, de modo que el loco posee una dosis de sabiduría y el sabio, a su vez, no puede dejar de ser algo loco (Felman 84). Éste es precisamente el efecto anamórfico performativo que obliga al descentramiento para que lo oculto de la obra se revele. Este movimiento es el que hace que el lector, al desplazarse del centro de control del discurso hegemónico, pueda ‘ver’, leer en el loco otros espacios de realidad posible. Escuchar sus propuestas. Es así como después de ser validado y asumido, el discurso, el habla del loco pasa a integrar el mundo de

todos los días como una mirada crítica de la sociedad, subversiva, transgresora, reveladora, la mirada del loco es una mirada que desmitifica el mundo.

Al tener una visión de otra dimensión, el loco se parece al profeta ya que desempeña en ocasiones funciones similares a éste, aunque con ciertas diferencias: “en la tradición judeocristiana, el profeta es alguien que cuenta la verdad sabiendo que cuenta la verdad. En cambio, el loco es un profeta ingenuo que cuenta la verdad sin saberlo” (Foucault *HLEC* 376). Rosen considera que por esa mirada especial la literatura de la época es rica en casos de locura, como *El sobrino de Rameau*, obra en la que Diderot presenta a un loco en el que no sólo vemos que la locura se mezcla con el sentido común, sino que presenciamos la defensa del derecho a estar loco. (181) El Marqués de Sade es un caso paradigmático y trascendente que al perseguir la locura como un ideal en su propia vida trasgrede las fronteras de lo moralmente permitido en cuanto a la sexualidad y el erotismo (Thiher 127). En sus manuscritos invierte los dictados de la racionalidad y la ética no sólo de su tiempo, sino de trascendencia que alcanzan hasta la postmodernidad. Convierte al cuerpo en espacio de exploración del erotismo que cuestiona las fronteras sexuales y, al transgredir éstas, su erotismo es considerado perverso, obsceno, violento y de crueldad innombrable. “The amputated fingers, the eyes, the torn fingernails, the tortures of which moral horror intensifies the pain, the mother induced, by cunning and terror, to murder her son, the cries, the blood and the stench, everything contributes to our nausea” (Bataille 121).

En su transgresión enloquecida, Sade establece un nuevo paradigma de los excesos del erotismo donde lo aberrante, lo ominoso y lo erótico coexisten para constituir lo que ahora, bautizadas bajo su nombre, se consideran prácticas erótico-sexuales sádicas. Se trata de un extremo de locura que, según Bataille, no es posible leer sin sentirse enfermo, y que en su

horror perverso, en lo siniestro de su goce extremo por infringir dolor, se ubica en el camino de la muerte sobre la vida. Más adelante vendrá Julia Kristeva, quien reflexiona acerca de la coexistencia compleja de los ‘buenos’ afectos junto con los abyectos y abre la exploración psicoanalista deconstructivista de su ensayo “Sobre la abyección” en *Poderes de la perversión* con una cita de Víctor Hugo extraída de *La leyenda de los siglos*, en la cual atiende a esta complejidad de la perversión y lo abyecto con otras emociones sensiblemente tiernas "No hay animal que no tenga un reflejo de infinito; no hay pupila abyecta y vil que no toque el relámpago de lo alto, a veces tierno y a veces feroz." (7) Kristeva propone una visión psicoanalista deconstructivista de las abyecciones y perversiones sexuales superando las propuestas éticas de Bataille desarrolladas en *La literatura del mal*. Define lo abyecto de la siguiente manera:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada.

Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (7)

Clave es el estado de exilio del yo consciente hacia el yo abyecto. Es ese estado de locura el que lleva al individuo a realizar los actos más crueles y obscenos. La abyección se da a partir del quiebre de la unidad del individuo con su yo interno. Éste, como un autómatá se

despega de su 'amo', como lo llama Kristeva, y lo hace actuar en contra de sí mismo cometiendo atrocidades. Ese exilio, ese estado de abandono es la locura. Lo abyecto es aquella práctica que le es familiar al sujeto pero que en ese estado de ausencia, de vacío en busca de la saciedad emocional, es llevada al exceso más allá de lo familiar, al espacio de lo ominoso (Freud) donde lo familiar se enrarece y se convierte en abyecto. (8) Kristeva precisa ese estado emocional y mental de locura cuando el individuo se ve aplastado por el deseo de lo abyecto y lo que, en mi opinión, hace relevante su pesquisa sobre la abyección es el carácter de constructo social, cultural que le atribuye. Lo abyecto no es un castigo de Dios, ni del diablo. Se genera en el corazón mismo de la comunidad, del colectivo cultural en el que vive el individuo y lo dice de esta manera. [Lo abyecto es] [u]n peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (9) Hace converger el psicoanálisis con el deconstructivismo desde una perspectiva de género para proponer la noción de que las conductas perversas son producto de un constructo social que con el peso hegemónico del discurso patriarcal deben ser transgredidas de manera violenta porque esa represión internalizada fractura al yo social del interno obligándolo al exilio, a las alucinaciones, a la locura.

Ya a partir de los siglos XVII y XVIII lo importante, lo que contaba, era la razón al servicio del bien. Desde esta perspectiva, el loco es desterrado del panorama social cotidiano y se separa drásticamente la razón de la sinrazón. Ésta empieza a humanizarse en el sentido de que sus aflicciones refieren a procesos físicos, fisiológicos o mentales de los individuos y no a fuerzas divinas o sobrenaturales. De este modo se empieza a creer que la voluntad

interviene en el padecimiento de la locura; se piensa que es una condición que se elige y prefiere. La irracionalidad se define ahora en términos de una preferencia en lugar de concebirse a partir del entendimiento racional (Rosen 195). Conforme a estas ideas, los principios regidos por la normativa moral constituyen el modelo según el cual se califican las conductas y se determina la gravedad de las transgresiones. Entre éstas, las excéntricas o irracionales son vistas como un error voluntario que es posible corregir; son un defecto de la naturaleza del hombre, al cual se castiga con el peso de la ley patriarcal. Algunos personajes de las obras de Moliere como el anciano y avaro Harpagon, Alceste el misántropo o Monsieur Jourdain el nuevo rico, constituyen un ejemplo de este tipo de locura de la voluntad o elegida (197). Aunque el personaje no siempre corrige su locura o defecto moral como la loca avaricia de Harpagon, es ridiculizada sin cesar a lo largo de la obra y constituye una pedagogía moral formativa para el lector.

Las nociones teleológicas de los metadiscursos abarcadores que proponen una verdad científica, única, y que responde a una evolución lineal del progreso y la civilización hacia la modernidad, predominan en esta época. Todo lo que hace avanzar hacia la luz del progreso se sostiene en la razón, la ciencia y la tecnología. Otras formas de saberes o sociedades que se alejan de esta visión se califican de atrasadas, incivilizadas, retrógradas. La sinrazón, la locura se entiende como contraria al progreso del mundo occidental. Se considera como la pérdida de la verdad racional –la única que existe. De este modo, se difunde la idea de que la locura se relaciona íntimamente con el ambiente social y familiar del individuo. La holgazanería, los problemas conyugales y familiares y el alcohol, la pobreza, la falta de recursos y educación, de buenas costumbres y moral son causas de locura. Ahora, la civilización es vista como un factor de primer orden entre las causas de la enfermedad mental

y la comunidad médica durante el siglo XIX llegó a sustentar que la locura aumentaba en forma proporcional a la complejidad de la sociedad (Rosen 292). Al lado de estas nociones surgen propuestas genético biológicas que aseguran que la locura es una anomalía heredada por generaciones y acentúa sus males en la medida en que permanece en las líneas consanguíneas. Se recrudece el confinamiento y la institucionalización de la locura con la fuerza de la razón que propone explicaciones basadas en las ciencias naturales y no sociales, por lo que la locura "... fue sometida a silencio dentro de la institución" (González Duro 147). Confinada, sí, silenciada, ahora bajo los discursos y mecanismos de opresión de la modernidad.

El manicomio se convirtió en un lugar de confinamiento pero también de estudio e investigación. La mirada científica se sintió fascinada por el fenómeno de la locura, una mirada que intentaba ser neutral pero que no podía dejar de apasionarse. "Apasionada porque al loco no se le podía reconocer sin reconocerse a sí mismo, sin oír dentro de uno las mismas voces, las mismas inclinaciones y tendencias, las mismas luces extrañas. Esa mirada no podía ver sin verse" (339). Jean Etienne Dominique Esquirol, un psiquiatra respetado en la Francia de finales del siglo XVIII, describe la locura en esos mismos términos, reconociendo que el mundo del loco no puede dejar de seducir. A muchos les puede parecer que se trata de una idealización de la locura, pero no es el único que romantiza sobre ella. Escritores, artistas y aventureros ven en la locura un medio de liberación de la opresión social. En *Memorias sobre la locura por sus variedades*, Esquirol nos dice:

Es el mismo mundo, pero en este caso los rasgos son más fuertes, los matices más acentuados, los colores más vivos, los efectos más manifiestos; porque el hombre se muestra allí en toda su desnudez, porque ni disimula su pensamiento ni oculta sus

defectos, porque no adorna sus pasiones con el encanto que las reduce ni da a sus vicios apariencia que los disimula (339-340).

Esquirol idealiza el carácter intenso de experimentación del loco, lo ve como un ser desinhibido que en su ingenuidad y pureza logra, como un niño sin malas intenciones vivir a plenitud y sin enmascaramientos.

Durante el Romanticismo la locura es un tema constante en la literatura y se le considera como una suerte de musa, de instinto artístico productor de alto vuelo. La irracionalidad se convierte en una ‘explosión lírica’ que hace que tanto el artista como el lector se reconozcan en ella (Felman 51). Las emociones exuberantes y explícitas, los escritores, artistas y personajes transgresores, rebeldes, la imaginación desatada por la locura natural o artificialmente inducida por sustancias alucinógenas, eran todos deseos ya no reprimidos para liberar al individuo de la opresión que la sociedad moderna e individualista les imponía. La anormalidad en la persona y en la vida de un artista era no sólo bien vista, sino deseada como atributo sinónimo de excelencia creativa. Se cuenta una curiosa anécdota de Byron, muestra de una conducta excéntrica, anómala, loca; se dice que en las fiestas le gustaba brindar usando como copa el cráneo pulido de un monje. Al negar las costumbres aceptadas por la sociedad y la moralidad de la época, de los románticos con frecuencia se decía que estaban enfermos o verdaderamente locos.

Contrasta notablemente con esta concepción una doctrina, la eugenesia, surgida en Inglaterra en 1865, cuyo autor fue Francis Galton. Con base en la transmisión hereditaria de los caracteres físicos y psíquicos, sostiene que es posible mejorar la raza humana. Dentro de cada grupo hay gente mejor dotada y gente menos favorecida, por lo que hay que encontrar a los mejores, “... y hacer que se casasen entre sí, para mejorar el fondo hereditario del grupo y

elevar su nivel medio” (González Duro 1996, 175). Por el contrario, a aquellos que posean características no deseables, entre ellos los locos y un sinnúmero de personajes, es necesario segregarlos y que vivan en celibato. Algunas décadas más tarde, Hildegart, la ‘Virgen Roja’, defiende apasionadamente esta tesis y confirma que ni siquiera se debía cuidar a los seres inferiores ‘sin valor eficiente’ porque eso representaría un gasto inútil para la sociedad; no se cuidaría a esas ‘vidas sin valor vital’ que los nazis exterminarían poco tiempo después. Sus ideas causaron asombro y admiración, hasta que fue asesinada por su madre, Aurora Rodríguez.

En este contexto, los locos quedaban irremediablemente condenados como seres inferiores y sin valor –lo que representa siglos de marcha atrás–, como los salvajes de Malpaís, opuestos en todo a los miembros de la controlada sociedad de Un Mundo Feliz para quienes la forma de vivir de aquéllos constituye la más absoluta locura: “Pero aquí todo es diferente. Es como vivir entre locos. Todo lo que hacen es pura locura” (Huxley 97). Y, más adelante, cuando uno de los personajes hace referencia a la forma en que los ‘salvajes’ se aparean: “Una locura..., una auténtica locura”. También los habitantes de *L’Atlantide* formaron una comunidad eugenésica: vencieron la enfermedad, la vejez e incluso “hace ya mucho tiempo que ninguno de los nuestros conoce la muerte” (Carmen Boullosa, *Cielos de la tierra* 18), pero su proyecto utópico, en su loco intento por separarse de los humanos que los precedieron, los condujo a la más absoluta e irremediable locura.

A mediados del siglo XIX se presenta un fenómeno sumamente interesante: la locura inducida mediante estupefacientes. Sin embargo, no se trata de una situación nueva pues la búsqueda de estados anómalos data de miles de años. Desde la más remota antigüedad el ser humano ha tratado de modificar artificialmente sus funciones mentales para alcanzar un

mayor dominio sobre la naturaleza, sobre sí mismo, sobre los demás y sobre los procesos creativos. Se han encontrado residuos de amapola, de la que deriva el opio, en excavaciones de restos humanos de la Edad de Piedra en Italia y Suiza. Se sabe que los sumerios (3000 a. e. c.) llamaban ‘suerte’ o ‘alegría’ al jugo de la amapola. En *Los Vedas* se habla del soma, una planta que se creía originaria del cielo que había sido traída a la tierra por un águila, y que proporcionaba una sensación de felicidad y bienestar inigualables. También en el México antiguo se conocía el uso ritual de hongos alucinógenos, como el teonanácatl, que significa ‘carne de los dioses’ (Schultes 62).

Los estudios médicos y sus avances en anestesiología y algología desataron la manipulación de sustancias para inducir estados de alucinación, anomalía y locura en el siglo XIX. La investigación médica dio pie a la incursión de la creación de estados manipulados de locura. Entrar y salir de ella para estudiarla. Se buscaba no sólo hablar sobre el loco y tratar al loco. Se deseaba estar dentro de la locura misma para hacerla hablar al salir de ella. El médico, el psiquiatra, el artista, todos ellos querían penetrarla, hacerla hablar para dominarla, entenderla, curarla o explotar su intensa creatividad. Buscaban registrar las experiencias del loco desde su punto de vista, descentrar la perspectiva de privilegio y hundirse en el infierno mismo de la locura y el delirio. La obra de Moreau de Tours, *Du Hachich et de l’alienation mental*, publicada en 1845, fue básica en todo este proceso. Parte de la hipótesis de que los sueños se identifican con la locura; a los primeros nos es dable conocerlos por cuenta propia, pero no así a la otra, pues para conocerla tenemos que verla desde fuera, como simples espectadores en el mejor de los casos: “Por consiguiente, es necesario ser loco experimental; esta locura experimental está a nuestro alcance, podemos proporcionárnosla mediante la embriaguez con hachís” (Postel 395). Esta droga le proporcionará un modelo de la locura en

la búsqueda de sus tratamientos. Después de Moreau de Tours, y siguiendo su consejo de experimentar en sí mismos, otros investigadores recurrieron a diversas sustancias como el éter, la cocaína y el alcohol con el mismo propósito científico.

Hasta aquí hemos seguido el rastro de la singladura que iba dejando *Stultifera Navis*. Recorrimos una larga estela en la espumosa efervescencia de la locura. Volvamos de nuevo al psicoanalista Freud. Aprovechamos que no se trata de un trabajo psicológico sobre la locura para omitir deliberadamente la explicación de los grandes conceptos del psicoanálisis: ello, ego, superego, represión, transferencia, sublimación, libido, consciente, inconsciente, etc. El uso y abuso de estas nociones ha dado lugar, en parte, a lo que se conoce como la ‘lectura freudiana’ de la literatura cuya característica principal, según Felman (150), sería su insistencia en el papel preponderante de la sexualidad en un texto. Este enfoque ha provocado distorsiones y la aplicación literal de la teoría de Freud para interpretar personajes, acciones, motivos, deseos o cualquier otro punto de una obra, lo que ha resultado en diagnósticos psicoanalíticos de personajes ficticios y trabajos analíticos guiados por una visión falocéntrica, patriarcal y muy limitada. (162). El hecho innegable es que la literatura se sintió atraída por el psicoanálisis, el mismo Freud informa que en Francia los literatos fueron los primeros en interesarse por este nuevo campo de estudio (Freud 88), y que sus observaciones sobre el Hamlet de Shakespeare fueron aplicadas por algunos como Ernest Jones y Otto Rank quien, en *Motivo del incesto*, demuestra que los poetas eligen muy frecuentemente el complejo de Edipo como tal motivo (90).

El método psicoanalítico desarrollado por Freud representa una forma literaria de explicar la locura porque lo hace en términos de símbolos y alegorías que le permiten definir la personalidad como la lucha entre ‘tres actores’: el ello, el ego y el superego según Allen

Thiher (224-249). El estudio de la tragedia inspiró muchas de sus ideas importantes y explica ciertos momentos aciagos en términos de la nueva ciencia que estaba fundando, así el Destino –principal personaje trágico– y el oráculo se convierten en ‘materializaciones’ de las necesidades de la vida psíquica: “El hecho de que el héroe peca sin saberlo y contra su intención, constituye la exacta expresión de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales” (Freud 89). Desde la perspectiva psicoanalítica Edipo, inconscientemente siempre buscó ese final trágico con el que su ser consciente jamás quiso toparse. El instante en el que se desvela la verdad del inconsciente ocurre el evento trágico.

Me interesa señalar que el discurso narrativo es la herramienta principal que usa Freud en sus terapias psicoanalíticas. El relato le permite descubrir los orígenes de las represiones y su devenir en psicosis, porque recrea la realidad, cuyo rechazo produce una neurosis la cual de nueva cuenta va a negar la realidad. La importancia del relato, que se basa en la asociación libre de ideas que van anudando eventos en la trama para hacer inteligible un momento, o una etapa en la historia de un individuo o personaje, tiene como antecedente su trabajo con la hipnosis como medio de acceso a la memoria del paciente. Así, la memoria sería un lugar donde se encuentran todas esas historias, algunas de ellas pertenecerán sin duda al género de las maniografías, que tienen tanto que decir.

Con Freud volvemos a encontrar la noción de locura no como un estado nocivo, sino como una forma de revelación que se identifica con el sueño y con la poesía porque constituyen caminos para recrear la realidad. En su estudio *La interpretación de los sueños*, Freud sostiene que las obras de arte son análogas a los sueños en cuanto se trata de ‘satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes’ (90). La fantasía proporciona al loco y al artista una estrategia para reemplazar la realidad exterior –con la que no se puede vivir– con

una realidad ‘construida’, y considera por esto que la psicosis es una ‘forma de arte’ (Thiher 246-247). El psicótico y el artista huyen de la realidad opresora para refugiarse en ese mundo fantástico que ambos crean a su gusto y de acuerdo con sus necesidades. El psicótico se hunde en la locura sin pistas para volver, el artista deja algunas señales en el camino que le permiten encontrar la ruta del retorno (Freud 90). Esta relación del arte con la locura, sin ser nueva, contribuyó a hacer del delirio una voz preponderante y un estado mental y emocional necesario, deseado y cultivado en la obra de arte y por supuesto en la literatura. Es una estética particular, un movimiento que se pronuncia en contra del control y la cura, aunque con frecuencia implicara, en el mismo acto que defiende, la creación suprema y un estrepitoso derrumbe del hombre.

En este sentido Moreau de Tours es una voz seductora que busca abismarse en la locura a través del consumo de drogas: “Haced lo que yo, tomad el hachís, experimentad en vosotros mismos” (Postel 395). Este fenómeno tiene un profundo impacto en la literatura que se convertirá en un medio para plasmar experiencias de locura tanto natural como artificial. Al año siguiente de la edición de la obra *Du Hachich et de...*, Théophile Gautier publicó “Le club des hachichins” en la *Revue des Deux Mondes*, donde relata su primer encuentro como miembro de dicho club. Ahí describe todos los estados por los que se atraviesa tras el consumo de la droga que van del ‘jubiloso frenesí’ al kief, “... un bienestar indefinible, una calma sin límites” (Gautier 138). Se organizaban reuniones muy selectivas de clanes a las que asistían artistas sedientos de descubrir su ‘duende’ lorquiano. La vía de la inspiración creadora era el consumo de hachís y un enorme deseo de experimentar. El Hotel de Pimodan se convirtió en el epicentro de los viajes iniciáticos (Brenot 76) a donde, además de Gautier, asistían otros los escritores y pintores malditos. En la lista destacan Baudelaire, Honoré

Daumier, Gérard de Nerval, Delacroix, Boissard, Ernest Meissonier, e investigadores como el mismo Moreau de Tours. Si bien en algunos casos ingerir sustancias tenía un propósito paliativo para el dolor, es verdad que en la mayoría de los casos se consumían buscando experiencias nuevas y sobrecogedoras, la inspiración y el estado necesario para la creación artística. Se sabe que Maupassant padecía terribles migrañas que intentaba aplacar con éter, pero también consumió opio y hachís con los cuales produce estados alucinógenos en los que mezcla las experiencias alucinatorias de las drogas con sus propias obsesiones. Textos como “El Horla” y en otros cuentos de locura se pueden rastrear estos estados anómalos. También fue el caso de Proust quien, para tratar su asma, consumía cocaína.

Han sido incontables los escritores y artistas que han buscado “... abiertamente la embriaguez de las sustancias tóxicas por la experiencia sensorial que proporciona, la cual alimenta el trabajo creativo” (Brenot 76). Si bien es cierto que en la locura hay silencio (Derrida) y ‘ausencia de obra’ (Foucault), también hay un universo sugerente y desbordado que excede los límites de los discursos hegemónicos y al hacerlo imagina nuevos universos transfronterizos. Ahí se multiplican las asociaciones, se enriquecen las ideas, conceptos, imágenes, representaciones, se abre la vida, el sujeto, su cuerpo a otra forma de existir. Huxley y Sartre hicieron también sus experimentos, bajo control médico, ingiriendo mezcalina o LSD con el fin de describir sus resultados. Los límites de la razón bajo los efectos de las drogas han sido descritos por numerosos autores en narraciones y ensayos que fueron escritos después de este tipo de experiencia: De Quincey (*Confesiones*), Alphonse Daudet (*La lutte*), Laurent Tailhade (*La noire idole*), Cocteau (*Opio*), Aldous Huxley (*Las puertas de la percepción*), por mencionar tan sólo algunos ejemplos de una lista desbordada.

Es posible considerar que este tipo de locura es, en cierta manera, una locura del consumo de las sociedades capitalistas modernas porque se le busca y se le da cita al gusto del individuo a través del uso de una mercancía adquirida en el mercado negro, accesible sólo a la burguesía, a las élites y a “los suertudos” de clases más bajas. A esta locura se entra y se sale, se crea el espacio pendular liminal bajo el poder del dinero y del deseo del individuo atrevido. Sin embargo, el placer se vuelve adictivo no sólo por la voluntad, sino porque las drogas enganchan al cuerpo en un abismo de dependencia bioquímica de la que no siempre se sale o si se sale no siempre intacto como se llegó a ellas. Éstos son los estados de locura adquiridos por el mejor postor en el capitalismo y en las sociedades neoliberales. La locura como mercancía se diferencia sustancialmente de aquella que abate al individuo, de cualquier época sin que éste la haya deseado. Este tipo de locura nos va a decir Foucault, produce un gran sufrimiento, un estado permanente de angustia. El loco de esta locura condenatoria de la que nos habla Foucault (*EM*) no es una visita temporal al infierno o al paraíso, no es un turismo científico, poético o estético, sino una condición deteriorante que consume al individuo en el exilio y la marginación social. Gérard de Nerval, quien termina su vida en un manicomio sumido en la demencia, sufrió, como sufrieron también Van Gogh, Nietzsche, Hölderlin, Styron y tantos, tantos otros, nombrables famosos y anónimos innombrables. Crearon parte de su obra en ese estado angustiante y legaron narraciones y poemas, en ocasiones telúricos, que describen con términos aterradores el infierno de su locura. ¿No es acaso sufrimiento en Nietzsche?: “Lo que me llena de espanto no es la terrible figura que hay detrás de mi silla, sino su voz; y tampoco las palabras, sino el tono inhumano ¡Ay! Si por lo menos hablara como hablan los humanos” (Ansoleaga 82-83).

La locura que arrastra impredecible, como aquella manipulada en el mercado e inducida por las drogas, tiene de atractivo y de adictivo el crear universos, espacios heterotópicos en la realidad, cronotopomanías en el arte. Ahí están los garabatos del loco de Nerval que, “[e]n plena locura, durante los dos últimos años de su vida, nos lega el terrible y sublime canto inacabado de Aurelia” (Brenot 134). En esos momentos creativos, Nerval parecía saber y comprender todo, acceder a espacios creativos inalcanzables bajo las cadenas de la razón, al grado de pensar que, si la razón fuera permanente en su vida, perdería toda su capacidad creadora (Feder 248-249). En 1841, escribió en una carta la siguiente declaración: “Temo estar en una casa de cuerdos y que los locos estén fuera” (138). No es el único que piensa que la verdadera locura es la del mundo de la razón, con toda su crueldad, inautenticidad e incomprensión.

Encontraremos con frecuencia en el siglo XX la idea de que la locura es un componente del contexto, de la realidad exterior; la locura está en el discurso ‘racional’ o logos que destruye la autenticidad del ser; es éste el sentido que le da Flaubert: los que se creen dueños de la razón y que están convencidos de vivir ‘dentro’ de las esferas del poder conforme a las normativas de la sociedad son los que en realidad están fuera, “... in the realm of stupidity” (Felman 84). André Breton también estará plenamente de acuerdo. El autor surrealista piensa que la locura coincide con la verdad y la pureza de los valores morales, y considera que el manicomio es una especie de fortaleza que protege contra la perversión de la expresión artística en manos del capitalismo galopante que impera en la sociedad (Brenot 184).

Antonin Artaud constituye otro creador poderoso que pendula en el espacio liminal de la locura y la razón. Fue considerado un enfermo mental para la psiquiatría, y un genio creador para la literatura (135). Ampara bajo su defensa de la locura la indiscutible genialidad de Van

Gogh a quien contrapone con un mundo represivo y violento que consumió la brillantez excepcional del pintor. “Cómo va a ser loco el querido pintor, si no pasó de asarse una mano y cortarse una oreja, en medio de un mundo absolutamente convulsionado y cruel” reclamará a gritos Artaud. (136)

Y así es como la vida actual, por más delirante que pueda aparecer esta afirmación, se mantiene en su vieja atmósfera de violencia, de anarquía, de desorden, de delirio, de desenfreno, de locura crónica, de inercia burguesa, de anomalía psíquica (pues no es el hombre sino el mundo el que se ha vuelto anormal), de intencionada deshonestidad y de hipocresía insigne, de miserable desprecio por todo lo que acredita linaje (Artaud 15). Artaud desborda su ira contra la psiquiatría, esa invención social de la modernidad la cual se construyó para silenciar al disidente y someter bajo las instituciones de vigilancia y castigo a los transgresores expulsados a la periferia de la sociedad, al exilio institucional, metafórico o real, para que no erosionen los mecanismos de control hegemónicos. Fueron las instituciones las que asesinaron a Van Gogh, llenas de locos psiquiatras los cuales lo cegaron, enmudecieron y drogaron hasta consumirlo en la angustia del suicida.

