

FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación del Departamento de Humanidades: Estudios culturales, Estudios de género, Historia, Historiografía, Teoría de la historiografía, Lingüística aplicada, Literatura, Teoría literaria, Poesía mexicana e hispanoamericana, Estudios poscoloniales y decoloniales, Lectura y aprendizaje. Además de comentarios críticos, reseñas; y difusión de actividades académicas, publicaciones y convocatorias.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Portales

- **BIBLAT/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana) (2007)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal) (Evaluación condicionada a revisión)

Índices

- **Academic Search Premier** (2007)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades) (2007)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities) (2007)
- **ERIHPlus** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences) (2019)
- **Fuente Académica Plus** (2007)
- **Handbook of Latin American Studies**
- **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- **MLA** (Modern Language Association Database) (2007)
- **REDIB** (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico) (2019)
- **The PKP Index** (Base de datos para textos en acceso abierto) (2019)

Directorios

- **DOAJ** (Directory of Open Access Journals) (2021)
- **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) Catálogo 1 (2005), Catálogo 2.0 (2020)
- **Ulrichsweb** (<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/title/1569514013923/246075>)

Suscrita a

- **DORA** (The Declaration on Research Assessment)
- **COPE** (Committee on Publication Ethics)

Directorio

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia ■ RECTOR GENERAL
Dra. Norma Rondero López ■ SECRETARIA GENERAL
Dr. Óscar Lozano Carrillo ■ RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Dra. Yadira Zavala Osorio ■ SECRETARIA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Dr. Jesús Manuel Ramos García ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ Jefe del Departamento de Humanidades

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Tomás Bernal Alanís
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI
Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA
Lic. Álvaro Ernesto Uribe ■ EDITOR TÉCNICO

Asesores externos

Mtra. Alejandra Herrera Galván
Mtra. Begoña Arteta Gamerdinger
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)
Dr. J. Carlos Vizuete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Consejo Editorial Divisional

Dr. Carlos Juan Nuñez
Dr. Arturo Berumen
Dr. Alejandro Segundo Valdés
Dr. José Hernández Prado
Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN CSH
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Convocatoria 2022-2023

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Estudios culturales
- Estudios de género
- Historia
- Historiografía
- Teoría de la historiografía
- Lingüística aplicada
- Literatura
- Teoría literaria
- Poesía mexicana e hispanoamericana
- Estudios poscoloniales y decoloniales
- Lectura y aprendizaje

Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias.

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser **inéditos**, estar escritos en español y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas) así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). **No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones.** Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizará únicamente vía electrónica a la dirección:

fuentes@azc.uam.mx

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 203-206 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>



Contenido

Magdalena López, Isabel Alcántara, Michelle Monter, Edgar Rodríguez, Vladimir Villalobos Universidad Autónoma Metropolitana, Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma Metropolitana Entreabriendo las puertas: perspectivas actuales de la literatura fantástica latinoamericana	7	Perspectivas actuales de la literatura fantástica latinoamericana
Juan Fernando Hernández García Universidad Nacional Autónoma de México Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico espacial en dos dramas hispanoamericanos	11	
Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres Universidad Autónoma de Chiapas La soledad del monstruo. El Minotauro de Jorge Luis Borges	27	
Roman Manuel Rojas Chavez Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú La construcción del terror neofantástico en "La lucha" (2019), de Claudia Cabrera	37	
Karina Mashelin Reséndiz Perales Universidad Autónoma Metropolitana El género fantástico como trasgresión: La representación de la madre en el cuento "Conservas" de Samanta Schweblin	53	
Rodrigo Rosas Mendoza Universidad Autónoma Metropolitana El futuro que ya no es: cuentos de ciencia ficción mexicana contemporánea	63	
Lucía Vázquez Universidad de Buenos Aires/CONICET ¡Vamos a quemar!: progresión de mundos después del fin	75	
Alejandro Ríos Miranda		

Literatura	87	Universidad Autónoma Metropolitana Arguedas. Una antropología del encierro: la novela <i>El Sexto</i>
		María Eugenia Arias
Historia	113	Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora Francisco Raúl Vargas Basurto y su libro <i>Forjando una doctrina</i> . (La Escuela Médico Militar)
		Manuel de Jesús Arroyo Monsiváis
Teoría de la historiografía	127	Universidad de Guanajuato ¡Renovarse o morir! Análisis de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de las corrientes historiográficas contemporáneas
		Anderson Paul Gil Pérez
Historiografía	143	Universidad Autónoma de Sinaloa <i>Estudios históricos de la prensa</i> : fuente primaria, objeto de investigación y actor político
		Francisco Antonio Aguilar Irepan
Estudios culturales	165	El Colegio de Michoacán <i>La Coatlicue transformada</i> . Un boceto de Saturnino Herrán
		Patricia Montoya Rivero
Mirada crítica	183	Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán
		Nayeli Mariscal Torres
	191	Universidad Autónoma Metropolitana El jardín histórico
		Colaboradores
		Quienes somos
	197	Reglas de funcionamiento
	201	
	203	

Entreabriendo las puertas: perspectivas actuales de la literatura fantástica latinoamericana

Reflexiones en torno a lo fantástico

Empezamos este texto con una aseveración: la presencia de la literatura fantástica en Latinoamérica es innegable.

Afortunadamente, la evidencia histórica nos respalda.

Basta mirar hacia atrás, o incluso parar la oreja, para encontrarnos con la amplia tradición de relatos legendarios que recorren el continente –como los compilados en *Tradiciones Peruanas* (1842) de Ricardo Palma, o bien, las recopiladas en *Historias de vivos y muertos. Leyendas, tradiciones y sucesos del México Virreinal* (1936), de Artemio de Valle Arizpe–. Relatos que, por cierto, contienen en sí mismos la característica fundacional de las narrativas fantásticas e insólitas: la oposición entre dos cosmovisiones. Una racional, atravesada por el imperio de la ciencia y la razón, para la cual no existe otra realidad más que la alcanzada, de manera objetiva, por los sentidos; y otra irracional, cuya percepción de la realidad rebasa el universo tangible para mezclarse también con lo invisible –dioses, espíritus, male-

ficios, etcétera–, que también funge como parte fundamental en la construcción de la realidad.

Esta oposición entre lo racional y lo irracional; entre lo real y lo imaginario; entre lo tangible y lo intangible abre un espacio de lucha, de conflicto, cuyo choque posibilita la aparición de lo fantástico. Aquello que en términos todorovianos fue nombrado como la vacilación, o bien, el tiempo de la duda; es decir, ese momento crítico en el que la posibilidad racional y la irracional se encuentran ante *algo* que no puede ser explicado bajo ningún código, hasta entonces, conocido. De este modo, lo fantástico logra poner en jaque nuestro instinto racional para forzarnos a mirar los símbolos, los valores, las creencias con las que leemos y participamos de nuestra normalidad; para que nos replanteemos su validez e, incluso, su vigencia. Al hacerlo, lo fantástico logra que veamos la parte oscura, silenciada y podrida no sólo del individuo, sino también, muchas veces, del cuerpo social.

Con base en lo anterior, no es gratuito que una pieza fundamental del fantástico sea el *unheimlich*, o bien, lo siniestro, que consiste en la manifestación de todo

aquello que *debía quedar oculto y secreto* (Freud, 1919: 12). Esto resulta crucial, puesto que, al revelar el secreto —ya sea lo extraño en lo normal, o bien, lo invisible dentro de lo visible—, lo fantástico fragmenta la normalidad; por ello, en palabras de Roger Callois, “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción casi insoportable en el mundo real” (Callois, 1970, p. 11), pues lo fantástico, al transgredir el paradigma, rompe también con toda noción (y sensación) de certeza. En este sentido, lo fantástico está necesaria —e irremediablemente— vinculado al terreno de lo político en tanto, como afirma Rosemary Jackson, lo fantástico siempre refleja, entre líneas, lo no dicho y lo no visto de la cultura (Jackson, 1981, p. 6).

Por esta razón, lo fantástico en la literatura latinoamericana resulta crucial.

Dentro de una expectativa global que enaltece la democracia, el progreso y la estabilidad política como elementos base para la conformación de un Estado funcional, la mayoría de los países latinoamericanos están marcados por el otro lado de esa “deseada” normalidad; es decir, por la violencia, la corrupción política, la inestabilidad, la pobreza y, sobre todo, por la huella de regímenes totalitarios antidemocráticos que, más que salvaguardar a su sociedad, atentaron contra ella.

Lo fantástico en la literatura Latinoamericana

Continuamos este texto con la misma aseveración: hoy por hoy, la presencia de la literatura fantástica en Latinoamérica es innegable, y la evidencia continúa respaldándonos.

Basta mirar la historiografía literaria de nuestro lado del continente.

Poner la mirada —quizá en una primera instancia, por ser una parada obligatoria en la historia de la literatura latinoamericana— en el Modernismo, periodo en el que obras como “Thanathopia” de Ruben Darío, *El donador de almas* de Amado Nervo, y *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, articularon una primera mirada sobre el género en Latinoamérica a partir de los referentes románticos. Pero mirar también otros nombres: el de Juana Manuela Gorrit, Juan Montalvo, José María Roa Bárcenas, Eduardo Blanco, Manuel Gutiérrez Nájera, Bernardo Couto Castillo, quienes, desde las lindes del siglo XIX, también miraron el género para gestar una apropiación que se extendería hasta llegar a los y las grandes maestras del género en el siglo XX: Amparo Dávila, Silvina Ocampo, Pilar Dughi, Jorge Luis Borges, Emiliano González, Ana de Gómez Mayorga, Francisco Tario, Julio Cortázar, Guadalupe Dueñas, Raúl Navarrete, y así hasta llegar al presente, este siglo XXI donde la presencia resuena más fuerte que nunca, pues nombres como Mariana Enríquez, Cecilia Eudave, Liliana Colanzi, Lola Ancira, Bernardo Esquinca, Mónica Ojeda, Jorge Baradit, Samantha Schweblin, Gabriela Damián, Andrea Chapela, etcétera, se imprimen día con día en las portadas de libros que dan vuelta al territorio nacional, latinoamericano e internacional.

Sin embargo, estos nombres son más que un listado: conforman una muestra de cómo en una Latinoamérica atravesada por crisis humanitarias, sociales, políticas e identitarias; traspasada por violencias que se desbordan y traumas que no pueden pronunciarse, la literatura fantástica

se enraiza como una posibilidad narrativa para repensar críticamente nuestro presente y todos los tiempos pasados o futuros que lo habitan. Porque en este tiempo de lo indecible, donde las palabras no alcanzan para enunciar un realismo avejentado, lo fantástico abre la puerta para mostrarnos que hay otras retóricas, otros lenguajes y otras imaginaciones posibles. Muestra de esto lo encontrarán en el presente número de *Fuentes Humanísticas* en el que presentamos seis artículos que exploran los elementos fantásticos, tanto en el drama como en la narrativa breve; el presente y el futuro del canon; la impronta fantástica, la ciencia ficción y el posible fin del mundo.

A propósito de estos textos podemos rescatar algunas ideas: si bien, tradicionalmente hemos visto en los géneros realistas el interés, casi imperativo, por explorar tanto a la sociedad, como a los elementos (y conflictos), humanos, ideológicos, morales, filosóficos, etcétera, que la conforman, mientras que la literatura fantástica ha sido portadora, por siglos, de una connotación aparentemente lúdica, a veces, hasta distractora, hoy podemos aseverar que al interior de la literatura fantástica latinoamericana se han actualizado ciertas problemáticas sociales a través de expresiones que no se ciñen a la literatura mimética. Podemos aseverar, incluso, que estas fronteras antes útiles no existen en el contexto latinoamericano actual, pues los géneros no miméticos estudiados en el presente número han actualizado la discusión sobre riesgos sociales y ambientales latentes, así como la memoria de la dictadura o la lucha por el cuerpo desde el feminismo.

Las colaboraciones de Lucía Vázquez, "Vamos a quemar: progresión de mundos

después del fin", y de Rodrigo Rosas Mendoza, "El Futuro que ya no es: cuentos de ciencia ficción mexicana contemporánea", exploran un *corpus* de narrativa especulativa cultivada en Argentina, en el caso de Vázquez, y México, en el caso de Rosas Mendoza. De sus trabajos nos permitimos anticipar como los futuros se han actualizado a partir de la relación con las crisis del presente y la relación de nuestras sociedades con la imposibilidad de futuros que no sean distopías. Karina Mashelin Reséndiz, por su parte, reflexiona la manera como la maternidad, su gestión y autonomía son exploradas en el cuento "Conservas" de Samanta Schweblin. Su trabajo abona a los estudios recientes sobre autoras latinoamericanas que han obtenido reconocimiento literario y crítico por la manera como sus obras han dado un giro a los géneros no miméticos (por ejemplo, Mariana Enríquez, Liliana Colanzi o Mónica Ojeda).

Tenemos, por otra parte, que considerar que la literatura fantástica ya no se ciñe al conflicto entre lo real y lo imposible, como fue establecido por la obra céntrica de Todorov (1994). David Roas (2016) indica que ya no hay que plantearse la incertidumbre o la duda como ejes analíticos; él refiere que ahora es la inexplicabilidad del fenómeno que se está viviendo en el texto. Rosalba Campra (2019) también plantea la idea de lo fantástico como un fenómeno de escritura. En este tenor, el trabajo de Román Manuel Rojas Chávez, "La construcción del terror neofantástico en 'La lucha' (2019), de Claudia Cabrera", estudia las características temáticas y textuales que el género adquiere en la obra que ocupa su estudio. Por otra parte, Juan Fernando Hernández García, en "Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico

espacial en dos dramas hispanoamericanos”, acomete una intrépida propuesta: de qué manera se manifiesta el elemento fantástico en dos obras de teatro que, además, se hacen cargo de abordar la represión estatal y su efecto en los sujetos.

Más allá de lo temático y lo textual en el género fantástico, también debemos

recordar que el género ha resultado campo fértil para explorar “al otro”. Ese espejo que nos ofrece la literatura es abordado por Antonio Durán Ruiz y José Martínez Torres. El artículo regresa al minotauro que Borges retrató en “La casa de Asterión” y las posibilidades de experimentar el relato desde la voz del monstruo.

MAGDALENA LÓPEZ¹, ISABEL ALCÁNTARA², MICHELLE MONTER³,
EDGAR RODRÍGUEZ⁴, VLADIMIR VILLALOBOS⁵

¹ Universidad Autónoma Metropolitana. og.magdalo.49@gmail.com

² Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM. isanami7@gmail.com

³ Universidad Veracruzana. totolxic@gmail.com

⁴ Universidad Autónoma Metropolitana. amonter.michelle@gmail.com

⁵ Universidad Autónoma Metropolitana. vladimirvl@hotmail.com

JUAN FERNANDO HERNÁNDEZ GARCÍA*

Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico espacial en dos dramas hispanoamericanos

A Stranger Broke into my House: the Fantastic Spacial in Two Hispanic-American Dramas

Resumen

En este artículo se hará un análisis de los espacios en dos dramas a partir de las teorías de lo fantástico y la teoría teatral. Se tiene como hipótesis de investigación que los espacios latentes invadirían los espacios patentes debido a la incursión de elementos ajenos al orden de funcionamiento de realidad. Esto causaría en los personajes una ruptura en el entendimiento del mundo representado.

Palabras clave: *Los invasores*, Egon Wolff, *El brillo de la ausencia*, Carlos Olmos, drama fantástico

Abstract

In this article we will do an analysis of two spaces in two dramas, starting from theories of the fantastic and theater theory. Given as a research hypothesis that the latent spaces would invade the patent spaces because of the incursion of elements foreign to the working of reality. This would cause a rupture for the characters in the understanding of the represented world.

Key words: *Los invasores*, Egon Wolff, *El brillo de la ausencia*, Carlos Olmos, Fantastic Drama

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 11-25.

Fecha de recepción 25/10/2021 > Fecha de aceptación 28/05/2022

atardecereneltropico@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

En las primeras cinco décadas del siglo XX, el drama¹ de irrealidad (maravilloso, fantástico, realismo mágico)² tuvo un espacio soterrado porque hubo un mayor interés en el realismo; sin embargo, los autores comenzaron a escribir este tipo de obras para distanciarse de este estilo prevalente. Esto ocurrió no sólo en México,³ sino también en otras partes del

continente americano, lo que dio paso a obras que ponían en duda, desde la ficción, la aparición de seres que no pertenecían al mundo verosímil. Éste es el caso de *Los invasores* (1963), del chileno Egon Wolff, y *El brillo de la ausencia* (1983), del mexicano Carlos Olmos, obras que para este análisis se han tomado como dramas fantásticos.

Se parte de la hipótesis de que en ambas obras el espacio latente invadiría el espacio patente mediante la aparición de lo fantástico, esto daría como resultado que los personajes se vean vulnerados, además de la afectación de los demás elementos (tiempo y lugar). En el caso de las obras a analizar, en el espacio de afuera (latente), el que no ve el espectador, estaría lo fantástico e invadiría el espacio patente (el visible para el público y donde se desarrollarán las acciones) para ponerlo en crisis. En consecuencia, como el espacio latente es donde aparece la otra realidad transgresora, éste logra tener injerencia en el espacio patente debido a que están unidos. En *Los invasores* y en *El brillo de la ausencia* lo fantástico sería espacial, es decir, lo fantástico se detona en el espacio en el momento en que los personajes dan un paso hacia un lugar donde hay excepción en las reglas del mundo verosímil.

En el teatro todo elemento dentro del escenario genera signos y es precursor de sentidos, a este conjunto Daniel Meyran lo nombra como hipersigno:

mas nacionales e históricos. Por ende, el realismo estuvo presente en el estilo de los creadores escénicos, pues parecía la estética idónea para este tipo de temas. Sin embargo, algunos dramaturgos comenzaron a alejarse del realismo al experimentar con el irrealismo, como es el caso temprano de José Joaquín Gamboa.

¹ La discusión sobre si el teatro es literatura o no ha quedado a un lado, porque "la dramaturgia no deja de ser un ejercicio literario y que su correspondiente campo de teorización no puede separarse de la teoría y la crítica literaria" (Ortiz Bullé-Goyri, 2019, p. 145). El texto dramático puede leerse y analizarse como se hace con la narrativa. Me referiré como dramas a *Los invasores* y *El brillo de la ausencia*, pues ambos "imitan personas que obran" (Aristóteles, 2014, p. 397). En este imitar se encuentran acciones, tanto en el texto como en el espectáculo, que se desarrollarán en ambos formatos, por eso defino a los dramas como el conjunto de acciones que se encuentran en el texto y en la puesta en escena. Mientras que teatro, como lo entiendo, es el edificio o lugar donde se desarrollarán los dramas.

² En el drama de irrealidad se establece otra realidad dentro del mundo dramático verosímil; dependiendo de la incorporación o rechazo por parte de los personajes verosímiles, podrá ser catalogado como parte de alguna de las estéticas de realidad, como las llama Ana María Morales. La diferencia que se da entre éstas es en la forma en cómo los personajes tratan el suceso sobrenatural. Por ejemplo, el realismo mágico incorpora a su mundo ese ser sobrenatural y permite pensar que es parte del entorno, por eso no causa ninguna rareza en los personajes; mientras que en el caso de lo fantástico es todo lo contrario: hay un rechazo y la manifestación de escándalo en un personaje, o varios, que permite rastrear que ese ser es ajeno al orden establecido como cotidiano. En el caso del drama se ha señalado con imprecisiones las categorías de irrealidad porque, al menos la crítica teatral, no se tienen bien definidas cuáles son las diferencias entre unas y otras: se catalogan según sus creencias. Lo que sí me permito precisar es que un ser sobrenatural sobre el escenario a un drama no lo vuelve fantástico; más adelante precisaré esta idea.

³ En el caso de nuestro país, a principios del siglo XX, el teatro tuvo como centro de interés los te-

El teatro es signo, que todo es signo en la representación teatral: la escena, el decorado, las luces, el gesto, la mímica, el peinado, el maquillaje, los vestidos, los accesorios, la música, los ruidos; que el teatro utiliza lo mismo elementos lingüísticos que elementos extralingüísticos (1993, p. 20).

Por lo tanto, el espacio latente, a pesar de parecer lejano y oculto, podrá tener injerencia en el espacio donde se desarrollan las acciones, porque su presencia puede establecerse con recursos teatrales como las didascalias, los sonidos, las luces u otros elementos de la escenografía. La diferencia que se da entre el drama y la narrativa es que el primero está pensado para representarse.⁴

⁴ La especificidad del teatro es que está hecho para representarse: se necesita la presencia de los actores y el público (así sólo sea una persona quien observe) compartiendo un mismo espacio y tiempo para llevar a cabo el espectáculo. A esta particularidad del teatro, Jorge Dubatti la llamó *convivio*: "implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa– en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente– un texto, el receptor que lo escucha con atención" (2007, pp. 46-47). La representación no relega su aspecto literario porque el texto dramático (el guion o libro impreso) son las pautas para organizar un conjunto de acciones a manera de "una serie de impactos teatrales" (Hayman, 1998, p. 11). Es decir, el texto son las indicaciones para señalar qué debe decirse, cómo decirse y dónde debe decirse. El género dramático tiene una convivencia imprescindible entre lectura y representación, a partir de esta interrelación surge la teatralidad: "la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito,

Este par de obras elegidas para el análisis tiene en común que sus acciones se desarrollan en habitaciones cerradas, las cuales serán el espacio realista y patente, aquí lo fantástico las invadiría para volverlas caóticas y desconcertar a los personajes, lo que daría como resultado que duden sobre los acontecimientos a su alrededor; por eso los espacios afectan a sus habitantes. Sin perder de vista que el drama dará paso a un espectáculo presencial, el receptor será capaz de identificar, cuando se le presente el mundo dramático verosímil, elementos que existen en su realidad porque:

La ficción teatral no se sitúa "afuera" o lejos de la realidad que rodea al espectador, sino dentro y en su centro mismo, confrontando dicha realidad de manera más o menos explícita. Lo que

ni la representación son 'medios' de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación signica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado, sino por su propia estructura y construcción" (González, 2006, p. 63). La teatralidad, para Roland Barthes, son los elementos que conformarán la obra y que interactuarán en forma de signos "el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización" (2009, p. 54). Por eso, al seguir el concepto de hipersigno, la teatralidad puede crear espacios y personajes por medio de sonidos o luces, es decir, de signos, la presencia de éstos generan una secuencia de signos que darán presencias aunque no estén a la vista del espectador, como el caso del espacio latente.

ocurre en escena (aludiendo en apariencia a otro tiempo y a otro espacio: los de la fábula base) sucede paradójicamente en el "aquí y el ahora" y por eso se mezcla con lo que acontece en el entorno social del espectador y con sus propias vivencias. El teatro no le ofrece al receptor una salida o escape de su universo circundante; por el contrario, lo enclava en un sitio de enfrentamiento con ese universo, gracias a las dos perspectivas que entran en tensión: la de la ficción y la de la realidad. (Leñero, 2016, p. 64)

El espacio realista es fundamental, como lo ha señalado la crítica, porque es ahí donde surgirá la ruptura:

Texto fantástico es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior (Morales, 2008, p. xvi).

La literatura fantástica requiere de un mundo verosímil (cuya lógica es idéntica a la del espectador) que se verá irrumpido por un ser ajeno al entendimiento humano. La presencia de la sobrenaturalidad causará conflicto en cómo funciona ese mundo y el resultado será una fractura en la lógica; el personaje, al verse atrapado ante algo que no es comprensible para él, manifestará un escándalo y una pérdida de la razón.⁵

⁵ La diferencia que se da, por ejemplo, con el realismo mágico es que no necesita esa fractura, es

Establecido el mundo verosímil, la presencia de un ser que está fuera del conocimiento y el entendimiento de los personajes es necesaria de manera imprescindible para considerarlo como fantástico, por eso Rosalba Campra habla de la transgresión de fronteras, porque ingresa a un mundo donde no pertenece: "Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión del límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción" (2007, p. 141). Cuando la sobrenaturalidad logra inmiscuirse, afecta el funcionamiento en alguna ley o varias, por eso el personaje se escandaliza,⁶

decir, los sucesos sobrenaturales son parte del mundo. Erik Camayd-Freixas dice que la clave en el realismo mágico se da en que "El narrador presentará sin explicación ni sorpresa los sucesos sobrenaturales que abundan en estas novelas, como si fueran hechos perfectamente normales; pero el lector sólo los aceptará en la medida en que los perciba como posibles dentro de un sistema de creencias primitivas, distorsionado quizás por la magia, la superstición y las exageraciones, pero no obstante capaz de presentar la verdad mediante un lenguaje alterno, dotado de coherencia propia" (1998, p. 54).

⁶ Ítalo Calvino habla de la importancia de lo visual en este tipo de ficciones al percatarse de que lo fantástico "estuviera destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder crear 'figuras'" (2005, p. 16). Esto desencadenaría un problema con el teatro: cuando la obra se lleva a la representación, los espectadores ven en tiempo y en forma lo sucedido, estos factores pondrían en entredicho al propio asistente al espectáculo, porque cabría la posibilidad de catalogarlo según su punto de vista, por eso es necesario hablar en términos ficcionales: el drama de irrealidad será capaz de tener una estructura interna que no permita la entrada de las creencias o suposiciones del espectador. Éste puede tener implícito un horizonte de expectativas (como lo llamó Hans Robert Jauss) al momento de ingresar al lugar donde se presentará la obra y pondrá en activo los antecedentes que se tiene

porque se alteró la forma de relacionarse con ese mundo:

El relato fantástico da entonces por sentido que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden "natural": los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia (y hablamos de "mundo representado" ya que, desde esta perspectiva, deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como "lo real") (Campra, 2008, p. 29).

El espacio dentro del drama se concibe como un sitio "donde sucede la acción o el acontecimiento teatral. No se trata pues del espacio arquitectónico del escenario teatral, sino del espacio virtual donde sucede la acción de la representación" (García, 2013, p. 27). Por ende, debe hacerse la distinción entre el espacio real y el espacio ficcional delimitado incluso por los mismos personajes:

El teatro crea un espacio propio mediante los deícticos, da sentido a un ámbito que puede estar incluso vacío, de modo que los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar pre-

sentos físicamente y hacerse presentes con un gesto, por ejemplo, el cerrar una ventana que no existe y que pasa a significar aislamiento o reclusión (Bobes Naves, 1987, p. 55).

El crítico teatral José-Luis García Barrientos habla de grados de representación del espacio:

El espacio dramático visible constituye la base de representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa "otro" espacio ficticio (2012, p. 161).

El espacio patente o visible será entonces el que se presente en primera instancia al espectador cuando ingresa al recinto o se levanta el telón y donde transitan los personajes para ser vistos: será todo aquello que esté al alcance de la vista del público; está compuesto, en ocasiones, de escenografía, iluminación y decorado.