El caso de Antonin Artaud es brutal también. Su obra nace de un sufrimiento profundo y desgarrador, de una locura que aunque lo sume en la angustia le deja intersticios creadores porque “... [he] suffered from confabulatory paraphrenia, a delusional psychosis which is not accompanied by intellectual deterioration ...”. (Rowell 11). Desarrolló una suerte de pedagogía de la iniciación a los estados iluminados por la locura. Y también ideó estrategias escénicas innovadoras que cuestionaban las formas de representación en el teatro y la literatura. Profeta iniciático del arte que predicó en el desierto. En una ocasión, al dar una conferencia en la Sorbona titulada “Theater and Plague”, trató de representar ahí, con una

performance *in situ*, los tormentos físicos y emocionales a los que arrastraba la plaga cuando los tocaba con su manto de pudrición y muerte. Era el cuerpo retorciéndose y su representación del dolor una narrativa visual más elocuente para Artaud que las palabras que pudiera haber articulado para narrar el dolor sobre el papel. Había que representar el arte de la manera más cercana y elocuente a la vida. Por eso la actuación era su vía más eficaz y mordaz. La representación de la palabra fue sustituida por la representación del cuerpo sufriente. Artaud gritaba, se retorció, deliraba, representaba su fin bajo la negrura de la plaga. Quería que el público viviera lo más cercanamente posible la experiencia angustiante de la víctima, para conmoverlos hasta el fondo, para aterrarlos y despertar al público. De esto da testimonio Hyman, que conmovido más allá de lo previsible abandonó a Artaud retorciéndose en el piso (en Rowell 21).

La defensa de la locura como un elemento indispensable de la creación ha puesto en tela de juicio la conveniencia de los tratamientos curativos. Años más tarde, Jean Dubuffet sostiene la misma postura que Breton al considerar que cuando un enfermo se cura pierde la creatividad. El ‘art brut’ de la locura, como lo llama, debe ser preservado como si se tratara de un santuario (Brenot 201), ya que de no hacerse así se mata, junto con el padecimiento, el genio creativo. Se cree que los tratamientos, en muchos casos, “... se oponen a las fuerzas inconscientes que son el motor de la obra, [...] limitan el descenso a los infiernos que el poeta necesita para poder acercarse a su verdad” (208). El sufrimiento extremo, si bien destruye y desgarrar, es también una fuerza que lleva al hombre a crear; en este sentido encierra una fuerza reveladora única. El descenso al infierno de la locura encierra una geografía inhabitable, intransitable, un laberinto del que apenas se reconoce el inicio y, cuando se está seguro del espacio en el que se habita, es demasiado tarde para encontrar la salida. Porque la

locura liminal pendular consumida a gusto como mercancía puede devenir en creación artística hasta cierto punto controlada, pero también puede abismar al temerario que la busque. No siempre se convierte en una representación estética sublime. Hay mucho romanticismo e idealización con respecto a la locura. Los locos de carne y hueso que pendulan entre la locura y la conciencia, médicos, científicos e investigadores, por supuesto que hablan de la locura fisiológica, la del cuerpo que menciona Michel Foucault ante la que la razón y el deseo del afectado no pueden hacer nada. William Styron, quien la padeció, se declara, en *Esa visible oscuridad*, en desacuerdo con esa ‘concepción metafísica’, como la llama, y contra quienes no comprenden que se trata de un ‘verdadero sufrimiento vital’. Describe su enfermedad como ‘sofocante angustia’, ‘sentimiento de terror’, ‘la oscuridad me invadía tumultuosamente’, ‘siniestros estigmas’, por mencionar algunos de los grandes terrores y mecanismos angustiantes que lo destrozaban a diario. Poco antes de internarse en un hospital y de querer suicidarse, dice que al salir de su casa “... experimenté una curiosa convulsión interna que acierto a describir únicamente como desesperación más allá de la desesperación. Salió de la fría noche; no creía posible angustia semejante” (Styron 100). En este espacio liminal también en la vida real se debatió Georges Bataille que desbordaba su angustia y su locura tanto en la escritura creativa como en las terapias que fungían como contrapartida estabilizadora y contenedoras de su desborde emocional e imaginativo. Así balanceaba la necesidad de crear literatura y contener su locura. Hubo un momento en que se hizo inminente la permanencia de la locura por lo que se enfocó en la terapia profesional y, una vez que sintió domesticada a la bestia de la locura, volvió a desbocar a la indomable bestia de la escritura (Brenot 205).

Los surrealistas manifestaron, igual que George Bataille, una fuerte atracción por la locura y sus universos creadores. Defendieron su derecho, como artistas burgueses, de consumir la locura a gusto. Buscaron las drogas como vía válida para crear estados psicológicos y físicos anómalos que les ayudaran a crear arte. Quería reproducir estados alucinatorios y pendular en el estado liminal de la locura y la razón para arrebatarse a la locura toda su belleza y hacerla traspasar la frontera de la razón donde podían desbordarla al mundo de los cuerdos. Así lo reclama Camus, “... it was the hallucination, the images of the “actual functioning of thought”, that interested them as the most extreme and daring products of the irrational” (Feder 254). Para André Breton, el loco es víctima de su imaginación pero también es este universo creativo el que lo libera y alivia de los tormentos del mundo. Hundirse en el laberinto de la locura fue uno de los grandes deseos de Breton.

Además de plasmar la locura en su obra, los poetas surrealistas la exaltaron, y para ellos será tema pero también mecanismo de creación y forma de la más profunda protesta existencial. Dentro de esta escuela estética, por lo menos en alguna de sus etapas creativas, se encuentra Alejandra Pizarnik con la sed insaciable de juntar actividad creativa y vida bajo la misma piel. El punto más elevado a la vez que abismal de su experimento fue su suicidio.

El caso de Dalí es otro paradigmático ya que para él la locura fue una identidad necesaria, lo que lo caracterizó y diferenció. En escritos autobiográficos narra que nació diez meses después de la muerte de su hermano, llamado también como él, Salvador, con quien en todo momento lo compararon sus padres. La presencia ‘ausente’ del muerto marcó su personalidad: “Yo nací doble, con un hermano de muerte, que tuve que matar para ocupar mi propio lugar, para obtener mi propio derecho a mi propia mente” (González Duro 220). Sus conocidas excentricidades, entre ellas su apariencia, provienen de la intención de

descentrarse de la imagen del hermano muerto, del siempre anhelado, y de construir su propia identidad a partir de los espacios más lejanos de los de su hermano muerto. Ese lejano espacio identitario lo encuentra en la anomalía y la diferencia, en la locura.

Para Allen Ginsberg, Theodore Roethke, John Berryman y Silvia Plath se trata, una vez más, tanto de un tema como de un modo de creación, una condición de vida. Recurren a procesos de disolución psíquica para poner en libertad sus visiones y su angustia más profunda y para exponer su crítica a la sociedad, en especial la de la posguerra. Todos ellos parten de la experiencia de la locura en su propio cuerpo y vida, como Pizarnik, para evocar esos estados privilegiados de creación artística (Feder 264). Colgado de las drogas, Ginsberg va a transitar estos laberintos de la locura que son el camino para reconfigurar y descubrir su conciencia creadora. Son el recurso infalible para que la mente haga sus piruetas y desborde los caminos tradicionales de creación. La droga nunca falla para dar inspiración, son su “pious investigations” (Feder 269).

Emma Santos, Marguerite Duras, Virginia Wolf y muchas otras escritoras ven en el discurso falocéntrico patriarcal dominante la expresión del lenguaje de la razón. Un lenguaje de violencia represiva, subordinante y silenciador de todo lo femenino, de lo irracional y emotivo. Entonces, ese espacio anómalo, a veces ominoso y alucinante de la locura, va a ser universo de residencia de muchas artistas y escritoras quienes, por medio de la locura, intentan distanciarse y despedazar el discurso hegemónico patriarcal “...women have no choice but to contend for their identity in and through madness, and forge or claim an identity larger than the privative identity of being the irrational opposite of the supposedly rational male” (Thiher 302). Se asocia así, la transgresora escritura de muchas mujeres con el estado de locura que va forjando una identidad periférica que no se circunscribe a los

discursos dominantes del poder. Se deslizan hasta las fronteras mismas de la razón para retar los límites de exploración estética que aún les permitan sobrevivir en una sociedad dominada por los hombres. La lucha lineal y dialéctica de los opuestos que es producto del logos se ve retada por esta búsqueda rizomática deleuzeana de la representación estética donde hay más de dos opciones para transitar. Escuchamos entonces desde este laberinto creador decir a Emily Dickinson (en Thiher 324):

Much madness is divinest sense

To a discerning eye.

Much sense, the starkest madness.

Navegamos en la sinuosa singladura de la locura para pendular entre locura y razón, explorando las cimas y profundidades de un enigmático mar que lo mismo devora cuerpos que los hace flotar en el vaivén de su superficie dejándolos reproducir las visiones de su viaje en los límites de la locura o desde dentro. La representación de la locura en el arte ha ido cosida al cuerpo mismo del hombre desde sus orígenes. La literatura es una forma artística donde los detalles emocionales y correferenciales de los viajes a estos territorios pueden ser representados con cierta precisión. ¿Puede el loco articular, hablar sobre la locura y, o desde su locura? Foucault dirá que ese punto cero es devenir conciencia de locura, el punto máximo de revelación y enunciación de la sinrazón. Derrida desmonta el argumento y dice que la locura es silencio y, cuando habla, ya trasgrede los límites mismos que constituyen lo irracional y es la razón la que habla. Quizás en esa lógica articulada del lenguaje estético, de la poética misma escritural sobre la locura algún gesto logra traspasar el golpe de oxígeno de la razón y como bestia anfibia traernos un poco de las profundidades oscuras del mar de la locura. Vendrá a nuestros ojos ya como castigo o privilegio, conciencia y decadencia moral,

pecado y enfermedad, aberración demoníaca e inspiración divina o artística, explosión e implosión de los infiernos del yo y del otro. Pero hundidos en su estética arrebatadora sabremos que después de verla, como a la medusa, no podremos ser los mismos, algo recóndito y profundamente íntimo se habrá convertido en un puñado de sal, en un ojo navajado por el horror, en un cuerpo arrinconado y orinado en el closet.



Mujer enloquecida sumida en la nostalgia. Foto anónima. Common Rights.

condición nómada

apago las luces de la peste, me desnudo a tientas, entro en el rincón más oscuro del placar y
me encierro

espero

a que el silencio crezca como un hongo negro y nivele su potencia con la oscuridad
espero

a que el frío empiece a sacudirme

me hablo con ternura, me escucho, ya no me entiendo, no me reconozco en ese llanto
el llanto no alcanza a mojar todas las imágenes

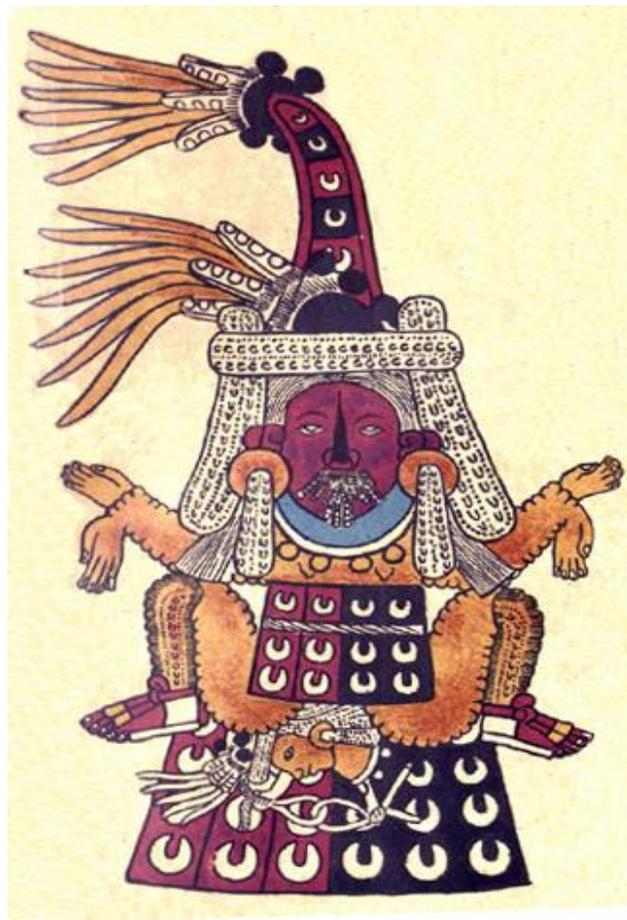
no se nivela con el grito, el agua que emana del cuerpo no alcanza, los temblores no
alcanzan, el charco de orines no alcanza, los labios mordisqueados no alcanzan
este cuerpo me abandona

no es más mi residencia, me expulsa, no quepo

ya no espero

abro la mano derecha y coloco la pieza de metal entre el índice y el pulgar

ya no espero
elijo los muslos, el movimiento fino y transversal de cirujana ya no me asombra, realizo los
cortes con la maestría de quien cree haber domesticado a su bestia
me molesta la precisión, me reto, presiono más fuerte
apareces abrupto
miras esa bestia vencida que soy, me enternezco al verme en tus labios quebrados, y por lo
que transitaremos en nuestras pieles,
te penetro por el hueco que has guardado por años con mi nombre
hurgo en tu voz mi residencia
ya no me responde, toda trashumancia en tu cuerpo me es negada, no me perteneces
y yo no soy sino tu
ajena (Ruffino, condición nómada, *Mayday*)



Tlazoltéotl. Códice Borbónico.

4. La concepción mexica de la locura: Tlazoltéotl

Después de haber rastreado la singladura eurocentrista, es pertinente anotar como se concebía la locura en una de las más importantes civilizaciones indígenas americanas, la mexicana. Esta visión no entendía a la locura como un mal aislado de la totalidad del estado físico, mental y social del individuo. Por ello es importante plantear los elementos más importantes que caracterizan la noción de salud o bienestar del individuo en la perspectiva de la mexicana. Los nahuas o mexicanos, como colectivo, desarrollaron una cosmovisión particular que contribuyó a forjar su identidad cultural que, de acuerdo con el psiquiatra francés F. Raveau en *Identification culturelle et psychiatrie*, se define como la conciencia vivida de pertenencia colectiva en relación con un pasado histórico y mítico y que puede ser proyectado en un devenir común posible o utópico que se expresa a través de indicadores de participación territorial, biogenéticos, lingüísticos, económicos, políticos, religiosos y por supuesto culturales.

Dentro de la cosmovisión de los nahuas la estructura del cosmos se fundaba en una lucha dialéctica constante entre un orden ideal y un orden actual, fáctico o que compete a la noción que tenían de realidad. La base de su pensamiento reside entonces en esta oposición dualista que organiza pares polares, elementos contrarios pero esencialmente complementarios. Segmentan así el cosmos para explicar todas sus posibles variables, la diversidad, su articulación y orden, y su movimiento. Tenían entonces opuestos complementarios: cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, hombre mujer, lluvia y sequedad, etcétera.

La religión, como una fuerza hegemónica que ejercía su poder discursivo, teológico, político y militar, sustentaba esta cosmovisión dualista y dialéctica. Los dioses, como constructos, sintetizan las propiedades de los eventos naturales y ponen en relación estrecha los acontecimientos macro y micro cósmicos. Los dioses por lo tanto tenían identidades

duales o múltiples. Entre ellos nos interesa rescatar la del dios Tezcatlipoca, que de acuerdo con C. Duverger en *L'origine des Aztèques*, era el segundo en importancia en el panteón nahua (al lado de Huitzilopochtli, dios del sol). Era el dios mago multiforme que todo lo veía en su espejo de obsidiana. Encarnaba la destrucción, la brujería y el castigo. Era capaz de castigar con las enfermedades, epidemias y la locura. Otra diosa importante para nuestro estudio de la locura es *Tlazoltéotl* que tenía el poder de limpiar los corazones de las vidas consumidas, de dar paz, de regular las acciones, y de lavar con aguas claras las cosas vergonzosas (*J.J. Cabada-Izquierdo*).

De acuerdo con esta visión dualista, la vida y la muerte eran dos aspectos de una misma realidad. La muerte no interrumpía el ciclo de la vida porque la inmortalidad seguía automáticamente al fin de la existencia terrestre como señala Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. El lugar al que irían después de su muerte dependía de la manera en la que morían y no de cómo se habían comportado mientras vivían. Sahagún enfatiza el peso que ponían los nahuas en el destino regido por el libro sagrado de los presagios, el *tonalamatl*. El cual describía el ritmo y destino de las vidas de los nahuas según el signo que regía mes, día y hora bajo el cual habían nacido. Había días buenos y días desafortunados. Nacer en un día desafortunado los hacía propensos a padecer alguna enfermedad. Por ejemplo, si nacías en *Ome-tochtli* (Dos Conejo) estabas destinado al vicio del alcohol. El peso del colectivo que se refleja tanto en las estructuras lingüísticas como en su cosmovisión, la noción del yo, del ser individual, contaba muy poco con respecto a la noción del ser colectivo y de su bienestar comunal.

Otro aspecto sustancial dentro de su cosmovisión era el de la salud y su opuesto complementario, la enfermedad. No es sino hasta hace muy poco tiempo que se reconoce la

importancia de una concepción holística del ser humano. Pues para los aztecas ésta era la manera de entenderse y entender el universo; no se podía desligar al ser humano de la naturaleza y, por supuesto, de los otros seres humanos como parte de ella. Es necesario recordar el concepto de los aztecas sobre el hombre, quien es la imagen en su conjunto de rostro y corazón y no de cerebro-mente como se ha concebido tradicionalmente en la cultura occidental. El cuerpo no era concebido separado o fragmentado del espíritu sino en una relación dinámica y en delicado equilibrio, lo mismo que el individuo y el colectivo, el colectivo y el cosmos. Por lo tanto, la medicina, los médicos y los medicamentos atendían a una visión holística tanto del ser individual como del colectivo, es decir, que no se concebía un individuo descontextualizado del grupo cultural, ni de la naturaleza, ni del cosmos regido por los dioses. Por lo que, como señala Soustelle, los nahuas al practicar la medicina mezclaban la religión, la magia y la ciencia. Los dioses podían causar las “buenas enfermedades” y/o su cura, y eran concebidas como buenas en el sentido de que el individuo se hubiera involucrado en un comportamiento negativamente valorado por la comunidad, como emborracharse o robar y su enfermedad de castigo era una forma de detener, frenar o controlar esta conducta por medio de su detección y cura. Así vemos que la idea del pecado en el mundo azteca se refería a un mal físico o social y no a una falta de carácter sobrenatural merecedora de un castigo después de la muerte. Junto con las deidades, existían espíritus sobrenaturales que habitaban en los bosques, ríos, cavernas, manantiales, cañadas y hormigueros, como los que describe Ortiz (1989), los *ahuican chaneque*, dueños de los lugares peligrosos y habitantes del inframundo. Estos *chaneques* podían enfermarlos al sacarles el *tonalli* del cuerpo, por lo que debían mostrarse muy cautelosos al estar en esos lugares. De igual modo, los hechiceros o magos infligían “malas enfermedades”. También

los hechiceros y magos tenían tanto la capacidad de sanar como de enfermar a los demás. El nombre genérico de los hechiceros era *tlacatecólotl*, hombre-búho. Si se tenía la suerte de capturar a un hechicero, se le podía destruir cortándole el pelo hasta la coronilla, lo que producía pérdida del tonalli y, más tarde, la muerte. La ciencia medicinal se basaba en un fuerte conocimiento herbolario, de los minerales, de hidroterapias, sangrías y de la anatomía.

La enfermedad no se definía por los médicos nahuas, los *titici*, por medio de la disfuncionalidad estructural o de algún órgano, sino como un *cambio dinámico ocurrido en el organismo*, según lo señala Sergio Javier Villaseñor Bayardo. Un individuo saludable dependía entonces del equilibrio de las fuerzas del cosmos como del “mantenimiento de sus propios límites contra las fuerzas de los demás...su ruptura era la enfermedad.” (8) La unidad dual fundamental que refería a la condición salud-enfermedad era la del frío-calor. Una percepción que caracteriza algunos órganos fríos y a otros calientes, lo mismo que a los medicamentos, los alimentos, elementos de la naturaleza, animales, etc. Estas nociones perduran en la cultura empírica mexicana hasta nuestros días.

La medicina entonces era concebida igualmente desde una noción dialéctica y no jerárquico-prescriptiva como la que fundamenta el conocimiento occidental. El médico daba su diagnóstico pero el paciente también describía su padecer. Ambas visiones se complementaban para decidir el mejor tratamiento. El origen de la enfermedad podía ser atribuido a la *transgresión* de la normatividad moral o religiosa. *Curar* al enfermo entonces era esencial para conservar el orden social. La medicina era para los nahuas, de acuerdo con Beltrán Aguirre, un agente regulador del control social. De tal forma que, como afirma Somolinos, el enfermo no debe ser curado debido a lo que la enfermedad le produce sino al perjuicio social que ello conlleva para el buen funcionamiento de la comunidad.

El cuerpo era definido, nombrado como “nuestra carne en su conjunto, en su totalidad” el *tonacayo*. Y su lado izquierdo, era el lado no oscuro del corazón, el positivo y bondadoso, aquel lado que ocupaban aquellos más cercanos a la autoridad. Los cabellos tenían características mágicas porque revestían la cabeza que era considerada una de las partes bañadas por el *tonalli*, una de las entidades vitales o almas. La cabeza era la región de la comunicación, de las relaciones sociales y cósmicas. Alojaba la capacidad de razonamiento. Se denominaba *tzontecómatl* o “la cabeza en su totalidad” y era una metáfora, un sinónimo de *ilhuícatl*, “el cielo”. Si bien es cierto que entre los aztecas había un gran número de denominaciones para referirse a las alteraciones del estado de ánimo o a los trastornos mentales, también lo es que llegan hasta nuestros días después de haber pasado por varias traducciones, del náhuatl al latín, del latín al español. Así es que con cierta reserva podemos decir que las emociones que los aztecas identificaron como enfermas fueron la ansiedad y aflicción, el miedo patológico, la locura, la melancolía y la histeria.

A los locos se les llamaba *cuatlahuelíloc*, término que refiere a la disminución de las funciones orgánicas concentradas en torno a la parte superior de la cabeza o *cuaitli*. También se les llamaba *yollotlahuelíloc*, que refiere también a una disminución de la funcionalidad orgánica pero en torno al *yollo* o corazón. Para los aztecas, el corazón *yollo* era el órgano no sólo relacionado con las enfermedades mentales sino con los estados de ánimo, como lo sugieren las siguientes palabras del náhuatl (Elferik, Flores, y Rodríguez, 1997:3 Elferik, J., Flores, J.A. y Rodríguez, E. (1997) Las enfermedades mentales entre los nahuas. *Salud mental*, 20, 3).

Náhuatl / Español

yollotlaelilocayotl / locura

yollopolluiliztli / locura-pérdida del corazón

tlatlapololtili / enloquecido

neyolelelaxitlilixtli / angustia

yolloteneneuiztli / aflicción

teymacaxiliztli / miedo, temor

teyolmalacachoani / inducir la locura por medio de hechizos

yollomimiquilixtli o *yolpapatzmiquiliztli*/ epilepsia “debilidad a causa de una fuerte opresión en el corazón.

motlapololtlani / loco

yollopatli “medicina del corazón” nombre del conjunto de plantas que curan las enfermedades mentales.

Otra enfermedad mental o debilitamiento de la conciencia o forma de locura era resultado de una opresión en el pecho causada por los *alahuac*, que eran flemas o sustancias líquidas, viscosas y resbalosas identificadas por su coloración y estrechamente relacionadas con los puntos cardinales. Introducidas al cuerpo por un rayo o las fiebres. Y su exceso ocasionaba la locura por lo que se prescribían medicamentos que favorecían su evacuación para sanar la condición del enloquecido. La sanidad mental o equilibrio emocional estaba también relacionada con el equilibrio en la producción de saliva. El dios “que limpia la saliva de los dioses” –Teoiztlactlapanqui– frenaba la cólera en los individuos. Se relacionaba a la saliva con el veneno y era metáfora de mentira, falsedad, chisme, envidia. La mezquindad se simbolizaba por medio de las verrugas o *tzotzócatl* que eran “suciedad” como el desecho de lo social lo que el grupo repele, lo inservible.

La cabeza es un centro anímico clave. La visión holística nahua del individuo refiere – según los estudios de López Austin de Bernardino de Sahagún y el diccionario náhuatl de Molina– a doce grupos de centros anímicos que conforman diferentes entidades –la noción de lo que ahora se entiende por *alma*. López Austin define al centro anímico como la parte del organismo humano en donde se concentran fuerzas y sustancias vitales.

1. Yol, Yollo: corazón
2. El: hígado
3. Tonal: irradiación contenida en el cuerpo
4. A: fontanela. Las fontanelas (del latín *fontanella*, “ventana pequeña”), o *puntos blandos*, *molleras*, son las separaciones que, durante aproximadamente 12 a 18 meses, se observan, como parte del desarrollo normal, entre los huesos del cráneo de un bebé, en el sitio donde, en la edad adulta, se formarán las suturas. Al crecer el individuo se fusionan.
5. Cua: parte superior de la cabeza
6. Tzon: cabello
7. Ihio: aliento
8. Ix: ojo o rostro
9. Nacaz: oreja
10. Xic: ombligo
11. Cuitla: excremento
12. Tlail: excremento

El *Yol* o *Yollo*, el corazón o su entidad anímica –que se produce a partir de este centro de fuerza vital– es quizás, a diferencia de la cultura eurocéntrica, la más importante desde la perspectiva nahua. Esta entidad está relacionada directamente con la vitalidad física y

emocional, el conocimiento, los impulsos y los afectos. Le pertenece la memoria, los hábitos, los gustos, la voluntad, el control de las acciones y emociones. Aunque no es el órgano que le da unidad a la conciencia del individuo, sí es susceptible de ser transformado por las fuerzas del bien o del mal. Si el corazón se “torcía”, pecaba y en consecuencia el individuo era castigado y enfermaba de locura o mala conducta que se correspondían. Si se dañaba el corazón llegaba la amnesia, la fatiga, la cólera, la inconsciencia, “falta de genio”, la alienación y la transgresión de las normas sociales. *Elli*, otro centro anímico muy importante que refiere al hígado o *El*, se concentra en el área del afecto y también comparte la de la vitalidad con el *yollo*. Un *elli* activado genera energía transformadora que hace de un individuo un ser valeroso y atrevido. En un estado de equilibrio originaba la alegría y la calma del ser, el *cemelli*.

Parte III. Zarpar en *Stultifera Navis*
La maniografía latinoamericana contemporánea

La maniografía es un género literario que se ha producido, como ya hemos esbozado en el Capítulo II, a lo largo de los siglos ha acompañado la necesidad de comunicar una forma específica de estar en el mundo. Esa existencia anómala, periférica, la de la locura, en la que el individuo busca expresarse para no abismarse, como menciona Foucault, en la más abyecta de las objetivaciones, en la soledad del exilio y el rechazo de la convivencia en comunidad, para intentar cifrar su humanidad a partir de la diferencia.

El texto maniagráfico ha transitado de igual manera por toda la historia de América Latina donde la locura se ha representado, desde los códices precolombinos hasta la modernidad. Este estudio incursiona en la etapa contemporánea de la producción literaria. Hemos apuntado que la *maniografía* como género, ha desarrollado variadas estrategias discursivas o estructurales lo mismo que técnicas narrativas para representar la experiencia de la locura en los textos, el monólogo interior, la fragmentación discursiva, la intertextualidad, el pastiche, el plagio, la intratextualidad, la mezcla de géneros literarios, la descomposición discursiva, el atrofiamiento de la sintaxis, los discursos afásicos, el absurdo, la repetición, la escritura caligramática, la efrástica entre las más destacadas. Clave en la creación maniagráfica es la manipulación y retorcimiento de las representaciones del tiempo o el espacio, es decir, el cuidadoso tejido de construcción de la cronotopomanía. En ésta acaso se ve una suerte de poética del espacio como insinúa Bachelard, pero específica de la locura, un *reverie* del loco, ese lugar otro heterotópico que al configurarse en la alteridad no sólo la describe, sino que también critica su condición periférica, su subalternidad.