Pero también hay otro espacio que no está frente a las personas, aunque sí es existente para los personajes; esta categoría se llama espacio latente o contiguo y son "Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y resultan invisibles para el espectador, *pero visibles para los personajes*" (García Barrientos, 2012, p. 163). El espacio real se convertirá, por medio de signos, en el espacio ficcional organizado en lo visto (patente) para el público y lo no visto (latente), este último se encuentra fuera del alcance de la mirada del espectador, pero los personajes sí podrán verlo aunque no existan físicamente.

sobre el teatro: "La recepción interpretativa de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética" (2013, pp. 178-179). Entonces, el espectador pondrá en práctica lo que él sabe sobre el género y la modalidad de lo fantástico, pero debe recalcar que, aunque el espectador sea un factor activo, se hablará en términos de ficción.

En el caso de *Los invasores* y *El brillo de la ausencia*, lo fantástico sería espacial porque el espacio latente se designa como un espacio de excepción (lugar donde las leyes de organización se ven suspendidas). En estos dos dramas, lo fantástico entra primero por el lado que no está a la vista del espectador y crea una fractura en el mundo dramático verosímil para ganar terreno hasta llegar al espacio patente, con la finalidad de invadirlo: lo fantástico recorre de afuera hacia adentro. Aunque este análisis tiene como tema central los espacios en dos dramas, no por ello se dejan a un lado otros elementos dentro de las obras, porque lo fantástico será lo dominante y, por lo mismo, tiene injerencia en la construcción del mundo dramático, como se verá a continuación. Debe tenerse presente que *Los invasores* y *El brillo de la ausencia* surgen en momentos álgidos en sus respectivos países y, por lo tanto, los espacios podrían ser la representación de las crisis que se vivían. Por un lado, las luchas de clases en Chile; por el otro, los rumores de un golpe de Estado en México. Lo fantástico, en este caso, sería una muestra de que este modo sirve para la crítica social en el escenario. Particularmente, en el teatro, la inmediatez y lo efímero de este tipo de espectáculos hacen que el público cuestiona y visualice con prontitud lo que se le presenta.

En *Los invasores*,⁷ de Egon Wolff (1926-2016), los personajes Lucas Meyer

y Pietá llegan a su lujosa casa después de una gran fiesta. Al terminar una breve charla, deciden subir a su habitación para descansar. Sin embargo, ya arriba, comienzan a escucharse ruidos dentro de la casa y Meyer baja a la sala para ver qué sucede, pero su misterio se resuelve pronto: han entrado varios individuos que atormentarán su hogar y su vida. La didascalia indica, antes de la intromisión, que alguien del exterior rompe un cristal de la ventana para ingresar al domicilio. El intruso es el personaje China, acompañado de un séquito de seguidores –que se encuentran en el espacio latente–, que ha ingresado con el objetivo de ir tras esa familia burguesa y las demás que conforman el vecindario.

Antes de la intempestiva entrada, Pietá, esposa de Meyer, tiene presentimientos de una desgracia al manifestar miedo inexplicable y repentino. Los enrarecimientos de personajes, situaciones y espacios son parte de lo que se ha denominado como indicios, definidos como:

[...] “pistas” que la narración va dejando en su camino textual para preparar la presentación del hecho insólito. Son señales enigmáticas en su individualidad pero que, de manera colectiva, trazan un mapa para el lector sobre el paulatino enrarecimiento de la atmósfera de la historia (Amatto Cuña, 2018, p. 7).

Estos elementos ayudarán al lector/espectador para indicarle que algo no está bien dentro de ese espacio.

⁷ Como contexto, sólo transcurrieron cuatro años del fin de la Revolución cubana cuando sucedió la primera representación. Para ese momento, existía un auge en una sociedad chilena industrializada que causaría cambios en los estratos y una lucha entre clases (Skármeta, 1971, p. 95) que

mostraría constantes diferencias entre estratos durante las décadas de 1960 y 1970 (Vergara-Mery, 1999, p. 72).

Mientras sucede la plática entre el matrimonio, ella no obtiene una respuesta que le devuelva la tranquilidad; Meyer le cuenta que unas monjas se manifestaron en su oficina sin explicación alguna y “como salidas del muro” (Wolff, 2006, p. 130) para pedirle un donativo por una cantidad considerable, la cual no negó. Al miedo de Pietá y a la visita repentina de las monjas se le suma la historia de cómo el portero de la universidad de su hijo Bobby quemó distintas prendas sin algún motivo aparente, estas acciones acrecientan la tensión dentro de la casa y hacen que puedan percibir detalles que pasarían por alto en otro momento:

PIETÁ (*Deteniéndolo al pie de la escalera*):

Dime... ¿Tú viste también a esa gente extraña que andaba por las calles, mientras veníamos a casa?

MEYER: ¿Gente extraña?

PIETÁ: Sí... como sombras, moviéndose a saltos entre arbustos (Wolff, 2006, p. 132).

Después de que los miembros de la familia se sienten temerosos, ocurre la invasión. China se enfrenta directamente con Meyer para solicitarle un mendrugo y un lugar donde dormir. El dueño de la casa sale armado y con todo el ímpetu de correr al invasor, pero cede paulatinamente ante las peticiones de los malhechores. La situación es tensa, porque este grupo de personajes toma posesión territorial: el patio (espacio latente) y las secciones de la casa son controladas. El acecho contra esta familia va más allá de quitarles sus pertenencias: el líder busca el momento preciso para dominar y hacer explotar a Meyer.

Los compinches provienen de esa parte olvidada de la ciudad (espacio la-

tente) e invaden el espacio patente para acapararlo y controlarlo. El dinero para los secuaces es la menor preocupación: quieren la verdad que sólo sabe Lucas Meyer, por eso, como la crítica ha observado, “Los personajes marginales son parte importante del ritual, puesto que personifican las culpas que el empresario debe reconocer y asumir” (Thomas Dublé, 2005, p. 12). Estos personajes marginales, como los llama Thomas Dublé, van en busca de información que los ayude a esclarecer parte de sus tormentos ante los atropellos y el olvido que sufrieron en manos de Meyer y los de su clase social:

PIETÁ (*Pausa, anonadada*): ¿Qué es esto,

Lucas? Nunca me dijo una palabra...

Nunca una queja. ¿Cómo puedo disimular tanto su rencor? (*Se deja llevar ahora; ya desde la escalera, a China.*)

Siempre habíamos creído que habría pobres y ricos, señor... Siempre creíamos que ustedes se conformaban con eso. (*Medio se desprende del brazo de Bobby.*) Y después de todo, ¿no eran ustedes los culpables de su condición? ¿No eran ustedes los culpables? ¿No eran ustedes? (*Se deja llevar por Bobby escalera arriba.*)

MEYER (*Una vez solos con China*): Bien,

Mirelis... (*Se planta frente a él.*) Esto se acabó.

¿Qué es lo que quieres? Dilo de una vez. ¡Mi cabeza! Por mi ventana he visto cómo se trabaja en el vecindario. De aquí al Puente Mayor, no queda una casa en pie. Sólo tú y tu atado de harapientos haraganes aún en mi jardín... amenazando a mi hija... robando a mi mujer... ¿Qué es lo que esperas? (Wolff, 2006, p. 176).

Meyer es un acaudalado que generó su fortuna al aprovecharse de la gente que lo ayudó y deshaciéndose de ellos cuando ya no le eran útiles. La afrenta de China, con ayuda de sus compañeros, es una lucha de clases por saber la verdad a cualquier costo. La tensión hace que Meyer ceda la información solicitada al desesperarse ante la negativa de que abandonen su casa: no quieren dinero ni joyas, sólo quieren verlo confesar todos sus crímenes y atropellos. La aparición de China y sus secuaces son un reclamo que tienen hacia la burguesía por sumergirlos en una profunda miseria.

MEYER: ¡No te creo, perro! Me has quitado mi casa, mi familia... Me has humillado ante todos. ¡No creo en esa masedumbre tuya! ¡Sólo estás aquí por un deseo de venganza!

CHINA: Es una lástima... En verdad, es una lástima.

MEYER: ¡Dime que yo maté a Mirelis y que ésa es la razón de que estás aquí!

CHINA: Tremenda imaginación la suya, señor Meyer...

MEYER: ¡Dime!... ¡Yo maté a Mirelis!... ¡Dime!

CHINA (*Desde la puerta.*): Son menores los crímenes...

MEYER: ¡Dime, perro!... ¡Yo maté a Mirelis!... ¡Yo lo maté!... (Wolff, 2006, p. 187).

La entrada de los invasores sugiere que son seres venidos de otro mundo sin aparente explicación, pero no para robar, sino para presionar a la familia. Este drama fantástico está interesado en demostrar las luchas de clases y los resentimientos entre ambas. El momento crucial de esta obra para considerarla fantástica como

tal se da cuando Pietá despierta a Lucas ante una angustiada pesadilla:

Surge la voz de Meyer, desde arriba.

MEYER (*Arriba.*): ¡Basta... Basta!... ¡Yo lo maté!... ¡Yo lo maté!

PIETÁ (*Arriba.*): Lucas, ¿qué te pasa?

MEYER: ¿Qué... qué pasa?... ¡Yo lo maté, mujer! ¡Rompen toda la casa!... Están en todas partes...

PIETÁ: ¿Quiénes, Lucas?... Despierta, hombre... Descansa... Has tenido una pesadilla...

MEYER (*Se oye movimiento arriba.*): ¿Una pesadilla? ¡Oh!... Los niños, ¿dónde están?...

PIETÁ: En sus piezas, durmiendo, hombre... ¿Dónde vas? (Wolff, 2006, p. 188).

La toma por sorpresa de la casa de la familia Meyer parece que sólo fue una pesadilla de Lucas con personajes que sí tuvieron relación con él en algunos momentos de su vida. Pero hay un detalle que pone en duda lo sucedido hasta ese momento: Pietá confirma que la chamarra de Bobby fue quemada sin aparente explicación por ese extraño portero de su universidad. La clave para considerar *Los invasores* como drama fantástico la señala la última didascalia, porque se pondrá en duda si ese sueño donde aparecen China y compañía es premonitorio o si ellos irrumpieron cuando Lucas dormía; el indicio que ponen en duda si fue verdad o no la invasión es la quema de la prenda del hijo. La lógica del mundo sostiene que los sueños permanecen en el plano mental, pero aquí estos invasores irrumpen los sueños y el espacio patente: logran una fractura en el espacio latente (donde se encuentran los menos favorecidos y estos

otros) y paulatinamente ganan terreno en el espacio patente para que lo fantástico quiebre la estabilidad de la familia. Esta obra pareciera ser circular, porque se repite la escena del sueño, pero ahora en la vigilia:

BOBBY: Eso sucedió ayer... Eso fue cierto...

MEYER: ¿Qué, hijo?...

BOBBY: Gran Jefe Blanco... Ayer... Cuando salíamos de clases... Estaba en el patio de la Universidad, calentándose las manos artríticas sobre una pira hecha de la ropa de mis compañeros... Estaba parado, en medio del patio, mirando arriba, a los pasillos, sin que nadie se atreviera a moverse, papá. Su mirada era tan desafiante que nadie se movió... Rector, profesores, nadie. ¿Fue eso lo que soñaste?... ¿Fue eso lo que soñaste, papá? Eso fue cierto. ¿Fue eso? ¿Fue eso, papá?

Los cuatros están ahí, en medio de la habitación, mirándose, cuando, al fondo, en la ventana que da al jardín, cae un vidrio con un gran estruendo y una mano penetra, abriendo el picaporte (Wolff, 2006, p. 190).

Este recurso didascálico crea las dudas sobre si lo que sucede en escena es un sueño, una mera coincidencia o unos intrusos dentro del sueño. Los invasores entran en esta última escena como cuando aparecieron por primera vez en la obra, por ende, puede sostenerse que lo fantástico se encuentra en el espacio latente e invade al patente. Al finalizar la obra, los sonidos escuchados afuera de la casa son de estos personajes decadentes que insertarán la duda necesaria. Entonces el afuera reclama un espacio

adentro cuando se le crea con palabras en el teatro:

Este "texto exterior" que organizado en frases pretende integrarse en cualquier lugar que le arrastre al escenario, que es la zona hablada por excelencia. De este modo las frases que operan fuera están siendo reclamadas continuamente desde dentro por un algoritmo consistente en "nombrarlas" creando hacia ellas una especie de "vinculación simbólica" (Pérez Gallego, 1975, p. 172).

No debe olvidarse que estos personajes invasores parecieran venir de otro mundo, como señalan los indicios. La última didascalía indica cómo entraron también en el sueño con la intención de vengarse y esclarecer dudas entre la lucha de poder de las clases alta y baja, no sin antes quebrar la ley de mundo que dice que los sueños no se hacen realidad.

La siguiente obra elegida es *El brillo de la ausencia*, del dramaturgo mexicano Carlos Olmos (1947-2003). Ésta trata de cuatro jóvenes (Sonia, Miguel, Annie y Raymundo) supuestamente exiliados en un departamento parisino. Los personajes viven inconformes y frustrados porque su entorno causa presiones sociales en ellos de tal forma que perciben su ambiente como asfixiante y opresor. Debe notarse que estas dos parejas se encuentran en dificultades: cometen errores y ninguna ha logrado ser capaz de conseguir el éxito ni la plenitud en sus vidas: todos tienen algún dolor que los hace huir.

La obra ocurre dentro de una caótica sala-comedor de un departamento (espacio patente); pero debe remarcar que el espacio de afuera (espacio latente) tiene un efecto sobre los personajes: el exterior

altera la percepción de los acontecimientos vistos o no desde la habitación, hay una constante duda sobre qué pasa en la calle y en los alrededores de su entorno.

El miedo al exterior del departamento crea ansiedad, estrés y frustración en el interior, esto tiene como consecuencia que los personajes se sientan acorralados y prefieran aferrarse a su encierro porque su hipotética seguridad está ahí: afuera sólo hay incertidumbre y la amenaza de ser reprimidos. Los principales motivos de su huida de México son los ataques subversivos en contra del gobierno, pero también se suman las causas personales, como la de Sonia, quien busca a su hija en París.

Los cuatro personajes se reúnen en el departamento de la pareja que conforman Sonia y Miguel para recordar lo vivido en México y comentar las noticias actuales que les llegan. La percepción del exterior cambia desde dentro del mismo departamento: las causas son el aparente asedio del gobierno mexicano hacia ellos, pero no están del todo seguros:

MIGUEL: ¡Perfecto! ¡Hasta aquí, Annie!
(*Annie lo ve con desconcierto.*) Mi mujer quiere hablar de su paseo en la nieve.

SONIA (*estallando*): ¡No está nevando!
Annie levanta la cara viéndola con terror.
¡Nunca nevó!

ANNIE: Sé que puedo estar loca. Pero no tanto como para venir a verlos vestida así.

SONIA: ¡Estás enferma!

ANNIE: ¡Terriblemente enferma! (*Tose.*)
¡Oye! (*Vuelve a toser.*)

SONIA: ¡Hablo de tu mente!

RAYMUNDO: ¡No exageres! Se resfrió porque...

SONIA: ¡Dejemos en paz a París!

Brevísima pausa. Annie sonríe agresiva y va hacia ella.

ANNIE: ¡París bien vale una misa!

SONIA: ¡Negra! ¡Como este horror! ¡Como este encierro! (Olmos, 2007, p. 313).

Todo indica que están en un paupérrimo departamento parisino y los personajes han resistido con valentía los embates de las agencias de investigación. Los cuatro están convencidos de que se instauró una dictadura que desencadenó serios problemas económicos en México; sin embargo, la información al interior comienza a tener inconsistencias y deja de ser congruente entre ellos mismos:

SONIA: Si no tuviera tanto miedo... (*Cierra la puerta y los enfrenta.*) Si no tuviera tantas preguntas en la cabeza, tal vez abriría esa puerta y me echaría a caminar por Reforma y...

ANNIE: *Champs Elysées, Champs Elysées!*

SONIA: ¡Yo estoy en México!

Y con violencia sube la persiana. Vemos por la ventana un tramo de la avenida Reforma; el Ángel de la Independencia, la ciudad y sus ruidos deben aplastar al espectador.

SONIA: ¡Vamos a olvidar un rato esa absurda fantasía del exilio!

MIGUEL: ¡Salir de México es algo más real de lo que supones!

SONIA: Si se van, no pienso ir con ustedes. ¡Quiero mi casa! ¡Quiero olvidar los tangos! ¡Quiero tirar las cajas de basura!

MIGUEL: ¿Y tu hija? ¿Te olvidas que estamos en París para tenerla cerca? (Olmos, 2007, p. 321).

Las didascalias marcan el espacio realista de un departamento que se convierte en

un refugio para cuatro personajes exilados. En lo fantástico, para causar escándalo en los personajes, debe construirse un mundo coherente con reglas que se asemejen a las del mundo real. El espectador podrá identificar algunas situaciones que lleven a pensar que la representación es parte de su realidad, no obstante, la configuración de ese mundo se entenderá en categorías ficcionales.

Todo parece tener sentido en la vida de estos perseguidos políticos: ellos han sufrido porque sus acciones han tenido consecuencias, pues no pueden establecerse en ningún lugar al que vayan. A pesar de las constantes crisis, los reclamos se dan entre todos, pero eso no es lo más crítico de la situación, todavía falta el gran secreto: lo vivido en ese departamento es parte de la ambientación de la novela de Miguel; los cambios, las nevadas, las persecuciones en distintos países y el resguardo en las embajadas fueron una simulación:

ANNIE: Lo que pasa es que eres muy pasiva en la política y es natural que te despistes...

SONIA: ¡Ay, Annie! ¿De cuándo acá me resultas activista?

ANNIE: ¡Lo soy! Organicé cine clubs de súper ocho, reparto volantes en los recitales de Nacha Guevara, fundé una peña, estas arracadas son de coral rojo, ¿lo oyes? *Rouge!* Y aunque me da un poco de pena confesártelo... le miento la madre al gobierno en los excusados de Sanborns.

SONIA: ¿Y todo eso, para seguir a Raymundo en sus... convicciones?

ANNIE: Aunque lo digas con ese tonito...

SONIA: ¡Haces todo para estar cerca de él!

ANNIE: ¡Y en el exilio estoy más cerca todavía! Por eso, cuando Ray lo propuso...

SONIA: Oye, ¿qué te pasa? Al primero que se le ocurrió fue a Miguel. Y eso es lógico.

ANNIE: ¿Lógico por qué?

SONIA: ¡Es novelista! ¡Y nos pidió que le hiciéramos atmósfera para escribir! ¡Así empezó todo! (Olmos, 2007, p. 325)

El brillo de la ausencia se representó y publicó en 1983. El movimiento estudiantil de octubre de 1968 y la matanza del jueves de Corpus (también conocido como el Halconazo), acontecida el 10 de junio de 1971, habían pasado y fueron algunos referentes de las luchas sociales a los que apela la obra de Carlos Olmos. Si bien es cierto que todo el caos dentro del departamento sirve como ambientación para una novela de Miguel, las alusiones forman parte de referentes que sucedieron en México:

ANNIE: Nos acostumbramos a firmar desplegados desde el sesenta y ocho. Últimamente ya ni siquiera nos consultaban. El mes pasado aparecí como huelguista, como chica golpeada en un mitin y como simpatizante de los derechos homosexuales. ¡Y todo eso en el mismo periódico! (Olmos, 2007, p. 319)

El brillo de la ausencia toma este hipotético exilio como rumor de un golpe de Estado por posibles enfrentamientos sociales, esto vino a acrecentar la crisis y el temor que se vivían, como menciona Germán Castillo:

Olmos intentó hacer una obra absolutamente realista y, aunque la situación es muy extraña, el comportamiento de los personajes es completamente lógico. A Carlos le impulsó escribirla los sucesivos rumores a finales de los setenta sobre un posible golpe de Estado en México. Día con día el rumor se acrecentaba. Y la gente que nos sentíamos vulnerables, jugando y no, hacíamos planes para el exilio, contagiados sin duda por una terrible realidad latinoamericana, de la cual estábamos cercanos. Y al no haber, afortunadamente, un golpe en México, Carlos plasmó el carácter pusilánime de los hipotéticos hombres de la inteligencia, encerrando a estos pobres en un falso exilio (Olmos, 2007, pp. 19-20).

Si lo vivido dentro del departamento es parte de una simulación para una novela, el exterior aparentemente sigue con su relativa normalidad. Sin embargo, la situación no mejora y cada vez más se exaltan los ánimos cuando se habla de las calles o se ve por la ventana. El afuera causa conflictos porque está cambiando de manera extraña.

Lo observado desde el departamento hacia el espacio latente comienza a distorsionarse sin explicación alguna y esto causa cierto miedo entre los cuatro personajes. La posible interpretación es que algo ajeno a ese mundo comienza a adueñarse del exterior.

La indicación de una de las didascalias es hacer conscientes a los lectores/espectadores y a los mismos personajes de que la obra se desarrolla en Ciudad de México. Sin embargo, hay algo más allá de los elementos que conforman las calles de una gran ciudad: los recuerdos de los momentos vividos (levantamientos

sociales) se mezclan con la extrañeza que causa algo más allá de su entendimiento:

Toda está ahora en penumbras absolutas. Annie abraza a Raymundo como aferrándose a él.

ANNIE: ¡Estoy llena de miedo! ¿Qué fue lo que vi? ¡Ayúdame!

MIGUEL: ¡La calle está llena de sangre!

ANNIE: ¡Pero en la calle no está pasando nada!

RAYMUNDO: ¿Realmente? ¿Está segura?

MIGUEL: ¡Que Dios me castigue si los estoy engañando!

Y baja la persiana totalmente. Los cuatro comienzan a ver el departamento con creciente horror. Mezclamos todos los sonidos. Sonia comienza a hablar. Al principio su voz es un murmullo pero a medida que avanza va subiendo la voz hasta alcanzar el paroxismo de un grito.

SONIA: Alguien debe decirme qué está pasando afuera. ¡Alguien debe explicarnos qué pasa afuera! ¿Quién? ¿Quién va a decirnos qué está pasando afuera? ¿Quién va a sacarnos de esta oscuridad? (Olmos, 2007, p. 346).

La duda se mantiene cuando finaliza la obra. Caben dos posibilidades: 1) la presunta persecución es cierta y sí están tras de ellos; o 2) existe la presencia de un ser que no corresponde al mundo codificado como mimético, lo que convertiría a *El brillo de la ausencia* en un drama fantástico. Los cuatro personajes buscan una respuesta lógica y no la encuentran; al contrario, el miedo aumenta con el tiempo porque no hay una explicación de los rastros de sangre en la calle. Afuera está lo otro, lo que rompe el espacio interior y deja las crisis necesarias para pensar que

lo fantástico hace acto de aparición. En *El brillo de la ausencia*, los espacios codifican las dos realidades que entrarán en colisión.

Para finalizar, sólo resta mencionar que *Los invasores* y *El brillo de la ausencia* son dos ejemplos de la existencia de lo fantástico en el drama. Aunque separados por 20 años de diferencia entre uno y otro, estos dramas responderían a una crítica de los contextos sociales en sus respectivos países desde la escena. Lo fantástico en el drama aporta un cuestionamiento social y estético capaz de confrontar de manera directa al público asistente, y así evitaría la censura de los gobiernos. El realismo imperó en el teatro del siglo xx y lo fantástico se convirtió en una estética que lo puso en entredicho al abrir nuevas posibilidades de creación y crítica. Considero que no es gratuita la utilización de los espacios, factores de desesperación en los personajes, porque son sus contextos los que abruman.

En el *corpus* seleccionado puede verse cómo en estos dos ejemplos existe la posibilidad de lo fantástico espacial, ya que el espacio patente (el verosímil) se ve invadido por un elemento que rompe las estabildades del mundo y de los personajes. En el espacio latente (el de afuera) se crea una fractura donde lo fantástico entra y gana terreno para perturbar todo lo que se encuentre en el espacio patente; la presencia del espacio de afuera logra invadir no sólo con la presencia de los seres, sino que convierte el espacio en extraño e invade el interior. El sentido de estas obras es criticar de manera soterrada dentro de estos dos espacios: el lector/espectador será capaz de observar cómo la espacialidad asfixia a los personajes cuando lo ajeno (lo otro) se aparece y les quie-

bra la cordura. En momentos de represiones políticas, lo fantástico en el drama es un dispositivo crítico que distrae a los perseguidores y le da voz a los perseguidos.

El espacio en el drama es sumamente importante, porque ahí es donde se desarrollan las acciones. El recurso teatral del espacio latente permite darle profundidad al espacio: logra que no se limite a lo que es visible para un espectador, y abre la obra hacia más lugares y posibles interpretaciones al otorgarle amplitud al mundo ficcional. En estas dos obras, el espacio fantástico invadirá aquel terreno que alguna vez se creyó seguro.

Bibliografía

- Aristóteles. (2014). *Poética* [antes *Física y Acerca del alma*]. Trad. y notas Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. (2009). El teatro de Baudelaire. En *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Calvino, I. (2005). Introducción. En *Cuentos fantásticos del siglo XIX: Lo fantástico visionario, lo fantástico cotidiano*. Trad. Julio Martínez Mesanza. Madrid: Siruela.
- Camayd-Freixas, E. (1998). *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Nueva York: University Press of America.
- Campra, R. (2007). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo Editorial

- Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad* (2a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- García, S. (2013). *La imagen y el espacio teatral*. México: Paso de Gato-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. México: Paso de Gato.
- González, A. (2006). La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro. En Anthony J. Close (coord.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio de 2005*. Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro.
- Hayman, R. (1998). *Cómo leer un texto dramático*. Trad. Susana Ibarra-Puig. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jauss, H. R. (2013). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En *La historia de la literatura como provocación*. Pról. Domingo Ródenas de Moya. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Madrid: Gredos.
- Leñero, C. (2016). *Del faro al foro: La imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Meyran, D. (1993). *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: Del signo al discurso*. Trad. Manuel Menéndez. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
- Morales, A. M. (2008). De lo fantástico en México. En *México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche Ediciones-Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Olmos, C. (2007). El brillo de la ausencia. En *Teatro completo*. Prol. y ed. Julián Robles y Enrique Serna. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2019). Nuestros grandes maestros de la teoría dramática. En Dorián Espezúa Salmón, Rocío Ferreira y Mauro Mamani Macedo (eds.), *Descolonizando las teorías y metodologías*. Lima: Latinoamérica Editores-Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Pérez Gallego, C. (1975). Dentro-fuera y presente-ausente en teatro. En José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (comps.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Wolff, E. (2006). Los invasores. En Carlos Solórzano (comp. y prol.), *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. T. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

Hemerografía

- Amatto Cuña, A. G. (2018). Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica. *Este país*, (328).
- Skármeta, A. (1971). La burguesía invadida: I. Egon Wolff. *Revista Chilena de Literatura*, (4).
- Thomas Dublé, E. (2005). El juego y el rito como fundamentos de la estructura dramática en tres obras de Egon Wolff: *Los invasores*, *Flores de papel* y *Cicatrices*. *Revista Chilena de Literatura*, (66).
- Vergara-Mery, Á. (1999). El miedo en *Los invasores* de Egon Wolff. *Hispanófila*, (127).



ANTONIO DURÁN RUIZ*, JOSÉ MARTÍNEZ TORRES*

La soledad del monstruo. El Minotauro de Jorge Luis Borges

The Monster's Loneliness: Jorge Luis Borges's Minotaur

Resumen

En "La casa de Asterión", incluido en el libro *El Aleph* de Jorge Luis Borges, el Minotauro muestra su dimensión interior; toma la palabra y expresa su punto de vista. El Minotauro también anhela la redención de algo insoportable; tal vez por lo cual presenta muy poca defensa ante el embate de Teseo. En el presente artículo se hace referencia a lo monstruoso en la literatura, a los laberintos y la literatura fantástica, para lo cual se citan ciertos fragmentos de estudios y entrevistas al autor sobre estos temas fundamentales en sus páginas.

Palabras clave: monstruo, laberinto, literatura fantástica, soledad, extravío

Abstract

In "La casa de Asterión", a short story included in the book *El Aleph*, by Jorge Luis Borges, the protagonist, a Minotaur, shows his inner being, speak for himself, and expresses his point of view. The Minotaur also wishes for the redemption of something unbearable, so he barely defends himself from Theseus' attack. In this article the monstrous in literature is referred to, the labyrinths, the fantastic literature, and passages of studies and interviews with Borges about these themes are quoted, essential in his pages.

Key words: Monster, Labyrinth, Fantastic Literature, Solitude, Loss

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 27-36.

Fecha de recepción 28/10/2021 > Fecha de aceptación 25/03/2022

duran_ru@hotmail.com, jose.torres@unach.mx

* Universidad Autónoma de Chiapas.

En el prólogo al libro *Antología de la Literatura Fantástica*, Adolfo Bioy Casares (2018, p. 11) dice que las ficciones fantásticas son viejas como el miedo y anteriores a las letras, “los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*”. Con respecto a Europa y América, el autor de *La invención de Morel* señala que, como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX, escrita en inglés; sus precursores son *El infante Don Juan Manuel*, en el siglo XIV; François Rabelais, en el XVI; Francisco de Quevedo, en el XVII; Daniel Defoe y Horace Walpole, en el XVIII, y E. T. A. Hoffmann, en el XIX.

En cuanto a *El libro de los seres imaginarios*, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (2003, p. 7) señalan que este título “justificaría la inclusión del *Príncipe Hamlet*, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad”. Los compiladores añaden que elaboraron “un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres”. Aquí se halla incluido “El Minotauro”, que también forma parte del *Manual de zoología fantástica*. La voz narrativa de aquel relato dice que este monstruo, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasífae con un toro blanco que salió del mar. También señala que Dédalo contribuyó a que se realizaran esos amoríos y edificó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso; para alimentarlo, el rey de Creta exigía anualmente a los atenienses un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo intervino para “salvar a su patria de aquel gravamen y

se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores; el héroe mató al Minotauro y pudo salir del laberinto”.

Borges y Margarita Guerrero (2003, p. 156) señalan que Ovidio escribió sobre un ser “mitad toro y mitad hombre” y que Dante Alighieri imaginó al minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro; señalan que el culto al toro y a la doble hacha, cuyo nombre era *labrys*, que pudo dar origen a la palabra “laberinto”, era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban tauromaquias sagradas. “Probablemente –agregan Borges y Margarita Guerrero– la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles”.

El autor argentino confesó, según Esteban Peicovich (1995, p. 120), que él siempre cultivó una especie de literatura fantástica, incluso en los cuentos que están hechos con las reglas de juego del realismo: “Yo nunca me he documentado para escribir nada, he tratado de imaginarlo todo”. Cuando Osvaldo Ferrari (2005, p. 29) le dijo, “uno siente que usted, por naturaleza, Borges, se vincula a la literatura fantástica”, éste respondió:

Bueno, yo diría que toda literatura es esencialmente fantástica; que la idea de literatura realista es falsa, ya que el lector sabe que lo que le están contando es una ficción. Y, además, la literatura empieza por lo fantástico. [...] felizmente para nuestra América y para la lengua española, Lugones publicó en el año 1905 *Las fuerzas extrañas*, que es un libro de deliberados cuentos fantásticos. Y suele olvidarse a Lugones y se supone que nuestra generación... bueno, diga-

mos que Bioy Casares, Silvina Ocampo y yo, iniciamos este tipo de literatura; y que eso cundió y dio escritores tan ilustres como García Márquez o como Cortázar.

Borges también dijo a Waldermar Verdugo-Fuentes (1986, p. 137) que siente lo fantástico como una escritura eminentemente confesional y que él “no podría ser confesional de manera directa, como San Agustín o Rousseau”, sino por medio de símbolos y de fábulas: “Yo diría que el género de lo fantástico es un medio de expresar cuestiones confesionales”. El escritor argentino también confesó a Verdugo-Fuentes que la aparición del libro *Antología de la literatura fantástica* fue de suma importancia, ya que en el tiempo en que apareció se pensaba sobre todo en la literatura realista: “De modo que creo que, aunque fuera sólo por la *Antología de la literatura fantástica*, hemos influido en las diversas literaturas cuyo instrumento es la lengua castellana” (1986, p. 137).

Borges se interesó por la invención de seres monstruosos. Distintos estudiosos del tema han advertido la presencia de estos seres en el arte y en la literatura desde las sociedades antiguas, la Antigüedad Clásica, la Edad Media, el Renacimiento y la época contemporánea, con características y funciones diversas. Miguel G. Cortés (1997) señala que los monstruos recuerdan: la vida es menos segura de lo que se ha pensado; denuncian la fragilidad del orden en que se vive, transgreden los límites establecidos, introducen el caos, escinden lo integrado y sacan a la luz lo que se ha querido negar; representan al *otro* depredador que hay en cada ser humano; a veces, se tolera lo monstruoso con la condición de que

pase inadvertido. También recuerda la aparición, más o menos generalizada, de los monstruos en la literatura; ésta comienza como una variación de la novela gótica inglesa en el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del XIX, aunque ya se encuentran importantes ejemplos en El *Satiricón* de Petronio, La *Metamorfosis* de Ovidio y *El Asno de oro* de Apuleyo. Advierte que cuatro de los monstruos significativos de finales del siglo XIX y principios del XX tienen una característica en común: están privados de la palabra: *Frankenstein* (1931) en la primera película de James Whale; Mr. Hyde, personaje de la novela *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; la versión Murnau sobre *Drácula* (1922), y Gregorio Samsa, el personaje de la *Metamorfosis* de Franz Kafka. Todos ellos al perder la palabra, se han deshumanizado, pues están privados del elemento fundamental de la comunicación humana.

Los estudios de Mijaíl Bajtín (1999), incluidos en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, arrojan luces sobre la estética de lo monstruoso; ahí se indica que las imágenes grotescas tienen su origen en las sociedades primitivas, atraviesan la Edad Media, viven palidecidas en la tradición literaria del Renacimiento y se ramifican hacia la literatura posterior. Para el teórico ruso, la literatura realista del Renacimiento se funda en la visión carnavalesca del mundo que nace en la Antigüedad y adquiere su apogeo durante la Edad Media. El carnaval medieval consistía en un rito lúdico, presidido por un principio cómico, en el que participaba el pueblo y operaba como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria. Cuando se establece el régimen de clases y de Estado, la visión, tanto

del mundo como del hombre y de las relaciones humanas, se bifurca. La visión de la iglesia y del Estado apostaba por la vigencia del orden social imperante, considerado perfecto. En cambio, la visión carnavalesca del mundo conlleva la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes, cuestiona la pretensión de inmutabilidad y eternidad; invierte, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria.

La fuerza productora y regeneradora propia del realismo grotesco medieval, dice Bajtín, disminuyó en la literatura del Renacimiento y en épocas posteriores; el principio material y corporal se desdobló y sus imágenes adquirieron una vida dual como se ve con los personajes de Don Quijote y Sancho. El realismo del Renacimiento no cortó por completo con la función regeneradora de lo inferior material y corporal. La visión carnavalesca continuó siendo su base, aunque mezclada con la visión oficial de lo preestablecido y fragmentario. La imagen grotesca expresa una noción de la realidad en proceso de cambio y de metamorfosis incompleta. Bajtín escribió que el realismo grotesco se desarrolló plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanzó su epopeya artística en la literatura del Renacimiento.

Sin embargo, a pesar de la diferencia de carácter y de orientación, para Bajtín esta clase de arte se manifiesta en una amplia gama de obras, por ejemplo, en las comedias de Moliere, en las novelas filosóficas *Las joyas indiscretas* de Voltaire y *Jacques el fatalista* de Diderot, en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne. El arte grotesco, según Bajtín (1999, p. 37), cumple funciones similares en esas obras:

Ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproxima lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.

Bajtín concluye que el grotesco ofrece la posibilidad de un mundo diferente, de una nueva estructura vital; constituye una forma de liberarse de la falsa verdad, o de contemplarla desde una perspectiva apartada del mundo convencional; una manera de franquear los límites de la unidad, de la engañosa inmutabilidad del mundo existente.

El ya mencionado *Manual de zoología fantástica* se publicó en 1957 en México bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica. Diez años después, en 1967, apareció *El libro de los seres imaginarios*, que es una versión nueva, ampliada y retocada del *Manual de zoología fantástica*. En ambos escritos se observa que el dinamismo imaginativo está en el mundo mítico y fantástico, en la literatura antigua. Para Borges, producir una realidad fantástica es un presupuesto común a toda ficción; en esta clase de literatura, encuentra la experiencia estética que coloca al hombre al margen de lo temporal; para el escritor argentino el hombre construye ficciones porque la realidad es algo inaccesible.

Enrique Anderson Imbert (1980, pp. 287-288) observa que el arte literario del escritor argentino se halla imbuido de preocupaciones metafísicas, y enumera los siguientes temas: el infinito, el eterno re-

torno, la transmigración de las almas, la anulación del yo, la coincidencia de la biografía de un hombre con la historia de todos los hombres, la modificación que las ideas irreales imprimen sobre las cosas reales, el panteísmo, el solipsismo, la libertad y el destino, entre otros. Anderson Imbert también afirma que Borges descreyó del orden universal establecido y concibió el mundo como un absurdo: su mayor sospecha radica en que el mundo es un caos en el cual el hombre se halla como en un laberinto; pero éste construye laberintos mentales con hipótesis que procuran explicar el misterio del enredo dentro del cual andamos perdidos. Cada conciencia fabrica su propia realidad e intenta darle un sentido. Anderson Imbert (1980, pp. 287-288) percibe en la estética de Borges "sobretonos de angustia, una angustia que dimana de saberse único, solitario, delirante, perdido y perplejo en un ser ciego".

El personaje de "La casa de Asterión" es un monstruo con sensibilidad humana, solitario, angustiado; monologa y expresa el agobio de la existencia porque se sabe único en el mundo; además, su grandeza participa de los atributos de la divinidad. Asterión es el nombre que el Minotauro tiene en *La Biblioteca* de Apolodoro. En su artículo "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'", Enrique Anderson Imbert (1960, p. 36) presenta un resumen de los pasajes pertinentes de *La Biblioteca*:

Minos II, para probar que los dioses lo habían destinado a reinar en Creta, rogó a Posidón que, desde el abismo, le enviase un toro, y le prometió inmolarlo. Recibió el toro, blanco y tan hermoso que Minos

no lo quiso inmolar. Entonces Posidón, irritado, encendió en Pasífae, mujer de Minos, una ardiente pasión por la bestia. Del ayuntamiento del toro con Pasífae nació Asterio, llamado el Minotauro. Tenía cara taurina pero el resto de su cuerpo era humano. El Minotauro vivía en el laberinto, construido por Dédalo. Más tarde Minos impuso a los atenienses un tributo de siete doncellas para que el Minotauro los sacrificase. Teseo fue uno de los que, en el tercer tributo, debía de ser sacrificado, pero Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y le dio una espada y un ovillo de hilo: con la espada Teseo mató al Minotauro, con el hilo, que había desovillado mientras avanza por el Laberinto, pudo rehacer sus pasos y encontrar la salida.

El epígrafe "Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión" fue tomado, anota Borges, de *Biblioteca*, III, II de Apolodoro. Sin embargo, puede desorientar al lector no avezado porque no se menciona a cuál reina se refiere, ya que el nombre de Asterión es mucho menos frecuente que el de Minotauro. Gérard Genette (2001, p. 7) entiende por paratexto "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público". "La casa de Asterión" es un relato corto incluido en *El Aleph* (2019) que se acompaña de varios paratextos. Como señala el autor de *Ficción y dicción*, estos prolongan y otorgan presencia a la obra literaria, además de que modifican, en alguna medida, su significación.

Otro paratexto es la dedicatoria a Marta Mosquera Eastman,¹ amiga de Borges, en cuya residencia se escribió el relato. Según ella misma comentó, algo de su casa se halla en esas páginas, aunque no precisó nada. Por otra parte, la mención que se hace en el relato sobre la carencia de muebles debe hacer referencia a que el narrador vive más bien como un toro al que le son suficientes un “abrevadero”, un “aljibe”, un “pesebre”.

Además de las pistas otorgadas en los paratextos mencionados, “La casa de Asterión” establece una relación de intertextualidad con el mito que refiere *La Biblioteca de Apolodoro*. Asimismo, tiene su principal apoyo en “El Minotauro”, un relato incluido en *Manual de Zoología fantástica* y en su continuación, *El libro de los seres imaginarios*. Sin embargo, en “La casa de Asterión” el monstruo muestra la vida de un ser parcialmente humanizado. Borges dijo a Peicovich (1995, p. 112) que “monstruo no significa algo horrible: significa algo digno de ser mostrado”.

En efecto, en el último de los textos, Asterión habla de las cosas que ve a través de su verdad; su situación corresponde a la de un personaje trágico que se halla dentro de la más elevada escala social: hijo de una reina y probablemente de un dios; su padre podría ser Zeus, que fecundó a Pasífae bajo la forma de un toro blanco. Es un personaje desdichado, como lo indica Borges en el “Epílogo” de *El Aleph*: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo ‘La casa de Asterión’ y el carácter del pobre protagonista”. Enrique Anderson

Imbert (1960, p. 40) observa que Borges, en esa tela, vio al Minotauro, “solitario, en lo alto de un parapeto de su laberinto, soñador, melancólico, contemplando el mar y como esperando. Esperando ¿qué? Esperando a su redentor”.

Asterión no es presentado al lector como un personaje horrible, tampoco le da la característica de los monstruos según observó Miguel G. Cortés: la mudéz o la pérdida del habla. Asterión es el narrador. Por primera vez, el Minotauro toma la palabra, expresa su punto de vista. Para él, los seres humanos son los monstruos, tienen “las caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta” (2019, p. 85); los hombres lo rehúyen, pero él también los evita. Recíprocamente se perciben monstruosos.

Se advierte en Asterión algo quijotesco, pues cree que matando a los jóvenes que entran a su “casa” los libera, tal vez del dolor de existir, quizá de una posible eternidad. Para Borges lo terrible no era que alguien amenazara de muerte, sino de eternidad, “ya bastante carga es tener que sobrellevar una vida”, confesó a Peicovich (1995, p. 199).

El Minotauro anhela la redención de algo insoportable. Desde que le profetizaron que alguna vez llegaría su redentor, el monstruo dice que no le duele la soledad. Ese aislamiento desemboca en el aburrimiento. Para Borges el aburrimiento es peor que la violencia, “si hay un destino que no deseo, es el de no correr ningún peligro. Lo peor para mí sería ser rico u ocioso”, dijo a Peicovich, (1995, p. 23). Asterión expresa el agobio del hastío, que se acentúa por no tener la compañía de los libros ya que, si los tuviera, no podría leerlos:

¹ Esta entrevista a Marta Mosquera Eastman fue realizada por Alejandro Martínez Ubieda en febrero de 2010.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro porque las noches y los días son largos (2019, p. 86).

En el volumen *Borges oral*, se incluye el ensayo "El libro"; ahí el escritor argentino hace la observación, por demás lúcida, de que los antiguos no rendían culto al libro; sencillamente veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral. Aquella frase que se cita, dice Borges (1980, p. 14), "*Scripta manent, verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera, sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, alado y sagrado, como dijo Platón". Asterión no desea leer por suponer un conocimiento superior en los libros, sino sólo para paliar el aburrimiento; por lo demás, no lamentaba no haber aprendido nunca a diferenciar entre un signo y otro, debido a la virtud de poseer "cierta impaciencia generosa".

En distintos momentos del cuento, que es bastante breve, se ofrecen datos de la naturaleza del Minotauro. En ocasiones se revela humano, en otras, bestial. En cuanto a la imposibilidad de leer, Borges parece identificarse con Asterión, que no sabe leer, mientras él, que ha sido un lector contumaz, no puede hacerlo, pues se lo impide la ceguera. Asterión se aburre; Borges (1980, p. 24) bromea con esta limitación:

Sigo jugando a no ser ciego, yo sigo llenando mi casa de libros. El otro día me regalaron una edición del año 1966 de la *Enciclopedia de Brokhause*. Yo sentí la presencia de ese libro en mi casa, la sentí como una suerte de felicidad. Ahí estaban los veintitantos volúmenes con una letra gótica que no puedo leer.

Como el autor, su personaje es escéptico y niega que la comunicación sea la parte esencial del lenguaje: "No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura" (2019, p. 86). Aquí parece referirse al nihilista y sofista griego Gorgias de Leontinium, quien vivió en el siglo V a. de C. y, según William Keith Chambers Guthrie (1983, p. 194), se propuso demostrar tres cosas: "a) que nada existe, b) aunque existiera, sería inaprehensible para el hombre, c) que, aunque para alguien fuera aprehensible, no sería comunicable a los demás".

En la conferencia "La poesía", incluida en *Siete noches* (1982, p. 102) Borges dice que "erróneamente se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa". En los terrenos de la estética, la escritura es capaz no de comunicar, sino de transmitir una emoción; de lo contrario, sería sólo un juego de palabras, como dijo a Georges Charbonnier (2000, p. 35):

Creo que la emoción es más natural; la emoción presente o la emoción del recuerdo, como decía Wordsworth. Todo eso produce poesía. Si no, habría que pensar en una máquina que hiciera versos.

Asterión juega en su casa, que es el Laberinto, como un niño solitario, como un príncipe en el destierro; a veces parece que enmascara de accidentes sus intentos de suicidio o quizá se trate de juegos en ocasiones audaces y peligrosos como suelen ser los juegos de los niños. En medio de la soledad, Asterión inventa un *alter ego*, un amigo imaginario con el que dialoga. Esto se ofrece como un espectáculo paradójicamente triste a los ojos del lector. El monstruo aparece como una criatura inocente, merecedora de ternura:

Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejó caer hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca (2019, p. 86).

Como Mijaíl Bajtín señala, la visión carnavalesca del mundo conlleva la relatividad de las verdades, une elementos incompatibles, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria, de igual manera Asterión constituye un ser grotesco porque está constituido por la mezcla de natu-

ralezas que no se corresponden en la vida real; este personaje también degrada a los hombres al papel de monstruos, a los que enloquece su aparición. Entre las dos monstruosidades no hay comunicación, ni un atisbo de comprensión. Asterión observa el caos entre los hombres, que al verlo, en ocasiones, entre ellos se rompen los moldes de su vida cotidiana, imploran y huyen de él, "unos se encaramaban en el estilóbato del Templo de las Hachas, otros juntaban piedra. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar" (2019, p. 85-86).

Por otra parte, "La casa de Asterión" cuestiona el concepto dominante de la comunicación humana y la idea de libertad, puesto que el monstruo no se siente encarcelado como sostenía el mito tradicional; declara que en el Laberinto no hay puertas ni cerraduras, de modo que pone en entredicho el concepto de libertad; si bien Asterión no es prisionero, tampoco es libre. Anhela ser redimido. Acaso es un dios caído, o un semidios que ha perdido parte de la memoria y, por lo tanto, parte de su identidad: "Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo" (2019, p. 87).

En el paratexto "La casa de Asterión", la morada del monstruo no es una casa sino el mundo, el universo, cuyas infinitas puertas "están abiertas días y noches a los hombres y también a los animales" (2019, p. 85). La casa es infinita, todas sus partes están repetidas muchas veces.

Cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo (2019, p. 87).

Asterión concibe la infinitud del lugar que habita tal como Borges (2008, p. 114) describe la biblioteca de Babel, cuya infinitud está pensada por la repetición:

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos, que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: El orden).

Sin embargo, esta “casa” constituye un laberinto, ya que el mundo es una gran encrucijada, un lugar de enigmas, en el cual el hombre se encuentra extraviado. Borges (2000, p. 16) dijo a Georges Charbonnier que en el relato “La Biblioteca de Babel” hay dos ideas:

Primero [...], la idea de una posibilidad de variación casi infinita partiendo de un número limitado de elementos. Detrás de esta idea abstracta, hay también [...] la idea de estar perdido en el universo, de no comprenderlo, la necesidad de encontrar una solución precisa, el sentimiento de ignorar la verdadera solución. En ese cuento [existe] el sentimiento de la soledad, de la angustia, de la inutilidad, del carácter misterioso del universo, del tiempo, y lo que es más importante: de nosotros mismos, para decirlo de una buena vez: de mí mismo. Creo que en todos mis cuentos se encuentran estos dos elementos.

También dijo a Waldemar Verdugo-Fuentes (1986, p. 130-131) que:

[...]el laberinto es un símbolo de [...] estar perdido en la carrera de la existencia [...], porque la vida que he vivido ha sido

continuamente una vida de asombro ante las cosas y los hechos [...] y creo que el símbolo más evidente para explicar este asombro es el laberinto.

Para el autor de *El Aleph*, la idea del laberinto no es una simple evasión mental:

[...]puesto que en la idea de los laberintos hay una especie de esperanza; si nos diéramos cuenta de que este mundo es laberíntico, nos sentiríamos seguros, ya que es posible que tenga un centro, aunque en ese centro se encuentre el minotauro.

Cada individuo es único, aunque comparte aspectos con los demás; Asterión expresa la paradoja de asumirse único y al mismo tiempo imagina que juega con su otro yo. Borges dijo a Osvaldo Ferrari (2005, p. 78) que el pensamiento del otro yo corresponde a la idea del doble y, al mismo tiempo, es la idea del tiempo, “Porque la idea del tiempo es ésta: es la idea del yo que perdura, y de todo lo demás que cambia. Y, sin embargo, hay algo, algo misterioso, que es actor y es espectador después en la memoria”. De acuerdo con esta postura del autor, el otro Asterión es el mismo Minotauro rescatado de la memoria. La mención de la alteridad como algo constitutivo del hombre es frecuente en páginas como “El Otro” o en el relato “Borges y yo”.

Finalmente hay que decir que, en “La casa de Asterión”, la muerte desempeña un papel liberador, en el sentido de que suprime el sufrimiento de la vida. Teseo dirá al final del cuento “—¿Lo crearás, Ariadna? El Minotauro apenas se defendió” (2019, p. 88). De este modo, para el narrador-protagonista, Teseo no es su victimario, sino su redención, la consumación de una esperanza.

Bibliografía

- Anderson Imbert, E. (1980). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. T. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L., Bioy, A. y Ocampo, S. (2018). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- Borges, J. y Guerrero, M. (2003). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. (2019). *El Aleph*. México: Debolsillo.
- Borges, J. (1982). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Borges, J. (2008). "La Biblioteca de Babel". En *Narraciones*. Madrid: Cátedra.
- Borges, J. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo / I*. México: Siglo XXI.
- Borges, J. (1980). *Borges oral*. Barcelona: Bruguera.
- Borges, J. (2008). *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. México: Cátedra.
- Borges, J. (2000). *El escritor y su obra. Entrevista de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. Traducción de Martí Soler. México: Siglo XXI.
- Bravo, P. y Paoletti, M. (1999). *Borges Verbal*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortés, J. (1970). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guthrie, W. K. C. (1983). *Historia de la filosofía griega*. Vol. III. Madrid: Gredos.
- Peicovich, E. (1995). *Borges el palabrista*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- Verdugo-Fuentes, V. (1986). *En voz de Borges*. México: EOSA.

Hemerografía

- Anderson Imbert, E.. (1960). Un cuento de Borges: "La casa de Asterión". *Revista Iberoamericana*, 49.

ROMAN MANUEL ROJAS CHAVEZ*

La construcción del terror neofantástico en “La lucha” (2019), de Claudia Cabrera

The Construction of Neofantastic Horror in “La lucha” (2019), by Claudia Cabrera

Resumen

Al definir lo neofantástico, Alazraki (2001) elimina la presencia del miedo, elemento constitutivo de lo fantástico desde su génesis en la literaturagótica. El cuento “La lucha” (2019) de Claudia Cabrera resulta de particular importancia debido a que contiene dos géneros en apariencia excluyentes: el terror y lo neofantástico.

Palabras clave: literatura contemporánea, literatura mexicana, neofantástico, terror, Claudia Cabrera

Abstract

By defining the neofantastic, Alazraki (2001) eliminates the presence of fear, a constitutive element of the fantastic since its very beginning in Gothic literature. Claudia Cabrera’s story “La lucha” (2019) is of particular importance because it contains two genres that are apparently not related: horror and neofantastic.

Key words: Contemporary Literature, Mexican Literature, Neofantastic, Horror, Claudia Cabrera

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 37-51.

Fecha de recepción 09/08/2021 > Fecha de aceptación 02/05/2022

roman.rojas@unmsm.edu.pe

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

La literatura fantástica y de terror

Las literaturas no miméticas tienen ya un espacio importante dentro de la teoría y la crítica literaria; la separación entre estas y su contraparte, los textos miméticos o realistas, es notoria en tanto que los referentes usados dentro de sus ficciones exhiben y confrontan la realidad desde el conocimiento científico-filosófico de su contexto sociocultural (Roas, 2011). Así, se observa que la misma catalogación genérica de la literatura supone una aproximación a su discurso desde la realidad extratextual, es decir, desde su relación con los sujetos como seres cognoscentes del mundo. La literatura maravillosa es un ejemplo de ello, la realidad mostrada en las ficciones de este tipo revela eventos y personajes que se conjugan con su medio de manera no problemática; los seres y circunstancias mágicas se naturalizan desde una perspectiva mágica del mundo, la cual está relacionada en mayor o menor medida con el sujeto creador de la obra y con su contexto. El real maravilloso desarrollado en Latinoamérica, de igual forma, expone un modo distinto de ver la realidad, apelando a los sistemas de pensamientos que aceptan los milagros como parte de su vida cotidiana. Es por ello que resulta importante traer a colación las categorías de Gustavo Bueno (1996) para analizar el espacio antropológico; los tres ejes propuestos por el filósofo español (circular, radial y angular) reúnen la forma en que los seres humanos se relacionan con el mundo: con otras personas, con la naturaleza y con lo mágico-divino. Así, pues, el mimetismo de la literatura no se especifica según las coordenadas culturales del autor, sino des-

de una perspectiva racionalista estrictamente occidental: el real maravilloso no es realismo porque el conocimiento científico niega los milagros de su ficción.