En el contexto telúrico de finales del siglo XX latinoamericano, la maniografía toma un papel preponderante en la literatura previa al *Boom*, durante éste y posterior a él. La

contribución que realizan las escritoras en el género de la maniografía es impresionante. Pilares literarios que establecen un nuevo paradigma que crea escuela en el género maniográfico son las cuentistas mexicanas Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila, y el trabajo de Rosario Castellanos quien, heredera de Sor Juana, rompe el dominio hegemónico patriarcal en México. Los alcances de su trabajo trascenderán las fronteras, y así lo señala Debra Castillo en *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* (1992) al rescatar la trascendencia de Castellanos, “who confronted the rhetorical tradition that defines good prose as clear, straight forward, masculine and bad taste in prose as a fondness for the excessively ornamented, and therefore effeminate” (51). Su escritura es un mazo que se estrella contra los muros patriarcales que han encasillado a la mujer como un accesorio del hogar, un cuerpo que reproduce la especie, que satisface urgencias sexuales o afectivas. Su literatura y sus ensayos reclaman a una mujer activa, intelectual comprometida consigo misma para trasgredir la normativa opresiva hegemónica. Y ahí vienen las mujeres del clan con sus maniografías y más. Ejercen toda su creatividad liberadora en contra no sólo de la opresión patriarcal en las esferas domésticas, pero también en las de espacios públicos más amplios. Entre ellas, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Sabina Berman, Susana Pagano, Rosa Beltrán, Valeria Luiselli, Fernanda Melchor y Brenda Navarro.

En este sentido y entrada ya la denominada era de la posmodernidad el trabajo de Cristina Rivera Garza es un parteaguas en cuanto a la creación de las maniografías. Su novela *Nadie me verá llorar* opera como un disparador que eclosiona tanto el estudio de las maniografías como la creación literaria de este género. Dialoga desde lo literario y lo ensayístico con Foucault, Derrida, Spivak y muchos otros intelectuales, atendiendo a la representación de la

voz femenina y subalterna de la locura con su ya paradigmático personaje Matilda Burgos. Abre una nueva corriente de escritura con una literatura de una fuerza crítica y un poder lírico que enhebran finamente una urdimbre rizomática con otros géneros literarios, como la historiografía, la crítica literaria, la sociología, la ecología, la poesía y otros. Su estética y temática tiene una potencia centrífuga liberadora. La misma que ha sacudido y han experimentado otras escritoras en otros focos en Latinoamérica que también están produciendo o han producido maniografías. En el caribe, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Marta Aponte Alsina, Irene Vilar, Judith Ortiz Cofer. En el sur, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Diamela Eltit, Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Clarice Lispector, Lya Luft, Helena Araújo, Albalucía Ángel, Laura Restrepo. En Centroamérica tenemos a Gioconda Belli, Claribel Alegría. En Estados Unidos, a Ana Castillo, María Amparo Escandón, Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa. La lista es larga, pero hacemos sólo mención de algunas de las más destacadas. Estas escritoras han luchado por tener una presencia literaria en una esfera cultural dominada por el sistema patriarcal.

Los escritores también han tenido una fuerte presencia en el género maniagráfico. Juan Rulfo encabeza la lista con su emblemática Susana San Juan en *Pedro Páramo*, con Macario en su cuento homónimo, y muchos otros personajes que ya mencionamos con anterioridad. Carlos Fuentes, con Aura de su novela corta homónima y Amilamia de “La muñeca reina” y Ernesto Sábato, con Pablo Castel en *El túnel*. Sugerente es el cuento “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia y antes que él en México “los fantásticos” Francisco Tario y Juan José Arreola.

Tienen gran presencia en el género escritores que denuncian el puño asfixiante del poder político patriarcal en formas de cruentos dictadores y políticos déspotas como Gabriel García

Márquez con José Arcadio en *Cien años de soledad*, o su dictador en *El otoño del patriarca*, Augusto Roa Bastos con su *Yo el supremo* y Mario Vargas Llosa con *La fiesta del chivo*. Tenemos a Alejo Carpentier con trabajos como *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. Y por supuesto a Julio Cortázar con narraciones de largo aliento como *Rayuela* o cuentos cortos como el paradigmático “La noche boca arriba” al que lo acompañan otros como “Axolotl”. Y no se deja olvidar por supuesto Roberto Arlt con *Los siete locos* lo mismo que Horacio Quiroga.

Cada país latinoamericano tiene sus grupos maniagráficos. Dentro de la genealogía peruana algunos que abrieron brecha en el siglo XIX en el género de la maniagrafía destacan escritores como Narciso Aréstegui, Clorinda Matto de Turner y Ricardo Palma. Seguidos de Clemente Palma y César Vallejo. Le siguen autores que utilizan la locura para criticar los mecanismos de opresión estatal y sus esferas expansivas de domino como Enrique Congrains Martin’s y José María Arguedas hasta llegar a escritores contemporáneos como Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo y José de Piérola.

Destaca en el sur por su producción maniagráfica José Donoso quien tiene novelas paradigmáticas en el género como *Coronación* y *El obsceno pájaro de la noche*. Lo acompaña por supuesto Diamela Eltit a quien ya mencionamos con *Lumpérica*, *Por la patria*, *Padre mío* y *Vaca sagrada*. Un caso de literatura maniagráfica que cultiva la estética de la abyección es la de Horacio Castellanos Moya con *Insensatez*, *La diablo en el espejo* y muchos de sus cuentos. *El fin de la locura* de Jorge Volpi lo mismo que *El anticuario* de Gustavo Faverón, *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela constituyen maniagrafías donde la angustia, central en la condición de locura como menciona Foucault, son una de las

estrategias de representación fundamental para comunicar la fractura del individuo en la modernidad.

Retomo, a modo de síntesis, la intención de este trabajo, que es resaltar la importancia que tiene en la maniografía la manipulación de la topomanía ya que el despliegue de las estrategias y técnicas narrativas para construir esta unidad espacial en tanto espacio heterotópico representativo de la experiencia de la locura me sirve como herramienta cohesionadora y clasificadora en el desarrollo de una metodología hermenéutica que permite analizar los textos maniagráficos.

Mi propuesta, como ya mencioné anteriormente, hace posible el análisis y entendimiento de las maniografías agrupándolas en tres topomanías distinguibles donde se enfoca la representación del personaje loco: en el *interior*, el *liminal pendular* o el *exterior*. Estos atisbos de similitudes y coincidencias en cuanto a la construcción de la topomanía proporcionan bases para elaborar grupos y conclusiones más amplias en torno a núcleos temáticos con respecto del tratamiento literario de la experiencia de la locura en la cuentística latinoamericana.

A continuación, quiero presentar un esquema de análisis y agrupamiento de algunos textos maniagráficos representativos de la narrativa contemporánea latinoamericana siguiendo el método de identificación en el cronotopo de la locura de su unidad espacial o topomanía: *el adentro*, *el pendular liminal* y *el afuera*. Al explorar y delinear los límites de la topomanía, analizo su tratamiento en la narración. Con base a este análisis propongo tres agrupaciones de los textos que se corresponden con cada una de las topomanías clasificatorias.

Luego propongo una subdivisión temática dentro de cada una de las partes señaladas. Para este muestreo he recortado la selección del material a obras producidas de 1960 a la fecha. Mi propósito es proporcionar una suerte de panorama más amplio para esbozar, más allá del alcance de los análisis que aquí realizo, lo que podría ser la estructura de un análisis hermenéutico más amplio de las maniografías latinoamericanas contemporáneas que de entrada proporcionan una riqueza y complejidad temática insospechadas.

Toda clasificación es siempre insuficiente y limitada, pero no deja de ser una propuesta que ayude a descentrar las formas tradicionales de estudio de estas narrativas ya canónicas.

Aquí el esquema básico de la clasificación:

Topomanía	Grupo	Subgrupo	Cuento
<i>del adentro</i> En la mente del loco	“Manía hacia el adentro del laberinto o caída abisal hacia los parajes de Tlazoltéotl”		“Extracción de la piedra de locura” Alejandra Pizarnik
			“La otra” Silvia Molina
			“Sueño soñado” Guadalupe Dueñas
<i>pendular</i> <i>liminal</i> En la mente y en el cuerpo	“Manía liminal pendular o los fragmentos de Jano”	1: “Razón y sinrazón pendulando su laberinto” En la mente o interioridad del loco	“Macario” Juan Rulfo
			“La loca y el relato del crimen” Ricardo Piglia
			“Sólo vine a hablar por teléfono” Gabriel García Márquez
		2. “Maniamorfosis o la experiencia del instinto alienador” En el cuerpo o en la exterioridad del individuo	“La muñeca menor” Rosario Ferré
			“Axolotl” Julio Cortázar
			“El cuerpo de Adelaida” Brianda Domeq
			“Chac Mool” Carlos Fuentes

<p><i>del afuera</i></p> <p>Fuera del cuerpo del individuo loco y en contacto con su comunidad</p>	<p>“Manía en el afuera del laberinto”</p>	<p>1. “La alteridad imaginada”</p>	<p>“La noche boca arriba” Julio Cortázar</p>
			<p>“El día en que fuimos perros” Elena Garro</p>
			<p>“La puerta” Salvador Elizondo</p>
		<p>2. “El crimen o la pulsión del sacrificio”</p>	<p>“La condesa sangrienta” Alejandra Pizarnik</p>
			<p>“El huésped” Amparo Dávila</p>
			<p>“Emma Zunz” Jorge Luis Borges</p>
			<p>“Al roce de las sombras” Guadalupe Dueñas</p>
			<p>“La gallina degollada” de Horacio Quiroga</p>
		<p>3. “Locura y anomalía de eros”</p>	<p><i>Pedro Páramo</i> Juan Rulfo</p>
			<p>“En la madrugada” Juan Rulfo</p>
			<p>“La jaula de tía Enedina” Adela Fernández</p>
			<p>“Ceremonias de rechazo” Luisa Valenzuela</p>
			<p>“Verde y negro” Juan José Saer</p>
			<p>“Celina o los gatos” Julieta Campos</p>
			<p>“Solitos en el universo” Horacio Castellanos Moya</p>
		<p>4. “Locura y maquinaria del poder”</p>	<p>“La culpa es de los tlaxcaltecas” Elena Garro</p>
			<p><i>Nadie me verá llorar</i> Cristina Rivera Garza</p>
			<p>“De hermano a hermana” Cristina Peri Rossi</p>
			<p>“De noche soy tu caballo” Luisa Valenzuela</p>
			<p>“Los nudos blancos” Ricardo Piglia</p>
<p><i>Padre mío</i> Diamela Eltit</p>			

Una vez a bordo, realicemos los preparativos para zarpar en *Stultifera Navis*. Iniciemos con la topomanía del adentro. Algunos textos que pueden representar lo que denomino una “Manía hacia el adentro del laberinto” que representa una suerte de caída abisal hacia los parajes de Tlazoltéotl, son los textos que se caracterizan por una locura que se desarrolla en la interioridad del personaje loco, dentro de su cuerpo o su mente. A este grupo pertenece “Extracción de la piedra de locura” de Alejandra Pizarnik. Se pueden agrupar también textos como el de Guadalupe Dueñas, “Sueño soñado”, el de Silvia Molina, “La otra”, entre muchos otros. Para mi análisis, selecciono un texto de esta topomanía del adentro: “Extracción de la piedra de locura” de Alejandra Pizarnik.

En una segunda agrupación que denomino “Manía liminal pendular o los fragmentos de Jano”, la topomanía se localiza, como su título lo sugiere, en un espacio liminal pendular. Después de releer y considerar narrativas que localizan la locura en una representación intermitente que puede ser dentro del individuo loco o afuera de su mente y corporeidad, subdividí este grupo en dos partes. Por un lado, textos bajo el grupo 1: “Razón y sinrazón pendulando su laberinto” el cual tipifica un tipo de locura liminal que se ubica en el espacio subjetivo del personaje principal, es decir en su mente, en su interioridad, y pendula entre la razón y la sin razón, entre la locura y la cordura en cuanto expresa su experiencia de vida. Pertenece a esta subdivisión el cuento “Macario” de Juan Rulfo, por considerarlo uno de los textos paradigmáticos de este grupo, dentro del que considero también “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia y “Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez. La segunda subdivisión de grupo “Manía liminal pendular o los fragmentos de Jano” la denomino 2. “Maniamorfosis o la experiencia del instinto alienador”, donde se puede analizar y dar cuenta de la experiencia de la locura liminal pendular en tanto que el

personaje loco entra y sale de la locura, pero no a través de la razón y la sinrazón que opera en el intangible espacio de la mente. El personaje loco entra y sale de la locura a través de la materialidad de su cuerpo, en lo que he denominado una maniamorfosis, es decir una transformación de la corporeidad del individuo loco como mecanismo de sobrevivencia, emblema de lucha, fuga beligerante en contra de la realidad que lo asfixia. Tal vez no sea con *Las Metamorfosis* de Ovidio propiciadas por los iracundos dioses de los griegos el texto con el que dialogan estas narrativas de la modernidad, sino con *La metamorfosis* de Franz Kafka. Los cuatro textos que propongo como emblemáticos de esta agrupación son de Rosario Ferré “La muñeca menor”; de Julio Cortázar “Axolotl”; de Brianda Domeq “El cuerpo de Adelaida”; y de Carlos Fuentes “Chac Mool”.

La tercera agrupación que propongo para clasificar las maniagrafías la denomino “Manía en el afuera del laberinto”, la cual atiende el análisis de los textos donde la locura adquiere una fuerza centrífuga y se hace manifiesta en el exterior, en donde el individuo choca con los seres de su comunidad. Esta topomanía es la más frecuentemente representada y posibilita un sinnúmero de posibles subdivisiones, yo propongo cuatro.

1. “La alteridad imaginada”, en donde encontramos narraciones en las cuales el loco proyecta su intersubjetividad al exterior creando realidades alternas de existencia y experiencia. Los textos que se agrupan aquí son de Salvador Elizondo “La puerta”; de Julio Cortázar “La noche boca arriba”; de Elena Garro “El día en que fuimos perros”.

2. “El crimen o la pulsión del sacrificio”, al que pertenecen las manifestaciones de la locura de forma violenta y sancionadas moral y jurídicamente por la sociedad. Algunos textos paradigmáticos son de Alejandra Pizarnik “La condesa sangrienta”; de Horacio Quiroga “La gallina degollada”; de Guadalupe Dueñas “Al roce de las sombras”; de Jorge

Luis Borges “Emma Zunz”; de Amparo Dávila “El huésped”; y de Roberto Bolaño, cuentos de *Putas asesinas*.

3. “Locura y anomalía de eros”, que agrupa los textos en los que la locura transgrede las normas sexuales. Pertenecen cuentos de Juan Rulfo como “En la madrugada” a contrapunteo de *Pedro Páramo*, donde se escucha la voz de la loca Susana San Juan; de Adela Fernández “La jaula de tía Enedina”; de Luisa Valenzuela “Ceremonias de rechazo”; de Juan José Saer “Verde y negro”; de Julieta Campos “Celina o los gatos”; y de Horacio Castellanos Moya “Solitos en el universo”. De estos títulos he elegido analizar el cuento de Adela Fernández, “La jaula de la tía Enedina”.

4. “Locura y maquinaria del poder”, que propone aglutinar textos donde la locura articulada desde la subalternidad cuestiona las estructuras políticas o patriarcales del poder e indaga en las representaciones de la locura. Algunos textos representativos son de Cristina Peri Rossi “De hermano a hermana”; de Luisa Valenzuela “De noche soy tu caballo” a contrapunteo de un fragmento de *Cambio de armas*; de Ricardo Piglia “Los nudos blancos”; de Cristina Rivera Garza *Nadie me verá llorar*; de Diamela Eltit *Padre mío*; y de Elena Garro “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Este último es uno de los textos con los que trabajo a profundidad.

Insisto en que toda clasificación e intento de sistematización tiene sus límites y puede ser siempre mejorada. Éstas son tan sólo unas sugerencias. La selección que aquí propongo permite una aproximación a las maniografías contemporáneas latinoamericanas y requiere que su corpus se amplíe. En el siguiente Capítulo IV inicio el ejercicio hermenéutico de las maniografías de Alejandra Pizarnik con “Extracción de la piedra de locura”, Juan Rulfo con

“Macario”, Adela Fernández con “La jaula de la tía Enedina” y Elena Garro con “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

Capítulo III. Estrategias de ficcionalización y subversión en las maniografías de Alejandra Pizarnik y Juan Rulfo

En este capítulo desarrollo una exploración de las estrategias de representación literaria maniagráfica que usa Alejandra Pizarnik en su texto “Extracción de la piedra de locura”, Juan Rulfo en “Macario”, Adela Fernández en “La jaula de la tía Enedina” y Elena Garro en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Todos los textos conforman una suerte de parentesco familiar bajo el que he denominado el género de las maniografías. Todos ellos abordan como tema central la locura. Todos cuentan una historia en la que el personaje principal es considerado loco.

Cada uno de estos textos construye una cronotopomanía al manipular hábilmente uno de los elementos del binomio, ya sea el tiempo o el espacio que se articulan en el actuar del personaje enloquecido. Este descentramiento, igual al que opera en la obra anamórfica, obliga al lector a desplazarse fuera del espacio dominante hacia la periferia, hacia el margen de los discursos hegemónicos para poder ‘leer’, ‘entender’ el discurso de la sinrazón, de la locura en estas narrativas articuladas por la ‘reina loca’ de Pizarnik, el Macario de Rulfo, el bastardo sobrino de la Tía Enedina de Fernández, y la supuesta enloquecida Laura Aldama, de Garro.

Estas maniografías narran la locura en alguna de las tres representaciones espaciales que distinguí y que se pueden reconocer en la topomanía de los textos: la locura en el adentro, liminal pendular y del afuera. La locura del adentro se representa en la topomanía de la interioridad mental, emocional o corporal del individuo. Esta representación literaria de la

locura interior se da en el texto maniagráfico de Pizarnik, “Extracción de la piedra de locura”. Lo que denomino la manía liminal pendular se da donde la locura puede 1) estar representada por momentos en el interior de la psique del personaje o actuando fuera de éste en interrelación con otros personajes y 2) ser pendular en este vaivén al interiorizar el viaje al abismo de la angustia o exteriorizándolo en un accionar transgresor y eruptivo. Es el caso de la maniagrafía de Rulfo, “Macario”. En este relato, el narrador representa la angustia y manipula la topomanía para llevar al lector a viajar en las oscuridades del abismo interior de la locura y también saca de su ensimismamiento a Macario a quien vemos actuar en forma enloquecida, descentrado de las conductas pautadas por la cultura y normativa dominante que controla y vigila los saberes y modos de experimentar la vida. Macario vive de manera intermitentemente en esos dos rostros de Jano, en el interior donde se habla a sí mismo y con una voz silenciada les habla desde ahí dentro, sin que lo escuchen, a los seres con quien ansía comunicarse. Por otro lado, habita en el rostro enloquecido que le muestra al mundo con su mueca angustiante e incomprensible.

La tercera geografía representada es la topomanía exterior, donde vemos poco del abismo interno de la locura, lo que denomino manía en el afuera y que se ve representado en los textos de dos mujeres, el de Fernández con “La jaula de la tía Enedina” y el de Garro con “La culpa es de los tlaxcaltecas”. En uno y otro, los personajes enloquecidos o aberrantes actúan constantemente de forma desviada y enloquecida, sabemos de su locura más por lo que hacen que por lo que sienten. Es la topomanía del mundo exterior en donde vemos actuar a estos personajes. A continuación, presento un atisbo a cada una de estas geografías de la locura.



La extracción de la piedra de la locura (1475-1480) El Bosco.

1. La geografía de la locura en la piedra inextirpable de Pizarnik

Hacia finales de 1587, en el apogeo de la Inquisición y Contrarreforma, un joven veinteañero iniciaba ya su trágica lucha contra la imposición del dogma y a favor de la peligrosa aventura de la investigación científica. El matemático aún sin licenciatura, invitado por Cosme de Medici a la Academia Platónica de Florencia, iniciaba una de *Dos lecciones ante la*

Accademia Fiorentina acerca de la forma, la ubicación y el tamaño del infierno de Dante de esta manera:

Si ha sido una cosa difícil y admirable el que los hombres hayan podido... mediante peligrosas navegaciones, medir y determinar los intervalos de los cielos...el tamaño de las estrellas... las posiciones de las tierras y de los mares, cosas que... caen bajo nuestros sentidos, cuánto más maravillosa deberemos estimar la investigación y la descripción de la ubicación y la forma del infierno, el cual está sepulto en las vísceras de la Tierra, oculto a todos los sentidos y de nadie por ninguna experiencia conocido; adonde es tan fácil descender, y de donde, sin embargo, es tan difícil salir... (*Dos lecciones*, Lección 1)

Ese escritor y científico era Galileo Galilei, quien en estas *Lecciones* se propone acceder a la representación dantesca de la geografía del infierno. Inicio esta conversación con Galileo que permite reflexionar primero sobre su específico trabajo de crítico literario del *infierno* de Alighieri y que refiere directamente al propósito de mapeo de la geografía literaria de este trabajo. Por otra parte, iniciar una conversación en y desde la posmodernidad acerca de la construcción del espacio hace obligada la referencia a Galileo quien no sólo estableció el nuevo paradigma heliocéntrico sino que sobre todo –como ya lo señaló Michel Foucault– estableció un nuevo paradigma espacial de lo infinito y del espacio yuxtapuesto, simultáneo, concatenado, etc. gracias al cual se transforma radical y definitivamente nuestra percepción del espacio y se hace posible la modernidad y todo cuanto le sigue.

Ahora, unos 434 años más tarde, me propongo como Galileo –con mucho más coraje que sapiencia– realizar ese descenso al infierno, ahora al de la postmodernidad, el infierno de la locura. Ya Shoshana Felman señala que “[l]a modernidad (incluyendo la posmodernidad)

puede ser definida por su relación con la era de la psiquiatría.” (Felman, 3). De acuerdo con Foucault, la modernidad se caracteriza por la espacialización compartimentada de los individuos identificados como locos separando lo normal de lo anormal. La postmodernidad expulsa de los “espacios civilizados” a los perturbados, a los distintos, silenciándolos y robándoles subjetividad y expresión. Es entonces que la literatura, el arte en sí, se convierte, si no en el único, sí en uno de los más importantes medios de expresión del expulsado, del loco.

La literatura permite la construcción de lo que denomino la maniografía, la representación de la locura por medio de la grafía literaria o artística. Desde la experiencia de la alteridad se elabora una narrativa de “locura” contestataria, articulada por personajes anómalos –los expulsados de la geografía social– que interpela y/o deconstruye núcleos clave de los discursos culturales homogeneizantes y excluyentes que operan bajo el “imperio de la razón”. El habla y/o la conducta del loco cuestionan las fronteras establecidas en torno a la “normalidad”; la representación e identificación del individuo, sus modos y formas sexuales, los límites y desbordes de sus espacios privados y públicos, sus formas de relacionarse con las instituciones del poder. Esta literatura que representa espacios físicos y culturales reales o imaginados parece redefinir los linderos proponiendo una nueva geografía desestabilizadora: los espacios donde habitan, transitan, hablan, callan, sufren y mueren los locos.

Ya en 1966 Foucault identificaba estos espacios en crisis como heterotopías las cuales son “esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (*Topologías*). Las heterotopías son topografías sociohistóricas que pueden equipararse en mucho al concepto de los cronotopos literarios bajtianos. Ambos rescatan la complejidad de sus unidades constitutivas: tiempo y espacio. También consideran

esencial la construcción de éstos a partir de la intrincada interrelación de los seres humanos que los hacen posible. En el caso de Bajtín son sólo personajes de ficción. Bajtín define el cronotopo como:

the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature... In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope (84).

De tal modo que al materializarse el tiempo, hacerse legible, leíble en la narración, existe solo y en tanto que hay un espacio narrable. En el caso de la maniografía, la manipulación estratégicamente enfocada de la cronotopía implica una representación cuidada de la topografía y viceversa, ambas dimensiones articuladas a partir del personaje.

De acuerdo con Olga Arán el cronotopo, como *una forma semiótica*, “es un signo en su más pura materialidad significativa que hace comprensible aun el pensamiento más abstracto [...]por lo que la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronopos” (408). Sin un tiempo y un espacio narrado, representado, no hay sujeto o personaje que puede ser leíble.

Exploremos ahora cómo se organiza la cronotopomanía –esa intersección artística del espacio y tiempo de la locura, a saber, la topomanía y la cronomanía– en “Extracción de la piedra de locura”, 1968 (en adelante “Extracción”) de Alejandra Pizarnik desde donde estas voces poético-narrativas articulan, traman, el habla ‘de la loca’. Descendamos a esa geografía del infierno de la locura de la mano de la reina loca, de la niña del desamparo cuyo tormento

“permanece oculto a todos los sentidos y de nadie por ninguna experiencia conocido; adonde es tan fácil descender, y de donde, sin embargo, es tan difícil salir” (Galileo).

La “Extracción” es la narración de este viaje similar al que refiere Galileo, un viaje hacia ese lugar *otro*, a la topomanía donde habita la ‘reina loca’ y cuya senda paradigmática lleva a pensar en el descenso al *Infierno* dantesco. Rastreemos en “Extracción” esa búsqueda del yo, la de una mujer en su más íntima, más oscura, más instintiva identidad.

El viaje se inicia con la ruptura de todo contacto con el exterior, ruptura con el *afuera*, el camino hacia la interioridad es la auto lapidación del cuerpo. La mujer, la protagonista, cierra los ojos, para a su vez cerrar su cuerpo y abrir su palabra, al deseo, al dolor, a la memoria, al reclamo. La voz narrativa que parecía corresponder en unicidad con el yo poético, a la protagonista, una vez que entra en el espacio interior de sí misma se quiebra en dos voces identificables: la voz de la ‘reina loca’ y la voz poética. Desde la perspectiva de Kristeva expuesta en *Poderes de la perversión*, ya habíamos señalado anteriormente cómo esa separación, ese abandono del yo íntimo interno al yo exterior que está regido por la ley patriarcal hace despeñarse en el abismo de la locura al individuo fracturado, angustiado, que en su locura va a reaccionar telúricamente a esa resquebrajadura de sí mismo contra todo lo impuesto que lo aplasta (Kristeva 7-9). Así inician su descenso a la geografía de la locura, una locura que se haya dentro de un mismo cuerpo. Ya avanzada, la narración esta misma voz de la ‘reina loca’ se multiplica en muchas, en ‘todas las que fui’. La loca expresa toda su sinrazón, su emotividad, la angustia que domina su existencia. La otra, la de la autoridad, regula, ordena el viaje. La ‘reina loca’ es una mujer herida, rajada emocional, psíquicamente. La otra es un ser profundamente razonable, inteligente, astuto, la ‘reina loca’ busca el silenciamiento, el aniquilamiento de la palabra que es razón y repulsión. La voz poética

busca aferrarse a la palabra, ya que al nombrarse a sí misma, su experiencia y su mundo, se apuesta la vida misma, su supervivencia. En la batalla ficcional vence la locura, su grito aniquilador destruye la palabra, con ésta a su autor, a la mujer misma. Muere la ficción, y más allá de ésta –como quiere Foucault–, muere el autor, más aún, Pizarnik la autora. En la vida real, termina suicidándose.

Exploremos ahora cómo se organiza la cronotopomanía –intersección artística de la topomanía y la cronomanía– desde donde estas voces poéticas articulan, traman, el habla ‘de locura’. Comencemos señalando cómo el personaje femenino inicia su participación con el acto mismo de cerrar los ojos para reflexionar y hablar. “La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos...” El espacio de inmediato traslada la narración en las primeras líneas del afuera hacia el adentro. La ceguera voluntaria también cierra/encierra el cuerpo/tumba, para entrar en una atmosfera borrosa, opaca, hecha de ‘niebla’: “vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas”. El personaje se obliga/desea entrar en sí misma, en un espacio articulado por ‘vecindades ambiguas’ hechas de ficciones, cruces, de hablas en desencuentros vertiginosos. Para, una vez adentro, ver cuerpos ‘luminosos’ en constante dispersión.

En un primer momento la unidad espacial, la topomanía, comprendía la mente y el cuerpo de la mujer en contacto visual con el mundo externo, con el afuera. Una vez que la fuerza perturbadora de la locura impulsa los actos del personaje, la cronotopomanía, en su dimensión espacial, cambia. El acto de cerrar los ojos obliga a un viaje, a un traslado hacia otro espacio, hacia el adentro del cuerpo de la mujer. El espacio donde habla, recuerda y desea la mujer loca es oscuro y más adelante alucinatorio. Para que la loca pudiese enfrentar

a la poesía tenía que desplazar el espacio de la acción a otro terreno, en este caso el interior del cuerpo femenino. La necesidad de representar la experiencia de la locura se ve así claramente vinculada con la transformación de alguna de las unidades de la cronotopomanía, en este caso la espacial. Ya en el adentro, la locura hace una pausa reflexiva para intentar explicarse, quizás deseando asumir la conciencia del hablar o del habla.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque. Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes?

Requiere de la palabra y la reflexión tal vez para escenificar el destape de la conciencia como espacio desde donde se habla o donde se produce el habla, el lugar de la producción incesante de voces. La voz 'poética', la voz exigida, la fingidora, la que ordena, es la que se disfraza con el lenguaje del padre. La voz que, en este primer tiempo del desdoblamiento, del quiebre, se posiciona protectora y salvadora, e intenta convencer a la loca de que los 'otros', los 'violadores de tumbas' que provocan el miedo de la voz 'de locura', ya no existen. La articulación de papeles parece instrumental: la que no sabe pregunta y teme, la que sabe informa y protege.

Sin embargo, aquí esta voz mimética es deliberadamente silenciada una vez que parece cumplir su papel 'pedagógico' o 'iniciático'. Una vez que articula el discurso del reproche que interpela, que recrimina, los juegos peligrosos de la voz 'de locura' se salen de control: jugar a las degradaciones, jugar a los ocultamientos, jugar a las renunciaciones voluntarias que van

del ‘privilegio’ a las ‘cenizas’. Curiosamente, es esta voz socialmente sancionada la que parece cuestionar la renuncia al único privilegio: la locura.

La locura se presenta como única posesión, como el privilegio del habla de este personaje ‘de locura’. Pero esta voz no se agota en el cuestionamiento pues también organiza una pedagogía, una pragmática para hablar con propiedad, poéticamente, y exige un tipo de discurso a la locura: ‘habla de lo que sabes’, ‘de lo que sientes’, como si en la razonable exigencia quisiera demostrarle a la ‘reina loca’, que quizás una palabra suya bastará para sanar su alma. La razón exige una suerte de confesión poética para salvar a la loca. El ‘temario’ de la voz de locura es la experiencia: hablar pues desde el cuerpo, pagar con el cuerpo. La que se articula aquí es un habla personal, estilizada, expulsada ‘de los jardines’, ‘de la luna’, ‘de la rosa’, ‘del mar’, contruidos por la palabra, por la poesía: ésta es la voz ‘de locura’. La voz otra: la ‘salvaje’ que vive y produce sus ecos, sus muecas en un espacio propio, oscuro, misterioso, inaccesible: ‘el bosque’. La que rescata fragua su propia subjetividad, la que esculpe identidad.

Esa voz, la de la ‘reina loca’, reconoce su autenticidad, su manera de hablar desde la experiencia del cuerpo ‘de locura’ en fuga incesante hacia el aniquilamiento. Es el dolor – también el goce– de reconocerse expulsada de los salones sancionados de la lengua y por eso mismo prefigurada, delineada, en el rostro de la ‘reina loca’. Ese rostro que al mismo tiempo que se configura, que se identifica, que se constituye inscribiendo su identidad, también se desintegra, se fragmenta en lenguaje de locura, porque en un balance de los contenidos del habla no es sino el dolor, el aislamiento, la incomprensión lo que predomina.

La ‘reina loca’ es instituida en su ‘reino’, la cronotopomanía que está localizada en un espacio particular de lo natural: pertenece a un lugar de ‘reposo’ del submundo en descenso,

en viaje, en dispersión hacia el abajo, hacia la oscuridad, ahí donde se producen los procesos vitales de putrefacción y germinación. Desde la oscuridad y en ‘reposo’, desde el silencio – anotamos que en la economía del poema el silencio parece tener valor constitutivo– se articula el gemido de locura que testimonia su gradual fragmentación desgarrando el habla, dispersando sus pequeñas huellas verbales hasta alcanzar el silencio. En “Extracción”, la locura no sólo penetra el discurso sino que parece constituirse como ‘punto de fuga’ del habla de la loca. Si entre las voces que circulan por el poema acaso intentáramos identificar una voz, el eco de una voz, la mueca última en la que quedan grabados los delirios de la locura, esa sería la voz que enmudece y se erige, en su desintegración, en voz de locura. Así, parece que el habla de locura en “Extracción” de Pizarnik es la caída en ‘la pendiente’ de la experiencia misma de la locura. Es la ‘traición’ deliberada a la ‘obstinada humanidad’ que acosa, que informa y deforma con su voz ya casi entendida como razón y asedia, destruye la voz articulada de la poesía. Es el despliegue vertiginoso de la sinrazón que, en sus juegos macabros, transgresores, encuentra su verdad, su punto primigenio, su punto cero, salvaje, originario, primordial.

El tema de la locura permea la obra poética de Alejandra Pizarnik. Y parece no sólo ser una constante sino incluso, para algunos críticos –Melanie Nicholson⁹– cohesiona temáticamente muchos de sus escritos. Me parece que este vínculo casi intrínseco entre locura y literatura que tensa la producción literaria de Pizarnik refiere a la propuesta que Michel Foucault ha sostenido a lo largo de su producción discursiva, (pero particularmente en la sección última de la *HL*, “El círculo antropológico”, en *Las palabras y las cosas*, y en

⁹ Nicholson, Melanie. “Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and the Literature of Evil.” *Latin American Literary Review* 27.54 (1999): 5-22.

Dichos y escritos I, entre otros). Foucault argumenta que la literatura y la locura tienen una inevitable y trágica relación. Una relación específica que refiere a la modernidad y en la que la literatura rebasa la potencia del lenguaje. Y nos dice: “De ahora en más, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El recorrido de este espacio vano y fundamental es el que traza cada día el texto de la literatura” (*Las palabras y las cosas* 59).

Estamos entonces, según Foucault, ante la reaparición del ser, del cuerpo del ser y su experiencia en la escritura, pero sólo en un tipo de escritura, la literaria. A mí me parece que este tipo de escritura total, sin límites, como la denomina Pizarnik en “Extracción”, es el mismo tipo de literatura a la que se refiere Foucault cuando habla de los escritores que alcanzan el punto cero de la locura: Artaud, Roussel, Hölderlin, y unos cuantos más. Pizarnik en su poética buscaba este nuevo modo de ser, la violencia plástica, el cuerpo (des)escrito, expresar la angustia ante la finitud del lenguaje, explorarlo hasta el límite, tensionando su lógica, arribando al silencio, donde escritura, locura, silencio, son experiencia. Veamos cómo en esta cita se condensan las ideas centrales de Foucault respecto a la literatura trágica, la locura, el fin de la escritura, la desaparición del sujeto:

Era necesario que este nuevo modo de ser de la literatura fuese develado... En Artaud, el lenguaje rechazado como discurso y retomado en la violencia plástica del golpe es reenviado al grito, al cuerpo torturado, a la materialidad del pensamiento, a la carne... Y como si esta prueba de las formas de la finitud en el lenguaje no pudiese ser soportada o como si ella fuese insuficiente (quizás su misma insuficiencia era insoportable), es dentro de la locura que se ha manifestado. La figura de la finitud se da así en el lenguaje (como lo que se devela en él), pero también antes que él, más acá, como esta región informe, muda, insignificante donde el lenguaje puede

liberarse. Y es en este espacio, así puesto al descubierto, que la literatura, ...se da como experiencia: como experiencia de la muerte (y en el elemento de la muerte), del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia originaria, siempre ahí, en el punto más cercano y más alejado del lenguaje), como experiencia de la finitud (atrapada en la apertura y la exigencia de esta finitud). (*Las palabras y las cosas* 395)

La literatura de la modernidad, 'la genuina', es aquélla en cuyo lenguaje el sujeto está excluido o, para utilizar la expresión de Foucault, aquélla en cuyo lenguaje aparece la experiencia del afuera bajo la fuerza del deseo y la atracción. En el caso de Pizarnik sólo para construir la experiencia escritural como experiencia de la carne, la misma práctica escritural con la que Foucault define la de Artaud, la de la muerte, del desborde del límite, la que penetra el silencio, lo impensable de la finitud. Para Pizarnik, como para Foucault, la literatura se vive como una experiencia de la carne donde el sujeto, al quedar excluido de su propia creación, busca reinventarse desde el silencio, desde la locura misma.

Foucault plantea, entonces, que la locura ha sido silenciada, y en esa arqueología del silencio de la locura que realiza en *Historia de la locura* señala que ha habido sólo algunos momentos antes de la modernidad en los que la locura ha podido expresarse, y lo ha hecho siempre por mediación del arte, la plástica o la literatura. Sin embargo, nota que, después de la modernidad, la locura ha podido de nuevo expresar su grito, su sinrazón delirante, aquí de nuevo, sólo a partir de la mortal batalla librada entre razón y sinrazón a mano del autor, del escritor. Sólo en la 'verdadera literatura' se libra esta batalla, y sólo cuando es 'genuina', se articula la voz de la locura, entonces se destruye la obra, se destruye su creador. Se alcanza de nuevo lo que Foucault ha denominado 'el punto cero de la locura', donde razón y

sinrazón, en un instante primigenio coexistieron. En el artículo *El <<no>> del padre* plantea así esta cuestión que refiere no sólo al texto de Pizarnik que hemos elegido, sino al conjunto de textos de ese núcleo de la experiencia de la locura del adentro:

El viejo problema –¿dónde acaba la obra, dónde empieza la locura?– resulta, por la comprensión que mezcla fechas e imbrica los fenómenos, profundamente trastornado y sustituido por otra tarea: en lugar de ver en el hecho patológico el crepúsculo en el que se hunde la obra al realizar su verdad secreta, es preciso seguir este movimiento por el cual la obra se abre poco a poco a un espacio en el que el ser esquizofrénico adquiere su volumen, revelando de ese modo, en el límite extremo, lo que ningún lenguaje, fuera del abismo en el que se sume, habría podido decir, lo que ninguna caída habría podido mostrar si no hubiera sido al mismo tiempo acceso a la cúspide.

(485)

Pizarnik replica en “Extracción” la caída abisal, el despeñadero del cuerpo, que quizás es el mismo despeñarse de Lautremont, en búsqueda de su verdad sustancial, que es el abandono de la razón y la escritura. En Pizarnik ésta no es otra que la negación misma de todo lo que en ella reside de humano y la desploma hacia la locura. Siguiendo a Foucault, no es sino a través del momento de máxima poeticidad escritural que se logra el más bello desplome.

Busca la voz poética, la protagonista, ahondar en lo más oscuro de su ser para ahogarse de sí misma. En la “Extracción” de Pizarnik la protagonista, la ‘reina loca’, como piedra, se hunde, cae y calla hasta llegar a ese punto cero de locura. Ahí donde reside el silencio total.



Antigua estatua romana del dios Jano.

2. Janeando identidades. Rulfo sin Rulfo en “Macario”

¿A qué refiere este neologismo en gerundio, janeando, que pareciera jocosos o incluso asonante? A Jano (en latín *Janus*) quien es, en la mitología romana, el dios que se representa con dos caras. Jano era el dios de las puertas, los comienzos y los finales positivos. Por eso le fue consagrado el primer mes del año (que en español pasó del latín *Ianuarius* a *Janeiro* y *Janero*, y de ahí derivó a enero). En su templo, que remonta a la época etrusca, el romano devoto de principios de milenio, en su ritual de culto, entraba por oriente transitaba alrededor de la deidad, y salía, ya purificado, por occidente. Jano es considerado un dios sabio, el dios de dioses del panteón romano.

En su incompleto tratado *Los Fastos*, conjunto de seis libros que corresponden a los meses del año, el poeta Ovidio, en el libro primero que se encarga de las fiestas que corresponden al primer mes del año, enero, hace decir a Jano: “*me penes est unum vasti custodia mundi*” (Fastos I, 119), “en mi posesión, sólo en mis manos está la vasta custodia del mundo, del universo” (traducción mía). Lo caracteriza pues como aquel único ser capaz

que solo –o con sus dos yos– custodia el universo. Jano posee una relación especial con el universo, centrada en el mantenimiento de los ritmos que expresan la armonía cósmica.

Esta capacidad se le adjudica a la dualidad física y simbólica de hacer coexistir de forma armónica los opuestos; la dialéctica que rige y simboliza no es antagónica o excluyente sino complementaria, necesaria, reclama la constante negociación, impone un permanente ajuste de los contrarios para mantener el equilibrio exacto. Así, por ejemplo, su imagen simboliza Oriente y Occidente, referentes espaciales opuestos pero imprescindibles que delimitan el tránsito del sol. Sin éstos, el ciclo del día y la noche, otro par dialéctico, sería imposible y, por tanto, la vida. El pasado y el futuro implosionan, se cohesionan y complementan en el presente con armónica sabiduría invocados por su imagen. Es por esto por lo que denomino al proceso de transposición, transmutación, al juego de identidades y entidades que realiza Rulfo en su narrativa con el neologismo en gerundio: *janeando*. No lo hago con un sustantivo: *janeamiento*, no con un verbo en infinitivo: *janear*; sino con el gerundio –ando, del primer paradigma verbal en español. Porque Jano es el principio y el fin, el que impone, en tránsito permanente, la acción, la negociación, el equilibrio de las fuerzas que tienden a antagonizar, tiene además una extraña resonancia a la oralidad popular muy mexicana, misma que Rulfo antropofaguzó, apropiándosela para reterritorializarla –siguiendo a Amaryll Chanady– en el espacio literario, tierra de Rulfo.

Del mismo modo, el juego de los opuestos que Rulfo desarrolla es un constante tránsito, igual al que moviliza el dios latino de las puertas, en el que elabora y forja cuidadosamente cada una de ellas de materiales tan sólidos como trashumantes. Su literatura es una infinidad de puertas semánticas, simbólicas, puertas que se abren hacia espacios rurales y secos, a paraísos rezagados, a la ciudad descendida, a mundos del arriba y del abajo, a los que nos

arrastra a través de la complejidad de su palabra cifrada, puertas cuyos umbrales estamos seguros de haber traspasado pero territorios de los que no estamos seguros de hallar la llave de la puerta para poder salir, o por lo menos, si lo hacemos, no del todo ilesos. Debo aclarar, sin embargo, un hecho que, aunque pareciera anecdótico no lo es, porque refiere precisamente a estas nociones antes presentadas y que concierne al descubrimiento del término: janeando. Hace no mucho tiempo, obligada a elaborar un título que pudiera simbolizar y sintetizar algunas de la lectura que propongo de la compleja representación de la locura en “Macario”, acuñé este neologismo.

Pero lo mismo que Vespuccio, yo había llegado, por otra ruta, al mismo territorio, pero después del primer explorador (quizá la historia me reivindique, después de todo el continente se llama América y no Cristolandia o Colombia). Ciertamente es el adelantado es el psiquiatra harvardiano Albert Rothenberg quien, sin saberlo yo hasta hace poco, ya en 1988 había acuñado el término *janusian process*, (proceso janosiano, no suena tan bonito, poderoso y sugestivo como janeando) para referirse a la habilidad de concebir y utilizar dos o más antitéticos u opuestos pensamientos de forma simultánea, una capacidad que Rothenberg encontró ser un componente esencial en los procesos de creatividad más sobresalientes. Su investigación basada en estudios empíricos incluye destacados escritores y artistas de diferentes disciplinas premiados y reconocidos mundialmente, así como científicos laureados con el Premio Nobel de química, física, medicina y fisiología.

Desde la perspectiva médico-científica, Rothenberg describe la articulación homoespacial y sepcónica, elementos constituyentes de los procesos cognitivos, como factores cruciales en la creación artística. El primer término que define Rothenberg –homespacial– refiere al proceso intelectual que consiste en concebir dos o más entidades en el mismo espacio mental,

es decir, representar dos elementos distinguibles o más en un solo espacio, cuya conjunción deviene en una nueva entidad e identidad. El segundo término –sepcónico/a– es la sutura de dos palabras: separación y conexión. Por lo que la articulación sepcónica consiste en la concepción y uso de la separación y conexión concomitante con la producción de la integración creativa. Lo que hace Rothenberg es, pues, actualizar la concepción latina simbolizada en torno a Jano en un discurso cognoscitivo posestructuralista, derrideano si se quiere. Lo relevante de esta actualización que realiza Rothenberg es que rebasa las propuestas cartesianas de la división antagónica y excluyente de la dialéctica –mismas que critica Foucault en *HL*– y revaloriza la perspectiva dualista de propuestas precartesianas. Lo que acoto es que este dualismo en fino equilibrio no es exclusivo de la cosmovisión grecolatina, sino compartido por otras culturas premodernas, entre éstas, la mexica o nahua.

La diosa del panteón mexica que se equipara en importancia a Jano es Tlazoltéotl (ver capítulo III), diosa madre de la tierra, de la fertilidad, de la carnalidad sensual y erótica, la que ampara a las muertas en el parto, la devoradora de inmundicias, la confesora llena de razón y compasión, la severa madre que castiga con la locura. Esta diosa no tiene dos cabezas, pero su transmutación es aún más rica y compleja que la de Jano, porque de acuerdo con los estudios del *Códice Badeano* y el *Florentino*, hechos por Juan José Cabada Izquierdo, Tlazoltéotl cuenta por lo menos con otras cuatro corporeidades en las que se desdobra, según sea la necesidad y la función que cumpla. Aunque creo que hubiera sido paradójico y hasta irónicamente más complicado titular estos apuntes: tlazolteotleando identidades, sin embargo, también creo que este título y su desarrollo introductorio estarían mucho más cercanos a este proceso creativo que realiza Rulfo en su aproximación de la representación del mundo periférico mexicano y, en éste, a sus habitantes en los que se hunde hasta penetrar

sus espacios más oscuros, indecibles, remotos y enigmáticos. Rulfo naufraga su palabra en los campesinos, en los mestizos provincianos y pobres, en su subyacente condición indígena que tiene en suma (creo yo) más que ver con Tlazoltéotl que con Jano, aunque, y sobre todo, porque el discurso eurocéntrico es el que domina aún la intertextualidad posmoderna e incluso muchas de las lecturas e interpretaciones poscoloniales.

Lo dicho no es razón de alarma, porque tampoco pretendo realizar una lectura indigenista social o simbólica de la locura, sino sugerir algunos lazos enigmáticos con complejas cosmovisiones precolombinas que Rulfo tiende, se apropia, reterritorializa y resemantiza de forma muy compleja. Queda asentado así, sólo un aspecto clave –que nos llegue por un cercano o no tan cercano occidente, por Europa o por la tierra mexicana, puede no ser trascendente para unos, aunque muchísimo para otros– a saber, la estrategia representacional literaria y conceptual rulfiana de un dualismo dialéctico coexistente y no antagónico, un proceso janoseano o janeador creativo que se desliza y expresa en varios niveles del acto creativo y en la narrativa de Juan Rulfo.

Veamos cómo se da en el caso específico del tema de la locura que circula en su obra con rostros y psiques distinguibles. Algunos de ellos son la loca que no es de este mundo, Susana San Juan (*Pedro Páramo*), que pudiera formar una triada junto con Tranquilino Herrera en “La herencia de Matilde Arcángel” y Natalia en “Talpa” después de la muerte de su esposo; acaso Juan Preciado y Miguel Páramo vástagos, siempre bastardos de(1) *Páramo*; y por supuesto, Macario. Voy a enfocar mi atención en este último personaje rulfiano que pudiera parecer sufrir la locura menos enigmática, el Macario –del cuento homónimo– de *El llano en llamas* (1953). En este texto, Rulfo organiza un relato sobre la locura, que pertenece al género de las maniografías. Creo que la propuesta central de Rulfo es insinuar que los límites

de la locura son borrosos pues razón y sinrazón coexisten, están *janeando* con las nociones y sus límites. Macario parece manipular la lengua para entrar y salir de la locura, cuando le conviene, sí. Nos engatusa con su discurso –poético, habla con metáforas y metonimias– aunque muestra también periodos afásicos¹⁰ distinguibles del habla del loco. Macario se desplaza en el *topoi* de la locura en un ir y venir en el habla, de la razón a la sinrazón, casi de manera imperceptible. Su locura es astuta y engañosa, torpe, ilógica y poética.

Aquí, la topomanía existe en la mente de Macario. Un espacio en el que sus límites y cualidades presentan gran opacidad en tanto una parte de su discurso refiere a alguna internalización lógica y razonable, a las explicaciones del mundo. Y otro, el más amplio quizás refiere a las complejas reconfiguraciones de esa normativa externa que realiza Macario para sí mismo. Es lo que complica la noción de la locura que busca construir Rulfo en la materialidad del discurso del único narrador del relato. Ya que pareciera que dentro de la mente de Macario hubiese pedacitos de la mente de su madrina, de Felipa, del cura del pueblo. Y hablo de pedacitos de mente de los otros, porque Macario no internaliza o se apropia del todo de ese discurso exterior y ajeno, complejo, intuye quizás a la vez que repele instintivamente sus normas. Sin embargo, su lógica logra enunciar ciertas partes de ésta última, pero ni la acepta ni la comprende. Se somete a ella, a la fuerza, y su delirio repetitivo

¹⁰ Nos señala Jakobson acerca de las afasias que: “Para estudiar adecuadamente una ruptura en las comunicaciones, es preciso haber entendido previamente la naturaleza y la estructura del modo particular de comunicación que ha dejado de funcionar. La lingüística tiene como objeto el lenguaje en todos sus aspectos: el lenguaje en acto [el habla], el lenguaje en evolución (drift), el lenguaje en la etapa de su formación y el lenguaje en trance de descomposición [lo que es el caso en las afasias]. (2) Haremos uso del concepto derivado de los dos tipos de afasias que propone el autor para rastrear los problemas lingüísticos en el habla del perturbado. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia.” En Roman Jakobson, *Semiología, afasia y discurso psicótico*. Ed. y trad. M. J. A. Magariño. Buenos Aires: R. Alonso Editor, 1973.

es una muestra de su incomprensión y su deseo de aprehensión del mundo externo, de sobrevivencia. El mundo de los otros, su discurso, está fracturado en la mente de Macario.

En Macario, la locura no sólo razona – “dicen que estoy loco” –, sino que alcanza a estructurar lógicamente lo que piensa representando los delirios de la experiencia con un habla sobria que pareciera querer contener o incluso contradecir en los límites de sus construcciones verbales los excesos del cuerpo, de sus actos. En este pendular entre la razón y la sinrazón, identificamos la unidad de espacio de la cronotopomanía como un espacio pendular liminal. Es un espacio metafísico en la mente del protagonista, pero pendula entre la razón impuesta del exterior y la locura que articula en forma distinta las realidades de sus mundos, su pequeño hábitat pueblerino, el cielo, el purgatorio y el infierno. Pendula Macario entre la subjetividad loca del adentro y la objetividad (objetivación) que lo hunde en la maraña de la razón del mundo de afuera.

En este esbozo de la experiencia de la locura de Rulfo, un elemento que considero clave es la angustia. Me parece que al igual que Foucault, Rulfo la representa como la fuerza subterránea y organizadora que subyace tras la forma de existencia de la locura de Macario. En este sentido, al referirse Foucault a la dimensión¹¹ interior de la enfermedad mental, de la locura como la existencia –en *Enfermedad mental y personalidad (EMPE)* –, nos señala que impera la angustia, ésta es la fuerza que anuda la forma específica de existir del individuo

¹¹ Foucault define las dos dimensiones de la locura en interior y exterior. La dimensión interior está constituida por: 1) Evolución 2) Historia individual y 3) Existencia. Y la dimensión exterior la forman: Alienación y Conflicto. Más tarde cambiará de opinión y después de su estudio *Historia de la locura* dirá que hay dos dimensiones exteriores que definen la experiencia de la locura: 1) La experiencia indiferenciada de la locura, punto cero o salvaje, donde razón y sinrazón coexisten; 2) La experiencia diferenciada de la locura determinada por cuatro formas de conciencia: la crítica, la práctica, la enunciativa y la analítica. Aquí sólo hacemos el apunte. Para una detallada explicación ver el Capítulo I.3.

loco: “En esta unidad contradictoria de un mundo privado y de un abandono a la inautenticidad del mundo está el nudo de la enfermedad. O, para emplear otro vocabulario, la enfermedad es, a la vez, repliegue en la peor de las subjetividades y caída en la peor de las objetividades.” (*EMPE* 69). Esta caída y repliegue del individuo perturbado no es sino vivir o morir vivo en la angustia. El repliegue al que refiere Foucault se hace notorio en Macario, en las ausencias mentales, en el monólogo delirante, en el olvido, en la desmemoria, en el aislamiento, en el terror que le causa el mundo, en el encierro. La caída a la peor de las objetividades la vemos cuando se abandona, sin comprender y sin querer, a los dispositivos de encierro, vigilancia y castigo que le imponen. La existencia de Macario marcada por la incompreensión, discriminación, abuso y deseos, pulsiones, obsesiones, no es sino pura angustia.

Es en definitiva la angustia lo que lo alimenta con vehemencia canibalizando su conducta. La angustia se filtra en la forma en la que experimenta el encierro, el aislamiento, la violencia propia y ajena. La angustia late en sus obsesiones; la de la paradójica espera de la llegada de la muerte. Rige sus pulsiones: la del habla sin pausa que busca esbozar una representación del delirio del perturbado, la del hambre material y afectiva. La angustia rige sobre todo la pulsión por la violencia incontrolable contra sí mismo –azotes de la cabeza contra la pared, autoflagelación, el sacarse las costras, comerse su sangre seca, beberla fresca, etc. –, con el fin de ratificar la materialidad de su existencia en un cuerpo y una mente que le resultan ajenos. La angustia es la tóxica sustancia que parece hacer funcionar estos aspectos como puntos de fuga o nudos constitutivos del discurso del perturbado, nudos –como dice Foucault– de su existencia en la locura.

Quiero apuntar ahora hacia una característica formal que vale destacar sobre “Macario”. Se refiere al tipo de discurso literario que Rulfo manipula para organizar su representación de la locura: el monólogo interior¹². La función del monólogo interior es representar, sin las trabas de la conciencia, la subjetividad ininterrumpida del hablante. Según Luis Fernando Veas Mercado, el monólogo interior “es una técnica literaria que intenta plasmar en el papel el flujo de presión del mundo real y el mundo interior”¹³. Siguiéndolo, señala que, los elementos constituyentes del monólogo interior son: una sintaxis quebrada por la supresión de verbos y conectores, desplazamientos bruscos y radicales del pensamiento, interrupciones repentinas y repeticiones dubitativas. Digamos pues que una de las funciones del habla monologante es representar el quiebre entre la subjetividad del hablante y el mundo más o menos instituido, formalizado, normativo, la ley (la familia, la iglesia, etc.) que lo marca, lo encierra y, en el caso de Macario, hasta lo apedrea.

¹² En su ensayo “Fundamentos lingüísticos y psicológicos del monólogo interior en “Macario” de Juan Rulfo. El monólogo visto como una metáfora de una visión de mundo.” Luis Fernando Veas Mercado analiza este rasgo del discurso narrativo. Mercado define las técnicas específicas desarrolladas por Rulfo y elabora sobre los rasgos distintivos del monólogo interior del relato. Resume su propuesta de esta manera: “Nuestro trabajo es un intento por determinar que ‘Macario’ es un monólogo interior a pesar de su coherencia y de que posee un cierto carácter informativo. Nuestra hipótesis es que el cuento se estructura como una comunicación intrapersonal en la cual el tú corresponde a otra fase del yo. ...lo que nos interesa es demostrar la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado gracias a la utilización que se hace del aparato formal de la enunciación, tal como ha sido desarrollado por E. Benveniste. Creemos determinar claramente que nuestro ensayo demuestra suficientemente que el contenido de ‘Macario’ requería la forma utilizada y que, en tanto estructura lingüística fuertemente indicial, en el sentido de Barthes, el cuento tiene un correspondiente metafórico: la de un ser doblemente alienado, por la naturaleza y por la cultura.” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1: 3 (1977): 272-281. <<<http://www.jstor.org/stable/27761950>>> [14/11/2010]

¹³ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 692-693.