Por otro lado, la diferenciación entre las modalidades discursivas dentro de la literatura no mimética ha sido también motivo de largas discusiones y aproximaciones críticas y teóricas. En función a uno de los géneros aludidos en este trabajo, la literatura fantástica ha encontrado variadas maneras para ser reconocida como tal, la mayoría aludiendo a los temas y motivos¹ según los que se construyen las ficciones y su relación con el lector ideal. Todorov (2001, p. 48) afirma: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural". El ser que refiere Todorov no es otro sino el lector (que a su vez se identifica con el protagonista de la obra), pues es él quien lleva consigo todo el conocimiento científico sobre las leyes que rigen el mundo y, según ello, es a lo que se contrapone el texto. Además, es este conocimiento el que mostrará sus deficiencias para explicar el hecho determinado que, tras esta imposibilidad, será denominado fantástico. Este primer apunte sobre la desestructuración del conocimiento racionalista de la realidad y la imposibilidad del sujeto para explicar el evento es lo que David Roas determina como miedo metafísico:

Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que con-

¹ Los temas orientan la disposición del discurso y los motivos son unidades textuales en las que se materializa su desarrollo (Pimentel, 1993).

sidero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. (Roas, 2011, pp. 95-96)

El miedo, como emoción y característica constitutiva de la literatura fantástica, genera el equívoco al momento de diferenciarla de la literatura de terror. Esto no es casual ya que, como lo reconoce Lovecraft (2017), ambas tienen su origen y amplio desarrollo en los textos góticos, donde el monstruo toma mayor relevancia para generar ese miedo cognitivo. La génesis compartida provoca un desarrollo discursivo similar tanto a nivel creativo como teórico; los términos fantasía, fantástico y terror son utilizados de manera indistinta, pues dentro de su misma historiografía todos ellos estarán íntimamente relacionados en oposición a la tradición realista de la literatura.

A pesar de ello, será el terror lo que el escritor de Providence más desarrolle en sus apuntes y en las obras referidas en su ensayo; la aproximación al terror cósmico es —a nuestro parecer— lo más relevante del ensayo. Lovecraft (2017) afirma que el terror cósmico ya no se centra en la aparición del monstruo o en la presencia de la escena grotesca, sino en la creación de un ambiente inquietante que indique el acecho de la presencia amenazante, un horror que no se explica —o, mejor dicho, que no se materializa en una sola entidad que reúna todo aquello que se entiende como fuente de miedo— y que, a su vez, se mide por el efecto de-

jado en el lector. Nuevamente, a pesar de apelar a una aparente presencia de motivos específicos para la definición del terror cósmico, es necesario un efecto de sentido centrado en un lector ideal y completamente tácito para el desarrollo de su argumento.

Como motivo, Lovecraft (2017) indica que el miedo a lo desconocido sería el origen de este tipo de literatura; sin embargo, aquello que se encuentra fuera del espectro del conocimiento como definidor del terror estaría directamente relacionado con lo fantástico. El terror de Lovecraft es un terror fantástico que no diferencia entre uno y otro género. Otro motivo, quizá más acertado para este tipo de relatos en específico, es el que expone Martínez de Mingo (2004, p. 10), la muerte: “el miedo a la muerte, a los últimos momentos y a las posibles vivencias del más allá, son la sustancia pura de los cuentos de miedo”. La conservación de la vida no supone solo el resguardo de la integridad física, sino que estaría relacionada también a la seguridad social, psicológica y racional según la que el sujeto ha construido su sentido de seguridad. Los últimos momentos que menciona Martínez pueden ser relacionados con lo que Lovecraft llama “terror cósmico”, pues la muerte no se genera como un hecho grotesco explicitado en el relato, sino que las mismas condiciones del texto generan la idea de que ese es un evento próximo e ineludible. Del mismo modo, la culminación de la vida significa también el confrontamiento con lo que es absolutamente desconocido y con los discursos que han intentado llenarlo de manera más o menos optimista: la vida después de la muerte. El desasosiego de no saber lo que existe más allá

es también un elemento importante en la literatura de terror que se ha expresado principalmente en las historias de fantasmas.

La literatura de terror, en definitiva, no es un género hermético pues permite la expresión de otros géneros como el fantástico, con el que constantemente se ha confundido. Sin embargo, resulta aún problemático indicar la existencia de una teoría de la literatura de terror puesto que las aproximaciones mencionadas apelan a la existencia de un miedo extratextual; Lovecraft (2017), Delameau (1989) y Martínez (2004) refieren miedos que ellos asumen como universales: a lo desconocido, el primero, y a la muerte, los otros dos. En comparación con la teoría de la literatura fantástica, este género se encuentra aún en desarrollo y no ha podido separarse de la presencia del lector ideal. Por ello, resulta importante utilizar como referente de análisis la perspectiva de Rosalba Campra (2008) para lo fantástico; la teórica resuelve que lo imposible se define en función a los referentes utilizados en una ficción concreta, que esta construye su sentido de realidad y los límites de lo posible.

Así pues, si bien es permisible aludir en mayor o menor medida los miedos universales de los autores antes mencionados, es la obra aquella que genera las condiciones para el evento terrorífico. La presencia de algún evento o personaje no es motivo para la catalogación del relato abordado, sino las condiciones en las que esta se manifiesta, la forma en que se relaciona con los personajes, las reacciones de estos últimos y las implicancias que su aparición supone a partir de lo que en la ficción se construye.

Literatura fantástica y neofantástica en México

La literatura fantástica, ya sea debido a su origen gótico o a características propias del género, mantiene la manera en que el sentido de lo real es abordado. Así, el registro de realidad es referido desde una construcción individual de la ficción según la amplitud del relato (atendiendo a que una novela permite una explicitación más extensa de las reglas de lo posible) y del uso de referentes extratextuales, siendo este el principal vehículo de textos cortos como los cuentos o los microrrelatos. El mundo ficcional con límites específicos de lo posible y lo probable se genera con el fin de ser quebrado por el ingreso de lo fantástico, la invasión de lo imposible genera una revolución del sentido de realidad y, con ello, el miedo metafísico o la vacilación cognitiva del lector ideal (Roas, 2011).

Además, la literatura neofantástica deja de lado todo el lastre que este género no mimético arrastra desde la narrativa gótica y atiende un sentido de realidad que no será quebrado, sino que permitirá el ingreso de estos imposibles como un elemento más del mundo. El término acuñado por Jaime Alazraki refiere un tipo de literatura parte de la narrativa posmoderna que problematiza el discurso y el conocimiento del mundo; el registro de lo real en este tipo de ficciones será fundamental para el desarrollo de lo neofantástico pues la realidad ya no es un espacio cerrado quebrado por lo fantástico, sino que es un mundo que no se conoce del todo, donde lo imposible aparece para ser un elemento probable en una realidad porosa y permisiva.

Es esta accesibilidad cognoscitiva lo que Alazraki (2001) reconoce como el principal motivo para la separación de la literatura fantástica tradicional puesto que, como se mencionó en el apartado anterior, este género está íntimamente relacionado con el miedo; la porosidad de los límites de lo real en la literatura neofantástica expone una relación no problemática con el elemento invasor pues se presenta como algo natural, como una consecuencia misma de la ficción, siendo la perplejidad la reacción que sustituya el miedo. El fenómeno extraño deja de tener un origen diferenciado de lo real conocido: en la literatura fantástica, los eventos encuentran su explicación en lo que está fuera de la naturaleza (lo desconocido lovecraftiano); por otro lado, en la narrativa neofantástica la explicación no existe pues el evento es parte de la misma realidad. La observación de los eventos de una realidad cuyas posibilidades son infinitas y donde lo inverosímil es un hecho correspondería, como indica Lidia Morales (2011), a una perspectiva patafísica del mundo. La patafísica ya no se encarga de brindar explicaciones de lo acontecido, sino solo de cada uno de los eventos como si se tratara de una particularidad inédita: "El proceso consiste, por lo tanto, en tomar cada fenómeno cotidiano y habitual como un fenómeno particular, peculiar, único, sin predecir efecto o resultado alguno" (Morales, 2011, p. 137). La atención especial a eventos cotidianos hace de cada hecho una rareza, con lo cual se normaliza la sensación de extrañamiento hacia el mundo, haciendo de lo inverosímil algo aceptable por el lector. Alazraki (2001) refiere el caso de las obras de Kafka, Borges y Cortázar: la transformación en insecto, la presencia

de un libro con propiedades únicas o que un hombre vomite conejos se ejecuta de una forma, a lo mucho, anecdótica pero no problemática.

El encuentro entre el discurso de lo fantástico y el discurso posmoderno ha brindado una evolución que a nivel global desemboca en un nuevo género, la literatura neofantástica. La intersección entre dos modelos de mundo, el real y el desconocido, responde a paradigmas específicos en donde los paradigmas de la razón influyen directamente, teniendo como consecuencia ficciones donde tal interacción resulta en un conflicto irresoluble para la razón (fantástico) o como un evento extraño que no se desprende de las posibilidades de lo real (neofantástico). En México, país al que pertenece la obra aquí abordada, la presencia del fantástico, el terror y lo neofantástico toma un rumbo hacia la literatura contemporánea.

La literatura fantástica mexicana tiene sus primeros exponentes a finales del siglo XIX. El debate sobre la primera obra de este tipo es aún motivo de discusión y de investigación constante; sin embargo, hasta el momento, como indica Javier Ordiz (2009), existe un consenso en la aceptación de *Lanchitas* (1878), de José María Roa Bárcena, como tal —aunque cabe resaltar que en este mismo trabajo Ordiz (2009) reconoce la propuesta de Ana María Morales, quien señala como primer texto fantástico el relato "Un estudiante", de Guillermo Prieto—. Tras ello, el autor afirma:

La tendencia se consolida en la etapa modernista con autores como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo y alcanza su primera madurez en 1920 con la publicación de "La cena", de Alfonso Reyes,

uno de los textos más representativos de la producción fantástica mexicana. (Ordiz, 2009, p. 126)

Estos textos iniciales rondan en el gótico y, como se indicó en el apartado anterior, utilizan códigos tanto del fantástico como del terror, haciendo del ambiente de estos relatos un espacio oscuro y hostil hacia sus personajes. El gótico como discurso primigenio en la narrativa fantástica mexicana abre de igual forma los estudios para la formación de una tradición de la literatura fantástica y la de terror. Es por ello que, cuando Ordiz (2009) propone una categorización bipartita de la narrativa fantástica mexicana, el modelo clásico –dentro del cual se encuentran *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, *Anónimo* (1979) de Ignacio Solares, obras de Carlos Fuentes y *Éstos son los días* (2004) de Alberto Chimal como expresiones contemporáneas del mismo– es también manifestación del horror fantástico, los cuales siguen las fórmulas construidas en la literatura gótica. Esta línea, en principio, atendería tanto a lo gótico como a la incertidumbre que Todorov (2001) identifica como característica propia del género; ello, a su vez, resulta fructífero para otro género que recorre también los motivos del miedo, la muerte y lo desconocido: la literatura detectivesca, como sucede con "Tenga para que se entretenga" (1972) de José Emilio Pacheco (Noguerol, 2009).

Por otro lado, se encuentra el neofantástico, que Ordiz (2009) asemeja al realismo mágico en tanto muestra una realidad donde todo es posible, lo cual se debe a que: "[lo] extraordinario se vive sin sorpresa aunque el contexto resulte aún reconocible y familiar para el lector" (Ordiz,

2009, p. 134). Entre los representantes paradigmáticos de este género se encontrarían Francisco Tario y Homero con "El mico" (1968) y *La leyenda de los soles* (1993), respectivamente. Ambos textos tan disímiles –el de Tario que trata lo insólito como un elemento normal dentro de un contexto de apariencia fantasiosa y el de Aridjis que se sitúa en un futuro apocalíptico– muestran cómo las rarezas de nuestro contexto extratextual se normalizan en el espacio ficcional, tal y como sucede con los elementos extraños al racionalismo occidental que se manifiestan en la literatura enmarcada en la literatura del realismo mágico.

Ya sea desde la perspectiva del fantástico tradicional o del neofantástico, la narrativa de lo imposible ha sido fundamental en la problematización de lo real, ya no solo desde los límites físicos, sino también de lo social. La presencia de los monstruos, para el caso del fantástico tradicional, ha sido útil para la personificación de los malestares sociales que aquejan en la realidad extratextual; el espacio amenazante del gótico, del mismo modo, se puede identificar como una expresión más explícita de una realidad que amenaza a los sujetos reales bajo formas de violencia normalizadas por un contexto político o social hostil. Para el caso de la literatura escrita por mujeres, los códigos de lo imposible han sido desarrollados como vehículo de expresión de la realidad de ser mujer:

Es preciso constatar, además, el empleo original que alguna escritora hace de la historia mediante un discurso de tintes fantásticos que la desmitifica, revelando desde una nueva óptica la condición femenina. De tal modo, desde el anterior

y más tradicional enfoque mágico-realista se evoluciona hacia una mezcla original de realidad y fantasía en obras como la de Carmen Boullosa, con *Llanto: Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997). [...] También Amparo Dávila –autora de *Muerte en el bosque* (1985) y *Árboles petrificados* (1977)– utiliza lo fantástico y maravilloso en su obra para poner de relieve los deseos y las frustraciones femeninas. Asimismo, la magia se vislumbra en las páginas de Inés Arredondo, autora de libros de relatos como *Río subterráneo* (1979), *La sunamita y otros cuentos* (1981), *Opus 123* (1983) y *Los espejos* (1988). A esa tendencia neofantástica se une el cultivo menos generalizado de la ciencia ficción, por parte de autoras como Celine Armenta, con *Principios de incertidumbre* (1992); Laura Esquivel, con *La ley del amor* (1995); Malú Huacuja del Toro, con *Herejía contra el ciberespacio* (1999); Blanca Martínez, con *Cuentos del archivo horus* (1997), *La era de los clones* (1998) y *Diferentes* (2003) (Álvarez, 2009, pp. 102-103).

Como se puede notar de la cita anterior, el neofantástico se asocia a la normalización de los eventos imposibles; por lo que los críticos antes mencionados estarían reforzando la idea referida por Alazraki, que lo neofantástico es posible solo en ausencia del terror, de lo cual se infiere que la manifestación de este último deformaría el texto para ser categorizado como un fantástico clásico. Sin embargo, el cuento de Claudia Cabrera que aquí se aborda muestra que este no es el caso; puesto que lo fantástico o neofantástico correspondería solo a las cualidades físicas

del fenómeno y no a la respuesta de los seres que interactúan con él.

Los parámetros que rigen las cualidades de lo insólito no son desconocidas para la autora; Claudia Cabrera demuestra su conocimiento pleno sobre el tema en los múltiples trabajos académicos sobre la literatura fantástica, siendo el más completo su tesis doctoral sobre la narrativa de José María Merino. En este trabajo, la crítica y escritora mexicana busca categorizar la narrativa breve del escritor español para discernir cuáles pertenecen a lo fantástico o a lo neofantástico (Cabrera, 2019a). Las regularidades del género, entonces, no le son desconocidas, el acercamiento de este con el terror presente en el cuento que se abordará en los siguientes apartados se hace de manera consciente. La problematización de lo neofantástico como género antagónico al terror es un elemento central en este texto de Claudia Cabrera y, por tanto, debe ser atendido con especial énfasis.

Lo neofantástico y los límites de la razón en “La lucha”

“La lucha”, cuento de Claudia Cabrera que es parte del libro *Posibilidad de los mundos* (2019), muestra ser un texto neofantástico que, a simple vista, parece uno tradicional por su estructura. En resumen, narra de manera extradiegética los problemas que atraviesa una mujer embarazada al tener un mosquito en su habitación; la protagonista intenta deshacerse del insecto de diferentes formas para finalmente aplastarlo, lo cual repercute de manera insospechada en su propio cuerpo. El relato se desarrolla en un ambiente

cotidiano y de intimidad, donde la invasión de un agente extraño (pero no imposible) causa malestar por su simple presencia. La relación entre el insecto y su cuerpo solo se ejecuta de manera indirecta, por las acciones de la misma protagonista, pero es el final lo que supondrá una relación causal inexplicable en los límites de la ficción, lo cual la hace, en apariencia, un evento fantástico. Sin embargo, una lectura más atenta nos permite reconocer rasgos que no se condicen con este género tradicional, sino con su vertiente posmoderna. A continuación, se expondrán los motivos por los que este cuento se trata de un texto neofantástico según la definición de Alazraki (2001) y sus tres conceptos constitutivos: "Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi" (p. 276).

En primer lugar, la "visión" de la literatura neofantástica alude a la diferenciación respecto al evento insólito expuesto en las ficciones. En la literatura fantástica, los relatos desarrollan un mundo A, cuyas reglas naturales, similares o idénticas a las del lector, son transgredidas por la invasión de un mundo B que se contrapone al primero; lo fantástico es el resultado de la relación insoluble entre uno y otro (Campra, 2008). La literatura neofantástica, por otro lado, construye el mundo ficcional como un espacio que solo aparenta tener límites precisos pero que oculta en sí otra realidad; la división entre mundo A y B no existe pues ambos son el mismo, la realidad B es un lugar fuera de la frontera cognoscitiva normal, pero que en el relato neofantástico aparece para ser parte de él.

En el cuento de Claudia Cabrera (2019b), la relación que establece la protagonista con el mosquito resulta problemática no porque este animal sea parte de un mundo insospechado, sino porque es fastidioso, molesta su sueño. La oposición antagónica entre la paz de la mujer y el alimento del insecto se encuentra dentro de un registro de realidad compatible con la del mundo extratextual. El relato inicia, como indica el título, a partir de la lucha entre ambos seres dentro de un contexto cotidiano: "Cecilia llevaba varios días lidiando con ella. Sabía que era hembra porque los mosquitos macho no pican, según había investigado" (Cabrera, 2019b, p. 60). Coincidiendo con la realidad extratextual, el patrón alimenticio y la diferenciación sexual del comportamiento del mosquito conciben un sentido preciso de una realidad cotidiana que no se separa de la nuestra, la del lector. Sin embargo, pronto la naturaleza del animal toma características que la diferencian de lo normal: "Unos minutos después la vio, volando frente a ella, a tan sólo unos centímetros, mucho más grande que el primer día, demasiado, quizás, como si fuera una mosca rolliza de patas largas" (Cabrera, 2019b, p. 61). Pero, al igual que la transformación de Gregorio Samsa en la novela de Kafka, sus particularidades son normalizadas como una eventualidad más de la vida cotidiana, pues la narradora afirma: "Sabía que si seguía viva se haría más fuerte y más gorda y pondría huevecillos por toda la casa" (Cabrera, 2019b, p. 62). El mundo real en el que está inserta la protagonista, entonces, encuentra como verdadero que un mosquito tome un tamaño prominente en circunstancias específicas. Siguiendo los términos de Alazraki (2001), la alusión al

conocimiento científico sobre el insecto en cuestión resulta ser una máscara que oculta la verdadera naturaleza de la narración, lo neofantástico, en cuanto visión, se concretiza con la normalización del mosquito que escapa del régimen de lo posible extratextual.

Al respecto, de la presencia animal ligada a lo insólito y extraño, es necesario recordar a los gatos mostrados en "The Black Cat" (2021 [1843]) de Edgar Allan Poe. La relación con el personaje principal, al igual que sucede en el relato de Claudia Cabrera, está marcada por la deformación de sus capacidades racionales. A pesar de su tendencia a la investigación y su pertenencia al mundo académico, la obsesión de la protagonista del cuento mexicano impide que mantenga los autocuidados necesarios en su condición como gestante; el cuento del norteamericano, por su parte, inicia con una clara alusión de cómo es percibida su salud mental y, a su vez, hay menciones constantes al proceso vejatorio que ha sufrido en el tiempo que se enmarca en el relato. Esto, sin embargo, en la misma estructuración del relato toma rumbos distintos; la distancia del narrador con lo acontecido es un punto de quiebre importante entre ambas: mientras que Cabrera utiliza un narrador en tercera persona que legitima la veracidad de lo narrado, Poe centra su narración en la voz del protagonista, quien alude al juicio social sobre su condición mental, quitándole legitimidad a lo narrado por este.

En segundo lugar, la intención de la literatura neofantástica se encuentra dentro del carácter antropológico de la literatura. Además de la manifestación de un mecanismo temático y estético, este tipo de literatura también expondrá una

interpelación al sentido de realidad en todas sus vertientes. Así, la literatura neofantástica presenta: "metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación" (Alazraki, 2001, p. 277). La subversión de esta narrativa no se estaría limitando a la transgresión del conocimiento científico sobre la naturaleza (lo cual sucede de manera evidente al final del relato, como se mencionó en el párrafo anterior), sino también a aspectos sociales que, dentro de determinados discursos, se presentan como leyes universales.

Sobre esto, es importante resaltar el final de los relatos mencionados líneas arriba, los cuales remarcan la ausencia de lo fantástico en el cuento de Poe y el refuerzo de lo neofantástico en el cuento de Cabrera. La supervivencia del gato es justificada directamente por el narrador: "Upon its head, with *red extended mouth* and solitary eye of fire, sat the hideous beast [...]" (Poe, 2021; las cursivas son mías); con ello indica que, a pesar de la poca cantidad de oxígeno entre las paredes, se alimentó e hidrató gracias al cuerpo del cadáver. Por otro lado, el final del relato de Cabrera no expone justificación directa sobre las repercusiones en su cuerpo por el asesinato del mosquito, la coincidencia entre uno y otro evento carece de relación de causalidad, pero también de cualquier otra justificación concluyente. La normalización de un mosquito que no cumple con las características físicas propias de este animal (tamaño y persistencia desproporcionada) abre múltiples posibilidades para su existencia, las cuales no son totalmente exploradas debido a la óptica patafísica que prefiere la observación por sobre la racionalización.

Finalmente, el *modus operandi* o el mecanismo indicado por Alazraki (2001) para la narrativa neofantástica se presenta de manera particular en la obra de Claudia Cabrera. La causalidad en el relato tiene un sentido oblicuo debido a que la relación aparentemente fantástica entre la vida del insecto y la del feto puede ser interpretada como consecuencia de todos los productos que la protagonista utilizó y que habrían tenido repercusiones negativas en su embarazo. Asimismo, líneas arriba se presentó cómo gradualmente lo extraño era naturalizado en la realidad y los límites racionales eran extendidos para aceptar la presencia de ese animal, tal proceso se opone a la creación de un *pathos* expuesto a una oposición irreconciliable.

A diferencia de otro texto paradigmático, como es el caso de "La señorita Julia" (2018) de Amparo Dávila, las repercusiones tienen una consecuencia objetiva: la pérdida del embarazo. El cuento de Dávila, aunque muestra una gran similitud con el de Cabrera (mujer protagonista, repercusiones en su situación laboral, obsesión por eliminar al animal invasor), tiene un final distinto que impide la aceptación de que ha ocurrido el hecho insólito puesto que las consecuencias físicas (atrapar a la rata) sucede solo en la imaginación de la protagonista. El cuento de Claudia Cabrera, por otro lado, nos presenta un proceso gradual que no busca quebrar el sentido de realidad de manera directa, sino que apela a la naturalización de lo extraño para finalizar con la consecuencia trágica de un proceso natural como lo sería la intoxicación. El elemento fantástico, el mosquito, es aceptado en los nuevos límites de la racionalidad operante en el texto y es utilizado

para redireccionar la culpa ante la pérdida del hijo nonato. Se abre la doble posibilidad de las razones de la tragedia, entre lo imposible y lo natural, entre la relación causal que se infiere del final pero que no se desarrolla y la relación causal de las pistas no concluyentes dejadas a lo largo del relato.

La ausencia de la atmósfera de horror

La literatura de miedo físico o terror mundano que Lovecraft (2017) reconoce en la narrativa gótica se caracteriza por la utilización de ambientes determinados en los que el elemento horripilante, el monstruo, se encuentra. Los espacios de este tipo de narrativa se caracterizan por la utilización de castillos laberínticos, bosques sombríos y lugares alejados de la civilización; los sujetos que se introducen en la escena son imposibilitados de comunicarse de manera inmediata con otras personas, por lo que se encuentran a merced del monstruo que la gobierna. Se genera un estado de violencia explicitado por el uso de elementos que, si bien en aquel entonces (finales del siglo XVIII) se encontraban en proceso de formación, ahora son encontrados como cliché; y esto se debe a que la oscuridad, lo desconocido y la imposibilidad de comunicarse se percibían de inmediato como un estado ajeno a la seguridad construida por la sociedad racional del Siglo de las Luces, pero que su repetición en la tradición literaria a deslucido casi por completo. El horror tradicional apela a referentes específicos para la generación de un estado de violencia ajeno a la seguridad de la *polis*:

La suma de las dos [deterioro de las condiciones de vida y la presencia de la muerte] da como resultado el estado de violencia, cuyo correlato es el miedo, o sea la manifestación emocional de un estado de vulnerabilidad e indefensión, agravado por el palpito de que no existe pronto remedio. (Abad, 2005, p. 46)

Como representantes de la literatura de horror cósmico, que supera el tradicional, Lovecraft (2017) indica un conjunto de escritores, solo por mencionar algunos: Edgar A. Poe, Ambrose Bierce y Charlotte Perkins Gilman. Esta última, con el cuento "The Yellow Wallpaper", demuestra una notable diferencia con el uso de un espacio completamente iluminado y florido para la manifestación del horror en el que la protagonista se encuentra. Sin embargo, a pesar de ello, aún se mantienen ciertos motivos del gótico como la locura, la incomunicación, el encierro, entre otros. Frente a ello, la narrativa posmoderna de horror explora el tema ambientado en la cotidianidad en apariencia segura, pero que oculta amenazas latentes en sí misma.