Sin embargo, lo que hace distinguible o inteligible la locura de Macario no es la estructura del habla monologante. Digamos que cierta artificialidad del lenguaje parece traicionar la intencionalidad del texto. Si por un lado Rulfo recurre al monólogo interior para representar el habla del perturbado, por el otro se aleja demasiado de la estructura que debe sustanciar la locura: la sinrazón, la incoherencia, lo ilógico. Ciertamente que la maleabilidad del monólogo interior permite la coexistencia de razón y sinrazón pero el repliegue de Rulfo hacia la racionalidad, hacia la lógica, parece problematizar y hasta comprometer –en cierto sentido y de muchas maneras– el intento narrativo de representar el habla del perturbado.

Rulfo controla de tal manera el lenguaje que ciertos extremos líricos descubren, en la misma huella de sus formas, los artificios del escritor y no la voz del perturbado. Parece pues que el texto trabaja una representación inconsistente –quizás romantizada– de la locura. Ocurre pues un choque entre habla y contenido: Macario dice actuar como un perturbado pero piensa y habla como una especie de hombre letrado, de hombre educado y también como poeta, ¿como Rulfo acaso? Aquí donde se janean identidades, Rulfo sin Rulfo no se deja naufragar en la locura de Macario, no “se dedicó a seguirlo y dejarlo actuar y hablar” como declaró seguir a la mayoría de sus personajes, en cambio parece amordazar su sinrazón con la ley del logos y de la poesía, en la forma que adquiere su discurso, en cierta forma lo traiciona. Aquí presento una suerte de intervención poética del texto de “Macario” (tiene 2075 palabras) extrayendo los versos que en su conjunto construyen un posible ‘poema’ (319 palabras equivalen aproximadamente al 15% del texto) que Macario o Rulfo le escriben a Felipa.

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas.

Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros.

Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos.
La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco.
Yo he bebido leche de chiva
pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa...
que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente
que se dejaba venir en chorros por la lengua...
Y la leche de Felipa era de ese sabor,
casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada.
Y eso me servía de mucho;
porque yo no me apuraba del frío ni de ningún miedo
si me moría yo solo allí, en alguna noche...
y me ataja el miedo ese que tengo de morirme.
Y por un ratito hasta se me olvida...
Por eso yo la quiero tanto...
lo que yo quiero es oír el tambor.
Oírlo, como cuando uno está en la iglesia,
esperando salir pronto a la calle
para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos,
hasta lo hondo de la iglesia
Además a mí me gusta mucho estarme con la oreja parada
oyendo el ruido de los grillos.
En mi cuarto hay muchos.
Felipa

Se puso a llorar

yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude...

Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas.

Si tardan más en salir,

puede suceder que me duerma,

y luego ya no habrá modo de matarlas,

y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar

Mejor seguiré platicando...

De lo que más ganas tengo

es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa,

aquella leche buena y dulce

como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco.

La intervención aquí expuesta no exige la armadura forzada de un rompecabezas poético donde se tengan que sacar con pincillas las imágenes poéticas, las comparaciones, las adjetivaciones, etc. Los recursos líricos abundan en el texto. Esto no es una novedad. Mucho ya se ha estudiado esta característica de la narrativa de Rulfo. El problema aquí es cómo funciona o deja de funcionar esta estrategia literaria para representar el habla del loco. Sabiendo que es él mismo, Macario, narrador en primera persona que monologa sobre su historia en la madrugada, mientras espera que salgan las ranas verdes. Personaje-narrador que es consciente de lo que de él dicen los demás: “Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre”. El motivo de la locura, para la mirada y opinión ajenas, no es el exceso o la carencia del habla sino la permanencia del hambre.

En mi análisis, la representación del habla del loco resulta artificial. Una suerte de imposición poética al personaje. Es posible que la ingenuidad y el azar de la selección de sustantivos y cualidades construya una que otra imagen que se pueda leer como poética en la voz de un loco como Macario. Como suele suceder en algunas expresiones elaboradas por los niños cuando empiezan a experimentar con el lenguaje para expresar el contenido de sus emociones y sus universos. Pero la constante presencia de las formaciones poéticas de versos enteros aleja a Macario de lo ‘natural’ que –lleno de incoherencias, desconexiones, simplezas, repeticiones– en general debería tener su discurso sinsentido, el habla de un loco.

Esta alienación representativa del loco se hace aún más aguda cuando se analiza el contenido del texto extrayendo las explicaciones coherentes y lógicas deducciones de emociones, eventos y descripciones con un vocabulario sofisticado, ajeno a la aparente simpleza de un jovencito loco, pueblerino, analfabeta. Podría un Macario pueblerino, de un área semirrural, sin una pizca de educación formal, usar palabras y expresiones como: nalga, perjudicar; saber de anatomía y explicar que debajo de los ‘bultos’ de las mujeres ellas tienen las costillas; usar ‘sin embargo’ como transición a una oración explicativa, usar el ‘uno’ como sustantivo impersonal, como objeto directo. ¿Podría saber lo que significa ‘condenaciones’ y ‘pecado’? Podría repetir con una elocuencia tan precisa las palabras del señor cura “El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro.” Acaso le da un sentido de verosimilitud al personaje del loco el que pueda Macario hacer precisiones teológicas con respecto al infierno, las conductas morales normadas por la religión cristiana, sopesar sus condenas, precisar los niveles previos al infierno, el purgatorio, las sanciones terrenales de la iglesia, etcétera.

Hay una contradicción entre experiencia desordenada y habla ordenada, parece pues que en “Macario” la locura se empeña en producir un discurso estructuralmente ‘coherente’ sobre sí misma. Por lo que distinguimos aquí, un tipo de representación de locura, en su forma de hablar a lo menos, que adolece de verosimilitud. Todas estas capacidades cognoscitivas, argumentos teológicos, elaborado discurso explicativo le restan ‘locura’ al personaje. Y si antes expusimos el tipo de literatura *genuina*, en tanto que articula la voz de la locura, esta falta de autenticidad, de referencialidad entre habla del perturbado y experiencia del perturbado, no corresponden al tipo de literatura *trágica*, a la que refiere Foucault y que sí hallamos en el texto “Extracción” de Pizarnik.

Ahora bien, en mi investigación, no pretendo que todos los textos sean, como exige Foucault, la articulación de la voz de la locura. Ello implica un estricto espacio de acción y una referencialidad, entre ser humano/autor/narración/narrador/protagonista. No creo estar interesada en la autenticidad de esta relación, ni en la locura fuera de su representación literaria. Sin embargo, esta fractura entre una verosímil representación del discurso o habla del loco, y una verosímil representación de su experiencia o actuar de loco, resulta interesante de resaltar.

Aún más, si antes señalé que Rulfo presenta una noción de la locura y no es a través de la forma que adquiere la expresión, es válido inquirir sobre cómo es entonces que “Macario” constituye (más que) un intento de Rulfo por establecer una noción literaria de la locura. Apunto solamente que su noción literaria de una forma específica de la locura se expresa en los contenidos del habla del perturbado que refieren a su experiencia como un ser diferente, el otro, lo que se rechaza y abusa. La locura de Macario se refleja en su obsesiva espera, pulsiones, obsesión de monologar, angustia permanente y terror, autolaceración y

autodestrucción, marginalidad, ansiedad, pobreza, hambre, terror religioso. No es pues a partir del habla que reconocemos al perturbado –en el caso de Macario el habla más bien oculta al perturbado– sino que es a partir de los contenidos del habla que se materializa, se hace inteligible la locura.

Capítulo IV Estrategias de ficcionalización y subversión en las maniografías de Adela Fernández y Elena Garro



Mujer sufriente con ave. Anónimo.

1. “La jaula” aberrante de la tía Enedina y la locura del incesto

El tercer espacio identificado dentro del cronotopo de la locura es aquél donde la experiencia de la locura se da en el afuera del cuerpo o la mente del individuo perturbado. Esto quiere decir que los actos o formas de relacionarse del individuo en y con el mundo exterior se dan en un espacio no contenido ni en su cuerpo ni en su mente. Lo que no implica que no podamos escuchar estos eventos del recuerdo –la mente– de un narrador.

Me interesa identificar el espacio donde se vive la experiencia de la locura, la topomanía. Si el narrador es el protagonista, y también el perturbado, como en el texto que aquí atendemos, entonces debemos decidir si su habla o su discurso es creíble. De ser así, ubicamos la experiencia de la locura en el afuera. Si dudamos de la credibilidad de su discurso y decidimos que es producto de su propia enfermedad mental o de una perturbación,

si es producto de su imaginación entonces la topomanía corresponde al grupo del interior. No creemos que ese sea el caso de “La jaula de la tía Enedina” (en adelante “La jaula”) de Adela Fernández. Creemos que el narrador, que es a su vez el protagonista es confiable y resumimos la historia que cuenta.

El sobrino de la tía Enedina es negro. La razón de parentesco no se revela. Cuenta que desde que tiene ocho años ha sido amaestrado para alimentar a los cerdos, a las gallinas y a la loca de tía Enedina. La locura de la tía fue el resultado de un shock emocional producido por la deslealtad de su prometido quien sin explicación desapareció el día de su boda. El cuento se sitúa en la actualidad del muchacho de diecinueve años quien dice ya ser un hombre. Su hombría puede entenderse no como resultado de la explotación a trabajos forzados que gente adulta debía desempeñar en el ambiente pueblerino, semirural donde habita, sino como resultado del ejercicio de su sexualidad.

A los diecisiete años el muchacho, perturbado, enloquecido, anómalo violó sexualmente a la tía loca, a Enedina, a quien le daba de comer y que vivía encerrada en un cuartucho de cachivaches en el trasfondo de la casa. Este hecho obligó a la tía a auto recluirse en una inmensa jaula para pájaros donde buscó protección del acecho del sobrino. Inútil porque por dos años continuaron las violaciones. Producto de ello, nacieron dos seres aberrantes, monstruosos. Hasta aquí una síntesis del cuento.

Veamos ahora cómo en “La jaula”, Adela Fernández organiza una escena demencial punteada por la abyección. La anécdota es cuidadosamente recortada de la cotidianidad para deslizarla gradualmente en el mundo de lo singular. Se maneja una estética de la repugnancia donde la locura abusa de la locura para reproducir monstruos. Los que experimentan la locura son dos y quizás sea válido decir que el relato narra las circunstancias de su encuentro:

uno que habla para contarnos el relato de su gradual alienación y la otra que de entrada es marcada como loca. Como en “Macario”, aquí el habla coherente/omnisciente del perturbado no coincide con sus actos. Como en “Macario”, aquí también hay un personaje marginal en la economía doméstica pero relevante en la economía del cuento pues acoge/protege el cuerpo rechazado al mismo tiempo que informa el discurso del perturbado. La topomanía está contenida en el espacio familiar (donde se ejecutan los marcajes que localizan a los personajes en el lugar de la diferencia/anomalía: discriminación, soledad, fatalismo, abandono, confinamiento) que gradualmente se va achicando para reducirse al cuarto donde el perturbado y sus criaturas purgan la condena de su enajenación hasta llegar al espacio más asfixiante y simbólico del relato, la jaula. Pero, mientras se manipula la topomanía que parece cerrarse sobre el narrador, la cronomanía –marcada por los años– parece dilatarse. Tanto los años de la niñez como los de la adolescencia del narrador/perturbado trabajan como marcadores temporales que van señalando y delimitando el transcurrir del tiempo narrativo.

Las categorías de condensación y desplazamiento freudianas sirven para indagar la manifestación de este posible fenómeno al final de “La jaula”, donde se nos revela:

Ya adentro del cuarto, quise hacerle el amor pero ella se encaramó en la jaula.

Motivado por mi apetito de caricias, esperé largo rato, tiempo en el que me fui acostumbrando a la penumbra. Fue entonces cuando dentro de la jaula, pude ver dos niñitos gemelos, escuálidos, albinos. Tía Enedina los contemplaba con ternura y felizmente, como pájara, les daba el diminuto alimento.

Mis hijos, flacos, dementes, comían alpiste y trinaban...

Aquí se desplazan las características de los pájaros, las de comer alpiste y trinar a dos niños gemelos que además son albinos y escuálidos. El nivel de condensación de las

cualidades es muy denso. Las posibilidades interpretativas se abren dando pie a leer esta gestación como una metáfora de la deformidad producto de la relación incestuosa. Y si no nos salimos de lo fantástico aún el choque por lo aberrante continúa, porque los hijos parecen ser una suerte de pajarracos humanoides de aspecto deplorable y además de un color antinatural. Al mismo tiempo en la condensación podemos hundirnos en un nivel más profundo y apuntar que el niño es negro, por lo que el hecho de que sus hijos no hayan nacido con una tonalidad de piel cercanamente a la suya puede esconder el rechazo profundo a su propia identidad racial. Y las posibilidades interpretativas siguen.



Cortés y la Malinche. José Clemente Orozco.

2. La locura de Malinche en “La culpa...” de Elena Garro

En “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1963), primero se publica en la *Revista Mexicana de Literatura* y que luego pasa a formar parte de la colección de cuentos *La semana de colores*, publicada en Xalapa por la Universidad Veracruzana, en el mismo año) Elena Garro (diciembre 11, 1916 – agosto 22, 1998) construye un relato histórico ficcional del género fantástico.

Laura Aldama, el personaje principal del relato, va a comenzar a vivir, a raíz de una excursión desde la ciudad de México a Guanajuato, una alucinante existencia dual, por la que transita hasta caer en un aparente estado de locura del que parece no tener retorno. Cabe observar que en el primer encuentro con su amante/esposo/primo hermano en el puente blanco de Cuitzeo, en Michoacán, rumbo a Guanajuato, el lector se da cuenta por primera vez de la fricción entre los amantes. Se encuentran en un momento de violencia extrema. Y con un arte finísimo, Garro manipula la cronomanía, para volatizar el presente y trasladar del siglo XX al siglo XVI a Laura y hacerla encontrarse con su esposo mexicana. Quien se encuentra huyendo de la última batalla que su pueblo tuvo en contra de los españoles. “Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa.” (124) Es un estallido violento el que ciega al personaje y la hace conmocionarse. Ese relámpago de luz la transporta al pasado remoto de hace cuatrocientos años, en donde el instante de crisis hace entrar al personaje en un estado alterado, de locura, de revelación, pierde contacto con su entorno en el espacio y tiempo que rige la normativa hegemónica y se fuga.

El lector está obligado, como el personaje, a desplazarse y cumplir con un tránsito, una performatividad curiosa que lo lleve a ver más allá de lo obvio, dar un giro de 180 grados y contemplar en el anamorfismo literario lo oculto, lo que está detrás de la hermosa fotografía de la ‘postal’. Nos instruye Garro en la voz de Laura guiándonos a esa heterotopía literaria, al lugar mismo donde esa cinta de Moebius del tiempo y el espacio se tuerce y emerge la cronotopomanía para obligar al lector a descentrarse y abrirse a ‘ver’ a la protagonista y sus experiencias desde otra perspectiva:

y luego la vuelves [la postal] para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo. (124)

El sujeto loco se desplaza violentamente en el tiempo, el que se manipula por este evento catastrófico, se construye cuidadosamente la cronomanía, el espacio también es anómalo, se construye la topomanía con eventos excepcionales y violentos, hay resplandores, vértigo, enceguecimiento, ocurre algo fuera de lo común que desplaza la mirada hacia lo ominoso, lo desconocido, lo temible.

Tiempo y espacio alienados, extraordinarios, para construir la experiencia de locura.

Laura entonces se topa con su esposo indígena del siglo XVI, con su guerrero mexica a quien ella ama, pero a quien ha traicionado doblemente, como hombre a nivel personal, y como mexica a nivel social, por haberse ella aliado con los guerreros tlaxcaltecas. “En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y percedero y no pude moverme del asiento del automóvil.” (124). Es esto lo que Laura, la ¿loca? de cuento, experimenta.

Sin embargo, este encuentro que lleva a un diálogo conciliatorio, amoroso y melodramático, es interpretado por su suegra Margarita y las personas que las asisten como un evento brutal y violento, una violación sexual sufrida por Laura Aldama. La violación sexual, nunca vista por los denunciantes, supuestamente ocurre en las orillas de una carretera en medio del viaje que realizan, Laura y su suegra. La suegra abandona a Laura a consecuencia de un desperfecto mecánico por el que queda varada y sola. Margarita va a pedir ayuda deja a Laura justo sobre el puente del río Cuitzeo, en ese espacio en lo alto, en la

vulnerabilidad del vacío. A la vuelta de la suegra en compañía de un mecánico, la encuentran ya con el vestido blanco manchado de sangre y a Laura en una suerte de estado anómalo. Para Laura lo ocurrido no tiene nada que ver con el evento que se inventan el mecánico y la suegra. Sin embargo, actúa como disparador de un vértigo que centrifuga la trama de la narración.

“—¿Qué pasa? ¿Estás herida? —me gritó Margarita cuando llegó. Asustada, tocaba la sangre de mi vestido blanco y señalaba la sangre que tenía en los labios y la tierra que se había metido en mis cabellos. Desde otro coche, el mecánico de Cuitzeo me miraba con sus ojos muertos.

“—¡Estos indios salvajes!... ¡No se puede dejar sola a una señora! —dijo al saltar de su automóvil, dizque para venir a auxiliarme. Al anochecer llegamos a la ciudad de México. ¡Cómo había cambiado, Nachita, casi no puede creerlo! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso. Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada! (126-7)

Según ellos, Laura es atacada por un hombre, ‘un indio asqueroso’ que la deja sangrando y semidesnuda. Es en este primer nudo se cimientan los elementos característicos fundamentales del género fantástico, donde lo siniestro, la duda y la incertidumbre por lo ominoso que amenaza quedan sembrados en la mirada temblorosa del lector. Hay dos ‘verdades’ en juego, la de Laura por un lado y la de Margarita, su suegra y el mecánico. La forma en la que se narra deja la posibilidad de que cualquiera de las dos se asuma como verdadera descartando la otra. El lector puede continuar su

tránsito por la cinta de Moebius por cualquiera de las dos superficies, por el universo y eventos que narra Laura o por los que asumen los otros personajes.

No sólo se crea incertidumbre a partir de la interpretación de este evento, sino también, como lo vemos en la cita anterior, por la manipulación que realiza Garro del espacio, construyendo una topomanía de manera muy fina. Al volver del viaje, le cuenta Laura a Nachita, su cocinera y confidente, que se encuentra en estado de shock y le expresa su sorpresa ‘¡casi no puede creerlo!’ Y le explica que la ciudad de México era una a su partida, señalando que “A las doce del día todavía estaban los guerreros” y al regreso del viaje –donde algo anómalo había ocurrido– la ciudad es un lugar ‘otro’ porque en cuanto a los guerreros ‘ahora ya ni huella de su paso’. Es una dislocación total, los personajes que se describen no encajan en la realidad de un México contemporáneo de la segunda mitad del siglo veinte. Y continúa Laura describiendo espacio, tiempo y personajes que no tienen nada que ver con la realidad que vive Nachita, o incluso ella misma y los seres que la rodean. Narra un espacio de destrucción posbélico, ‘Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada!’ El tomar por verdad la experiencia de Laura es una posibilidad para el lector. Mantenerse en la duda y la incertidumbre afirma el viaje fantástico que propone el cuento.

Hay en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (en adelante “La culpa”) un enunciado que sella el pacto entre narrador y lector para realizar la travesía fantástica “Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero.” (124) Aquí, el lector queda advertido, que el evento increíble apenas narrado, donde hay estallidos de luz, viajes en el tiempo y

encuentros impredecibles, forman parte de una ‘verdad’ en el personaje, en la narración y que, si acaso se quiere seguir leyendo, se habrán de aceptar así las reglas del juego narrativo.

El lector, para poder disfrutar y seguir el relato, debe darle credibilidad a la narradora y los personajes, desplazarse, como exige el cuadro anamórfico, a viajar pegado a las pupilas de “la loca” del cuento, atreverse a ver la calavera oculta en el cuadro de *Los embajadores*, en este caso, al guerrero mexica vencido y fracasado en una guerra a muerte contra los tlaxcaltecas, aliados de los españoles. Garro, a través de Laura, nos obliga a creer en este estallido de luz, a sentir el tiempo como una red que asfixia el cuerpo y la inmoviliza, al viajar en el tiempo. Nos invita a creer en el encuentro de los amantes a pesar de las traiciones, de las grandes e históricas derrotas que tuercen el destino de los pueblos. La lectura de esta maniografía nos obliga, como dice Baltrusaitis –y señalamos en la Parte I de este trabajo– a actuar ante el relato como se hace ante el cuadro anamórfico. Nos incita a dar el salto al abismo performativo en la alucinación que nos exige –en lugar de reducir esta experiencia de Laura a un desmayo y una tonta y enamoradiza alucinación donde imagina encontrarse con su primo el indígena– a viajar con ella en su locura. Reclama proyectarnos fuera de nosotros mismos y de las conductas hegemónicas normativas y mirar la anomalía, la distorsión del tiempo y del espacio como el evento que nos permitirá ver en el mundo al otro, y también lo otro, lo que hay al darle la vuelta a la postal, el espacio otro que se inicia en la torcedura de la cinta de Moebius. Nos pide distanciarnos de lo hegemónico para poder experimentar lo descentrado, excéntrico, lo que transgrede.

Ya desde aquí, el lector puede por un lado, sospechar de la estabilidad emocional y mental de Laura, si se aferra a que la narración está obligada a ser realista, a leer desde el centro inamovible; o, por otro lado, se aventura a la incertidumbre y goza al hundirse en la

duda, al no saber exactamente cómo y por qué ocurren estos imperiosos desplazamientos temporales que en consecuencia transforman también los espacios en los que se dan los hechos.

Erróneamente se le ha atribuido pertenecer al género del realismo mágico a este relato. Sin embargo, siguiendo los planteamientos de Todorov (en *Introducción a la literatura fantástica*) y las propias definiciones de uno de los grandes exponentes del realismo mágico, García Márquez (discurso de aceptación del Nobel), sostengo que este relato no pertenece al género del realismo mágico, sino al fantástico. Es importantísimo entender que una característica sustancial que produce la literatura fantástica es el sentido de vilo y desasosiego, la duda constante de cómo o por qué se suceden los eventos y si acaso aquello que acontece en realidad sucede o es producto de la imaginación del propio lector. Ese estado de suspenso e incertidumbre caracteriza a la literatura fantástica, lo que coloca a Garro, con este relato, en una estirpe de otro rango de escritores, como exponente del género fantástico en México.

Una discusión minuciosa y potente sobre escritoras del género fantástico se encuentra en un conjunto de ensayos de reciente publicación de Sara Poot Herrera, *Caracolas iluminadas: diversas, fantásticas, detectivescas* (2021). La cual nos sirve de apoyo para reafirmar la lectura de esta maniografía como un texto perteneciente al género fantástico. Señala Poot Herrera:

Con *La semana de colores* de 1964, Elena Garro ofreció múltiples e inagotables lecturas de su escritura, una de ellas de corte fantástico. Su primer cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” es ejemplar en cuanto al choque de realidades entre el pasado y

el presente, entre los espacios de una y otra realidad y sus propios espacios, que son los mismos en épocas distintas. (140)

Lo fantástico es un género que de suyo implica, en mi opinión, un dominio más audaz de los recursos literarios para lograr crear ese estado permanente de duda, de sospecha, de incertidumbre, de suspenso que se corresponde con la definición de ominoso que hemos trabajado y que apunta hacia el enrarecimiento de lo cotidiano, de lo que nos resultaba familiar y de pronto se enajena de nuestra comprensión (ver el apartado 4 del Capítulo I). El realismo mágico, por otro lado, es un género en el que lo extranatural se asume como natural en el contexto del relato, no causa zozobra ni duda. El fenómeno de lo extraordinario es la expansión del mundo que pueblan personajes fascinantes pero que no habitan el umbral de lo desconocido. El pacto con el lector es de total complicidad en el realismo mágico, en cambio, en el género fantástico, el escritor y el relato siempre retan al lector al espacio de lo desconocido, al pantano del suspenso, lo inasequible y hasta lo siniestro.

Laura entonces, por un lado, seguirá siendo la esposa insatisfecha y neurótica de Pablo, un tirano doméstico y un hombre que pertenece a una clase media desahogada económicamente. Pero, por otro lado, se convierte en la esposa de un guerrero indígena mexicana que lucha, sin esperanza, por tratar de salvar a su pueblo de la avaricia de los conquistadores españoles que buscan hacerse, con la ayuda de los tlaxcaltecas, de la hermosa ciudad de Tenochtitlán. Los dos momentos históricos van a ser manipulados, la distinción de cuándo ocurren los eventos se opaca, hay una fina elaboración de la cronomanía, que representa la temporalidad en la que se van sucediendo los momentos clave de la trama. Los tiempos pasados y presentes van a comenzar a mezclarse, y todo parece indicar que no sólo

en la confusa mente de Laura. Nacha, la cocinera, parece terminar seducida por el tránsito del tiempo del que su patrona tiene dominio.

En este cuento, Garro logra que su personaje femenino, en un estado de locura (y si no lo es, lo fantástico incluye al personaje), transgreda tanto la normatividad moral, como las leyes del tiempo y realice un viaje de búsqueda identitario que la defina como mujer y a su vez como individuo social perteneciente a una comunidad indígena tlaxcalteca, a pesar de ser blanca. Busca redefinirse fuera de la normativa hegemónica como una mujer de clase media con un rol femenino y conductas predestinadas, se niega a vivir bajo la opresión patriarcal de Pablo. Ésta se ve reflejada en el nivel de control del cuerpo de su esposa cuando asume que lo está traicionando viéndose a escondidas con su amante:

Después, en muchos días no dejaron salir a la señora Laurita. El señor ordenó que se vigilaran las puertas y ventanas de la casa. Ellas, las sirvientas, entraban continuamente al cuarto de la señora para echarle un vistazo. Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía. (131)

Laura también busca sus señas de identidad sexual trasgrediendo los pactos de lealtad marital (y actual) y las normativas de emparejamiento al mantener una relación apasionada e incestuosa con su primo hermano, “¿Verdad, Nachita, que no podía decirles que era mi marido?”

En “La culpa” se atisban conductas que cuestionan la normativa de género que debe seguir Laura cuando se atreve a mirar de frente al hombre que desea sin temer que su deseo sexual sea ‘leído’, percibido por el hombre que desea: “Cuando me dijo eso lo miré a los ojos. Antes sólo me atrevía a mirárselos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre.” (126) Por parte de los demás, esa conducta es

sancionada como descarada, amoral, característica de una prostituta o una loca. Laura la trasgrede y la adopta como suya.

De igual manera podemos percibir que la conducta de la loca (o su conducta loca) se convierte en trasgresora cuando es ella, Laura, la que toma la iniciativa y besa a su amado en busca de su placer y de la necesidad de expresar sus afectos más profundos a través de su cuerpo: “Antes nunca me hubiera atrevido a besarlo, pero ahora he aprendido a no tenerle respeto al hombre, y me abracé a su cuello y lo besé en la boca.” (126) Lo terrible aquí es que una conducta liberadora de la mujer, que se subleva a la opresión sexual, a no ser silenciada o a que sus deseos sexuales y afectivos los pueda expresar libremente, se entienda como ‘una falta de respeto’. Es decir, hay aquí una conducta transgresora, pero sus alcances se truncan al ser auto sancionada con la culpa porque la mujer –Laura– no actúa con la conciencia de que sus deseos sexuales y su derecho a la palabra son derechos legítimos, sino transgresiones a la mala, pecados morales que ella asume y cuya culpa está dispuesta a pagar. La valoración moral aquí desacredita el poder de reconstrucción de una nueva identidad liberadora que escape del poder normativo falocéntrico.