"La lucha" se ambienta en un espacio que, en principio, se encuentra controlado por la racionalidad humana, todo sucede en la casa de la protagonista, la cual, se infiere, se encuentra dentro de una sociedad civil contemporánea, donde la comunicación es amplia y fluida. Además, la protagonista es parte de la comunidad académica, pues trabaja en un instituto siendo parte de procesos editoriales; con ello, junto a las acciones tomadas en su primera relación con el mosquito y con los productos utilizados para deshacerse de él, se demuestra que está capacitada para obtener información de todo tipo. El discurso racional y científico es algo que

se valida tanto en las capacidades cognitivas del personaje principal como en su acceso a una gran cantidad de conocimiento. A pesar de ello, el conocimiento racional del mundo representado en la mujer acepta anomalías que escapan de la normalidad del insecto (como su tamaño) y, en consecuencia, especula sobre otros comportamientos anómalos que dañarían su integridad:

Sabía que si seguía viva se haría más fuerte y más gorda y pondría huevecillos por toda la casa, posiblemente en su boca mientras dormía y se la comerían por dentro, o al menos le saldrían volando entre los dientes y le zumbarían al oído hasta el fin de los tiempos. (Cabrera, 2019b, p. 62)

Las suposiciones de la protagonista dan a entender que el animal ha dejado de ser un elemento más de la cotidianidad y de la problemática de la misma, en la que este no supone mayor peligro que el de pérdida de buen sueño y laceraciones mínimas en la piel. El mosquito en cuestión no solo se alimentaría de un poco de su sangre, cantidad imperceptible, sino que la consumiría por completo mediante la progenie que concebiría a costa de la vida de la mujer. Ello constituye ya la visión de este ser como un monstruo, pues las suposiciones de la protagonista coinciden con su definición:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (Carrol, 2005, p. 86)

Sin embargo, la asociación entre el insecto y lo monstruoso tiene desarrollo en tanto elemento peligroso físicamente, mas no de forma cognitiva (como sí sucedería si se tratara de un relato fantástico). Como se mencionó respecto al carácter neofantástico del cuento, la irregularidad de su naturaleza se asume como parte del mundo cotidiano. Por ello, en el relato, esto no será causante de la creación del estado de violencia definido por Abad (2005), la perspectiva asumida por la mujer acepta la muerte horripilante como una posibilidad consecuente de las acciones naturales del animal dentro de su hogar, no existe un quiebre manifiesto con el sentido de seguridad del personaje principal. A pesar de la descripción gráfica de su posible muerte, esto se naturaliza y pronto la mujer desarrolla un programa para eliminar esa posibilidad, como si de un problema cotidiano de tratase. Por ello, afirmamos que no existe una atmósfera de terror propia de este tipo de literatura, no es una fuerza ineludible que aprisiona al personaje. Así pues, cabe referir el carácter constitutivo que H. P. Lovecraft atribuye a la narrativa de horror:

Debe estar presente en la literatura de horror una cierta atmósfera de irrespirable e inexplicable terror a fuerzas externas y desconocidas; y debe haber una insinuación, expresadas con una seriedad y cualidad portentosa que se convierta en su protagonista, de la más terrible concepción del cerebro humano: una maligna y particular suspensión o derrota de aquellas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda contra el asalto del caos y los demonios del insondable espacio (Lovecraft, 2017, pp. 23-24).

El desarrollo del miedo en la ficción se ejecuta de la misma manera que en la literatura fantástica. El asalto de lo terrible, de la amenaza a la vida de los personajes, tiene correspondencia directa con la invasión de lo imposible en el sentido de que ambas aparecen como seres extraordinarios y ajenos a la integridad de lo normal. El orden al que se opone esta fuerza externa es la configuración de normalidad y seguridad con la que se construye la cotidianidad de la vida de los protagonistas de la ficción; la inserción del elemento ajeno, para Lovecraft (2017), tiene en consecuencia el miedo por ser esta una acción insospechada y que escapa del régimen racional y, por tanto, de un programa que ayude al personaje a salvaguardar su vida.

Por el contrario, el relato de Claudia Cabrera asume a esa fuerza extraña dentro de su concepción de lo normal. Extrapolando la teoría de Alazraki (2001), el orden que rige el academicismo de la protagonista, así como la información científica y pragmática con las que interactúa —a la que alude en sus investigaciones sobre el comportamiento del mosquito y las indicaciones de los objetos que usará para deshacerse de él—, forman una máscara que oculta la verdadera amenaza de estos animales que habitualmente conviven en los hogares. La monstruosidad del insecto no se manifiesta como un quiebre de las leyes científicas del universo de "La lucha", sino que se complementan a ella y se muestran como una alternativa a ese tipo de conocimiento tras aceptar la peligrosidad de su presencia. De hecho, el final aparenta ser un quiebre con el tipo de relación que tiene la corporalidad de la mujer y el mosquito; pues,

luego de que el insecto sea aplastado, el relato indica:

La tripa se le revolvió mientras examinaba el cadáver y corrió al escusado para echarlo dentro. Sintió un dolor agudo en el vientre. Momentos después reparó en que sobre el piso del baño había un caminito de gotas de sangre que ensuciaba las baldosas. (Cabrera, 2019b, p. 65)

La interpretación en su vertiente tradicional, fantástica, apelaría a la construcción de un nexo entre ambos cuerpos. No es casual que ambas sean hembras de su especie y que la supervivencia de una signifique la muerte de la otra; esto último se había focalizado desde la perspectiva de la protagonista, pues aplastar al insecto era necesario para que ella pudiera continuar con su rutina laboral y con su maternidad. En paralelo, se asume que es necesaria la muerte de la mujer para que el insecto pueda sobrevivir y ejercer su maternidad pues los huevecillos se incubarían dentro de ella. Por otro lado, una lectura desde lo neofantástico nos permite apelar a un sentido oblicuo en donde lo extraño es un pretexto para el desarrollo de un proceso de daño en su mismo cuerpo, lo cual es llevado en el propio deseo de protección ya no de su maternidad sino de su estabilidad laboral y académica. La vida y la maternidad de ambos seres están ligadas de forma ineludible dentro del relato, por lo que el desenlace solo es la consecuencia lógica y natural de las acciones de una sobre la otra; no es una manifestación fantástica de lo imposible en la realidad sino la consecuencia de una racionalidad específica frente al elemento fantástico asimilado en la cotidianidad. En todo caso, la transgresión

del orden causante del terror se encuentra en la totalidad de la realidad expuesta y ya no en un solo evento del mismo:

La nueva imposibilidad requiere una transgresión más extrema, ya no se contradice la propia estabilidad de una realidad aislada, sino los códigos que mantienen vinculados realidad y sujeto. Lo fantástico postmoderno transgrede las estrategias con las que ordenamos nuestro mundo. (Massoni, 2018, p. 338)

El horror en este caso no depende de la confrontación directa con un evento que altera el sentido de realidad y, con ello, de seguridad; sino que es consecuencia de un proceso de aceptación de un mundo en el que existen múltiples posibilidades que atentan contra la integridad de los sujetos. El terror inmediato de lo fantástico es reemplazado por un miedo que se va instalando en el sujeto en su interacción constante con lo imposible y que ve su consecuencia –acaso ineludible– en la resolución del relato.

Conclusión

La narrativa neofantástica, como producto del contexto posmoderno, tiene un alcance teórico que nos permite vislumbrar el desarrollo de la literatura fantástica hasta nuestros días. Por otro lado, la literatura de terror se encuentra relegada en cantidad y calidad de aproximaciones teóricas, el ensayo de Lovecraft (2017) escrito a inicios de siglo XX reconocía un cambio en su estructura que, sin embargo, no ha tenido mayor avance en aproximaciones contemporáneas. Estos dos géneros, inicialmente entendidos como uno

solo por su origen común en la narrativa gótica, si bien no se excluyen entre sí, deben ser distinguidos desde su construcción y la forma como abordan ciertos temas.

La aproximación de Alazraki (2001) al género neofantástico nos permite notar una estructura diferenciada de su precedente; eliminar el miedo racional como elemento constitutivo supone la asimilación de lo extraño en la lógica del relato. Sin embargo, esto no significaría que se evite la presencia del miedo en todas sus vertientes; de esa forma, el terror ya no se subyuga a lo imposible (como sucede en la visión lovecraftiana) sino que se manifiesta en conjunción con él. Así, al no ser excluyentes, la unión de ambos en un solo relato es posible, por lo que un texto como "La lucha" de Claudia Cabrera muestra estas dos vertientes que teóricamente aparentan ser insolubles. Lo neofantástico del texto se representa en la exploración de un mundo cuyo sentido de realidad se abre a posibilidades extrañas para el sujeto extratextual (el lector) y las asimila como parte de su cotidianidad. Asimismo, el horror del relato se estructura en función de la amenaza latente de la muerte y la presencia de un estado de violencia que pasa inadvertido por la protagonista pero resulta evidente en la estructura del relato.

Bibliografía

- Abad, G. (2005). *El monstruo es el otro: la narrativa social del miedo en Quito*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO LIBROS.
- Álvarez, N. (2009). "La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad". En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Ibero-americana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Bueno, G. (1996). *El sentido de la vida: seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa Ediciones. Recuperado de: <https://fgbueno.es/gbm/gb96sv.htm>
- Cabrera, C. (2019a). *La metamorfosis, el doble y el mundo onírico en los cuentos fantásticos de José María Merino* (Tesis de Doctorado). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000788666
- Cabrera, C. (2019b). "La lucha". En *Posibilidad de los mundos*. México: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Carrol, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dávila, A. (2018). "La señorita Julia". En *El huésped y otros relatos siniestros*. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://elibro.net/es/lc/elibrocom/titulos/109820>

- Delameau, J. (1989). *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus.
- Lovecraft, H. P. (2017). *El terror en la literatura*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Martínez, L. (2004). *Miedo y Literatura*. Madrid: Editorial Edaf.
- Noguerol, F. (2009). Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana. En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Iberoamericana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Ordiz, F. (2009). Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea. En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Iberoamericana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS.

Hemerografía

- Massoni, A. (2018). Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico. *Brumal*, 7(2), <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>
- Morales, L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. *Literatura neofantástica e patafísica. Carnets*, (3), <https://doi.org/10.4000/carnets.6060>
- Pimentel, L. (1993). Tematología y textualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>

Cibergrafía

- Poe, E. (2021 [1843]). "The Black Cat". En *The Works of Edgar Allan Poe*, volumen 2. Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/2148>



KARINA MASHELIN RESÉNDIZ PERALES*

**El género fantástico como trasgresión:
La representación de la madre en el cuento
“Conservas” de Samanta Schweblin**

**The Fantastic Genre as a Transgression:
The Representation of the Mother in the Short Story
“Conservas” by Samanta Schweblin**

Resumen

El objetivo del presente texto es analizar cómo se representa la joven futura madre protagonista del cuento “Conservas” de la escritora argentina Samanta Schweblin, mediante la relación que este personaje tiene con su embarazo y las posibilidades del género fantástico.

Palabras clave: maternidad, fantástico, cuento, Schweblin

Abstract

This article proposes to analyse the representation of the protagonist, a young mother-to-be of the short story “Conservas” by the Argentine writer Samanta Schweblin through the relationship that this character has with her pregnancy and the possibilities of the fantasy genre.

Key words: Maternity, Fantasy, Short Story, Schweblin

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 53-62.

Fecha de recepción 22/10/2021 > Fecha de aceptación 02/03/2022

mashelix@hotmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana.

El discurso dominante en torno a la identidad femenina proviene de la capacidad biológica de la mujer de gestar, lo anterior sentó las bases para que el hombre fuera considerado superior y la mujer fuera “evocada como un ser dependiente y subalterno” (Nash, 2006, p. 42) confinada al ámbito de lo doméstico. Esta visión ha permitido que por mucho tiempo la maternidad sea el cimiento sobre el cual se construye la idea de la feminidad; es decir, que tanto la capacidad de embarazarse como el supuesto instinto maternal que esto conlleva, permitió que características como la ternura, la dedicación y la entrega se consideraran propias de la mujer y fueran contrapuestas con la razón, la agresividad y el individualismo, atribuidos al género masculino (Nash, 2006, p. 43).

La maternidad como tema se encuentra muy presente dentro de la literatura escrita por mujeres; en las propuestas narrativas recientes, las escritoras cuestionan y exponen otros aspectos de la maternidad que dejan ver otras facetas de las mujeres más allá de los territorios de lo doméstico, esta representación de la madre está presente en la obra de una de las escritoras más destacadas dentro del panorama actual: Samanta Schweblin (1978). En el cuento “Conservas”, Schweblin propone otra visión de la maternidad y destaca los inconvenientes que ésta representa para una joven mujer. A través de algunos recursos propios de la literatura fantástica actual, que explicaré más adelante, Schweblin abre una posibilidad a lo imposible para resolver la conflictiva relación que tiene la protagonista con su embarazo.

***Pájaros en la boca,* los límites de lo fantástico**

En 2009, Samanta Schweblin publica su segunda colección de relatos: *Pájaros en la boca*. Este libro se compone de catorce cuentos y es la publicación por la cual la escritora argentina comenzó a ser reconocida a nivel internacional. Este libro es el que ha sido traducido a más idiomas –inglés, francés, holandés, alemán, italiano, portugués, sueco y serbio– y el que cuenta con más reediciones en español.

Los cuentos incluidos en *Pájaros en la boca* contienen elementos que permiten ligar buena parte de éstos al género fantástico, quizá una de las razones más evidentes sea la presencia de personajes que remiten a la irrealidad, como una niña cuyo único alimento son pájaros vivos, un hombre con cola de pez, personas con características físicas exageradas y una criatura cuya forma no se encuentra descrita en la narración, pero que ataca de manera salvaje a un hombre en la estepa. Además, en estos cuentos en particular suceden fenómenos que no encuentran una explicación racional, como un proceso de metamorfosis, desapariciones en circunstancias extrañas y un hombre que cava con afán un pozo sin que se expliquen cuáles son los motivos que lo llevan a hacerlo.

En general, los personajes femeninos de los cuentos de Schweblin se encuentran lejos de los estereotipos y se enfocan desde una perspectiva que desafía los terrenos de la lógica; en ese sentido, los personajes-madres salen de la imagen idealizada de la madre atenta y sacrificada. En el relato “Conservas” una joven madre es protagonista y narradora en primera persona, por lo que será únicamente a través de su voz y su punto de vista

que conoceremos su experiencia con la maternidad. Este análisis del relato "Conservas" será dividido en dos partes: en la primera exploraré elementos tanto de la diégesis como de la voz narradora que nos permitirán entender la importancia del procedimiento en el que se presenta la maternidad en este cuento; en la segunda parte justificaré la pertenencia de este relato dentro del género fantástico mediante el uso de conceptos propuestos por la crítica literaria actual para clasificar un texto dentro de este género.

"Conservas": la relación problemática de la futura madre con el embarazo

El tema central de "Conservas" es la maternidad: una joven mujer descubre que está embarazada de una niña, pero el contexto que la rodea no es el más propicio para su llegada, por lo que esta mujer buscará la manera de posponer su embarazo.

La narración de este relato en primera persona muestra en perspectiva, y prospectiva, los acontecimientos de la protagonista. La estrategia narrativa empleada resulta de gran importancia pues, como señala Domínguez (2007, p. 96) en la literatura argentina la representación de las madres se realizaba mayormente en textos donde los hijos tenían la voz principal; mientras que en este cuento Schwebelin le otorga una voz propia a la madre. Con esta elección, esta madre en particular se definirá y se presentará ante el lector sin la necesidad de que otras voces intervengan y brinda la oportunidad de hacer una exploración mucho más cercana a la experiencia de este personaje

en relación con el embarazo, además, esa estrategia narrativa concuerda con la posibilidad de transferencia de la experiencia de gestar un ser humano. Al tener en el texto una sola voz narradora, existe también una sola focalización en la cual sustentar la interpretación. Es a través de esta única focalización que se puede inferir lo conflictivo que la llegada de un bebé representa en la vida de la narradora. La relación entre la protagonista y su embarazo resulta complicada, como se plantea desde el principio del cuento; a pesar de que dentro del relato la narradora le designa un diminutivo que denota cierto cariño por su futura hija –Teresita–, también deja claro que todo el contexto que la rodea no es el apegado al estereotipo de lo que supuestamente debe ser un embarazo:

Pasa una semana, un mes y vamos haciéndonos a la idea de que *Teresita se adelantará* a nuestros planes. *Voy a tener que renunciar a la beca de estudios porque dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir.* Quizá no por Teresita, sino por pura *angustia*, no puedo parar de comer y empiezo a engordar (Schwebelin, 2009, p. 15; cursivas mías).

La poco propicia y sorpresiva llegada de Teresita implica el sacrificio por parte de la madre de sus proyectos personales y profesionales; así, se vuelve de nuevo a los procedimientos y enfoques contemporáneos para representar a la madre, herederos de los cambios de la literatura del siglo xx; ahora las madres son representadas como sujetos que desean desarrollarse en otros espacios y contextos fuera de lo doméstico, lo que produce

nuevas reflexiones sobre este conflicto y sus representaciones.

A través de la visión de esta joven madre, es que los lectores sabemos que no sólo la narradora no está preparada para el recibimiento de Teresita, la atmósfera familiar, en general, tampoco parece ser la óptima para la llegada de la pequeña: "Mamá también se resigna, nos compra algunos regalos y nos los entrega –la conozco bien– con algo de tristeza" (Schweblin, 2009, p. 16).

Si el sexo de los bebés puede saberse a partir de las veinte semanas de gestación (aproximadamente a partir del quinto mes de embarazo), entonces: ¿cómo es posible que la narradora sepa desde principios del embarazo que el bebé que espera es una niña?, ¿es acaso un guiño a la supuesta intuición que llega a la par de la maternidad? Tomando en cuenta lo anterior, parece que las mujeres son las que tienen un papel predominante dentro de la narración, pues la intervención de los hombres, en este caso de Manuel, el padre de Teresita, y el suegro de la protagonista, es mínima; la voz atenuada de ellos contrasta con que el hecho de que casi todos los diálogos se producen entre las mujeres: la protagonista, su madre y su suegra, ellas se han adueñado de la palabra –incluso hablan con la nonata Teresita– mientras que los hombres desempeñan un rol limitado y un tanto desconectado de lo que sucede alrededor, como el padre de Teresita que se encarga de mantener las alacenas llenas, pasa, de mala gana, tiempo junto a su esposa y calla.

Es justo en el tercer mes cuando los cambios en el cuerpo de la protagonista se hacen más notorios, aparece la tristeza y la resignada contemplación de las

modificaciones que su cuerpo está experimentando:

El tercer mes me siento más triste todavía. Cada vez que me levanto me miro al espejo y me quedo así un rato. Mi cara, mis brazos, todo mi cuerpo, y por sobre todo la panza, están cada vez más hinchados (Schweblin, 2009, p. 16).

A partir de este mes, la protagonista comienza a buscar alguna posibilidad que le permita reordenar algunos acontecimientos de su vida para no interrumpir los planes que tenía hasta el momento pero sin perjudicar el desarrollo de Teresita:

Tengo insomnio. Paso las noches despierta, en la cama. Miro el techo con las manos sobre la pequeña Teresita. No puedo pensar en nada más. No puedo entender cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía me parecen maravillosas, como alquilar un coche en un país y devolverlo en otro, descongelar del freezer un pescado fresco que murió hace treinta días, o pagar las cuentas sin moverse de casa, no pueda solucionar un asunto tan trivial como un pequeño cambio en la organización de los hechos. Es que simplemente no me resigno (Schweblin, 2009, p. 17).

De la cita anterior destaco dos aspectos: el primero es la comparación entre dos actividades triviales, como descongelar un pescado y pagar las cuentas, con reprogramar un embarazo una vez que se ha manifestado; en cuanto al segundo, a propósito de la última frase, "Es que simplemente no me resigno", ¿a qué no se resigna la narradora? ¿A la inminente llegada de Teresita o al hecho de no po-

der realizar ese “pequeño” cambio en el orden de los acontecimientos de su vida? En este relato, es muy notorio que la maternidad se manifiesta como un acontecimiento con connotaciones adversas que, una vez desarrollado, parecería que las dos únicas opciones son tener o no tener a la niña que ya se encuentra en proceso de gestación, pero ¿qué pasaría si hubiera una tercera opción? Nuestra narradora jamás dice que no desea concebir a Teresita, sólo recalca que no es el momento de hacerlo y en el cuento se explora esa tercera posibilidad: la de posponer lo imposterizable.

Finalmente, esta mujer encuentra un procedimiento que se ajusta a sus necesidades y al momento de canalizar la energía de su cuerpo en revertir el embarazo, nuestra protagonista comienza a sentirse menos desdichada:

Duermo en la noche, ya no me siento tan deprimida [...] Los días del último mes pasan rápido. Manuel ya puede acercarse más y la verdad es que su compañía me hace bien. Nos paramos frente al espejo y nos reímos. La sensación es todo lo contrario a lo que se siente al emprender un viaje. No es alegría de partir, sino la de quedarse. Es como si al mejor año de tu vida le agregaras un año más, bajo las mismas condiciones. Es la oportunidad de seguir continuando (Schweblin, 2009, p. 23).

A través de la voz de esta joven madre es que podemos darnos cuenta de las connotaciones negativas que el embarazo representa para ella y como comienza a sentirse mejor al ver que el embarazo comienza a revertirse para proporcionarle

una oportunidad de continuar con sus planes. La protagonista no se encuentra conforme con las opciones que tiene y se da a la tarea de buscar una alternativa que no dañe a Teresita. Lo anterior no implica que la protagonista niegue su maternidad, sólo desea que esta se desarrolle en un contexto propicio. Incluso la palabra *aborto* como tal no es mencionada ni una sola vez en el relato aunque no deja de llamar la atención que justo sea en el tercer mes o doce semanas, que es el tiempo permitido por las legislaciones de los países de América Latina donde el aborto es legal, cuando la protagonista decide buscar alternativas que se ajusten a lo que ella desea.

La parte medular de este relato es la reversión de proceso de embarazo y la forma en que se lleva a cabo. La idea de poner pausa al embarazo y los deseos de la protagonista de no dañar a Teresita se dejan ver desde el título del relato pues una de las acepciones del verbo *conservar* es “mantener vivo y sin daño a alguien”; además, el plural utilizado en el título (*conservas*) remite al procedimiento de preparación y envasado hermético de alimentos (también haciendo referencia a la cocina como lugar, supuestamente, de lo femenino) con la finalidad de que los comestibles sean preservados por más tiempo, que es lo que finalmente termina sucediendo con Teresita.

En la búsqueda de alternativas para aplazar este acontecimiento, la mujer se encuentra con el método peculiar del Dr. Weissman, que consiste en ignorar paulatinamente la existencia de Teresita y en realizar una serie de técnicas respiratorias denominadas “respiración consciente”:

La respiración consciente es parte fundamental del tratamiento y es un método de relajación y concentración innovador, descubierto y enseñado por el mismo Weisman. En el jardín, sobre el césped, me centro *en el contacto con el vientre húmedo de la tierra*. Comienzo inhalando una vez y exhalando dos veces. Prolongo los tiempos hasta inspirar durante cinco segundos, y exhalar en ocho. Tras varios días de ejercicios inhalo en diez y exhalo en quince, y entonces paso al segundo nivel de respiración consciente y empiezo a sentir la dirección de mis energías. Weisman dice que eso va a tomarme algo más de tiempo, pero insiste en que el ejercicio está a mi alcance, en que tengo que seguir trabajando. Hay un momento en el que es posible visualizar la velocidad a la que la energía se circula en el cuerpo. Se siente como un cosquilleo suave que comienza por lo general en los labios, en las manos y en los pies. Entonces uno empieza a controlarlo: hay que aminorar el ritmo, lentamente. La meta es detenerlo por completo para, poco a poco, retomar la circulación en sentido contrario (Schweblin, 20019, pp. 20-21, cursivas mías).

Después de varios meses de practicar ejercicios de respiración, de ponerse en contacto con la energía de la tierra –considerada como una gran madre por varias culturas– y de una serie de violentas arcadas que remiten al parto, la protagonista escupe dentro de un frasco de vidrio a su criatura que es poco menos que un feto:

Ahora hace rato que siento náuseas. El estómago me arde y late cada vez más fuerte, como si fuera a explotar. Tengo que avisarle a Manuel, pero trato de in-

corporarme y no puedo, no me había dado cuenta de lo mareada que estaba [...] Tengo miedo. Temo que algo puede salir mal y lastimemos a Teresita [...] Quizá ella sepa lo que está pasando, quizá todo esto esté muy mal. Manuel entra a la habitación y corre hasta mí. —Yo sólo quiero dejarlo para más adelante...—le digo— no quiero que... Las arcadas se interrumpen y siento que algo se me atorona en la garganta. Cierro la boca y tomo a Manuel de la muñeca. Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer pero no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel, que parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien: hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (Schweblin, 2009, pp. 25-27).

La investigadora Rosemary Jackson afirma que más allá de los nuevos criterios que se han establecido en los recientes textos críticos que intentan caracterizar a los relatos fantásticos, la transgresión es un elemento que siempre ha existido y que tendrá que estar presente para que un texto sea considerado dentro del género. La insistencia en afirmar que “Conservas” presenta correspondencias con los estudios de literatura fantástica no responde a un mero afán clasificatorio, pues los diversos aspectos de este relato permiten que la visión que sugiere Schweblin acerca de la maternidad sea todavía más transgresora.

En “Conservas”, la protagonista no asume un papel pasivo y se da a la bús-

queda de acciones para solucionar los conflictos que tiene con su inevitable maternidad y encuentra la solución en un procedimiento imposible: dar marcha atrás a un proceso de gestación sin que esto presente dañar a la criatura. El acontecimiento fantástico que se presenta en el cuento de Schwebelin remite a procedimientos existentes, como el congelamiento de óvulos y embriones, pero ninguno de estos procesos corresponde con exactitud con lo propuesto en el texto: el congelamiento de óvulos consiste en refrigerar ovocitos sanos en un laboratorio con la finalidad de ser fecundados en un futuro; y el congelamiento de embriones es una técnica que consiste en preservar óvulos ya fecundados para ser implantados en el útero en otro momento. El proceso que se lleva a cabo en el relato no consiste en poner en pausa alguna de las etapas de gestación, sino en revertir el desarrollo del feto mediante un proceso que poco o nada tiene que ver con la medicina o la ciencia como la conocemos, hasta que se convierta en algo menos que una mórula y meterla dentro de un frasco de vidrio en un refrigerador casero.

Las teorías actuales de lo fantástico se han dedicado a buscar en los cuentos más recientes elementos que permitan definir y delimitar lo fantástico después del desarrollo que el género tuvo en Latinoamérica, principalmente a partir de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. De acuerdo con lo anterior, considero que el relato "Conservas" y otros de *Pájaros en la boca*, se encuentran más próximos a la propuesta de lo fantástico de la cuentística de Julio Cortázar, ya que tanto éste como Schwebelin proponen una relación híbrida, compleja y contradictoria entre la rea-

lidad y lo irreal. En su estudio "Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar", Joseph Tyler define los cuentos del autor argentino de la siguiente manera:

Es un espacio textual donde el mundo es otro por sus misterios, por sus insólitas ocurrencias inspiradas por una extraordinaria imaginación. Lo extraordinario sucede centrado allí mismo donde lo fantástico se cuela en el ámbito de lo real a través del intersticio, es decir, por una ruptura (Tyler, 2003, p. 261).