Es esa culpa moral, ética, sexual, social la que mediatiza la transgresión y supuesta rebeldía de Laura. Trasgrede, pero con culpa, ha internalizado el discurso hegemónico patriarcal. Garro aparentemente condena la conducta de Laura y la sanciona ante la ley, la juzga como traidora a la normativa de su género y de la patria. Y el representante de la patria primigenia y única es un hombre, el mexica indígena romantizado, idealizado, como el guerrero traicionado pero que sostiene su vida de una lealtad incorruptible a su pueblo, a su amada.

Laura le cuenta a su cocinera: “Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya. Andaba malherido, en busca mía. —La culpa es de los tlaxcaltecas —le dije. Él se volvió a mirar al cielo. Después recogió otra vez sus ojos sobre los míos.” (125) Aquí no sólo se simplifica el conflicto socio-político de los imperios prehispánicos y la urdimbre histórica de alianzas y opresiones de unos y otros pueblos donde no es un solo sujeto político, sino grupos étnicos, sociedades complejas las que construyeron y construyen la historia.

Garro simplifica el proceso de la conquista, lo caricaturiza al individualizarlo en este guerrero mexica y hacer, de la mujer blanca, que parece española conquistadora —como se lo hace ver su amado al decirle que su mano “[e]stá muy desteñida, parece una mano de ellos”— la corporeización de la traición y la responsable de que los tlaxcaltecas se aliaran con los españoles, hayan ido a la guerra contra los mexicas y los hayan derrotado.

Hay un largo proceso histórico de sociedades prehispánicas que se simplifica y pasa por alto. La complejidad de la lucha de poderes entre diferentes pueblos y comunidades indígenas por la hegemonía en la zona central de México se reduce a las pasiones de dos individuos en el relato. Y la mujer, ahora blanca, es la encarnación de la Malinche, ‘la traidora’ que hace hundir a un pueblo, a una civilización entera. El mito, el estereotipo de la Malinche, en todo su sexismo patriarcal se vigoriza, ahora, albanizado, porque la que traiciona es una mujer europea con las manos tan blancas como las de los conquistadores.

Garro escribió con belleza y poder de sugerencia esta historia sobre la huida de Laura y su marido-primo a un espacio mítico. Porque Laura no parece querer escapar del aburrimiento pequeño burgués de un matrimonio infeliz hacia otro sitio en el México de los años sesenta, o al caos, destrucción y sufrimiento de Tenochtitlan en llamas. Laura quiere

huir con su marido indígena al espacio mítico de los mexicas, a un lugar donde el tiempo se acabe, y Laura sea, en consumación incestuosa y transgresora, un solo ser, unido para siempre con su marido-primo, el valiente guerrero: “—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando—. Se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo.” (126) Si alguna debilidad tiene este texto es ese impulso pequeñoburgués de rematar las tragedias con finales de color de rosa. Garro padece de esa tendencia a concluir con un “y vivieron felices por siempre” muchas de sus narraciones, ésta no es la excepción, sino más bien la penosa confirmación de un patrón que debilita las imponentes narraciones con remates tan ensoñadores. La doncella sumisa y rescatada por el apuesto y valiente guerrero indígena obtiene la felicidad en el fin de los tiempos al lado de su amado en el acto ritual del sacrificio final, muy al estilo Shakespeare.

Tratemos pues, en este acercamiento a “La culpa”, de deconstruir tanto en el espacio histórico de la caída del pueblo mexica, como en el del propio personaje central, en el México moderno, el sentido de traición y culpa que fundamenta el relato representado por el arquetipo de la Malinche. Laura, el personaje central, pierde agencia transgresora al relegar a un estado de locura las transgresiones sexuales, el incesto y la rebelión contra el sistema patriarcal y la normatividad impuesta a su condición de mujer. Laura en su locura ‘racionaliza’ su conducta a través de una normatividad moral en la que se auto-condena como traidora y sentencia por entender sus actos como inmorales, errados, desviados, contra la ley.

Garro logra representar magistralmente en “La culpa” la coyuntura artificial de una cronotopomanía –esa categoría hermenéutica que a partir de Bajtín hemos definido antes como la representación literaria de un tiempo y espacio concreto de locura articulado por el

personaje loco donde se manipula la representación ya sea del tiempo o del espacio para crear una representación de alteridad, desazón o locura— que amalgama en un cronos literario difuso, desde las maniobras narrativas del género fantástico, la representación temporal de la segunda década del siglo XVI con los primeros años de la década del 60 en el siglo XX.

El *topos* constituye el espacio sólido, el núcleo central de la cronotopomanía, que se mantiene geográficamente invariable, y que busca representar al valle de México. Por el contrario, la representación del *cronos* es fluida y variable, la narrativa construye una juntura artificial que con impecable técnica narrativa entreteje el pasado remoto de la caída del imperio mexica con la tumultuosa década de los años sesenta durante la presidencia de Adolfo López Mateos. La representación literaria del *cronos* se da a partir de las experiencias de Laura Aldama en su espacio privado. Se representan tres momentos históricos de la vida de la protagonista. El contemporáneo o actual, el “ahora” de la trama que se ubica en la época de la presidencia de López Mateos, que puede ser cualquier año entre 1958 a 1964, donde ella es una mujer madura, que, como ya señalamos, está casada con Pablo Aldama, un funcionario priísta que favorece las gestiones desarrollistas del capitalismo mexicano bajo el mando lopezmateísta.

La señora Laurita no contestó; se acarició los labios y sonrió ladina. Entonces el señor, volvió a hablar del presidente López Mateos. —Ya sabes que ese nombre no se le cae de la boca —había comentado Josefina, desdeñosamente. En sus adentros ellas pensaban que la señora Laurita se aburría oyendo hablar siempre del señor presidente y de las visitas oficiales. (127)

Esta etapa de la vida de Laura es asaltada por la presencia de su amante, un indio mexica, con quien Laura tiene una relación consanguínea de primer grado, es su primo hermano, hijo

de un hermano de su padre. Laura lo revela a Nachita, “Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así lo creímos todos. En el puente yo tenía vergüenza.” (125) El indio, con quien ha consolidado una relación amorosa incestuosa (¿considerada así en el pasado?), es su amante clandestino en la época del “ahora” en la representación del tiempo del relato. Laura puntualiza “en el puente yo tenía vergüenza” y ese evento ocurre en el tiempo presente de la narración, cuando Laura se encuentra con su amante. Sin embargo, este mismo primo, no sólo es el amante clandestino de Laura en el presente, sino que también es su esposo, el primer y auténtico marido en la remota época de los días previos a la caída de Tenochtitlán. Se remonta entonces la narración al 13 de agosto de 1521, y algunos días posteriores a la derrota del imperio mexica por la violenta guerra y sitio bajo el que los conquistadores sometieron a los pobladores originales del Valle de México.

El amante indígena del “ahora” es el legítimo esposo del remoto pasado indígena. Ambos personajes principales, Laura y su amante, pueden transitar en el tiempo, y se encuentran tres veces a lo largo del relato, contactándose en el siglo XX y luego viajando juntos al siglo XVI cuando su intimidad sexual y emocional se intensifica. Se separan con la conciencia de estar en el siglo XVI siempre. Se reencuentran en el ahora del siglo XX. Hay una tercera época de la vida personal de Laura representada en la cronomanía del relato y que corresponde a su niñez. Una niñez que ella recuerda mientras vive uno de los intensos reencuentros con su amado esposo-primo en los días de la guerra de conquista en 1521 y cuyo disparador –que actúa como el hoyo negro de la máquina del tiempo– es el café Tacuba que se encuentra frente a la casa donde ella dice haber vivido de niña:

... el pensamiento se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro.

En la acera estaba mi primo...

Las piedras y los gritos volvieron a zumbar alrededor nuestro y yo sentí que algo ardía a mis espaldas.

“—No mires —me dijo.

“Puso una rodilla en tierra y con los dedos apagó mi vestido que empezaba a arder...

“—¡Sácame de aquí! —le grité con todas mis fuerzas, porque me acordé de que estaba frente a la casa de mi papá, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y mis hermanitos muertos...

“—Este es el final del hombre —le dije con los ojos bajo su mano.

“—¡No lo veas!...

Mis lágrimas refrescaron su mano que ardía en el incendio de la ciudad. Los alaridos y las piedras nos cercaban, pero yo estaba a salvo bajo su pecho...

“—¿Me viste anoche? —le pregunté.

“—Te vi...

“Nos dormimos en la luz de la mañana, en el calor del incendio. Cuando recordamos, se levantó y agarró su escudo.

“—Escóndete hasta el amanecer. Yo vendré por ti.

“Se fue corriendo ligero sobre sus piernas desnudas... Y yo me escapé otra vez,

Nachita, porque sola tuve miedo. (130)

A partir de la relectura de esta escena, es difícil saber, si el incendio de su casa que ocasionó la muerte trágica de sus padres y familia, que Laura recuerda, ocurrió en el año 1521 o acaso en lo que constituye el pasado inmediato del tortuoso presente de la década de

los 60. Lo que sí es claro, es que en este periodo del ‘ahora’ de la vida de Laura, siglo XX, se precipita la caída de su psique en un estado de locura caracterizado por depresión, obsesiones, alucinaciones y subversiones de la normatividad que la oprime, “Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía” (130). Su desaparición después de la visita al café Tacuba y su encuentro con su primo; el incendio de su casa, la muerte de su familia y la quemazón de su vestido, son eventos que se concentran todos en un solo tiempo.

Garro manipula la representación del tiempo y construye una hermosa cronomanía. Hace que múltiples momentos de la historia personal de Laura se vuelquen en un solo instante, construye una suerte de Aleph, en este caso temporal, donde muchos eventos y momentos se contienen en uno solo. Uno que hace desquebrajar mental y emocionalmente a Laura, le causan el extravío y el deambular perdida de sí misma, del mundo y del tiempo por lo que los demás perciben como dos días enteros, para ella, sólo constituye un instante entre la despedida de su amante en medio del incendio y su ascenso al taxi que la llevará de nuevo a esa vida oprimida en un hermético sistema patriarcal donde ella casi no existe, no es persona. Veamos como Garro logra esta fina urdimbre y condensación de la cronomanía:

“—Señorita, ¿se siente mal?

Una voz igual a la de Pablo se me acercó a media calle.

“—¡Insolente! ¡Déjeme tranquila!

“Tomé un taxi que me trajo a la casa por el Periférico y llegué...

Nacha recordó su llegada: ella misma le había abierto la puerta...

“—¡Señora, el señor y la señora Margarita están en la policía!

Laura se le quedó mirando asombrada, muda.

“— ¿Dónde anduvo, señora?

“—Fui al Café de Tacuba.

“—Pero eso fue hace dos días.

Josefina traía el *Últimas Noticias*. Leyó en voz alta: “La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo sea un sádico...

“—¡Laura! —gritó. Se precipitó a la cama y tomó a su mujer en sus brazos.

“—¡Alma de mi alma! —sollozó el señor.

La señora Laurita pareció enternecida unos segundos.

“—¡Señor! —gritó Josefina—. El vestido de la señora está bien chamuscado.

Nacha la miró desaprobándola. El señor revisó el vestido y las piernas de la señora.

“—Es verdad... también las suelas de sus zapatos están ardidadas... Mi amor, ¿qué pasó?, ¿dónde estuviste?

“—En el Café de Tacuba —contestó la señora muy tranquila.

La señora Margarita se torció las manos y se acercó a su nuera.

“—Ya sabemos que anteayer estuviste allí y comiste una cocada. ¿Y luego?

“—Luego tomé un taxi y me vine acá por el Periférico.

Nacha bajó los ojos, Josefina abrió la boca como para decir algo y la señora Margarita se mordió los labios. Pablo, en cambio, agarró a su mujer por los hombros y la sacudió con fuerza.

“—¡Déjate de hacer la idiota! ¿En dónde estuviste dos días?... ¿Por qué traes el vestido quemado?

“—¿Quemado? Si él lo apagó... —dejó escapar la señora Laura.

“—¿Él?... ¿el indio asqueroso? —Pablo la volvió a zarandear con ira.

“—Me lo encontré a la salida del Café de Tacuba... —sollozó la señora muerta de miedo.

“—¡Nunca pensé que fueras tan baja! —dijo el señor y la aventó sobre la cama.

“—Dinos quién es —preguntó la suegra suavizando la voz.

—¿Verdad, Nachita, que no podía decirles que era mi marido? (130-131)

Es importante señalar que un elemento clave del resquebrajamiento de ambos territorios, el del imperio mexica en agosto de 1521, y del personal y psicológico de Laura, en la primera mitad de la década de los sesentas bajo el gobierno represivo de López Mateos, es la noción de traición y culpa que adopta el sujeto femenino y que se sostiene del arquetipo histórico de la Malinche. Pablo la sacude con violencia y la acusa de ser ‘baja’ por traicionarlo y ella no responde a los insultos y la violencia. Laura se corresponde con un arquetipo que, como sostiene Oswaldo Estrada en *Troubled Memories*, ha sido históricamente un ícono, un símbolo representativo de la conquista de México pero que popularmente se ha entendido como nocivo, destructivo, traicionero, sucio, en general negativo.

A pesar de que su estatuto de ícono le permite ajustarse a nuevos contextos históricos, circunstancias culturales diferentes, agendas políticas varias, diversas exigencias estéticas y luchas ideológicas, el arquetipo negativo de la Malinche ha prevalecido en la conciencia popular e intelectualidad mexicana casi incuestionado. Creo que mucha de esta resiliente negatividad se debe a los fundamentos patriarcales, machistas y misóginos que dominan el esqueleto de la conciencia, idiosincrasia y forma de vida de nuestras sociedades.

En particular, en México, la maniquea, sexista, clasista y misógina construcción y fortificación del arquetipo negativo de la Malinche a partir de la segunda mitad del siglo XX

se debió, creo yo, en mucho, a Octavio Paz, el propio esposo de Elena Garro (1937-1959 de los 21 a los 43 años) y a su famoso ensayo de opinión “Los hijos de la Malinche”, compilado en *El laberinto de la soledad* (1950) en donde, desde la perspectiva paciana, la culpa es elemento fundacional en la conciencia colectiva e individual del mexicano. En particular de la mujer *chingada*, pasiva, ‘india’ seducida por la belleza del europeo. En las propias palabras del nobel de literatura:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada... la pasividad [de la Chingada] es aún más abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina. Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzoso asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche (77-78).

Esta interpretación de la Malinche es arquetípica de una representación de género opresiva, machista y degradante. Es una que de suyo sintetiza el poder hegemónico patriarcal

y la cual no busca dar volumen, matizar y problematizar dentro de un contexto histórico el complejo papel de una mujer, Malintzi. El momento histórico y personal en que esta mujer vivió, la ubicó dentro del umbral de un conjunto de factores sociales e individuales que serían tanto transformadores y cataclísmicos como fundacionales de nuevas rutas personales y colectivas para la que se estaba convirtiendo en una de las más importantes colonias del imperio español. Así lo entiende Margo Glantz al sintetizar en su ensayo “Las hijas de la Malinche” las representaciones de Malitzin en la crónica novohispana que recoge de fuentes tales como las de Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo¹⁴.

Si uno estudia la figura de la Malinche, tal y como aparece en los textos de los cronistas, encuentra semejanzas y discrepancias con Paz. La Malinche no fue, de ningún modo, una mujer pasiva como podríamos deducir de la descripción que acabo de citar. Es cierto que junto con otras mujeres fue entregada a los conquistadores como parte de un tributo, junto con algunas gallinas, maíz, joyas, oro y otros objetos. Cuando se descubrió que conocía las lenguas maya y náhuatl se convirtió en la principal «lengua» de Hernán Cortés: suplantó paulatinamente a Jerónimo de Aguilar, el español náufrago, prisionero de los indígenas, rescatado en Yucatán en 1519 y conocedor sólo del maya. Los «lenguas» eran los intérpretes: Malinche no fue sólo eso, fue «faraute y [su] secretaria» de Cortés como dice, atinado, López de Gómara y «[...] gran principio para nuestra Conquista» aclara Bernal, es decir la intérprete, la «lengua», la aliada, la consejera, la amante, en suma, una especie de embajadora sin cartera, representada en varios de los códices como cuerpo interpuesto entre

¹⁴ Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México: Editorial Pedro Robredo, 1943, 2 vols., y Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1977.

Cortés y los indios y, para completar el cuadro, recordemos que a Cortés los indígenas lo llamaban, por extensión, Malinche.



El Códice de Acatitlan, folio 22v, Malitzin y Hernán Cortés.

Más aún, en la desventurada expedición de Cortés a las Hibueras, acompaña a don Herrando, después de cumplida la conquista de Tenochtitlan, como uno de los miembros más importantes de su séquito, aunque en ese viaje precisamente Cortés se desembara de ella y la entrega en matrimonio a uno de sus lugartenientes (fuente digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Paz no lo analiza así, sino que simplifica de manera maniquea la vida y contexto histórico de Malitzin y le sella un signo. La constituye como el símbolo de la traición, la violación, la

pasividad, la falta de agencia, la de un objeto sexual resquebrajado, *chingado*. De ahí que todo cuanto le acontezca y le siga estará determinado por el símbolo negativo de la traición y la violación.

Sin embargo, no sólo estos cronistas ‘de vista’ o de primera mano a los que se remite Glantz tienen una imagen positiva de Malitzin, también el mestizo Diego Gómez de Camargo (1529-1599), cronista de segunda generación y contemporáneo de otros cronistas indígenas – Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y Hernando Alvarado Tezozómoc– habla en forma positiva y superlativa de esta mujer a quien le reconoce virtudes de interprete, embajadora, negociadora, comunicadora de Cortés. Y dice Gómez de Camargo¹⁵: “... y era que traían consigo una mujer que era hermosa como diosa, porque hablaba la lengua mexicana y la de los dioses, que por ella se entendía lo que querían y que se llamaba *Malitzin*, porque como fue bautizada la llamaron *Marina*...” (“La conquista”)

Es importante reconocer cómo los cronistas tan cercanos a la conquista, pero de segunda generación, aún conservan la misma visión positiva que los cronistas de primera generación. Gómez de Camargo no sólo alaba la apariencia física de Malitzin, sino su capacidad de intérprete y de embajadora.

Para Paz, lo mismo que para la conciencia histórica del pueblo mexicano y muchos intelectuales, hombres y mujeres, la imagen negativa y distorsionada de Malitzin es la que se

¹⁵ Diego Gómez de Camargo en el código ilustrado *La historia de Tlaxcala* (1585) –que terminó de escribir cerca de los 56 años– dedica en el Libro II “La conquista”, el Capítulo I a la vida de Malitzin. Se equivoca el cronista al decir que Malitzin hablaba la lengua de ‘los dioses’ porque ella hablaba náhuatl, la lengua de los mexicas y hablaba maya, la lengua que había aprendido en la península de Yucatán y con la que se comunicaba con Jerónimo de Aguilar, el náufrago conquistador español cuya aculturación maya fue tan eficiente y poderosa que sorprendió al propio Cortés y sus soldados. Sobre esa apariencia de indígena maya de la que se había apropiado Jerónimo habla el propio Gómez de Camargo en el capítulo II de este Libro II.

ha interiorizado y mantenido como parte de un arquetipo icónico que representa traición, degradación, entreguismo al extranjero, etc. Es lamentable pero, en cierta medida, Garro no es la excepción y también representa en este relato una visión negativa y estereotipada de Malitzin, como la Malinche. Vale la pena hacer un breve señalamiento biográfico sobre Elena Garro. Ella estuvo casada durante 22 años con Paz, sufrió la opresión, se dice, pero sobre todo, aceptó e interiorizó este arquetipo malinchista que marcó su escritura. Hay críticos literarios, entre los que se destaca Margo Glantz, que quisieran ver en este relato una subversión del arquetipo de la Malinche, pero lamentablemente, veremos que, aunque pareciera liberar a la Malinche de la culpa y responsabilizar a los tlaxcaltecas de la traición, Garro, no consigue liberarse del peso culpabilizador y malinchista que derrumba su intento liberador.

La culpa de la conquista del pueblo mexicana, en “La culpa”, además de ser de Laura, el *alter ego* de la Malinche, se extiende a los tlaxcaltecas. Todos los tlaxcaltecas son traidores, son malinches igual que ella. Falla aquí el intento de contextualizar el problema, y tratar de desmitificar a la Malinche al entender que en los eventos históricos, entendidos éstos como complejos procesos colectivos y rizomáticos, no hay un actor heroico. La historia, los eventos acontecen a causa de un grupo de actores y complejísimas circunstancias que no siempre son asequibles y entendibles y mucho menos representables en una meta narrativa, mucho menos en un relato. Sin embargo, Garro no parece estar interesada en intentar representar un poco de esta complejidad en “La culpa”. Quedan fuera del relato las intrincadas relaciones de poder, político-religioso y las pugnas entre el imperio tripartita en poder hegemónico de los mexicas. Los tlaxcaltecas no traicionaron a nadie, fueron fieles a su histórica pugna por lograr la hegemonía en la zona central de México por la que

históricamente lucharon. Laura, en esta representación romántico-trágica del cuento de princesas y guerreros liberadores, descontextualiza el conflicto histórico de los mexicas, la conflictiva relación de poder y opresión del imperio con otros pueblos indígenas como el tlaxcalteca y otros vecinos se pierde. El foco son las individualidades enamoradas y sufrientes, Laura y el indio guerrero derrotado, amante fracasado, el primo marido:

Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardiendo por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos. Sus pasos sonaban como hojas secas. Traía los ojos brillantes. Desde lejos me llegaron sus chispas negras y vi ondear sus cabellos negros en medio de la luz blanquísima del encuentro. Antes de que pudiera evitarlo lo tuve frente a mis ojos. Se detuvo, se cogió de la portezuela del coche y me miró. Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra. No me dijo nada. Pero yo supe que iba huyendo, vencido. Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya. Andaba malherido, en busca mía. (124-125)

En repetidas ocasiones, al narrarle a Nacha, la cocinera –que actúa como la conciencia crítica de Laura–, las experiencias con su amante, marido-primo y hacer un recuento de los tres encuentros que tuvieron, Laura hace explícita su conciencia de mujer traidora, se sabe traidora en su relación con Pablo, se dice traidora de su relación con su amante indígena, se dice traidora de su marido-primo, y se dice traidora por estar del lado de los miedosos, de los tlaxcaltecas, de los unidos a los conquistadores. “Yo soy como ellos: traidora... —dijo Laura con melancolía.” (123) En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. (124) Vi que cada palabra le lastimaba la lengua y me callé, pensando en

la vergüenza de mi traición. —Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono...(125)

También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor. (125) ¿Cuántos días, cuántos años tendré que esperar todavía para que mi primo venga a buscarme? Así me dije y me arrepentí de mi traición. (127) —Fíjate, Nacha, me senté en la misma banquita de siempre y me dije: “No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no.” (133) Como las horas estaba yo: sola en una calzada vacía. Mi marido había contemplado por la ventana mi traición permanente y me había abandonado en esa calzada hecha de cosas que no existían. (133) Me pareció que su voz salía del fondo de los tiempos. Del hombro le seguía brotando sangre. Me llené de vergüenza, bajé los ojos, abrí mi bolso y saqué un pañuelito para limpiarle el pecho. Luego lo volví a guardar. Él siguió quieto, observándome. “—Vamos a la salida de Tacuba... Hay muchas traiciones... (134) “—Ya sé que eres traidora y que me tienes buena voluntad. Lo bueno crece junto con lo malo. (134) “Él me puso las manos sobre los oídos y luego me guardó contra su pecho. —Traidora te conocía y así te quise. —Naciste sin suerte —le dije. (134) He apuntado diez explícitas menciones a la traición o condición de traidora del personaje principal. No es gratuito que el sustantivo que titula el relato sea “La culpa”.

Margo Glantz, en su ensayo “Doña Marina y el capitán Malitzin”, reivindica a la Malinche fundamentalmente a partir de las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Francisco López de Gómara, quizás las crónicas europeas que rinden una representación más o menos amplia, matizada y humana del importante papel histórico de Malintzi en el momento de la conquista. Díaz del Castillo rinde admiración y reconstruye datos importantísimos del poder político y moral que Malitzin tenía ante los ojos de los indígenas y de los españoles. Rescata

Glantz de esta crónica el revelador hecho de que, dado a este importante papel y agencia que tenía Malitzin, al propio Cortés, los indígenas lo despersonalizaron y le llamaban por el nombre de su traductora, de su lengua, le decían el capitán Malitzin. Dimensionar el poder y la gestión de Malitzin, la Malinche, es fundamental y Glantz no es sino una entre muchas escritoras e intelectuales que han realizado este trabajo.

Sin embargo, cuando Margo Glantz analiza en su ensayo “Las hijas de la Malinche” el texto de Garro “La culpa”, lo hace, desde mi perspectiva, de manera imprecisa y tal vez desacertada. En este artículo Glantz se propone hacer un análisis de cómo el mito de la Malinche se manifiesta en la literatura femenina. Analiza textos de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Elena Garro y Carmen Boullosa. El artículo inicia con el referente intelectual de la modernidad que ha definido el mito de la Malinche como el arquetipo de la traición, enunciado por Paz en *El laberinto de la soledad*. El título del artículo dialoga directamente con el ensayo multicitado de Paz, al que nos referimos anteriormente, *Los hijos de la Malinche*. Glantz no desmonta del todo el mito misógino que Paz erige sobre la Malinche. Tímidamente critica la perpetuación del machismo y las simplificadas interpretaciones pseudohistóricas de la figura de la Malinche que Paz hace en su ensayo de opinión. Apenas roza también el clasismo y racismo expresados por Paz en ese texto.

Glantz aborda el asunto de la traición en *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y establece que ésta constituye una traición a la inversa, ya no de una indígena hacia su propio pueblo, sino de una blanca hacia su pueblo blanco. Luego, pasa a analizar “La culpa”.

Si Glantz, por un lado, avala la presencia fuerte y la agencia de la Malinche tal como la representa Bernal Díaz del Castillo y la considera tan poderosa que llega a opacar la figura del conquistador Hernán Cortés, ante los ojos de los propios indígenas, como lo demuestra la

transposición del nombre de Malintzi al capitán. Por otro lado, la propia Glantz, igual que Garro, acepta e internaliza la noción de culpa y el arquetipo de la traición de la Malinche al realizar su análisis “literario”. Lo que hace Glantz, lo mismo que Garro, es blanquear el color de la traición, albinizar el arquetipo y hacer de la malinche una traidora “blanca”.

En esencia, lo que hace es ratificar, concentrar el corrosivo concepto de la traición de la Malinche, y al darle extensión más allá de la cuestión de raza, lo convierte no sólo en un arquetipo de traición de la mujer indígena, sino en un arquetipo de traición de la mujer, en general, indígena, blanca, mestiza de cualquier etnia, universaliza el arquetipo. El hecho de que la traidora no sea una indígena no le quita lo traidora. El racismo o la miopía aquí ciegan de buena voluntad el análisis que Glantz hace del relato de Garro. Con este análisis lo que en realidad nos dice Glantz es que la esencia de la mujer, ya sea indígena o blanca, es la traición, cuya agencia no es reivindicativa ni liberadora, sino sucia y traicionera.

El sentimiento de culpa conlleva el juicio moral de un acto que se comete en contra de la normativa. Glantz con su análisis propone entonces que la normativa patriarcal y racial debe ser aceptada. Implica que los actos de subversión no son liberadores, sino que deben ser sancionados socialmente como quebrantos de las leyes, de la normatividad, de la moral, de los afectos. La misma propuesta que tiene la autora, Garro, al representar a Laura como la gran traidora, la violadora de las leyes sociales, morales y de los afectos. La Malinche-Laura, en “La culpa”, al colectivizar su culpa, y al albinizarla, no la suprime, sino que la magnifica.

El relato de “La culpa” con su juicio moral, la individualización de los eventos históricos que aparecen reducido a maniqueas representaciones entre héroes y villanos, opresores y víctimas, no rinde una rica y compleja representación de las subjetividades femeninas. Las mujeres, todas en este relato, Laura, la cocinera, su suegra, son objetos oprimidos sin agencia

sometidos a las voluntades de los patriarcas, al héroe guerrero indígena derrotado o al macho dominante y controlador perteneciente a la élite empresarial.

En conclusión, Glantz en su análisis de “La culpa” no hace sino apoyar la construcción del mito nocivo de la Malinche. Laura es una Malinche que cambia de apariencia no es una indígena de piel morena, sino una criolla blanca –aunque en realidad no cambia en esencia el arquetipo traidor. Glantz lo dice, por lo que contradice su noción de que el enunciar un mito, y cambiarle el color, implica subvertirlo. “De la malinche, Laura, conserva la función, no la figura. ¿Por qué esa transmutación?” En otro momento Glantz apela a la experiencia personal y biográfica para responder sosteniendo que “De su íntima relación [de Garro con las “criadas” coloridas como las llama ella] nace una conciencia culposa, de extrañeza, la sensación de estar del otro lado, del de los invasores, los españoles, y convertirse así en el revés del personaje mítico.” (14) Pero, en realidad, no es el revés, no es la que ‘no traiciona’, Laura traiciona por partida doble, a los blancos (Pablo) y a los indígenas (su esposo mexicana y a su pueblo todo).

Laura cumple con el arquetipo de la traidora, por ser mujer, por desear, por buscar satisfacer su apetito sexual, por ser pasiva y ser menos que el hombre como lo quiere Octavio Paz. La única diferencia es que traiciona desde su condición subalterna femenina, sometida, dentro de su clase dominante a su esposo. Y desde su grupo étnico, es blanca, heredera de un privilegio racial que sólo los blancos en la cumbre del sistema de castas heredaron a sus descendientes. Sostiene más adelante Glantz:

En el segundo cuento [“La culpa”], la traición es la bigamia, pero también enamorarse del violador y para colmo de «un siniestro individuo, de aspecto indígena, [...] un indio asqueroso», trasmutado en la textualidad, como por arte de magia, en un

príncipe de cuento de hadas y al mismo tiempo en personaje de crónica de la Conquista. (15)

Pero con esta aseveración (a no ser que sea irónica) Glantz se contradice por partida doble. Primero, porque afirma que Laura es una traidora al cometer bigamia. Es decir, no ve, como tampoco Garro (Laura) en la búsqueda de su ‘felicidad’ o satisfacción sexual y afectiva un acto liberador y una ruptura con la opresión machista patriarcal representada por Pablo. En segunda instancia porque dice que se enamora de un ‘indio’ que la violó. En realidad, en el cuento, Garro deja en el suspenso la sospecha. No hay ningún apoyo textual donde Laura dé testimonio de que ha sido violada. Al contrario, su confesión ante Nachita, sobre el primer encuentro con su esposo-primo, es que en el Puente Blanco la abrazó ‘herido’ y al contacto manchó su vestido blanco. Es la interpretación de Margarita, su suegra y del mecánico que las ayuda la que afirma que Margarita ha sido violada por un ‘indio’. La propia Glantz lo dice contradiciéndose,

En “La culpa es de los tlaxcaltecas” hay un núcleo muy sencillo: puede leerse como la simple historia de una violación, una historia de nota roja: dos mujeres de la clase alta, blancas, suegra y nuera, van por una carretera, cerca del lago de Cuitzeo. Una avería del coche obliga a la suegra, Margarita, a buscar a un mecánico. Laura se queda sola. Aparece «un siniestro individuo, de aspecto indígena», como se lee en un anuncio de periódico inserto en el texto: la violación se cristaliza en un estereotipo: “¡Estos indios salvajes!... ¡no se puede dejar sola a una señora!” Pero la acusación, aunque se insinúa, nunca se materializa: el traje roto, las manchas de sangre, las quemaduras, son de inmediato, sin transición, el producto de un abrazo, del abrazo de un hombre que está herido. (14)

De tal modo, que la simplificación interpretativa de que esta historia se puede leer simplemente como una violación no es textualmente comprobable. Si acaso, se puede leer como una historia donde hay una confusión irresuelta sobre una violación que pudo o no haber sufrido la protagonista. Porque, como afirma Glantz, se insinúa por medio de la declaración del mecánico y la seguida afirmación de la suegra Margarita. Pero la víctima jamás reconoce haber sido violada. Acaso el lector puede sospechar que ese propio evento ha causado tal shock psicológico, físico y emocional que ha trastornado la estabilidad mental de la víctima que a partir de ese momento se comporta de forma errática, irracional, como una loca. Se enuncia claramente por doña Margarita quien le dice al empresario: “Pobre hijo mío, tu esposa está loca” (133) Y más adelante en la narración reafirma Nachita: “Una mañana la señora Margarita regresó del Bosque de Chapultepec sola y desamparada. —¡Se escapó la loca! —gritó con voz estentórea al entrar a la casa.” (133) Pero son sólo sospechas, intuiciones.

La maestría de “La culpa” radica en dejar en vilo –en la duda, en el suspenso frente al hecho ominoso– al lector quien no puede concluir rotundamente nada sobre el estado mental de Laura. Su suegra y su marido piensan que está loca, la recamarera que su estado es de enamoramiento. Nachita, la que parece entenderla más, sabe que es una mujer oprimida y está harta del marido y que quiere ir en busca de su felicidad con otro hombre. Aunque por sus acciones, el lector puede sospechar un estado de locura y alucinación, pero también sólo entender el relato como uno de corte fantástico, donde ocurren una serie de viajes al pasado disparados por la lectura de las crónicas históricas de la conquista. Margo Glantz en su análisis lo refiere así:

...la señora Laura lee *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; el mecanismo es el mismo, una lectura dispara la irrealidad, la entrada a la leyenda, al cuento de hadas, pero la leyenda y la historia se transforman en la trama particular, cotidiana, de la protagonista, quien en el curso de la lectura descubre que está casada con dos maridos, el verdadero, el indio de Cuitzeo -¿el violador?, ¿el príncipe azteca vencido?- y con Pablo, el marido que no habla «con palabras sino con letras», el hombre de «la boca gruesa y la boca muerta», el que carece de memoria y «no sabe más que las cosas de cada día», en suma, el que no da color, el albino mental, el desmemoriado, el que carece de densidad y desconoce su propia historia. (14)

La esencia del mito de la Malinche es en “La culpa” la misma que la que ha permanecido en la conciencia de la cultura dominante en México. A saber, el objetivar a la mujer como un ser sin agencia y victimizarla. Cuando logra agencia es para traicionar a los suyos. En el plano personal, la traición, como lo señala Glantz, es sexual y traiciona a un blanco y rico acomodado como el personaje central, a su esposo Pablo. También traiciona a su primer esposo, el de los tiempos remotos, al ‘indio’ guerrero que ha sido derrotado y quien le ha dicho que hubiera querido matarla por haber traicionado a su pueblo.

En lo histórico-social Laura traiciona a los mexicas, por ser “blanca” y además por ser una aliada de los tlaxcaltecas, aquí, de nuevo como el mito de la Malinche, ella traiciona a la patria, a los mexicas que se consideran los fundadores directos de la patria, y se alía con los traidores tlaxcaltecas, que no son patria mexicana y que además se aliaron con el conquistador español.

Laura-Malinche, en este relato, reproduce constantemente representaciones del cuerpo femenino oprimido, subordinado, dominado por el hombre, el macho, el exitoso hombre de negocios y el valiente guerrero. Ambos a los que mira desde abajo, sometida, a los que deja que la posean, la definan, la tomen, la boten en la cama, la encierren, la dejen a la espera bajo un pirul, la dejen arder en llamas, la incendien, le sofoquen el fuego, la amen, la odien, la detesten, la hagan mujer, puta, diosa, loca, objeto, siempre objeto de los deseos del patriarca. Toda agencia del personaje femenino central Laura-Malinche que busca su liberación está oscurecida bajo el halo de la locura. Actúa bajo la pérdida de la conciencia, del extravío de sus coordenadas espaciales y temporales. Su locura está sometida siempre al imperativo de un hombre, Pablo o el indígena, la conciencia que le dicta no es la propia sino la ajena. Enajenada de sí misma, enloquecida, sus deseos no son ni existen, como tampoco su cuerpo, sin la autoridad y la sentencia del macho opresor, del ser de razón, cordura y consciencia, del que actúa a sabiendas y desde el poder.

Deviene preguntar entonces ¿hasta qué punto trascienden las trasgresiones de esta loca? ¿puede la loca realmente reb(v)elarse, construir una identidad fuera de la normativa hegemónica patriarcal? ¿Se libera la mujer/loca/Malinche? Quizás como señala Spavick¹⁶

¹⁶ En su ensayo "Can the Subaltern Speak?" (1988) –publicado en *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan. 271–313– Gayatri Chakravorty Spivak, poniendo énfasis en la condición periférica y de sujeto subalterno –es decir, oprimido, secundario, como miembro de una comunidad no eurocéntrica y dominante– la mujer periférica, como podemos considerar tanto a Elena Garro la escritora, como a su personaje protagónico Laura en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, da respuesta a la pregunta central del ensayo contundentemente, ‘no’, el subalterno no puede hablar por sí mismo, y aún más, tampoco puede ser escuchado ni leído. Spivak da cuenta de las dificultades que imponen las estructuras de conocimiento que operan en la producción de saberes y fundan epistemes que surgen, se reproducen en líneas de poder y se imponen desde un espacio etnocéntrico en Occidente, sea este Europa o los Estados Unidos. Las prácticas de poder en el discurso y el saber surgen desde las propias

que el subalterno no puede hablar –haciendo énfasis en el sujeto femenino– desde la periferia sin comprometer su palabra al círculo de dominio, tampoco puede la loca hablar porque cuando hace escuchar su voz, debe, como sostiene Derrida¹⁷, entrar al encierro de la razón, hacer sentido, lógica, someterse a las estructuras del lenguaje del padre, del patriarca, para comunicar sentido, dar razón, ser escuchada.

Desde la perspectiva foucaultiana, la locura de Laura es una construcción social, en específico, de los sujetos sociales inmediatos a su entorno, su suegra, su marido el empresario, el mecánico y la recamarera. Se cumple la premisa de Foucault de que el sujeto loco se encuentra en un estado permanente de angustia. Lo ominoso freudiano envuelve el ambiente de suspenso de este cuento fantástico donde eventos dramáticos, una supuesta violación, el apedreamiento, la guerra, un incendio, producen temor, miedo, hasta horror.

En cuanto al poder de transgresión y cuestionamiento que genera el discurso de la loca protagonista nos detenemos a matizar. Si consideramos la propuesta central de Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979), donde las maniografías escritas por mujeres son entendidas como “un síntoma y una protesta” a las opresiones de género (17), el texto del que nos ocupamos en este apartado satisface la definición de Gilbert y Gubar. También este texto se une a la tradición inglesa y estadounidense que señalan las autoras. A saber, que las mujeres de las clases dominantes, la alta burguesía y la clase media alta, eran definidas como enfermas, en cuyas clases se promovía la construcción de la identidad femenina como una enfermiza, débil, frágil, loca. Estas concepciones no sólo

producciones del sistema capitalista que configura, regula y (re)produce los intereses intelectuales dominantes donde el subalterno no tiene voz ni escritura.

¹⁷ Jacques Derrida en «Cogito e historia de la locura.» *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 47-89.

estipulaban, sino que causaban enfermedad en las mujeres. De ahí que surge una suerte de ‘culto de la invalidez femenina’ que prevalece durante todo el siglo XIX, y que se extendió de igual modo en las réplicas complejas de estos modelos capitalistas en Latinoamérica, incluso en México, como ha señalado Cristina Rivera Garza¹⁸, hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, época a la que pertenece este texto.

Sin embargo, en directa contraposición a esta lectura de la maniografía “La culpa” que proponen Gilbert y Gubar, está la postura de Marta Caminero Santangelo enunciada en *The Madwoman Can't Speak, or, Why Insanity Is Not Subversive* (1998) que sostiene fundamentalmente que el discurso de la mujer ‘loca’ no es subversivo. Caminero refuta el poder de subversión de la maniografía femenina que busca resistir los mecanismos de opresión del poder patriarcal hegemónico. Señala que las maniografías, a partir de la dupla Gilbert-Gubar se han interpretado como una metáfora, una forma literaria simbólica de representar la ira de las mujeres contra el patriarcado.

La locura se romantiza como una forma de subversión y protesta que da salida incluso a la posibilidad de la enfermedad mental. Caminero aclara que para que la figura de la mujer loca sea realmente subversiva debe entenderse siempre dentro del plano simbólico discursivo, totalmente figurativo y no en el de la experiencia real (1). Porque la verdadera locura se entiende como la (im)posibilidad de poder dar sentido. Es decir, la locura es la (im)posibilidad de producir representaciones reconocibles como significativas dentro de la sociedad. (11) De tal modo que para Caminero el discurso hablado o escrito de la mujer loca no tiene ningún sentido de empoderamiento, de subversión o liberación.

¹⁸ En su estudio *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el manicomio general. México, 1910-1930*. México: Tusquets, 2010.

Por lo contrario, mira en la maniografía escrita por mujeres una suerte de falsa esperanza que sólo brinda una ilusión de transgresión y empoderamiento en la propia representación de denuncia de la loca. En realidad, estas maniografías, desde esta propuesta radical, ve en la locura y sus representaciones un enmascaramiento de la falta de poder, una remoción absoluta de la capacidad agencial de la mujer (11). Denota que históricamente el patriarcado ha asociado a la mujer con la locura como una afección constante vinculada a su sexo, a su condición de ser débil. Se la ve como loca por ser antifemenina, por salirse de los roles prescritos por la ley del patriarca. Sin embargo, reconoce en las maniografías femeninas algo que desborda la etiqueta de ‘otredad’ o disidencia, algo que va más allá de la diferencia, y aunque pueda leerse como un acto transgresor y cuestionador de la cultura patriarcal dominante, la experiencia misma sobrepasa su representación y deja expuestas y vulnerables a las mujeres ‘locas’ representadas en esas maniografías (50-51). Argumenta que de hecho la ‘locura’ resta capacidad agencial a la mujer representada, se aleja de su condición de sujeto activo y consciente, se sume en la incoherencia, en la inconciencia, en el delirio, en la sinrazón.

Para Caminero entonces todo alarido pierde poder transgresor y revolucionario, no hay denuncia en la incoherencia del enunciado. No sólo se pierde la subjetividad y coherencia individual sino también aquella del colectivo de la mujer (179). Vemos entonces cómo desde la perspectiva de Caminero, la denuncia de la opresión del patriarcado que oprime a Laura, el personaje principal de “La culpa”, se pulveriza, se desvanece, se hace nada, como quiere Paz, porque toda su protesta, por valiosa o enérgica que sea viene de una loca. De un ser que no hace sentido, que habla desde la sinrazón y cuya palabra queda invalidada y sancionada

como nula dentro de las esferas de dominio y poder patriarcales regidas, cuidadosa y herméticamente por la lógica, la razón y el sentido.

Y es que es Garro, la autora, la que pulveriza el poder de su personaje central. Hace a Laura portadora del discurso patriarcal. Todo lo que ella aborrece, cuestiona y reta, lo hace desde el centro mismo del discurso que la oprime. Es traidora, pero no para vivir una vida alternativa donde haya equidad, respeto e igualdad en su relación amorosa o social. No traiciona para someterse de nuevo a otro sistema de opresión. Cambia una opresión por otra y se juzga mala, miedosa, traidora, equivocada justo como el patriarca quiere que se juzgue y la juzga. La ley del padre la sanciona y ella reproduce la sanción en su discurso. No se cuestiona los sistemas de poder y opresión para transformarlos. Esencialmente los valida y busca solo otro espacio de sometimiento donde pueda tener un poco de placer. La mujer, Laura, no tiene la ahora llamada agencia sino para la traición –con sanción de culpa ya que ha internalizado el discurso patriarcal y se auto condena– y para la venganza ciega movida por una pasión incontrolable y prohibida por ser considerada incestuosa.

En mi opinión, el mérito de este relato radica, no en el posible poder transgresor de la locura, sino en las técnicas de representación de la cronotopomanía, de ese espacio-tiempo de locura al que le da vida Laura. Hay maestría en el manejo de la relativización del tiempo que transporta a los personajes del siglo XX al XVI y del XVI al XX sin toscas suturas. Es la técnica invisible del tránsito de Laura y su amante indígena de una temporalidad a la otra, y de la abundancia poética, además de la vívida representación de imágenes y sensaciones, circunstancias, psiques, estados anímicos y afectos, lo que hacen de este un relato excepcional. La trama melodramática y la falta de complejidad de la representación histórica hacen del deseo de desmitificar el arquetipo de la Malinche –consolidándolo en una loca

mujer blanca– un relato lamentable que no reivindica y trasgrede la normatividad
hegemónica patriarcal que oprime a la mujer.

Conclusiones

Una vez realizado el análisis de las maniografías y las estrategias de ficcionalización utilizadas por los autores, podemos afirmar que existe realmente una familia maniagráfica en el conjunto de textos que aquí analizamos y en otros que aquí hemos apuntado. El análisis desde el descentramiento performativo que exige la lectura maniagráfica de esos textos queda pendiente por hacer.

A través de la representación ficcionalizada de la locura, las tres autoras –Pizarnik, Fernández y Garro– han logrado retar y problematizar los roles genéricos, la conducta sexual tanto como las estrategias y tácticas de escritura que logran desestabilizar y descentrar los fundamentos de los paradigmas establecidos para las conductas de la mujer. Pizarnik en su viaje interior cuestiona las conductas normativas de lo que debe ser una niña, una adolescente y una mujer. Le permite a su personaje trasgredir la normativa de razón y vagabundear los espacios de la sinrazón, las alucinaciones y lo siniestro. La reina loca, la niña loca es un personaje cuyas acciones y discurso puede habitar en ese espacio ominoso, a esa geografía interna de la locura en donde caminar sobre las lajas del horror, el sufrimiento y la desesperanza, es permitido.

Por su parte, Fernández trasgrede también en ese ambiente de abyección los roles sexuales y las fronteras de las conductas permitidas por los paradigmas hegemónicos que dominan lo permitido y lo prohibido. Sobre esto comenta Pablo Brescia: “Las ocurrencias de incestos, esterilidad, nacimientos malditos, mutilaciones o abortos trasuntan una visión crudelísima de las relaciones humanas que va más allá de una interrogación reflexiva de la intimidad femenina o una exploración del cuerpo o una subversión explícita del discurso patriarcal. Lo que se presenta es una cadena de catástrofes en la que lo fantástico aparece

ligado a sucesos hiperbólicos, sin posibilidad de redención” (147). Y es que el texto de Fernández de suyo no desestabiliza el paradigma de que el patriarca sea quien domine las esferas públicas y privadas del hogar. Lo que ocurre con sus personajes es que viven el extremo de esa opresión, la simboliza –coincido con Brescia (147) – a un nivel hiperbólico donde la catástrofe de la opresión queda representada por la tía Enedina enjaulada, convertida en un monstruo, en un pajarraco violado cuyos hijos son a su vez dos pajarracos monstruosos también producto del incesto. La tía Enedina es expulsada no sólo de la sociedad, sino hasta del espacio doméstico, recluida en un cuarto de cachivaches en el ínfimo espacio de una jaula, objetivada como animal. Sufre esta condena por no cumplir con los roles y preceptos establecidos por el sistema patriarcal que obligan a la mujer a casarse a buena edad y reproducirse manteniéndose en el hogar. El sobrino es la representación simbólica de los alcances del patriarcado cuyo poder y normativa es tan fuerte que, incluso, los marginados de la esfera del poder patriarcal, los negros o los indígenas, al final patriarcas, aunque sean púberes, apenas hombres, son portadores, herederos y reproductores del sistema, de sus leyes, códigos y mecanismos de funcionamiento y poder.

La máquina patriarcal tiene espacio hasta para estos tornillos chuecos, y para hacerlos aplastar a las mujeres de su entorno. El niño, adolescente negro, aunque un subalterno, por pertenecer al sexo del poder puede, ineludiblemente, violar, enjaular, castigar a la mujer mayor que es nada, una pajarraca loca encerrada en una jaula, porque su estatuto humano lo ha perdido al no haberse casado con un hombre. Fernández nos muestra la monstruosidad abyecta del patriarcado en los rincones más horribles de la sociedad. La autora transgrede el discurso hegemónico al permitirse representar a la mujer en un estado máximo de abyección, abuso, violencia, locura, condena. La mujer quedada no es recatada, bondadosa, resignada a

su tristeza y melancolía y a cuidar de los padres o los hijos ajenos. La mujer quedada, que no logra humanizarse bajo la protección del emparejamiento con el patriarca, queda expulsada de la forma más violenta del sistema. Como aquellos a los que se les lanzaba a la mar. Es una loca a la que, como menciona Foucault, la expulsamos de las conciencias de la razón para hundirla en la más abyecta de las violaciones. La tía Enedina sufre de un encierro animalesco ya ni siquiera del encierro del manicomio, sino el de una jaula de pajarracos, deshumanizada. Y dentro de esta abyección que trasgrede las normativas sexuales que sancionan quienes pueden o no tener sexo, Fernández representa una relación incestuosa donde el que abusa es más joven que la mujer y de raza negra. Cuestiona así los límites del ejercicio del poder que tienen los hombres sobre las mujeres. Es sarcástico, cruel escuchar al sobrino decir “no me fue fácil hacerle el amor”, como si el ejercicio de la violencia –la violación sexual– fuera una penitencia para el pequeño patriarca. Con asco y repulsión toma lo que puede del desecho humano que es la tía porque, al ser un negro marginal, recibe las sobras del motín. Las mujeres-objeto más bellas están reservadas para los más poderosos y fuertes del clan.

En cuanto a los términos en los que representa la relación de abuso Fernández, Brescia cree leer una matización donde lo que yo veo es exceso. Dice:

en “La jaula de tía Enedina” la transgresión de la relación amorosa está matizada por el puente de afecto que buscan construir los personajes; ambos tienen apetito de caricias y eso es lo que los une...Leer a Fernández es inquietante y conlleva incertidumbre, problematización, subversión, transgresión, ambigüedad, indecibilidad.” (147)

Contraviniendo lo que argumenta Brescia, yo sostengo que esos supuestos afectos no existen. Si leemos cuidadosamente, el joven tiene asco por el cuerpo de la tía, la usa porque no tiene

otra mejor forma de satisfacer su sexualidad. Recordemos que es un negro marginado en una sociedad crudamente racista. La tía sólo quiere ser amada por un hombre que la abandonó y alucina su caricia, su presencia, reclama ese amor imposible. Está en otro mundo, su sinrazón es razón en un mundo donde ella habite con su amado, pero ese espacio choca brutalmente contra los metales de la jaula donde permanece encerrada. Su locura articula un deseo imposible y no tiene referencialidad con el sobrino y su cuerpo negro. Su locura alcanza la máxima hipérbole cuando se reproduce y tiene dos monstruos producto del abuso y la violencia. Esto es lo que resulta de las violaciones monstruosas, nos dice Fernández. No hay matización del idilio, una monstruosidad cometida contra la mujer no deja sino monstruos a su paso. La catástrofe de la que habla Brescia se cumple sin mediaciones ni treguas. El discurso de denuncia de Fernández es en ese sentido tajante. El descentramiento del discurso hegemónico patriarcal, como en la obra anamórfica, obliga a un verdadero desplazamiento del centro. No podemos ver posible idilio o romanticismo desde el dominio de la narrativa central del patriarcado. Hay que desplazarse más allá y ver a la tía Enedina como mujer, desde su enjaulamiento. No desde el deseo del patriarca. La tía quiere un canario que esté en la jaula para alimentarlo y un hombre con el que ella, fuera del encierro, pueda realizarse como mujer, sentir caricias y placer en su cuerpo.

La maniografía exige que escuchemos el discurso de los bordes extremos de la locura. En este sentido coincido con Brescia en que Fernández, junto con otras escritoras ha logrado establecer una nueva forma de escribir en la literatura, una nueva práctica escritural que ha formado escuela, o que continúa aquélla de Amparo Dávila, una que requiere atención y delicado análisis y que ya ha sido adoptada por muchos escritores en Argentina y Latinoamérica. Sus estrategias subversivas, que centran su creación en el género de la

maniagrafía, se están convirtiendo en el foco de investigación de académicos y críticos recientemente al lado de los trabajos de Samanta Schweblin, Mariana Enríquez y muchas más.

En cuanto a Garro las representaciones de locura de su maniagrafía cuestionan al sistema patriarcal, denuncian su opresión. Sin embargo, en la búsqueda de una construcción que establezca un nuevo paradigma identitario femenino es en donde sus alcances empobrecen. Laura y todos los personajes femeninos han internalizado y entienden como válidos los paradigmas de regulación, dominación y normatividad del patriarcado. Son verdades que aceptan. Laura las reta, pero siempre con el sello moral, cuasi religioso de la culpa. No hay redención para ella. El miedo, como su motor principal, el miedo a la opresión, a la transgresión, a la desdicha, es el motor principal de la trasgresión. Pero Laura no ve en ésta un estado de liberación donde pueda construir una nueva identidad, un nuevo paradigma. Al contrario, ve en la transgresión una traición a los valores que ella asume suyos aunque hayan sido impuestos por el patriarca y se siente culpable. Trasgrede por insatisfacción no por conciencia. No tiene en ese mundo una alternativa para reinventarse, reconstruirse como mujer. La maniagrafía “garriana” denuncia, pero no propone un nuevo camino.

Transitando hacia la maniagrafía de Rulfo, ésta cuestiona los límites de las relaciones sexuales entre discapacitados y adultos. La abyección es naturalizada en la relación de Macario con la nodriza. Es importante reconocer que la relación que puede ser entendida como de abuso sexual queda romantizada por el lenguaje lírico del personaje. La voz del loco en realidad pierde verosimilitud y su representación resulta impostada.

Hay transgresión en todas las maniagrafías aquí analizadas. Sin embargo, quizás sólo con la excepción del texto de Pizarnik, la construcción de nuevos paradigmas queda oscurecida o

subsumida por el discurso hegemónico cultural imperante. Hay que esperar a leer
maniografías de las nuevas generaciones donde la voz de la locura descentre los discursos
imperantes y haga escuchar a los locos y a las locas para construir mundos mejores.

Bibliografía

TEORÍA LITERARIA Y LOCURA

- Adams, Michael Ian. *Three Authors of Alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*. University of Texas Press, 1975.
- Adorno, Theodor: “Arte. Sociedad. Estética”, en *Teoría estética*, Madrid: Hyspamérica, 1984.
- Agamben, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Aguirre, Baztán A., y Carballeira A. Rodríguez. *Patios abiertos y patios cerrados: Psicología cultural de las instituciones*. México: Alfaomega, 1998.
- Aguirre Beltrán, G. *Función social de la medicina precortesiana. Gaceta médica de México*, Vol. XCVI, No. 10. México, 1966.
- Ansoleaga, Blanca L. *Los movimientos de la pasión en Nietzsche*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Aran, Pampa Olga. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. Puebla, n. 21, jun. 2009. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005&lng=es&nrm=iso>. accedido en 06 mayo 2011.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Trad. Ramón Fort. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. México: Siglo XXI. 1990.
- . “Forms of Time and the Chronotope in the novel.” en *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trads. Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981. 84-258.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 417. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Tatiana Bubnova, selección, traducción, comentarios y prólogo. México: Taurus: La huella del otro, 2000.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphic Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977.