Tyler toma como ejemplo uno de los cuentos que más aparecen en las antologías de relatos fantásticos: "Axolotl", pues en este relato se narra la metamorfosis de un ser humano a un ajolote; dicha transformación sólo es posible mediante una fisura en el plano de lo real, y esa fisura, puntualiza Tyler, es el *modus operandi* o la estrategia narrativa que definirá los textos de Cortázar que se circunscriben en lo fantástico (Tyler, 2003, p. 263) y uno de los procedimientos que también se encuentran dentro de la narrativa breve de Samanta Schwebelin, en los textos de ambos autores se manifiesta la posibilidad de que suceda lo imposible y que esto conviva con los códigos de la realidad.

Uno de los elementos que se conserva desde los primeros planteamientos de la caracterización de lo fantástico es la vacilación que debe existir en torno al hecho anormal, pero las nuevas teorías insisten que esta vacilación supera los límites del texto para llegar al lector:

[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre nuestra idea de lo real y lo imposible. Y lo esencial para

que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre la que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra a propio lector. Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello– mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (Roas, 2011. p. 31).

En el caso del mundo textual del relato “Conservas”, es posible que esta mujer pueda poner pausa a su embarazo; el lector, por otro lado, se enfrenta ante algo que es imposible de acuerdo con la realidad fuera del texto; en términos sencillos, no es posible pausar el desarrollo de un embarazo en el mundo real, y es en este juego entre lo textual y lo extratextual donde se produce lo fantástico. El crítico español David Roas lo explica de la siguiente manera:

[...] los motivos que componen el universo de lo fantástico son expresiones que, ante todo, buscan trasgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y como tal, incompre-

sible–, que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad (Roas, 2011, pp. 14-15).

Para Campa, dentro de la literatura, lo fantástico es la construcción de un mundo con sus propias leyes, y en el texto se crea una interacción entre las convenciones literarias y sociales teniendo a la trasgresión como un eje fundamental para su funcionamiento (Arán, 2004, p. 21). En ese sentido, y siguiendo la lectura de la creación de mundos posibles dentro del espacio escritural, Pampa Arán concuerda con la definición de Rosalba Campa, quien afirma que el género fantástico es “el escándalo de la razón” pues:

[...] la existencia de fronteras se afirma y se niega simultáneamente tanto a nivel semántico como enunciativo, y las condiciones en las cuales la transgresión tiene lugar se configuran para el lector como nuevos desafíos (Arán, 2004, p. 11).

Claro que, para que haya un choque entre el mundo propuesto dentro del relato fantástico y la concepción de la realidad del lector, es necesario que el mundo escritural construido por aquél mantenga similitudes con su contexto; de este modo, puede manifestarse el choque entre fantasía y realidad: “Lo fantástico evoca lo terrible, pero en un contexto social determinado” (Arán, 2004, p. 13); tomando en cuenta lo anterior, no es casualidad que el procedimiento de reversión del embarazo que se presenta en el cuento de Schweblin remita a algunos procedimientos médicos existentes.

También es necesario hacer énfasis en que la salida que encuentra la prota-

gonista es un intermedio entre lo posible y lo imposible. Sea cual sea el adjetivo que se le quiera dar a este procedimiento, por el nivel de ambigüedad del cuento, es indudable que éste no se ajusta a los parámetros de realidad del lector ni a alguna disciplina médica o científica.

El Dr. Weissman es un personaje particular del que no se puede inferir si es un médico o una especie de curandero o chamán. El apellido del doctor: Weissman tiene similitudes en su escritura con el idioma alemán, las dos posibles traducciones serían: hombre blanco (*weiß mann*) u hombre sabio (*weise mann*). Desde el nombre, Schwebelin ya juega con la posibilidad de poder plantear un discurso que se encuentre entre los límites de lo científico y lo alternativo pues resulta común que en el lenguaje coloquial a los médicos se les denomine como “hombres de blanco”; mientras que “hombre sabio” remite a las personas encargadas de curar enfermedades en poblaciones pequeñas y que pertenecen por lo general al ámbito rural. La presencia de seres parecidos a brujos es recurrente en la escritura de Schwebelin; conviene destacar la relación que existe entre el Dr. Weissman con la “mujer de la casa verde”, un personaje de la *nouvelle Distancia de rescate* (Almadía, 2014). En ese último texto, la protagonista –quien también es madre– sólo puede salvar a su hija de una aparente intoxicación con la intervención de una mujer misteriosa que remite a la figura de la bruja. Carla, amiga de la protagonista, le recomienda a Amanda llevar a su pequeña hija Nina con esa mujer y menciona:

Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas

después, y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave vamos a lo de “la mujer de la casa verde” (Schwebelin, 2014, p. 24).

Al igual que en “Conservas”, lo que no se puede arreglar o a lo que no ha dado solución la medicina con sus métodos científicos, es atendido por otros procesos, como la canalización de la energía de las personas para “curarlos”:

–No es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla.

–¿Cómo que puede “leerla”?

–Puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa. Cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos.

–¿Hay tantos abortos espontáneos?

–Dice que todo es energía.

–Mi abuela siempre lo decía.

–Lo que hace ella es detectarla, detenerla si negativa, movilizarla si es positiva. Acá en el pueblo la consultan mucho, y a veces viene gente de afuera. Los hijos viven en la casa de atrás. Son siete hijos, todos varones. Se ocupan de ella y de todo lo que ella necesite, pero dicen que nunca entran a la casa (Schwebelin, 2014, p. 24).

Si, como mencioné en párrafos anteriores, el choque entre lo que el lector considera real y lo que sucede dentro del texto es un elemento propicio para que se produzca lo fantástico, el procedimiento utilizado para la reversión del embarazo podría también ser un recurso que remita a este género, pues éste se encuentra en los límites de lo científico. Siguiendo

con las ideas de Pampa Arán: “enfaticar la oposición con el mundo conocido e incorpora anomalías y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de los sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos, especialmente” (Arán, 1999, p. 27). En ese sentido considero que el empleo de un personaje que se encuentra entre lo científico y lo alternativo, al igual que el procedimiento de “control de la energía” que se lleva a cabo para la reversión del embarazo, es un elemento textual que justifica la inscripción de este relato dentro de lo fantástico.

Es así que Schweblin se apoya en la estrategia narrativa y los recursos de la literatura fantástica para ofrecer una visión de la maternidad donde es la propia madre que narra sus conflictos y los resuelve mediante un proceso que deja al lector en las fronteras difusas de una realidad que, al menos en el texto, se expande para alcanzar lo imposible.

Bibliografía

- Schweblin, S. (2009) *Pájaros en la boca*. México: Almadía.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. México: Almadía.
- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Apuntes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Schweblin, S. (2004). La construcción del fantástico literario, Lecturas y elecciones. En Morales Ana María y Sardiñas José Miguel (ed.) *Odiseas de lo fantástico*. México: CILF.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.
- Tyler, J. (2003). Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar. En *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 259-270). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Nash, M. (2007). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB. Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones*, (73-74).

Hemerografía

Nash, M. (2007). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB. Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones*, (73-74).

Cibergrafía

- Chamy, C. (2015). Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje. *BBC*. (2015) 14 mar 2016. <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin>
- Méndez, M. (2015). Samanta Schweblin: “La familia es la primera gran tragedia con la que crecemos”. *Infobae*. 14 mar 2016. <www.infobae.com/2015/08/30/1751809-samanta-schweblin-la-familia-es-la-primera-gran-tragedia-con-la-que-crecemos>
- Rabí, A. (2016). Samanta Schweblin: una narradora de lo extraño. *Ojo Público* 14 mar 2017. <<https://ojo-publico.com/332/samanta-schweblin-una-narradora-de-lo-extrano>>
- Tinoco, P. (2013). Samanta Schweblin: lo fantástico de la realidad. *Vice*. 20 feb 2016. <<https://www.vice.com/es/article/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad>>

RODRIGO ROSAS MENDOZA*

El futuro que ya no es: cuentos de ciencia ficción mexicana contemporánea

The Future that is not longer there: Contemporary Mexican science fiction short stories

Resumen

La ciencia ficción contemporánea ha dejado de ocuparse del futuro para comenzar a problematizar asuntos que atañen al presente inmediato. Pandemias, calentamiento global, tensiones sociales y los alcances de los soportes digitales de almacenamiento son temas abundantes en esta narrativa. Para entender mejor cómo opera esta nueva perspectiva en la ciencia ficción se estudiarán tres cuentos de escritores mexicanos publicados en los últimos diez años.

Palabras clave: Literatura mexicana contemporánea, ciencia ficción, narrativa corta, ciencia ficción mexicana

Abstract

Contemporary science fiction is not dealing with the future anymore. Instead, it problematizes issues that concern the immediate present. Pandemics, global warming, political tensions and the scope of digital storage media are recurrent subjects in this narrative. To understand exactly how this new perspective operates in science fiction, three short stories by Mexican writers –published in the last decade– will be studied.

Key words: Contemporary Mexican Literature, Science Fiction, Mexican Short Stories, Mexican Science Fiction

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 63-73.

Fecha de recepción 03/09/2021 > Fecha de aceptación 06/05/2022

rodrigo_aragorn@hotmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana.

Históricamente, la ciencia ficción ha encontrado en el futuro una plataforma favorable para la construcción de su imaginario narrativo. Desde luego, hay excepciones; también puede situarse en un espacio ajeno al nuestro, donde el tiempo —ya sea presente o futuro— resulta irrelevante a fuerza de situarnos en una dimensión espacial distinta.¹ Incluso la historia bien puede discurrir, sin más ni más, en el presente del mismo horizonte enunciativo, tal como sucede con *La guerra de los mundos* de Wells o *Viaje al centro de la Tierra* de Verne.

El binomio de futuro y ciencia ficción devino en una narrativa por demás prolífica durante los siglos XIX y XX. Primero, la ciencia ficción estaba concentrada, sobre todo, en imaginar las posibilidades de nuestro futuro en términos de progreso.² Pensemos en *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urzaiz, publicada en 1919. Este ejercicio utópico fue uno de los primeros en México en conjuntar el avance de la ciencia con el progreso sociopolítico humano para crear una visión positiva de nuestro futuro. En esta historia vemos un mundo ya cansado de las luchas de poder comercial y político. La estabilidad económica global es un objetivo cumplido y el Estado es una institución perfectamente funcional

en términos de salud y bienestar. No hay corrupción, la injusticia no se ve todos los días y las guerras son cosa del pasado. Así, *Eugenia* tiene lugar en un planeta donde las naciones han sido sustituidas por confederaciones continentales integradas por pequeñas villas que representan el punto óptimo deseable para cualquier espacio metropolitano. Lo más sugerente de *Eugenia* es que vislumbra la posibilidad de que el sexo masculino también logre procrear y gestar de manera exitosa a otro ser humano, además de que el control del crecimiento poblacional es una realidad.

Sin embargo, en los años previos y en el periodo posterior a las guerras mundiales hubo una transición dentro de la ciencia ficción hacia el planteamiento de los más terribles escenarios imaginables en términos de sistemas políticos totalitarios³ y así se consolidó —en la literatura e incluso en el cine— la conocida distopía y el futuro postapocalíptico. Tal es el caso de “La última guerra” de Amado Nervo (1906), un cuento situado dos mil años en el futuro que propone un escenario donde la humanidad dejó atrás su naturaleza bélica y sus impulsos de superioridad para asumir una actitud pacífica y noble entre pares. En contraparte, el reino animal evolucionó hasta adquirir una forma de consciencia avanzada y un lenguaje propio que les permitió conspirar para recuperar el mundo que, antes de la aparición del hombre, le pertenecía completamente. Aunque podría parecer que un cuento con animales que se comunican entre sí pertenecería más bien a lo fantástico, es

¹ Pensemos, por ejemplo, en *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin, que acontece en Gueden, un planeta distinto a la Tierra. Si el imperio galáctico descrito en esta novela se sitúa en un posible futuro lejano a nuestra humanidad no es algo relevante para el sentido de la trama.

² El caso más ilustrativo es el de Julio Verne, quien ayudó depositar nuestras expectativas en el avance industrial y la tecnología gracias, entre otras cosas, a su extraordinario prototipo del submarino en *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

³ 1984 de George Orwell y *El cuento de la criada* de Margaret Atwood son ejemplos bastante estimulantes en este sentido.

importante subrayar que el enfoque que Nervo le da a esta revolución del mundo animal nace desde postulados evolutivos que al mismo tiempo dialogan con la idea de un régimen político totalitario de naturaleza atípica que, no obstante, es concebido como algo inminente.

Lo anterior es relevante en términos teóricos para entender las sutiles distinciones entre lo fantástico y lo ciencia-ficcional. Jorge Martínez Villaseñor (2004, p. 20) propone dos condiciones para la existencia de la ciencia ficción: la ciencia debe intervenir –de manera directa o indirecta– en la historia; y la historia debe mantenerse dentro de una realidad lógica que le impida saltar a la fantasía pura. La ciencia puede tomar varios caminos: lo tecnológico, lo teórico, lo político, lo astronómico, lo cuántico, etcétera. En este caso, insisto, vemos un enfoque evolutivo que también se enlaza con un planteamiento político sobre el uso del poder. Con *Eugenia*, por ejemplo, el discurso científico permite imaginar la inserción de un óvulo fecundado en el cuerpo masculino y una posterior gestación de 281 días dentro de la cavidad peritoneal. Es decir, la ciencia ficción hace verosímiles muchas ideas, por descabelladas que parezcan, gracias a que están basadas en postulados que teóricamente son posibles bajo la visión de los alcances de la ciencia.

Los ejemplos anteriores pertenecen a una perspectiva diferente de la ciencia ficción, una que todavía tenía cabida para la utopía o, en cualquier caso, la articulación de un futuro no tan brillante. Ciertamente, nuestra realidad –en tanto sujetos del siglo XXI– ha modificado muchas preocupaciones dentro de la literatura cienciaficcional. Ahora podemos hablar temas asociados con problemáticas

específicas del presente inmediato como las enfermedades potencialmente mortales, el cambio climático, la tensión política y la búsqueda de la preservación de la consciencia y la memoria en soportes digitales.

La crisis del presente

Dice Hans Ulrich Gumbrecht en su libro *Our Broad Present* (2014) que ya no guardamos la misma fascinación por el futuro manifestada por nuestros predecesores. Pensemos en Tomás Moro, Julio Verne y el propio Eduardo Urzaiz, quienes articularon sus obras a partir de la necesidad apremiante de un mejor futuro. Aunque ninguno hace alusión explícita al sentido futurista esbozado en sus creaciones, la isla Utopía, el Nautilus y la Villautopía de Urzaiz eran estandartes de un posible porvenir construido a partir de todos los grandes anhelos de la humanidad. El mañana se había convertido en un horizonte lleno de posibilidades que podrían ser concretadas eventualmente a partir de la urgencia ostentada por un presente atribulado. No obstante, aquel futuro ahora se tambalea. Se volvió impredecible.

La ventana que siglos atrás nos permitía “ver” hacia el futuro se comenzó a cerrar con la llegada del siglo XXI. El calentamiento global y las pandemias se convirtieron en un peligro real, en amenazas a corto plazo que nos impiden acceder al estado futuro de las cosas. Incluso el presente parece haber perdido su condición de estado de transición. Se convirtió en un presente amplio (Gumbrecht, 2014) y ha adquirido una compleja elasticidad cimentada en constantes inquietudes sobre una inminente catástrofe ecológica,

sanitaria o bélica. Quizás las tres juntas, como si se tratara de un conjunto de simultaneidades (Gumbrecht, 2014). Podemos comparar esa amplitud del presente con una tela gigantesca, la cual se ha estirado demasiado. Ese alargamiento del presente ha concentrado nuestra atención en el pasado, haciéndonos conscientes de nuestros errores cometidos: los conocemos, mas no podemos corregirlos y tememos estar condenados a repetirlos. Las revueltas por los conflictos raciales en Estados Unidos durante 2020, por ejemplo, son el eco de un pasado esclavista y del imperante racismo que, a pesar del paso de los años, no se ha corregido del todo ni en ese país, ni en el resto del mundo. Por otra parte, la crisis sanitaria que golpeó al planeta durante ese mismo año nos ha llevado a asumir el presente como un estado de crisis continua (García Roca, 2014) que fluctúa con el problemático transcurrir del tiempo. Ya desde antes, el sistema laboral moderno había convertido al tiempo en nuestro enemigo cuando lo moldeó a semejanza del tiempo de producción, de fábrica (García Roca, 2014). El presente implica un uso del tiempo que ¿debería? ser productivo. Entonces, la situación crítica de nuestra realidad ya no es un fenómeno transitorio, sino más bien permanente, inevitable acaso; una especie de condición propia de nuestros tiempos en términos económicos y de temporalidad. Estamos, pues, frente a un presente incorregible y denso, con una latente posibilidad de repetición, de estancamiento; y, en consecuencia, ante un futuro inalcanzable sobre el cual no tenemos certeza alguna. Hemos, acaso, comenzado a simularlo porque ya no podemos llegar a él tras estar atorados tanto en el presente. Lo

hemos hecho, por ejemplo, a través del desarrollo de realidad virtual y, desde luego, con la ciencia ficción.

En ese sentido, la robótica y la inteligencia artificial dentro de la narrativa cienciaficcional ayuda a problematizar la posible inutilidad tecnológica en el futuro. Aquella esperanza progresista muy de siglo XIX que confiaba en la capacidad de la tecnología para resolver todos nuestros problemas caducó cuando la energía atómica se usó para el exterminio de civiles inocentes. Por lo tanto, concebir la tecnología como nuestra fuerza salvadora dejó de ser una opción. Pensemos en los cuentos “El ascenso” escrito por Cecilia Eudave y “Los motivos de Medusa” de Gerardo Horacio Porcayo, recopilados en la antología *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana* (Fernández, 2016). Ambos son protagonizados por robots: la última reminiscencia del paso de la humanidad por el universo. En las dos historias el ser humano ya está fuera de la ecuación. Somos finitos y siempre lo seremos, a pesar de nuestros grandilocuentes anhelos de inmortalidad. Esa tecnología capaz de posibilitar la existencia y funcionamiento de los robots no consiguió evitar nuestra extinción ni la destrucción de buena parte de nuestro planeta. Los robots son, en todo caso, un vano intento por dejar un testimonio permanente de la fugacidad de nuestra propia raza. La inteligencia artificial, en esos cuentos, no ofreció ninguna solución a nuestros problemas. El desarrollo tecnológico no puede asegurar nuestra supervivencia. Isaac Asimov tenía esta idea⁴ muy clara.

⁴ En su llamada “saga robótica” (*Bóvedas de acero, El sol desnudo, Los robots del amanecer y Robots e*

Así, el futuro, antes entendido como el mejor horizonte narrativo para la ciencia ficción, lentamente se ha diluido porque la idea de futuro, en tanto sinónimo de progreso, ha desaparecido. El mañana no puede ser mejor. Vivimos un presente *alargado*, discurriendo lentamente ante nosotros, como resultado de la suma del pasado que nos persigue, del peso del mundo laboral y la obligatoriedad productiva del tiempo sobre nuestros hombros y de las oscuras anticipaciones propias del universo cienciaficcional. El presente amplio ofrece una expectativa gris del porvenir porque éste no puede sino ser distópico en sí mismo. El virus devastador, los viajes espaciales, los terremotos, la catástrofe ambiental, las tensiones nucleares: todo ha ido sucediendo en el plano de lo real en el último medio siglo.

Esto lo podemos constatar, por ejemplo, en “Pandemia”, un cuento escrito por la mexiquense Gabriela Rábago Palafox en 1988 –ganador del Premio Puebla de ciencia ficción, quizás el más importante para esta narrativa en México–. Ahí, la escritora se refiere directamente al VIH como un poderoso virus que diezma a la población mundial. Aprovecha inteligentemente el terror, especialmente la desconfianza, generada por el SIDA en Estados Unidos y el Reino Unido en la década de los ochenta para subrayar que las pandemias son una excusa más para es-

timular el odio y la segregación hacia los grupos vulnerables. Lamentablemente, la pandemia surgida en 2020 se emparenta con la de Rábago Palafox porque, en ambas, grupos conservadores e ideologías extremistas han sacado a relucir su oportunismo para generar pánico. Además, la autora deja ver entre líneas el inminente resquebrajamiento de las instituciones que debieron combatir el contagio.

El cuento es narrado desde la perspectiva de Elisa, una joven cuyo hermano menor pereció tiempo atrás a causa del virus. Mauricio, su otro hermano, vive ahora en una Europa desolada: todos los eventos masivos han sido cancelados y está a punto de cerrar sus fronteras ante el inminente avance del contagio. Elisa, por su lado, transita en una ciudad de México decadente, llena de negocios cerrados por la quiebra, con gente devastada pululando en medio de una atmósfera de desamparo e incertidumbre. Este escenario, por obvias razones, luce muy cercano a cualquier lector del 2022, sobre todo porque nos comunica la terrible soledad de una mujer que ha perdido a sus seres amados durante la pandemia y, encima, enfrenta un atolladero existencial que le impide pensar en un mañana. Punto por punto, el cuento remite a la situación global del mundo bajo el SARS-CoV-2.

Este cuento –escrito hace más de tres décadas– imagina un escenario increíblemente preciso donde una enfermedad potencialmente mortal ha ocasionado el colapso político, económico y social del mundo entero. De nuevo, la realidad ha rebasado las consideraciones propias de la ciencia ficción, nos ha enfrentado a escenarios esbozados solamente en la literatura y en el cine. Quizás a finales de los

imperio), Asimov hace un complejo y exhaustivo estudio sobre las posibles consecuencias sociales, por encima de las tecnológicas, de la evolución robótica. El escritor presenta un progreso tecnológico que sólo subrayaría nuestras propias contradicciones humanas. Así, los conflictos no son raciales o de clase. Se trata, en todo caso, de un conflicto entre humanos versus sus creaciones basado en la exclusión, el repudio, la violencia.

ochenta este cuento se asumía enteramente en su dimensión imaginativa, cual planteamiento catastrofista. No obstante, la realidad de nuestros días ya no permite una lectura semejante: las preocupaciones expresadas por Rábago Palafox eran legítimas en 1988, pero hoy son el inquietante reflejo de nuestra situación actual.

Como se puede ver en "Pandemia", el presente dejó de ser un momento de transición entre pasado y futuro: se ha convertido en una totalidad. Los errores del pasado tienen un peso insoportable en el ahora. Tampoco hay un mañana; lo *posible* se ha convertido en un *hecho*. Ese futuro imaginado en 1988 por Rábago Palafox toma lugar ahora, allá afuera. Vivimos, pues, bajo una instantaneidad tiránica (Hartog, 2015) que nos lleva a ignorar la posibilidad de cambio. Pero eso, a decir verdad, ha contribuido mucho a la ciencia ficción, pues se convirtió en la plataforma literaria ideal para enunciar las preocupaciones del ser contemporáneo y la complejidad de su presente. La narrativa cienciaficcional ha demostrado recientemente una inclinación más por la inmediatez de la vida cotidiana, ya no por el futuro. Parece interesarse especialmente por el estancamiento de la existencia en el "ahora".⁵ Así, el discurso cienciaficcional de nuestro tiempo también ha asimilado el presente —y todas sus implicaciones— como único tiempo posible.

Una nueva ciencia ficción

A continuación, presentaré tres cuentos de escritores mexicanos con el fin de ejemplificar las preocupaciones expuestas previamente y que se han vuelto primordiales para la ciencia ficción desde las últimas dos décadas del siglo pasado. Considerando el orden cronológico de su publicación, el primer cuento es "El ocaso de las cosas" de Alejandro Espinoza publicado en la antología *Así se acaba el mundo* (Aldán, 2012), el segundo es "La segunda Celeste" de Alberto Chimal (2018) y el tercero es "Calculando, recalculando" de Andrea Chapela (2020). En conjunto, los cuentos aportan una visión cuyo objetivo primordial es desmarcarse del futuro para centrar su atención en las problemáticas diarias mientras dan cuenta del estancamiento temporal implícito en la ausencia de futuro.

En "El ocaso de las cosas" Alejandro Espinoza nos relata el viaje de un grupo diverso de pasajeros a bordo de un avión. Al poco tiempo de despegar se enteran de que el mundo, tal como lo conocen, está sucumbiendo irremediablemente. Ese fin tantas veces vaticinado a lo largo de la historia humana es una realidad. ¿Qué pasó? Un fenómeno solar alteró la faz de la Tierra. Pero tampoco es que las causas le importen mucho al personaje central de esta historia. Sólo le interesa pasar las últimas ocho horas de su existencia junto a la pasajera desconocida sentada a su lado, de quien probablemente se ha enamorado. El resto de la tripulación ha entendido que ya no hay donde aterrizar y, por ende, no hace falta seguir los protocolos de seguridad a bordo del avión. No hay más destino de aterrizar ni futuro. Solo el presente repre-

⁵ Que, curiosamente, se construye a menudo sobre una atmósfera desoladora propia de la distopía. Ya se verá en el cuento de Alejandro Espinoza.

sentado en las ocho horas de duración del vuelo. En ese tiempo, los pasajeros buscan aliviar la angustia entonando canciones a todo pulmón, conversando con los de junto, rezando, llorando desconsoladamente, incluso comiendo. La resignación, entonces, se convierte en una actitud que atenúa lo inevitable: “fue como si todos estuviéramos esperando esta noticia desde hacía un buen tiempo” (2012, p. 23). El presente conduce al final, el abismo de la existencia no toma por sorpresa cuando entendemos que se halla al final del día.

Lo importante de este cuento es, precisamente, la exploración de la posible actitud de una persona al borde de su propia existencia. ¿Qué hacer en las últimas horas de tu vida? ¿Lo que hagas en ese tiempo, al final, importa? Dirigirte a tu inevitable fin acompañado por un grupo de absolutos desconocidos ¿es realmente tan malo? Para el narrador, así lo admite al final, esta experiencia resulta menos desquiciante de lo que había imaginado y, extrañamente, eso lo acerca a un entendimiento mucho más sensible de la naturaleza humana: lo aproxima a una frágil pero inconfundible sensación de felicidad cimentada en la experiencia del presente. Esta nueva experiencia –y última– revitaliza una vida decadente que, se podría pensar, había perdido su calidez desde tiempo atrás: “Yo me encontraba entre la sorpresa y el alivio. Llevaba buen rato quejándome conmigo mismo de mi vida gris” (2012, p. 24). Aunque el cuento es breve, esboza fielmente los matices individuales que el apocalipsis trae consigo. En esa misma línea, invita a reflexionar detenidamente sobre el sentido de lo apocalíptico en un tiempo que ha perdido su sentido de progresión.

Si ya no está ligado al futuro, el final puede llegar en cualquier momento.

Por otra parte, Espinoza hace bien en deslindarse de la espectacularización visual –y siempre catastrofista– del fin del mundo para centrarse, puntualmente, en el cosmos interno de sus personajes; en el mar de sensaciones y pensamientos que ahoga a quien se enfrente a una situación posiblemente fatal. El cuento cuestiona el sentido que, como humanidad, otorgamos a nuestra propia existencia en contraposición con el caos del mundo exterior. También sitúa en una perspectiva distinta la forma de concebir nuestro frágil presente y las variantes que tejen nuestro futuro.

La inteligencia artificial –como alternativa para el almacenamiento masivo– es un elemento relevante para nuestro presente. Debido a la lluvia de sucesos del “ahora”, parece que hemos desarrollado cierta necesidad inmediata de interactuar mediante las redes sociales para insertarnos en la conversación global y almacenar datos, recuerdos, fotografías; buscamos armar un archivo virtual de nuestra existencia. Tenemos, pues, una extraña inclinación por vivir bajo la “reproducción y permanencia del presente” (Peireira y Lopes de Araujo, p. 20) que esta era digital trae consigo. En “La segunda Celeste”, Alberto Chimal relata la historia de una mujer enferma de cáncer terminal que se somete a un procedimiento experimental con la intención de facilitar la transmisión de la consciencia humana a un recipiente artificial. El tema no es nuevo pero el escritor acierta al problematizar la transición de una consciencia humana a otra artificial a partir de un cuestionamiento muy interesante: ¿Cómo cambiaría nuestro modo de percibir la existencia si

podríamos abandonar nuestro cuerpo físico para almacenarnos en un recipiente ajeno a cualquier rasgo humano? Si las dolencias y el contacto físico desaparecieran de nuestro acontecer diario, si la inmortalidad estuviera ligada a un recipiente no orgánico ¿ello representaría abandonar nuestra condición humana? Celeste, la mujer que ahora habita un superordenador, ve con otros ojos el universo. No conoce límites: puede viajar por toda la red informática, conocer todos los secretos, invadir la privacidad, hacer múltiples actividades al mismo tiempo en distintos espacios. Su vida conyugal, al prescindir de cualquier roce emocional y físico, se disuelve totalmente. Pregunta Chimal, entonces, ¿valdría la pena sacrificar nuestra humanidad en pos de una vida eterna pero artificial? ¿Es absolutamente necesario almacenar toda nuestra información para reafirmarnos como personas, o tal vez al realizarlo estamos, paradójicamente, haciendo artificial nuestra propia existencia?

A este cuento no le preocupa ubicarse en ese futuro de tipo *ciberpunk* donde la inteligencia artificial ha condicionado el rumbo del mundo –situación que, bien pensada, ya está sucediendo–. En lugar de eso, problematiza con puntualidad nuestro afán de almacenar digitalmente no solo lo que *tenemos* sino aquello que *somos*. En consecuencia, lo virtual nos ha llevado a estar en todas partes y en ninguna; se ha convertido en la materialidad auténtica de nuestra existencia, en el soporte de nuestra identidad. La pregunta más complicada aquí es ¿en qué nos estamos transformando a partir de las herramientas tecnológicas? Cuando respaldamos nuestros archivos del teléfono móvil; al momento de tomar una fotogra-

fía para capturar un tiempo y espacio específicos estamos afirmando nuestra urgencia de encapsular la inmediatez, enfrentando así –con ayuda de la virtualidad– el futuro. Ahí está la naturaleza tiránica de la instantaneidad, nuestra necesidad de afirmar el presente como el único tiempo posible.

Con el auge de las redes sociales llegaron también algoritmos informáticos capaces de establecer una serie de conexiones entre nosotros y el entorno. Nuestros gustos, el objeto de nuestro rechazo, incluso aquello que deseamos; todo eso constituye un conjunto de datos circulando libremente por la red. En un sentido muy idealizado, el gran objetivo de las redes sociales sería ayudar a crear vínculos entre nuestro *ser* verdadero y el *ser* que proyectamos sobre otros. Andrea Chapela toma esta idea para plantearla en un sentido inverso: ¿cómo formarse una idea concreta sobre alguien a partir de sus datos contenidos en la red? Entre otras cosas, este cuento se ocupa de mostrar las consecuencias de dejar la toma de nuestras decisiones en manos más certeras, acaso infalibles: la tecnología. Una mujer está en medio de una cita romántica y decide consultar rápidamente un software cuya función es proyectar –mediante el análisis de incidencias y probabilidades– el posible rumbo de la vida de cualquier individuo a partir de sus decisiones. Una de las cuestiones más relevantes a considerar en las relaciones interpersonales es el nivel de compromiso afectivo que deberíamos asumir para llevarlas a buen puerto. Si se trata de una posible relación amorosa, es normal buscar cierto nivel de estabilidad, un tipo de garantía de que ninguna de las partes saldrá lastimada. En ese

sentido, Chapela problematiza nuestra excesiva dependencia hacia la tecnología, sobre todo cuando se trata de buscar respuestas para nuestro incierto futuro. Eso es lo realmente interesante de “Calculando, recalculando”: su manera de explicitar la actual incertidumbre sobre el futuro, la urgente necesidad de apoyarnos en algo parecido a la certeza y así enfrentar este mundo tan complicado.

El software llamado *LifeCoaching* provee los datos estadísticos necesarios para ayudar al usuario a tomar una decisión: ¿Quién te gusta es compatible con tus gustos, con tus proyectos de vida? ¿Es probable que quiera tener hijos contigo? ¿Se mudarán juntos en un plazo razonablemente corto? Todas esas preguntas son respondidas mediante el análisis de datos extraídos desde todas las redes sociales. Por supuesto, un programa de esta naturaleza está orientado a facilitar el asertividad en beneficio del usuario, pero Chapela también está formulando una pregunta de manera implícita: ¿No se supone que el hecho de equivocarnos en nuestras decisiones es una parte indispensable de nuestra propia formación humana? Es imposible aprender algo si no caemos, ocasionalmente, en equivocaciones durante el proceso de vivir. Depender de la tecnología para mejorar –evadir, incluso– la única actividad que define nuestra humanidad misma, nuestra fallibilidad, es tremendamente peligroso. La interfaz presentada en el cuento se deslinda de cualquier resultado derivado de las predicciones ejecutadas por su programación: “*LifeCoaching* no se hace responsable por los resultados ni las acciones subsecuentes” (2020, p. 51). ¿Podríamos, entonces, hacernos responsables de las decisiones tomadas bajo influencia de un

ente ajeno a nosotros mismos?

El *life coaching* ya existe, aunque no en un sentido de plena virtualidad. Los algoritmos enfocados en determinar nuestras coincidencias con el resto del mundo también son reales. Por lo tanto, la historia de Chapela ni siquiera está acudiendo a un planteamiento totalmente imaginario. Y esto subraya la creciente preocupación cienciaficcional contemporánea por abordar situaciones no tan lejanas a nuestras circunstancias. Normalmente medimos el discurrir de la vida en porcentajes y cálculos: ¿cuántas probabilidades hay de contraer matrimonio y, gracias a eso, ser feliz? ¿cuántas las hay de separarse tras una discusión y jamás volver a verse? No obstante, es cierto que consultar una herramienta tecnológica antes de dar cualquier paso en la vida se ha convertido en una acción ordinaria en años recientes.

Es interesante, además, la estructura de este cuento, pues no hay un intercambio dialógico entre mujer y software. Este último narra a manera de monólogo las probabilidades y los escenarios a los que dicha mujer podría enfrentarse si decide continuar con su flirteo mientras ella escucha pasivamente. Así, quien lleva las riendas de esta historia ni siquiera es un personaje humano. La construcción narratológica ya está problematizando el hecho mismo de que un software pueda manipular la perspectiva de toda una vida.

Conclusiones

La transición temática de la ciencia ficción contemporánea puede rastrearse a partir de las últimas décadas del siglo pasado. Ya veíamos la pertinencia de la utopía a

comienzos del siglo xx y poco después la aparición de la amenaza postapocalíptica, ambas siempre vinculadas con el futuro, uno que todavía podía enunciarse como tal. En el contexto mexicano, ciertamente las circunstancias críticas del presente proveen temas de interés mucho más apremiantes que el planteamiento de un mundo futurista e imaginario, como las problemáticas aplicaciones tecnológicas en nuestra vida cotidiana y el pleno conocimiento del fin inminente de nuestros días como una actitud real frente a la vida contemporánea. Estos cuentos demuestran que no importa tanto en dónde estaremos en los próximos años, sino la dificultad de enfrentar la situación imperante en el ahora. Ya no interesa mucho las posibilidades ofrecidas por la tecnología de cara al mañana, sino más bien lo que necesitamos que haga por nosotros hoy. Las invasiones alienígenas y los viajes en el tiempo han cedido su espacio a preocupaciones relacionadas directamente con el mundo contemporáneo. Si bien es cierto que esta era digital nos somete a un proceso de repeticiones y simultaneidades, también nos ha enseñado que lo que antes pensábamos que podía hallarse en el futuro, en realidad ya lo tenemos en nuestro presente. Entonces ¿qué es el futuro para nosotros? Acaso un vacío ininteligible y amenazador que ya ni siquiera la ciencia ficción, la literatura que más se preocupaba por imaginarlo, se ocupa tanto de él.

En este momento cabría preguntarnos cómo afrontaremos, fuera de la literatura, la crisis permanente que nos atañe. Antes, en términos literarios, la intervención de lo teóricamente posible –que no necesariamente probable– era la parte medular de la conexión entre lo

cienciaficcional y el futuro. Ahora, parece que ni siquiera la ciencia puede arrojar mucha luz sobre el porvenir, sobre el sentido de nuestra enmarañada temporalidad. La ciencia ficción, sabemos bien, no ofrece soluciones; solamente busca estimular nuestra imaginación para repensar el camino andado hasta ahora. Pero, a la luz de nuestra temporalidad y bajo las circunstancias actuales de la ciencia ficción contemporánea, parece que imaginación es lo que menos utiliza esta narrativa, sino intuición; cierto olfato para prever el próximo rumbo de los avances tecnológicos y de las formas en que nos relacionaremos unos con otros. ¿Será posible, en algún momento, enderezar el rumbo y dejar que la ciencia ficción vuelva a ser mera imaginación? El tiempo, en toda su densidad conceptual, lo dirá.

Bibliografía

- Chapela, A. (2020). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*. México: Editorial Almadía.
- Chimal, A. (2018). *Manos de lumbre*. México: Páginas de espuma.
- Espinoza, Alejandro (2012). El ocaso de las cosas. En Edilberto Aldán (comp.), *Así se acaba el mundo*. México: Ediciones SM.
- Fernández, B. [comp.]. (2016). *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México: Ediciones SM.
- Martínez Villaseñor, J. (2004) ¿Qué papel juega en el conjunto de la ciencia ficción mexicana el escritor que incursiona una sola vez en el género? En *La ciencia ficción en México*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Hemerografía

- García Roca, J. (2014). Cartografía del tiempo en época de crisis. *Revista Crítica*, (990).
- Pereira, M. H., Lopes de Araujo, V. Actualismo y presente amplio: breve análisis de las temporalidades contemporáneas. *Desacatos* (55).

Cibergrafía

- Gumbrecht, H. U. (2014). *Our broad present. Time and contemporary culture*. Nueva York: Columbia University Press. [versión electrónica]
- Hartog, F. (2015). *Regimes of historicity. Presentism and experiences of time*. Nueva York: Columbia University Press, 2015. [versión electrónica]
- Rábago Palafox, G. (2020). "Pandemia", <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/pandemia/> [consultado el 10 de febrero de 2022].



¡Vamos a quemar!: progresión de mundos después del fin

Let's Burn: Progression of Worlds after the End

Resumen

Se explorará el modo en el que se configuran futuros post-apocalípticos llenos de restos del pasado en tres obras contemporáneas. Se reflexiona sobre la significancia de los *restos* desde la década de los ochenta, con un cuento de Fernando De Giovanni, pasando por la novela de culto de Rafael Pinedo hasta llegar a la obra de la autora catalana Ariadna Castellarnau.

Palabras clave: distopía, resto, ciencia ficción, literatura argentina

Abstract

We explore the way in which post apocalyptic futures is set in three contemporary works. There is a reflection about the meaning of waste since the 80s, in a Fernando De Giovanni's short story, going from Rafael Pinedo's novel until the work of the catalan writer, Ariadna Castellarnau.

Key words: Dystopia, Waste, Sci-Fi, Argentine Literature

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 75-86.

Fecha de recepción 22/10/2021 > Fecha de aceptación 04/05/2022

luciasvazquez@gmail.com

Restos

La propuesta de este trabajo es explorar el modo en el que se configuran ciertos futuros post-apocalípticos cuyos espacios a simple vista “vacíos” se llenan de restos del pasado. La elección de estas tres obras que he elegido vincular permite una mirada al tratamiento similar –aunque con sus diferencias, como veremos más adelante– del motivo del resto. Propongo comenzar a rastrear en la literatura argentina que puede ser leída como ciencia ficción el significado de los *restos* desde la década de los ochenta, con el cuento de Fernando De Giovanni, “El tipo que vio el caballo” (1987), pasando por la novela de culto de Rafael Pinedo, *Plop* (2004) y llegando a *Quema* (2015), la obra de la autora catalana Ariadna Castellarnau, publicada en Argentina, que condensa y resignifica formas de construir el mundo después del fin.

Encontramos una tensión, sobre todo en las novelas del siglo XXI, entre “construir” y “destruir”, que configura un futuro que se asemeja al pasado lejano. Reducidos a la supervivencia, los personajes buscan modos de darles sentido a sus presentes faltos de esperanza. Los residuos, los restos, los desechos del mundo anterior –comprobado su fracaso– pueden constituirse bien como basura o bien como reliquia según el valor que los personajes les den en el post-apocalipsis. Agustín Fernández Mallo propone que son los residuos, la basura, no solo lo “constitutivo de cada cultura” (2018, p. 81) sino que “[...] todo lo que regresa lo hace en estado de degradación, en forma de basura aún sin reciclar [...]” (Fernández Mallo, 2018, p. 68). En estos casos, en los que el futuro se configura similar al pasado,

el vínculo que los personajes establecerán con los residuos puede poner en juego la propia cultura.

Hablamos de escenarios post-apocalípticos: cuando pasa el punto de quiebre –la catástrofe– que finaliza con el mundo tal como era conocido, el después del fin es un escenario que se presenta en estos casos de forma particular como llano, desértico, plano e infértil; y a la vez es un tiempo que parece estancado, detenido, pero que de alguna manera repite o remite a uno anterior, cuyo sentido original es inaccesible o rápidamente olvidado por los personajes. La ceniza y la basura, en estos casos, se constituyen como pruebas materiales del resto, cuando estos ni siquiera se materializan, y aparecen en las tres obras abriendo la pregunta sobre qué queda cuando “no queda nada”. Cuando hablamos de “después del fin” nos estamos refiriendo a un tiempo de la trama que es continuación de un punto de quiebre o catástrofe. En su introducción a *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, Malcom Bull enuncia:

El mundo puede terminar antes de que se haya realizado el propósito de la historia; el tiempo puede prolongarse hasta mucho después de que se haya cesado todo desarrollo dotado de sentido (Bull, 2000, p. 12).

Hay en las tres obras que se exploran un fin del mundo tal como los lectores lo conocemos, pero el tiempo continúa su progresión y los escenarios –con ellos los vínculos entre personajes y la propia trama– progresan en un post-final o después del fin. Como el punto de quiebre es catastrófico, en el sentido de que constituye

un cambio radical en el mundo conocido, podemos hablar de post-apocalipsis.

En la historia de Occidente, la creencia religiosa acerca del futuro ha consistido básicamente en la convicción escatológica de que la historia llegará a su fin con la llegada, o el regreso, de una figura mesiánica que vindicará a los justos, acabará con los enemigos de estos e imperará sobre un reino de paz y prosperidad. [...] Lo apocalíptico secular popular se alimenta de las mismas imágenes del holocausto nuclear, catástrofe ecológica, decadencia sexual y desplome social que inspiran al milenarismo religioso contemporáneo. [...] los apocaliptistas seculares no ven mucho propósito en el mundo, salvo en su fin (Bull, 2000, pp. 14 y 16).

El post-apocalipsis secular, de signo eminentemente negativo y cínico (no hay salvación, se dificulta la restauración o iniciación de un nuevo orden), ha encontrado su representación literaria en el género que aquí nos ocupa. El crítico Fernando Reati afirma que la Argentina tiene una larga tradición de literatura de ciencia ficción, a la que incluye en la categoría de "ficción anticipatoria" (2006, p. 13). Si bien señala que este tipo de literatura es "inusual", cuando estudia las obras de última década del siglo xx las encuentra profundamente vinculadas con el contexto social, histórico y económico:

Quando el presente genera incertidumbre, temor y desconcierto, aparecen en el arte todo tipo de nostalgias del pasado y proyecciones hacia el futuro. Las novelas de anticipación que aquí estudio forman parte de esa proyección del deseo y el

miedo hacia lo que vendrá, cuando leen el futuro en clave de presente neoliberal [...] sólo es posible imaginar aquello que ya existe [...] (Reati, 2006, p. 33).

El crítico identifica que en un número considerable de textos del período post-dictadura,¹ en las últimas dos décadas del siglo xx, se hace eco de un imaginario castrófico en el que predominaba la sensación de que el país y la identidad nacional estaban desapareciendo, principalmente bajo el peso de las políticas neoliberales. El cuento de De Giovanni constituye una particular muestra de ese período por tratarse de un texto en un punto doblemente marginal: fuera del canon por su pertenencia genérica² y fuera del *corpus* de los pocos estudios de género de ese período que se han realizado hasta la fecha.

Como todo recorte, el de este breve *corpus* resulta algo arbitrario, pero considero que son tres obras que constituyen muestras claras de un modo específico de configurar futuros post-apocalípticos. En el después del fin de estos tres universos hallamos la llanura como forma espacial predominante (el "playón" como aparece en De Giovanni) donde los restos –basura, cenizas– no solo moldean el escenario sino que dan cuenta de lo que hubo

¹ Hago referencia a la última dictadura cívico militar en la Argentina que abarcó los años 1976-1983.

² No es posible desarrollar aquí, pero en la tradición argentina la ciencia ficción y/o las llamadas "literaturas especulativas" han estado fuera del interés de la crítica hasta hace relativamente poco tiempo. Baste citar la tristemente célebre y provocativa frase de Elvio Gandolfo "la ciencia ficción argentina no existe" (Gandolfo, E. 2017) En *El libro de los géneros recargado*. (Buenos Aires: Blatt y Ríos) para hablar de una producción y un campo de estudios de género muy poco visibilizado.

antes. Futuros en los que lo conocido ha sido arrasado guardan como reliquias o basura los signos de algo que no existe más: el mundo anterior. Qué cambia en las lógicas de esos mundos a partir de los restos es una pregunta que se vincula con la que podemos hacernos sobre la función de lo que queda cuando todo lo demás desaparece: registro del pasado y constitución del presente después del fin.

“El tipo que vio el caballo apareció mientras revolvíamos la ceniza más por entretener el tiempo que por encontrar algo” (De Giovanni, 1987, p. 113), comienza a contar el narrador del cuento publicado a fines de los ochenta en la antología *Fase uno. Relatos de ciencia ficción*. Ese narrador en primera persona del plural (la voz de los que quedaron tras la catástrofe) detalla a continuación “Venía del lado de ‘Las cicatrices’ que es el lugar donde antes de los grandes *incendios* y las *demoliciones* habitaban los que ya no están” (De Giovanni, 1987, p. 113, cursivas mías). En estas primeras líneas, el autor sintetiza un mundo después del fin que podemos leer como germen de los universos de *Plop* y *Quema*. La primera es parte de la trilogía sobre “la destrucción de la cultura”, a decir de su autor, en la que el personaje de Plop (así llamado por el ruido que hizo al nacer y caer en el barro mientras su madre lo paría durante un viaje de trueque) vivenciará su apogeo y caída en la comunidad tribal que lo contiene; y la segunda es una colección de relatos del mundo posterior a la “quema”, fenómeno que terminó con lo conocido y puso a los protagonistas a vivir (sobrevivir) en el “fin”: “[...] casi se me olvida que estamos en el *fin*. Así lo llamaban en las ciudades [...]” (Castellarnau, 2015, p. 93, cursivas mías). Son tres mundos después de la catástro-

fe que disolvió las ciudades como espacios pero también como forma de organización social, mundos que continúan existiendo después del fin que implican los incendios y las demoliciones. En ninguno se termina de explicitar por qué ocurre lo que pone el punto final a lo conocido, más o menos abrupto, en el sentido de qué es lo que originó esos incendios y demoliciones, la contaminación atroz, o ese ímpetu colectivo por quemarlo todo. Elsa Drucaroff explica que en el primer período del siglo XXI:

Hay dos cosas que la ciencia-ficción en general ya no propone, probablemente porque este contexto histórico (lamentablemente) lo permite: ni ubica más sus historias en un futuro demasiado lejano (...), *ni se ocupa mucho de verosimilizar los motivos de una catástrofe con importantes explicaciones científicas* (Drucaroff, 2006, s/p, cursivas mías).

Lo que sí sabemos con certeza es que en *Quema* el fuego acabó con los objetos de la cultura anterior—también eliminando las costumbres asociadas a ellos— y en *Plop* los restos urbanos yacen ocultos o sepultados como residuos sin significación para los habitantes de la llanura, agrupados en tribus. En el cuento de De Giovanni y la obra de Castellarnau los restos son esencialmente verbales, sin soporte material, en cuanto son referidos por los personajes, ya que pocos elementos sobreviven al convertirse en ceniza. A diferencia de las dos obras de este siglo, en “El tipo que vio el caballo” hay un atisbo de ubicación temporal: “Debe hacer más de cien años que no hay caballos [...]”, (De Giovanni, 1987, p. 113) y alusiones a ciertos combates del pasado. En *Quema* el fin se acelera

gracias a la influencia casi fantástica de un "mal" y, en *Plop*, el tiempo del post-apocalipsis parece suspendido en un estatismo en el que los personajes no se preguntan ni por el pasado ni por el futuro. Inversamente proporcional a su extensión, el brevísimo cuento de De Giovanni (apenas cinco cuartillas) repone bastante información sobre la catástrofe previa que devino en mundo después del fin. Esta es una tendencia que se va diluyendo a medida que finaliza el siglo, en línea con lo que señala Drucaroff. Reati propone que en las obras de ficción especulativas post-dictadura emergidas en plena crisis neoliberal el imaginario de la desaparición del país es predominante:

La creencia en la gradual desaparición de la Argentina bajo los efectos de la globalización y el neoliberalismo se instaló inconscientemente en el imaginario colectivo de las últimas dos décadas del siglo xx (Reati, 2006. p. 37).

Su corpus abarca desde el año 1985 hasta 1999, y si bien no trabaja explícitamente con el cuento de De Giovanni, como dijimos casi desconocido en la crítica local, podemos rastrear allí el sema de la *desintegración* vinculada con una causa real o al menos posible de ser contada, reconstruida. Después de la llamada "crisis de 2001" en la Argentina, la revuelta popular puso en crisis directamente la institución estatal –ya maltratada por dos mandatos menemistas post-dictatoriales que fueron vaciándolo y cercenando su alcance con políticas neoliberales–, los motivos de la catástrofe se confunden, se diluyen y, como dice Drucaroff, parece no ser necesaria una explicación. La catástrofe se produce por acumulación y en su interior

los motivos son indistinguibles.³ Como si la generación posterior, la que publica a principios del siglo XXI, fuera ella misma una generación post-apocalíptica cuyo punto de quiebre no se detiene en narrar, sin nada ya que perder, oscilante entre un pesimismo amargo y uno lúcido pero cínico.

No solo entonces en el cuento de De Giovanni hay cierta información que los lectores podríamos rastrear para saber más sobre la catástrofe sino que también hay lugar para la remembranza, para la "memoria" (De Giovanni, 1987, p. 114), justamente cuando el "tipo" que da título al cuento *logra narrar* sobre la vez que vio un caballo, que el lector luego descubrirá, no sin comicidad, que en realidad se trata de una cajonera. Si bien no me propongo ahondar en las diferencias entre el período de la literatura de ciencia ficción de finales de siglo y la posterior a 2001, –ya que es motivo de una investigación en curso, justamente–, me interesa poder observar estas dos diferencias significativas que aparecen en una primera lectura. Por un lado tenemos la mencionada información algo más detallada sobre la progresión del fin, que es más factible de ser narrado; y, por otro, la presencia del humor. Tanto en *Quema* como en *Plop* el tono resulta carente de cualquier atisbo de humor, el pesimismo es solemne, la actitud de los personajes frente al post-apocalipsis es de una aceptación algo cínica, o directamente indiferente.

³ Una de las consignas icónicas de diciembre de 2001 fue "Que se vayan todos, que no quede ni uno solo", como pulsión de corte radical y absoluto con el pasado.

Reliquia o basura

La tensión construcción-destrucción aparece también en las tres obras, como en la mayoría de las que construyen futuros post-apocalípticos. En el presente narrativo, después del fin, la construcción de un estado de cosas nuevo entra en conflicto con el perdido o destruido por la catástrofe. Fernández Mallo dice que el *residuo*:

[...] (de latín *re-sidere*) quiere decir aquello que no deja avanzar a la realidad, lo que la obliga a permanecer sentada y estática, lo que corta el flujo del tiempo y sus cíclicas realimentaciones. Por este motivo la basura, al contrario que otras cosas, no puede tener su particular límite—su particular “velocidad de la luz”—, pues si nos atenemos a su definición ya ella misma es un límite, ya ella misma es un absoluto, una inamovible Naturaleza. *La basura es la frontera latente, habita en todas las cosas [...]* (Fernández Mallo, 2018, p. 80, cursivas mías).