- Barthes, Roland: "De la obra al texto." *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987. 73-82.
- . *Sade*, Fourier, Loyola. Trans. Richard Miller. N. Y.: Hill & Wang, 1976.
- Baudrillard, Jean. *El simulacro*. Madrid: Cátedra, 1991
- Bataille, Georges. *Literature and Evil*. Trans. Alastair Hamilton. N.Y./London: Marion Boyars, 1985.
- . *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso: Ensayo*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- . *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- . "The Limit-Experience." *The Infinite Conversation*. Trans. & Foreword. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 85-281.
- . *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska, 1982.
- Bloom, Harold. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford University Press, 1982.
- . *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Harvard University Press, 1991.
- Booth, Wayne C., y Garriga-Nogués S. Gubern. *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch, 1978.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" AAVV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1966. págs. 149-169
- . *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 1995.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Brenot, Philippe. *El genio y la locura*. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- Breton, André y Andrés Bosch. *Manifiestos del surrealismo*. Cerdanyola, Barcelona: Labor, 1995. Print.
- Brooksbank, Anny and Davies, Catherine. *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Bürger, Christa y Peter Bürger. Trad. Agustín González Ruiz. *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.

- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Brescia, Pablo. "'A superior Magic': Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction." *Forum for Modern Language Studies*. 44.4 (2008): 379-393
- Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios (Eds.). *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación. Simposio Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Caminero-Santangelo, Marta T. *The Madwoman Can't Speak, or Why Insanity Is Not Subversive*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.
- Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. N.Y.: Vintage Books, 1958.
- Canterla, Cintia. *La cara oculta de la razón. Locura, creencia y utopía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.
- Carter, Angela. *The Sadean Woman: And the Ideology of Pornography*. N.Y. Harper Colophon Books, 1978.
- Case, Sue-Ellen. "Eve's Apple, or Women's Narrative Bytes." *Technocriticism and Hypernarrative*, special issue of *Modern Fiction Studies*, vol. 43, no. 3, 1997, pp. 631-50. *Project Muse*, doi:10.1353/mfs.1997.0056.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V. *La escritura posmoderna del poder*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1993.
- Cornejo Polar, Antonio. *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Corradi, Juan E., Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garretón (eds.). *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*. Berkeley: University of California, 1992.
- Curran, Bob. *The Creatures of Celtic Myth*. London: Cassell & Co., 2000.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane. Pref. Michel Foucault. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. "Cogito e historia de la locura." *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 47-89.
- . *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971. Internet resource.
- . *La diseminación*. Barcelona: Fundamentos, 1975.

- . *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984. Print.
- . “Mal de archivo. Una impresión freudiana.” Trad. Paco Vidarte. Ed. *Digital Derrida en castellano*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm#>
- Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Didi-Huberman, Georges: “Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm” en *Art History*, 24.5 (2001) November 2001: 621-645.
- Donzelot, Jacques: *La policía de las familias*, Valencia: Pretextos, 1998.
- Erasmus, Desiderio. *Elogio de la locura*. México: Austral, 2000
- Estébanez, Calderón D. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London, Longman, 1995.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Felman, Soshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. New York: Cornell University Press, 1985.
- Flores Jaramillo, Renán. *Letras nuestras*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1981.
- Foster, David William y Virginia Ramos Foster (comps.) *Modern Latin American Literature*. Vols I y II. New York: Frederick Ungar Publishing, 1975.
- . *Entre filosofía y literatura*. Intr., trad. y ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. “Coraje y verdad”, trad. Felisa Santos, en Tomás Abraham (ed.), *El último Foucault*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, Señales, 2003: 263-406.
- . *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Las palabras y las cosas*. México-Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- . “Madness, the Absence of Work.” *Critical Inquiry* 21.2 (Winter 1995): 290-298.
- . “Qué es un autor” en *Conjetural*, 4 (1998), agosto: 87-11.
- . “Topologías. Dos conferencias radiofónicas.” Trad. Rodrigo García. 7 y el 21 de diciembre de 1966, en *France-Culture*, en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre *Utopía y literatura*.
- . Bueno L. C. Pérez. *Los espacios otros*. S.l.: s.n., 1990.
- Freud, Sigmund. *Autobiografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- . *La interpretación de los sueños: Nueva Edición Integral*. Wisehouse, 2020.

- . *Obras Completas*. 4a ed., Biblioteca Nueva, 1981.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Gabilondo, Ángel. *La vuelta del otro. Diferencia, identidad, alteridad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- Galilei, Galileo. *Dos lecciones infernales*. Buenos Aires: La Compañía, 2011
- Gautier, Théophile. *La pipa de opio*. Barcelona: Ediciones Abraxas, 2001.
- Gauthier, Xavière y J B. Pontalis. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilman, Sander: "The Mad as Artists" en *Difference and Pathology (Stereotypes of Sexuality, Race and Madness)*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España, t. I: Siglos XIII a XVII*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- . *Historia de la locura en España, t. II: Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- . *Historia de la locura en España. t. III: Del reformismo del Siglo XIX al franquismo*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1996.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jackson, Stanley. *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Ediciones Turner, 1989
- Kearney, Richard. *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*. London: Sage Publications, 1996.
- Kemp, Peter y Rasmussen, David. *The Narrative Path. The Latter Works of Paul Ricoeur*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- Klahn, Norma y Wilfredo Corral (Comps.) *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. La Plata: Altamira, 1995. Kristeva, Julia. *El genio femenino 3. Colette*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *Sade My Neighbor*. Intr. y Trad. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1991.

- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis F. Celine*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988.
- Lacan, Jacques y Jacques A. Miller. *El seminario de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 1988. Print.
- . *Libro 20: Aun: 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós, 2012. Print.
- Lohafer, Susan, and Jo E. Clarey. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- López Anaya, Jorge. “Objetos de ansiedad” y “Desmaterialización de la obra de arte” en *Estética de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm Editora, 1999.
- López Austin, A. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, vols. I y II. México: UNAM, 1984.
- Lukács, György. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.
- Luscher, Robert. “The Short Story Sequence: An Open Book.” *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989: 148-167.
- Masiá Clavel, Juan, et al. *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1998.
- Matthews, John. *The Unknown Arthur. Forgotten Tales of the Round Table*. London: Blandford, 1995.
- McHale, Brian. “Telling Postmodernist Stories,” en *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992: 19-41
- McMurray, George. *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Miaja, María Teresa. “El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*”. *Deslindes literarios*. México: El Colegio de México, 1977.
- Mukarovsky, Jean. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Pili, 1984.
- Nietzsche, Frederich. *El nacimiento de la tragedia*.: Andrés Sánchez Pascual. Intr., trad. y notas. México: Alianza Editorial, 1991.
- . *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*. Trad. Walter Kaufmann. N.Y. Vintage Books, 1974.
- Nordau, Max: *Degeneración*, Madrid: Librería de Fernando Fe, 1902.
- O'Connor, Jacqueline. *Dramatizing Dementia. Madness in the plays of Tennessee Williams*. Bowling Green State University Popular Press, 1997.

- Osborne, Mary Pope. *Favorite Medieval Tales*. New Cork: Scholastic Press, 1998.
- Otto, Walter F. *Dionysus. Myth and Cult*. Indiana University Press, 1965.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence From Nefertiti to Emily Dickinson*. N.Y. Vintage Books, 1991.
- Palacio, Pablo. “El antropófago” y “Luz lateral” en *Obras completas*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2000.
- Pereña, Helena: “Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales” en *Atopos*, 6. <http://www.atopos.es>.
- Piña, Cristina. “La narrativa erótica: literatura y sexualidad” *Unicornio*, 1.2 (1992), agosto-septiembre (Dossier), 1992.
- Platón. “Fedro” en *Diálogos socráticos*. México: Editorial Cumbre, 1982.
- Porter, Roy. *Madness: A Brief History*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Postel, Jacques y Quérel, Claude. *Historia de la psiquiatría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Quemain, Miguel Ángel. *Reverso de la palabra*. México: La memoria del Tlacuilo, 1996.
- Rábago, Alberto. *La novela psicológica en Hispanoamérica. Ensayo estético humanístico*. México: Publicaciones Cruz, 1980.
- Rancière, Jacques y Cecilia González. *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Raveau, F. *Identification culturelle et psychiatrie*. *Bull Acad. Nat. Méd.* 168, n 1-2, séance du 17 janvier 1984. 65-70
- Rieger, Branimir . *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness*. Bowling Green State University Popular Press, 1994.
- Rosen, George. *Locura y sociedad. Sociología histórica de la enfermedad mental*. Alianza Editorial, 1968.
- Roudinesco, Elisabeth. *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*. Jorge Piatigorsky, traductor. Argentina: Paidós, 1996.
- Rowell, Margit. *Antonin Artaud. Works on Paper*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- Sade, Austryn Wainhouse y Richard Seaver. *The 120 Days of Sodom and Other Writings*. New York: Grove Press, 1987
- Sade, Donatien A. F. Justine. *Philosophy in the Bedroom and Other Writings*. Eds. & Trans. Richard Seaver and Austryn Wainhouse. N.Y.: Grove Press, Inc, 1965. 37-72.

- Sagrada Biblia*. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego por el Rvdo. P. José María Bover, S. I. Madrid: La Editorial Católica, MCMLIII.
- Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- . *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Ricardo García, Debate, Random House Mondadori, Barcelona, 2004.
- Santos, Felisa, “El riesgo de pensar”, en: Tomás Abraham (ed.), *El último Foucault*, Ed. Sudamericana, Señales, 2003: 39-107.
- Sarduy, Severo, “Escrito sobre un cuerpo.” *Obra completa: Edición crítica*. Vol. II. Eds. Gustavo Guerrero y François Wahl. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999
- . *Obra completa*. Tomos I y II. España: Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 1999.
- Sarlo, Beatriz. “Strategies of the Literary Imagination”. *Fear at the Edge*. Ed. Corradi et al. 1992: 236-49
- Sass, Lois. *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Schultes, Richard Evans y Hofmann, Albert. *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Serna, Enrique. “La extremaunción” en *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena, 2002.
- Shakespeare. “El rey Lear” en *Tragedias*. México: Editorial Cumbre, 1982.
- Somolinos D’Adrois, G. *Historia de la psiquiatría en México*. México: SEP Setentas, 1976.
- Spielmann, Ellen. “El Descentramiento de lo posmoderno.” *Revista Iberoamericana* 62.176-177 (julio-diciembre 1996): 941-952.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988. 271-313.
- Styron, William. *Esa visible oscuridad*. México: Grijalbo, 1992.
- Thiher, Allen. *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- Valdés, Mario, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. University of Toronto Press, 1991.
- Venema, Henry Isaac. *Identifying Selfhood. Imagination, Narrative and Hermeneutics in the Thought of Paul Ricoeur*. New York: State University of New York Press, 2000.

- Vernant, Jean Pierre. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Veynes, P. et al. *Sobre el individuo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Viesca Treviño, C. *Medicina prehispánica de México*: Panorama Editorial. México, 1992.
- Weineck, Silke-Maria. *The Abyss Above. Philosophy and Poetic Madness in Plato, Hölderlin, and Nietzsche*. New York: State University of New York Press, 2002.
- Williams, Raymond L. "Mexican Postmodernities". *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995: 21-42 2.
- Zavala, Lauro "Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española." El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve N° 19 <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. [14/11/2010]
- Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Barcelona: El acantilado, 1999.

OBRA Y CRÍTICA LITERARIA DE AUTORES SELECCIONADOS

(Juan Rulfo, Elena Garro, Adela Fernández y Alejandra Pizarnik)

- Absatz, Cecilia. *17 narradoras latinoamericanas*. Bogotá: Coedición Latinoamericana, 1996.
- Aguirre Beltrán, G. *Obra antropológica VIII. Medicina y magia. El proceso de aculturación en la medicina colonial*. México: UV/INI/GEV/FCE, 1992.
- Agosín, Marjorie. *A Dream of Light & Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- Arredondo, Inés. "Río subterráneo" en *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1991.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*; precedido de: *Antonin Artaud El enemigo de la sociedad* por Aldo Pellegrini. Buenos aires: Argonauta, 2007.
- Baena Ramírez, Angélica. *La importancia de Tlazolt+eotl en la medicina nahua*. Tesis de Maestría, UNAM, 2012.
- Barbero, Ludmila. "Belle comme un rêve de Pierre: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas". *Anclajes* 22.1 (2018): 1-17. DOI: 10.19137/anclajes-2018-2211
- Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris ou Petit poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 1993.
- Baudot G. *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1529-1569)* Espasa Calpe, Madrid, 1983.

- Becció, Ana: "Los avatares de su legado." *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, 14 Sept. (2002): 5. www.old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00303.htm. Accessed 18 August 2013.
- Benedetti, Mario. *El recurso del supremo patriarca*. México: Nueva Imagen, 1990.
- Bernal, María C. *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, 2015.
- Bombal, María Luisa. "La amortajada" en *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- Borges, Jorge L. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca breve, 1994.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- . *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral. Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1955). Cuentos breves y extraordinarios. Buenos Aires: Raigal, 1994.
- Boullosa, Carmen. *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- Brasca, Raúl, y Blaisten, Isidoro. *Dos veces bueno: cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.
- Carrasco, Pedro. *Estructura político-territorial del Imperio Tenochca: La Triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzaco y Tlacopan*. México: El Colegio de México, 1996.
- Carroll, Lewis, John Tenniel, and Martin Gardner. *The Annotated Alice: Alice' Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Harmondsworth [etc.]: Penguin books, 1970.
- Castillo, Bernal Díaz del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1977.
- Castillo, Durante D. "La alteridad aporética en la obra de Rulfo" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22. 2 (1998), *Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno* (Invierno 1998): 307-314. << <http://www.jstor.org/stable/27763467>>> [14/11/2010]
- Catelli, Nora. "Invitados al palacio de las citas – Los diarios inéditos" en *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, 2002.
- Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en 'Extracción de la piedra de locura' y 'El infierno musical' de Alejandra Pizarnik." *Chasqui* 21.1 (May 1992): 3-10.
- Chanady, Amaryll. "Between Sade and the Savage: Octavio Paz's Aztecs." *Primitivism and Identity in Latin America*. Ed. Erik Camayd-Freixas and José Eduardo González. Tucson: The University of Arizona Press, 2000. 23-39.
- Chavez Silverman, Suzanne. "The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Monographic Review* 6 (1990): 274-81.

- . "The Look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta" en *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham y Londres: Duke University Press, 1995. 281-305.
- Colón, Cristóbal. "Documentos relativos al Tercer Viaje (15th Century)". *Zona Tórrida*, No. 22, Revista de cultura de la Universidad de Carabobo, 5-32. Valencia, Venezuela, 1992.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Tiempo destrozado*. Letras mexicanas, 46. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- De Azara, Félix. *Viajes por la América Meridional (1810)*. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- De Olmos, Fray Andrés (Franciscano). *Tratado de hechicerías y sortilegios*. (1553) Ed. Trad. Georges Baudot. México, 1990
- De La Cruz, Martín: *LIBELLUS DE MEDICINALIBUS INDORUM HERBIS*. 1522 Aztec manuscript, Translated into Latin by Juan Badiano. Spanish version with studies and comments by several authors. Facsimilar edition. IMSS, Mexico City, 1964.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1996.
- De La Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales (16th Century)*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1970.
- De las Casas, Bartolomé. *Historia de las Indias*, Vol. I, II and III (16th Century). Fondo de Cultura Económica. México, 1965.
- Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones, 2004.
- . "Alejandra Pizarnik después de 1968: La palabra instantánea y la 'crueldad' poética." *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal (Frankfurt)*. 8.31 (2008): 2008.
- De Sahagún, Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa. 1975.
- Di Antonio, Robert E. "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or the Aesthetic Metaphor?" *Latin American Protest Poetry* 7.4 of Quixote. n.p. 1970.
- Di Cío, Marina. "Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos" *Revue Recto/Verso* N° 2 – Diciembre 2007, <http://www.revuerectoverso.com>
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- . *Coronación*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.

- Dueñas, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*. Letras mexicanas, 41. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- . *Antes del silencio*. Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *No moriré del todo*. México: J. Mortiz, 1976.
- . *Pasos en la escalera: la extraña visita*. *Girándula*. México: Editorial Porrúa, 1973.
- . *Imaginaciones*. México: Editorial Jus, 1977.
- . *Las ratas, y otros cuentos*. México: Ábside, 1954.
- Duverger, C. *L'origine des Aztèques*. Paris: Editions du Seul, 1983.
- . *Terapias chamánicas y psiquiatría prehispánica: el caso del México antiguo*. En Villaseñor-Bayardo, S.J., Ed. *Acte Franco-Mexicain d'ethnopsychiatrie et de psychiatrie*. Published by Embajada de Francia en México and Revista del Residente de Psiquiatrías. August 1996.
- Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- Elizondo, Salvador. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1999.
- Espejo, Beatriz. *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. México: DEMAC, 2009.
- . *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Eurípides. "La locura de Heracles" en *Las diecinueve tragedias*. México: Editorial Porrúa, 1993.
- Fangmann, Cristina. "Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso". *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*. [Edición: Marta López Gil] Buenos Aires: Adriana Hidalgo. págs. 149-185, 2000.
- Foster, David W. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- . "Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's? 'La condesa sangrienta.'" *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny*. Columbia and London: University of Missouri Press, (1995): 98-114.
- . "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Hispanic Review* 62 (1994): 319-347.
- . *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny*. Columbia, Missouri: University Missouri Press, 1995: 98-114.
- Foster, Hal. *Convulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

- Fuentes, Carlos. *Aura*. Translated by Lysander Kemp, 1st bilingual ed., Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- . *Cantos de Ciegos*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- . *Cantar de Ciegos*. [3. ed., México: J. Mortiz, 1967.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. México: Diana, 1995.
- Garro, Elena. *La semana de colores*. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- Garza, Cristina Rivera. *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el manicomio general. México, 1910-1930*. México: Tusquets, 2010.
- . *Nadie me verá llorar*. 3. ed., Tusquets Editores, 2003.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. "The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination." Yale University Press, 2020. Online document. 8 August 2021. <www.jstor.org/stable/j.ctvxkn74x>.
- Gómara, Francisco López de. *Historia de la conquista de México*. Trans. introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. 2 vols. México: Editorial Pedro Robredo, 1943.
- Goldberg, Florinda F. "Review of Alejandra Pizarnik: 'Este espacio que somos'." *Hispanamérica* 24. 70 (Apr., 1995): 113-115.
- González, Suárez M. y Guadalupe Dueñas. *Paisajes del limbo: Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Tusquets Editores, 2001.
- Heker, Liliana. *Los bordes de lo real*. Alfaguara literaturas. Buenos Aires: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones, 1991.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 2000.
- Kantarís, Elia G. *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford Hispanic studies. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Kefala, Eleni. *Peripheral (post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakidis*. New York: P. Lang, 2007.
- . "Mouseion: the Counter-Institutional Agent of the Literary Utopias of Ricardo Piglia and Dimitris Kalokyris." *The Modern Language Review* 99.3 (2004): 711-726.
- Kuhnheim, Jill S. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- . "Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik."
- Krauze, Enrique. "La comedia mexicana de Carlos Fuentes". *Vuelta* 27.139 (Junio 1988).
- Lely, Gilbert. *The Marquis de Sade: A Biography*. N.Y.: Grove Press, 1961.

- Llanos Mardones, Bernardita. *El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre. Lit. lingüíst.* 1997, n.10: 29-31 (2010-10-29).
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000002&lng=es&nrm=iso>.
- Mackintosh, Fiona J. “La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland”, *Fragmentos* 16: 41-55, 1999.
- . “The Unquenched Thirst: An Intertextual Reading of ‘las dos poetas hermanas’, Alejandra Pizarnik and Elizabeth Azcona Cranwell,” *Bulletin of Hispanic Studies*, 77: 263-78, 2000.
- Poot Herrera, Sara. *Caracolas iluminadas. Diversas, fantásticas, detectivescas*. Universidad de Guadalajara, 2021.
- Machado de Assis, Joaquim María. “El alienista” en *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis, 2003.
- . “Alejandra Pizarnik’s ‘palais du vocabulaire’: Constructing the ‘cuerpo poético’”. *Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona J. Mackintosh with Karl Posso. Great Britain: Tamesis, Woodbridge, 2007, 110-129.
- . “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts” *Bulletin of Spanish Studies* 87.4: 509-535
- Mackintosh, Fiona and Karl Posso. *Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed*. London: Tamesis Books, 2007.
- Mallarmé, Stéphane, and Jean-Pierre Richard. *Pour Un Tombeau D'anatole: Poésie*. Paris: Seuil, 2006. Internet resource.
- Mpox, Ana María “La niña, la muñeca y la muerte – Acerca de “Prosa completa”. *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, pág. 4, 2002.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Ed. Alfredo, 1841-1906 (editor literario) Chavero. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892. Cervantes Virtual, 1585. texto en línea. 20 de August de 2021. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-tlaxcala--0/html/>>.
- Negrón, María. “Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual.” *Inti*, 52/53 (2000): 169-178. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23287084.
- . “Alejandra Pizarnik: primer plano de un infierno musical”. *Sólo literatura. Literatura Hispanoamericana.com*. www.sololiteratura.com/piz/pizprimerplano.htm
- . *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2003.

- . "La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical." *Hispanamérica* 23.68 (1994): 99-110.
- . *Galería fantástica*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Nerval, Gérard. Nerval. *El sueño y la vida: Aurelia*. Trad. Agustín Lazo. Pról. Xavier Villarrutia. México: Editorial Cultura, 1942. Print
- Nicholson, Melanie. "Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and the Literature of Evil." *Latin American Literary Review* 27.54 (1999): 5-22.
- Nuño, Ana. "Prólogo" en Alejandra Pizarnik. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo 317. págs. 7-9
- . "Esperando a Alejandra – Diarios" en *La Vanguardia Digital*.
www.lavanguardia.es/web/20031231/51149330710.html.
- Ocampo, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- . *Los días de la noche*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- . *Y así sucesivamente*. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- . *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Ocampo, Victoria. Testimonios, III. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. México: Aguilar, 1970.
- Orozco, Olga. *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1979.
- Ortega, Julio y Lourdes Blanco. *Una poética del cambio*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Ortega, Julio. *El muro y la intemperie: El nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1989.
- . *Arte de innovar*. Serie Manatí. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1994.
- . *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: Las horas y las hordas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Pallardy, Richard. "Elizabeth Báthory." *Encyclopædia Britannica*,
www.britannica.com/biography/Elizabeth-Bathory.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- . *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

- . *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1984.
- Pérez, Rolando. "The Sadean Poetics of Solitude in Paz and Pizarnik." # *Latin American Literary Review*. (2005): 5.
- Piglia, Ricardo. "La literatura de la ficción," *Crítica y ficción*. Los tres mundos. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. 13-25.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1999
- . "Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura." En Juan Orbe (comp.): *Autobiografía y escritura*. Bs. As.: Corregidor, 1994.
- . "La traducción como reescritura en 'La condesa sangrienta' de Alejandra Pizarnik." 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>
- . "La palabra obscena", *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1991. 122.
- . "The 'Complete' Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona J. Mackintosh and Karl Posso. Woodbridge, UK, Tamesis, 2007.
- . *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- . *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1999.
- Pizarnik, Alejandra, and Ivonne Bordelois. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Pizarnik, Alejandra. *Árbol de Diana*. Buenos Aires, Sur, 1962
- . *Árbol de Diana*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1988.
- . *A Profile*. Ed. Frank Graziano. Colorado, Logbridge Rhodes 1987.
- . *Diarios*. Ed. e introd. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2003.
- . *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1975.
- . 'La extracción de la piedra de locura.' *Otros poemas*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- . "La condesa sangrienta" *Testigo* 1 (Buenos Aires, ene/feb/mar 1996): 1966. 55-63.
- . *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius, 1971.
- . *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976.
- . "La libertad absoluta y el horror." *Diálogos* 1.5 (Ciudad de México, julio/agosto 1965): 46-51.

- . *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1955.
- . *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1976.
- . *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- . “Nota sobre un cuento de Cortázar: El otro cielo” en AA.VV.: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.
- . *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- . *Poesía completa. 1955-1972*. Ed. Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2000.
- . *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982. [Edición ordenada y supervisada por Olga Orozco y Ana Becció].
- . “Tres relatos póstumos de Alejandra Pizarnik,” *Cuadernos Hispanoamericanos* 296 (febrero 1975): 270-276.
- Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. [Edición de Ted Hughes] Nueva York: Harper& Row, Publishers, 1981.
- Rajagopalan, Angela Herren. *Portraying the Aztec Past: The Codices Boturini, Azcatitlan, and Aubin*. University of Texas Press, 2019.
- Ruiz de Alarcón, Hernando. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los Indios natirales desta Nueva Espana* (1629). Museo Nacional de México, t/VI. México, 1892. México: Ediciones Fuente Cultural, 1953.
- Ruffinelli, Jorge y Salvador Elizondo. “Salvador Elizondo” *Hispanamérica*. 6.16 (1977): 33-47.
- Ruffino, Maythe. “condición nómada”, *Mayday*, March 10, 2021.
<https://revistapoeticamayday.com/mayte-rufino/>
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Informe sobre ciegos*. Madrid: Anaya, 1994.
- Sada, Daniel, (2009) “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo” [en línea]. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época 66 (agosto 2009)
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/sada/66sada.html> [Consulta: 25-10-2010].
- Sandoval, Trino. “Quiero llorar de frío”: *Personajes femeninos y la esquizofrenia en los cuentos de Amparo Dávila*. Thesis (M.A.) Arizona State University, 1996.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Tomos I y II. España: Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 1999.
- . “Entrevista con Jorge Luis Borges.” *Zona Franca* 1.2, (Caracas, 1964).

- Sarlo, Beatriz. "Decir y no decir: Erotismo y represión en tres escritoras argentinas." *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998. 69-93.
- Sefamí, Jacobo. "Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik."
- Sichère, Bernard. *Historias del mal*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.
- Sófocles. "Ajax" en *Las siete tragedias*. México: Editorial Porrúa, 1994.
- Soustelle, Jacques. *La vie quotidienne des Aztèques. A la veille de la conquête Espagnole*. Hachette, Paris. 1955.
- Soncini, Anna "Itinerario de la palabra en el silencio." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Supp. 5 (Los Complementarios/5) (May 1990): 7-15.
- Toscana, David, Élmer Mendoza, Sergio Pitol, Jorge Volpi, et al. *Nuevas líneas de investigación: 21 Relatos sobre la impunidad*. México: Ediciones Era, 2003.
- Ujovne Ortiz, Alicia. "Escandalosamente ellas, las surrealistas" *La Nación – Cultura*. 30 de septiembre. p. 8, 2001.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano, 1982.
- Valenzuela, Luisa, Raúl Brasca y S. Bianchi [eds.] (2008). *La pluma y el bisturí*. Actas del 1º encuentro nacional de microficción. Buenos Aires: Catálogos/SEA,
- Veas, Mercado Luis Fernando. "Fundamentos lingüísticos y psicológicos del monólogo interior en 'Macario' de Juan Rulfo. El monólogo visto como una metáfora de una visión de mundo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1. 3 (Primavera 1977): 272-281. <<<http://www.jstor.org/stable/27761950>>> [14/11/2010]
- . *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo: los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1984.
- Venti, Patricia. *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Wagner-Martin, Linda W., and Dolores Udina. *Sylvia Plath*. Barcelona: Columna, 1989.
- Wilson, Jason. "Octavio Paz: A Study of his Poetics." Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 34-4
- Winkler, Julie A. *Light into Shadow: Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*. Currents in comparative Romance languages and literatures 76. New York: P. Lang, 2001.
- Woolf, Virginia, Andrés Bosch, and Leonard Woolf. *Diario de una escritora*. Barcelona: Lumen, 1981.

Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. Colección La letra y sus alrededores. México: Nueva Imagen, 2004.