La pregunta que surge de esta afirmación, en vínculo con lo que venimos analizando, es qué efecto tiene la basura o el resto, aquello que queda del orden anterior, en el presente de después del fin. En las tres obras tanto la demolición/destrucción como el incendio/desintegración, resultan ser los catalizadores apocalípticos —las catástrofes— que permiten que después del fin nos encontremos ante un mundo, plano, llano, sin relieves casi, poblado de restos, residuos, marcas del anterior. Es *Plop* el texto más críptico acerca de la calidad la catástrofe, pero por la calidad de los restos —por ejemplo, el pozo al que llega por una escalera flanqueada por dos columnas de hierro con un cartel que

parece aludir a la antigua entrada de una estación de subte— y la ausencia de edificación que no sea subterránea, podemos alinearlo con el motivo de la demolición.⁴

Observamos en varias obras de este siglo que la progresión de la línea temporal puede leerse como *regresiva*, en el sentido de que el futuro puede entenderse como un regreso al (o del) pasado, por ejemplo, remitiendo a escenarios como el desierto decimonónico (Vazquez, 2020). María Laura Pérez Gras habla de *retorno* más que de regresión, para señalar el matiz cíclico que tiene el futuro que vuelve al pasado:

Observamos, en este sentido, que la narrativa especulativa local insiste, cada vez más, en el recurso del retorno a determinados espacios altamente connotativos de la literatura nacional de todos los tiempos, pero consolidados como cronotopos propios de nuestro imaginario cultural durante el siglo XIX: el campo, la llanura o el “desierto”, el río y la “frontera interior”. El movimiento del retorno no implica literalmente una vuelta al pasado, por eso esta narrativa contemporánea no pertenece al género de la novela histórica. Se trata de un movimiento hacia adelante en el tiempo que avanza recuperando los traumas del pasado para transmutados en experiencias del orden de lo novedoso. Es un movimiento anticipatorio, o al menos especulativo, como en las ucronías; pero es siempre hacia adelante, aunque parezca

⁴ Hay en la novela de Pinedo una alusión a la contaminación ambiental, no se puede beber el agua que toca el piso, por ejemplo, que creemos que en este caso no desdice lo que venimos proponiendo.

retroceder en el tiempo por el reciclado de los tópicos y cronotopos (Pérez Gras, 2020, p. 123).

En un futuro incierto, Plop y su tribu van en un paisaje que remite al desierto por lo plano e infértil, lleno de restos casi indistinguibles de un pasado que puede parecer muy lejano. Este espacio se conforma también en las “nuevas” costumbres: ruptura de tabúes como el canibalismo o el incesto, comportamiento ritual, y prácticas pre-capitalistas como el trueque. Como dijimos, aquí y en varias obras de las últimas décadas el futuro se puede leer como *regresivo* y lo que encontramos después del fin es una especie de comienzo subvertido, negativo en cuanto se presenta como parte de un movimiento cíclico: la historia se repite, el fracaso del progreso también. Como sucede en *El año del desierto* (Pedro Maioral, 2005), donde la catástrofe en forma de “intemperie” (fenómeno que tampoco es explicado científicamente) va desintegrando las edificaciones y transformando el espacio de principios de siglo XXI en uno decimonónico donde el desierto avanza sobre la ciudad, hasta llegar a un escenario que emula la propia fundación de Buenos Aires. En *Plop*, el territorio de la ciudad tal como lo conocemos ya no existe y los personajes habitan un espacio lleno de basura y restos urbanos (por ejemplo, el depósito subterráneo con latas de comida) y los lectores desconocemos cómo se “llegó” hasta ahí, aunque podemos intuir algún tipo de contaminación o alteración climática extrema que, junto a una destrucción estructural (similar al efecto de la “intemperie” en *El año del desierto*), convierten al espacio en un lugar tóxico y lleno de residuos pe-

ligrosos al punto de ser potencialmente mortal. Alejo Steimberg (2012) habla de “mundos después del fin” de la ciencia ficción y propone que lo que suele sobrevivir es una tierra baldía o una distopía urbana. La última no es la forma que adoptan los universos aquí analizados, la ciudad no sobrevive a la catástrofe como lugar ni como estructura. El espacio de la tierra baldía resulta para nuestro análisis especialmente interesante porque tiene la doble valencia de estar desierto, vacío, y a la vez poblado de restos o residuos. El “vacío” como tal no es posible, y aquí volvemos a Fernández Mallo cuando dice:

[...] el aparente vacío del cual para algunas estéticas y modos de pensamiento todo mana, no sería tal, sino que vendría constituido por el conjunto de tales puntos inestables, puntos de catástrofe, los cuales a falta de una cabal comprensión y a falta de un vocabulario específico han sido clásicamente conceptualizados a través de frases problemáticas del tipo “lugares llenos de vacío” (Fernández Mallo, 2018, p. 47).

Esto se vincula de nuevo con la imposibilidad del fin definitivo: en un punto, tanto en Pinedo como en Castellarnau hay un nuevo orden, aunque sea terrible, no necesariamente una construcción luego de la destrucción pero sí el después del fin del que venimos hablando. Pero en De Giovanni no solo se atenúa la gravedad de ese futuro al suavizar con humor el nudo de la narración —que es la anécdota del caballo—, sino que también hay añoranza por el pasado destruido, matiz que está ausente en los otros dos autores. Esas “grandes verdades del pasado” (De Giovanni, 1987, p. 117) que re-

cuerda el tipo que vio el caballo no son solo una forma de dotar de un “antes” al presente post-apocalíptico sino que también ponen a funcionar al resto como reliquia, un resto valioso, que puede modificar positivamente el presente de los personajes. Hay un “paraíso que alguna vez volverá” (De Giovanni, 1987, p. 117), mientras que en *Plop* el único personaje que promete la posibilidad de acceder a un elemento del pasado –en este caso una supuesta Tierra Sana donde hay plantas, agua limpia y no hay barro ni hace frío, “[cosas] que ya no existían” (Pinedo, 2004, p. 97)– se retira mutilado de la tribu. La escena es espejo invertido de la anécdota en De Giovanni, en *Plop* hay un claro rechazo al pasado perdido, al “antes del fin”: un personaje cuenta que vio algo que ya no existe, que remite a un pasado “mejor” y el resultado es el opuesto. Mientras que en “El tipo que vio el caballo” los personajes disfrutaban de la historia y celebran el recuerdo, en *Plop* el jefe de la tribu (el mismo Plop a esa altura) le corta una mano por creerlo un mentiroso o un estafador; el presente –post-apocalíptico– parece ser lo único que existe para estos personajes. En *Quema*, las consecuencias de narrar el pasado no son tan extremas, pero son igual de inútiles si intentan afectar el presente: “¿Cómo voy a contarte cómo era el mundo de antes? Jamás podrías entenderlo” (Castellarnau, 2015, p. 111).

Tanto en *Quema* como en *Plop* el fechado del futuro se presenta incierto pero lo podemos ubicar como relativamente cercano al mundo del autor/a. Plop encuentra un depósito de latas de conservas de las que se alimentan él y parte de su grupo, como un indicio de que el paso del tiempo desde nuestro presente “civi-

lizado” no puede ser tan grande. Dice Fernández Mallo:

Pocas cosas hay más propias de la superficie terrestre que los residuos, cierto que a veces, ritualizados, los enterramos como se entierra a los muertos, pero tarde o *temprano emergen*, resplandecen cuando futuros arqueólogos los encuentran (2018, p. 79, cursivas mías).

La ruptura producida en ese futuro con respecto al orden anterior se denota violenta y extrema: son casi nulos los residuos que quedan de esa otra vida, al punto que los jóvenes de la generación de Plop –los futuros arqueólogos– no saben leer. Parecieran haber sobrevivido pocos libros, al menos en la tribu de Plop, donde queda uno solo, el que el personaje de la Vieja Goro guarda entre sus pechos. Es este personaje (nombrado en homenaje a la enorme Angélica Goro-discher), justamente por ser la más anciana de la tribu –que no debemos suponer necesariamente de mucha edad ya que la expectativa de vida se redujo en este futuro– una de las pocas que recuerda un estado de cosas pre-apocalíptico: “Chiquito, chiquitito, pendejo de mierda –musitaba en letanía–. No, no es así. La vida no es así. No es. *No era*. Yo sé. Yo sé” (Pinedo, 2004, p. 40 cursivas mías). Plop y sus congéneres son incapaces de interpretar los restos del pasado, la catástrofe ha significado un quiebre que dificulta una continuidad. Por eso, este post-apocalipsis para Plop es percibido como un tiempo aislado del resto de los tiempos, sin pasado, sin futuro, un presente continuo y en *Plop*: nacer en el barro, ascenso, caída, muerte en el barro, “Cae al barro. Hace *plop*” (Pinedo, 2004, p. 131).

Sin embargo el pasado retorna en forma de resto y la interpretación que hace Plop de lo que va encontrando configura su presente más que darle sentido a lo que fue; también como dice Fernández Mallo “son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea” (2018, p. 10). y en este caso la de los personajes de *Plop* remite a un tiempo previo al pasado, muy anterior a la catástrofe.

En *Quema*, la cercanía temporal con el pasado es mayor y hay varios personajes que recuerdan no solo cómo eran las cosas antes sino el punto de inflexión. Más vinculado con el género fantástico que con las convenciones de la ciencia ficción, el “mal” que provoca en la gente la necesidad de quemar todas sus cosas llega un día para quedarse sin ningún tipo de explicación.

Tendría que haberme dado cuenta antes. El desastre ya asomaba la cabeza en el horizonte [...] yo había decidido encender la hoguera ese mismo día. Marcaría un nuevo comienzo. Huesos, sangre y mente renovados [...] necesitaba un día concreto para realizar el corte: el día que todo lo anterior caería a la basura, igual que la mitad podrida de una manzana, y nos quedaríamos con lo mejor de nosotros mismos (Castellarnau, 2015 pp. 151-152).

A tono con la connotación bíblica del apocalipsis, la narradora reflexiona al final del libro sobre sus expectativas de la quema. Esto sucede en el último capítulo, luego del recorrido por un universo post-apocalíptico lleno de crueldad, donde hay gente que muere de hambre, niños que son objeto de trueque, un mundo de supervivencia que se percibe atroz pese

a la prosa medida de la autora. Los restos que quedan no son necesariamente las mejores partes de lo anterior, no producen añoranza. En el presente del mundo ficcional las prácticas vinculares, culturales, se presentan “ausente[s] de compasión y de cualquier otro sentimiento humano” (Castellarnau, 2015, p. 140), la mayoría de los personajes se encarga de destruir todo lo que en algún momento fue importante para ellos y para la comunidad en general, quedando también así en un estadio que remite al pasado.

En “El tipo que vio el caballo” el salto temporal hacia el futuro es extenso “Debe hacer más de cien años que no hay caballos” (De Giovanni, 1987, p. 113) y las referencias al orden anterior están completamente diluidas y son prácticamente irre recuperables. Ese es el nudo de la anécdota y en sí del cuento entero. En proporción inversa, mientras que en *Quema* la catástrofe –y por lo tanto el pasado previo– está cerca, en *Plop* no tan lejos aunque resulte radical el quiebre, en el cuento de De Giovanni el pasado es muy lejano y –quizá por eso mismo– añorado. Por pertenecer a otra etapa literaria, como mencionamos previamente, el vínculo que el texto tiene con el pasado pre-catástrofe es otro, por un lado posee con él un diálogo más fluido, *narrable*, y, por otro, existe la posibilidad de encontrar –todavía– en esos residuos algo de valor. Si el pasado, y aquí podemos extrapolar a la historia Nacional –pensar a la última dictadura militar como *la* catástrofe que rompe con lo anterior– era mejor y justamente ese punto de quiebre eliminó las esperanzas de futuro que contenía, el pasado entonces es algo a anhelar, es un momento al que querer regresar. La dificultad del retorno en De Giovanni, en este

punto, es evidente, ya que no hay residuo para reconstruir el pasado, solo memoria (mientras que en las dos novelas de este siglo casi no se recuerda o el recuerdo es inútil). El “tipo” que “aparece” (mientras el narrador en primera del plural es un grupo: “revolvíamos la ceniza más por entretener el tiempo que por encontrar algo”) no solo no vio realmente a un caballo sino que ni siquiera *sabe* qué es un caballo. El referente material ligado a la palabra o al recuerdo —a lo narrado— se perdió de manera irrecuperable. La pérdida aquí tiene un tono de humor, la perspectiva que tiene el lector es de superioridad con respecto a lo que saben los personajes: en este futuro sin caballos nadie ni siquiera sabe qué son, el recuerdo fallido de haber visto uno mueve a cierta comicidad, aunque en el fondo haya algo del orden de la melancolía, y esta queda sobre todo del lado del lector. En *Quema* y *Plop* por lo general la perspectiva que predomina es la de una lectura extrañada por la cercanía, horrorizada por la indiferencia ante ciertas conductas de los personajes como las violaciones o el maltrato infantil. Por ejemplo, en las tres obras aparece el canibalismo como una práctica que se impone en el escenario post-apocalíptico incorporada a las otras conductas post-apocalípticas.⁵ Pero en el cuento de Giovanni el efecto que logra la narración en primera persona nuevamente es cómica, aunque intuyamos que el mundo que habita es terrible. Quienes mienten en sus historias (por ejemplo, el

que dice que todavía quedan mujeres del otro lado de “Las cicatrices”) son comida o víctimas de la quema para los “tipos [que] no aceptamos engañifas” (De Giovanni, 1987, p. 114). “A todos los comimos o los chamuscamos en las hogueras” concluye sin dramatismo el narrador. El recuerdo del tipo que vio al caballo recupera el mundo conocido por el lector con indicios posibles de interpretar, y luego hace referencia al “gran fuego” a la manera del “mal” de *Quema*, y a los restos del quiebre: “Todavía se escuchaba el ruido de las grandes demoliciones y el zumbido de las autopistas por debajo de la ceniza” (De Giovanni, 1987, p. 114). El tipo que vio al caballo logra “verlo” gracias al recuerdo de un viejo que se comió, que canibalizó, y que a su vez recordaba el “gran caballo que había en su despacho” (De Giovanni, 1987, pp. 114-115). Pocas líneas más adelante los lectores descubriremos que se trata de una cajonera y no de un caballo, pero los personajes no tienen forma de saberlo. Si hace más de “cien años” que no hay caballos sabemos que al menos hasta una generación anterior a la del narrador siguió habiendo “despacho”, oficinas, fútbol, autopistas. Al tipo le permiten quedarse y disfrutar del calor porque en su narración trae el residuo, “constitutivo de la cultura” (Fernández Mallo, 2018, p. 81), que tiene valor, que se añora, como reliquia.

Después del fin

Este ha sido un primer y breve acercamiento a la lectura en diálogo de estas tres obras en las que intentamos también poner a dialogar dos momentos de la literatura argentina que puede leerse como

⁵ Que también es una forma de futuro *regresivo* si pensamos en la destrucción/caída de la ciudad en vínculo con la fundación de Buenos Aires y las prácticas canibales de los conquistadores.

ciencia ficción. Es difícil sacar conclusiones totales pero sí parcialmente podemos ver que en el tratamiento que se hace del resto podemos encontrar diferencias que son significativas en la relación que tienen estos mundos después del fin con el pasado anterior a la catástrofe. Podemos leer el motivo de la *desintegración* ya sea a través de la quema o la demolición o cualquier otra forma de destrucción de lo conocido que no acaba con todo sino que conserva restos, materiales o verbales/simbólicos, y el modo en el que esos restos actúan después del fin configura los futuros post-apocalípticos. Los restos son indicios del orden anterior –irrecuperable– pero también nuevos elementos en la recomposición después del fin, constituyen formas de significar los presentes post-apocalípticos, ya sea si se trata de restos que constituyen reliquias o basura para los personajes. El futuro parece posible de ser imaginado si está habitado por los restos más o menos reconocibles de lo que fue, como un recordatorio, que puede ser indiferente o melancólico, de lo que ya no puede ser pero que al mismo tiempo da cuenta de un nuevo orden, que, aunque regresivo, progresa después de la catástrofe.

Bibliografía

- Bull, M. (comp.) (2000). *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellarnau, A. (2015). *Quema*. Buenos Aires: Gog y Magog.
- De Giovanni, F. (1987). El tipo que vio al caballo. En Gaut vel Hartman, Sergio (comp.) *Fase uno. Relatos de ciencia ficción*. Buenos Aires: Sinergia.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pinedo, R. (2004). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Hemerografía

- Drucaroff, E. (2006). Narraciones de la intemperie. *Revista El interpretador*, núm. 27, junio, <http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>.
- Kurlat Ares, S. (2017). Entre la utopía y la distopía: Política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, núm. 259-260, abril-septiembre.
- Mercier, C. (2016). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop, Frío y Subte*. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, año 5, núm. 10, septiembre.
- Oeyen, A. (2014). Hacia una (est)ética del postapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial. *Revista Ibero-americana*, vol. LXXX, núm. 247, abril-junio.
- Pérez Gras, M. L. (2020). Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio, vol. 9, núm.19.
- Reati, F. (2013). ¿Qué hay después del fin del mundo? *Plop* y lo post post-apocalíptico en Argentina. *Rassegna ibérica*, núm. 98, 2013.

Steimberg, A. (2012). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, enero-junio.

Vázquez, L. (2020). La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio, vol. 9, núm. 19.

ALEJANDRO RÍOS MIRANDA*

Arguedas. Una antropología del encierro: la novela *El Sexto*

Arguedas. An Anthropology of the Confinement: *El Sexto*, the Novel

Resumen

En la escritura, el autor hace acto de presencia en la totalidad de la obra, momento inseparable donde historia y obra se funden indiscutiblemente y en la que la literatura dialoga con las ciencias sociales. *El Sexto* narra el mundo de la prisión que concentra y materializa todo lo depravado, inmundo y vil, en un fondo de podredumbre, donde se representa la escalada de la degradación y el envilecimiento.

Palabras clave: prisión, sadismo, infamia, abyección, experiencia liberadora

Abstract

In the writing the author does an act of presence along the totality of the work, inseparable moment where history and work merge indisputably and the one where literature dialogues with social sciences. *The Sixth* narrates about the world of the prison which concentrates and materializes everything that is depraved, filthy and vile, in a rotting background where it is represented the escalation of degradation and vileness.

Key words: Prison, Sadism, Infamy, Abjection, Liberating experience

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 87-112.

Fecha de recepción 17/03/2020 > Fecha de aceptación 11/02/2021

alexriverson39@hotmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana.

Los hombres son ayudas de cámara... Si hay uno que tiene aspecto de señor, hay muchos más que revientan de vanidad... pero... aquellos a los que nada doblega están en las cárceles o bajo tierra... y la cárcel o la muerte para unos... significan la esclavitud para todos los demás... (Bataille, 1985, p. 89)

El autor en su obra

José María Arguedas a los 26 años es encarcelado en la prisión "El Sexto" de la ciudad de Lima, Perú, quizá una forma novedosa de conjugar la literatura con la antropología, ya que como estudiante interrumpe una ceremonia oficial del régimen dictatorial: "Se abalanzaron sobre el enviado de Mussolini, lo cargaron en peso y lo zambulleron en la pila del patio de Derecho" (Vargas Llosa, 1979, p. 7); con lo que señalaba ya su ruta de que escribir es actuar, comulgando con Sartre (1969), sabiendo que para un escritor comprometido, las palabras son como pistolas cargadas, si habla, tira, dispara, también puede callar, pero si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos y no como un niño al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones. Si el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, debe saber que su función consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.

Después de un tiempo, a decir de Vargas Llosa (1979), "para esa operación de rescate y conjuro de determinadas experiencias el novelista necesita una cierta perspectiva temporal para trabajar con

libertad los materiales que le impone la vida", y desde esa experiencia de encierro Arguedas escribirá la novela *El Sexto* en primera persona; adelantando a un indigente que me señalaba que hacía investigación *underground*:

Yo antes de investigar primero vivo la experiencia... estoy de indigente para conocer bien la cultura *underground* del Centro Histórico, por dentro... y también por eso tomo (me obnubilo la conciencia), para tomar fotos con el corazón (Ríos Miranda, 2017, Diario de campo).

De tal forma, Arguedas escribirá desde una "emotividad" que le permitirá percibir mejor cada detalle del mundo y desde un individualismo acérrimo que rescata la experiencia singular de un conflicto personal con el mundo, producto de cierta segregación humana toda vez que es un mundo donde reina la violencia de los poderosos.

Para Bajtín (1982), el universo tiene un sentido, una "imagen del mundo que se manifiesta en la palabra" y el problema consiste en hacer hablar el "medio cosístico", en poder descubrir en este medio la palabra y el tono potencial, lograr una "transformación de la cosa en sentido", así una "cosa" para actuar sobre personas ha de desplegar su potencial de sentido, llegar a ser palabra, iniciarse en un contexto verbal y semántico posible; aunque ello sin tener lugar una reducción del todo a un denominador común: la "cosa" sigue siendo cosa y "la palabra" palabra, ambas conservan su esencia y tan sólo se complementan mediante el sentido, que en esencia es profunda y compleja y su manifestación se da en el descubrimiento de lo existente mediante la visión y su multiplicación, vía creación de una

totalidad conclusa, en tanto obra, y un contexto inconcluso, referente a la historia. De esta manera, el autor hace su acto de presencia en la totalidad de la obra, está presente en el momento inseparable donde contenido/forma, historia/obra, se funden indiscutiblemente. No está en los momentos separados ni en el contenido separado de la totalidad, sólo lo percibimos en su creación, no fuera. Así, el conocimiento de las ciencias humanas tiene un carácter dialógico, en tres etapas: 1) el punto de partida, el texto dado; 2) el movimiento hacia atrás, los contextos pasados, y 3) el movimiento hacia adelante, la anticipación y comienzo de un contexto futuro.

Arguedas en su escritura está alejado de la "frialidad cerebral" de una abstracción teórica que produce espanto y "deshumanización", pues la búsqueda hipnótica de "fines" ideológicos olvida los medios y les vuelve víctimas de una alienación abstracta que produce una adopción mecánica de ciertas fórmulas doctrinarias que deforman la visión de la realidad. Visión general que sumerge y pulveriza lo particular, "homogeneizando lo heterogéneo", destruyendo a lo singular en la uniformidad. Adoptando esto en su personaje *Gabriel*, quien dice: "No admitiría ninguna disciplina que límite mis actos y mi pensamiento. Estoy afuera". Declarándose libre de toda ideología y disciplina, excepto de la de sí mismo, la de su *experiencia singular*.

También se debe recordar que en toda creación intelectual la relación que un actor sostiene con su obra y la misma obra se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o por la posición del crea-

dor en la estructura intelectual; por ello, en palabras de Vargas Llosa (1979), Arguedas es como un "francotirador" desde un "idealismo desbocado". Así escribe una novela testimonio que denuncia el horror carcelario, pero que en realidad se sirve de la prisión sólo como medio para representar el drama de la marginalidad humana, utiliza la prisión como pre-texto. Se ubica como un *sujeto del enunciado* y vive su construcción artística, construye un relato aturdido por la violencia de un mundo en el que no puede integrarse como el ser solitario y singular que es, abrumado por vivir en la ciudad como un ser desamparado al que desgarran opciones contrarias; así, desde su "inconsciente cultural" (Bourdieu, 1967, p. 136), se posiciona en una superioridad estética, la pureza de lo indígena y del campo, donde construye una superioridad moral sobre lo moderno y lo ciudadano; escribe como "el que sueña desde sentado" (Arguedas, 1979, p. 122) y "procediendo sólo bajo el impulso de los sentimientos, aunque sean buenos" (Arguedas, 1979, p. 95); asomando así el *sujeto pulsional o inconsciente* (Baz, 1998) y sobrepasando al sujeto del enunciado o consciente.

De esta manera, lo ciudadano es representado de modo oscuro e instintivo, simbolizando la corrupción humana y el mal. Dando un asiento espacial a la injusticia y la maldad, donde la corrupción y el vicio son "flores de la urbe". Espacio que produce procesos de corrupción y suciedad que "amargan el corazón". Sí, en resumen, lo urbano, en oposición al campo y lo tradicional, es la simbolización del mal; en *la prisión* está concentrado y materializado todo lo que hay de depravado, inmundo y vil: asesinos, ladrones, autoridades y guardias corruptos y cínicos, violadores,

degenerados, traficantes de drogas e incluso de bienes de consumo, sádicos que se divierten a costa del hambre de los más desposeídos dentro de la prisión; todo en un fondo de podredumbre, una escalada de envilecimiento humano donde se degradan y representan los abismos del comportamiento humano.

El escritor *observado*

La realidad descrita es en función de un observador:

No existe una realidad independiente de la observación que se hace de ella, pues no existe una realidad en sí, ya que una realidad en sí sería aquella que se expresaría por sí misma, sin la necesidad de un observador. (Mendiola, 2000, p. 511)

Ya que toda obra es producto de esquemas de percepción que median un lenguaje histórico social para producir miradas sociales comunicadas que dotan de existencia social sea en pintura, historia o literatura; así se posibilita la construcción de temas sociales donde el narrador necesariamente aparece en lo que narra. Pero si desde la modernidad no existe una realidad sino varias, Mendiola sugiere "cuando hay diversas opiniones de un mismo tema, observar al observador" (2000, p. 513); y para reintroducir al observador en la explicación de la realidad es necesario reconstruir los contextos de emisión del observador que plasmará en textos sus observaciones.

Para varios autores la obra literaria de Arguedas, escrita desde los márgenes (la sierra, lo indígena y la marginalidad social), conmovedora y trágica, igual que

fue su propia vida, es un ejemplo del trabajo del escritor latinoamericano, pues forma parte del grupo de escritores que hace originales e innovadoras propuestas narrativas de la literatura latinoamericana. Vargas Llosa (1973) considera a Mariano Azuela, Alcides Arguedas, Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Jorge Amado y José María Arguedas (Andahuaylas, 1911, Lima, Perú 1969), como los autores que constituyeron una nueva actitud que históricamente significó una toma de conciencia de la propia realidad, una voluntad de reivindicar a los sectores segregados y de fundar a través de ellos una identidad nacional; dejando de imitar a los europeos, ahora copiaban la realidad pero además se advertía una originalidad temática.

Ahora sí, el historiador y el sociólogo tienen un abundante material de trabajo: la novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. Se ha poblado de indios, cholos, negros y mulatos [...] (Vargas Llosa, 1973, p. 185).

Tragedias, temas sociales y personajes que aparecen en la literatura no por lo que son sino por lo que representan. "¿Y qué representan? Los valores autóctonos o telúricos de América" (Vargas Llosa, 1973, p. 185). Pero donde además existe un afán de crítica social y de ser novelas, se convierten en documentos y "alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial, el atraso cultural y la dictadura militar, o autopsias de la miseria del indígena" (Vargas Llosa, 1973, p. 185).

Para Díaz Ruiz (1991), esta actitud de crítica social la define también como novela regional, aunque con rasgos positivos y relevantes que le dan vigencia y significación ya que la incursión de estos temas en la literatura contribuyen al conocimiento de la realidad económica, política y social de diversas zonas geográficas del continente, como descubrimiento y reconocimiento de una realidad por muchos vivida aunque ignorada como tema social y de literatura.

Documental, con apariencia de testimonio, esta literatura hace una radiografía social; busca en el contexto sus temas; se nutre de un amplísimo espectro de problemas y ofrece un catálogo de denuncias (Díaz Ruiz, 1991, p. 7).

Lo que constituyó un hito en la historia de la cultura y de las ideas, al convertirse en un acto de reflexión profunda que históricamente significó una toma de consciencia de la realidad, al plantear temas y problemas identificados con una perspectiva económica, social e histórica, realidades que hasta entonces no habían sido observadas.

Según Díaz Ruíz (1991), Arguedas es influido por las corrientes ideológicas y estéticas de la época, por Mariátegui y por la corriente indigenista, incluso por vocación y experiencia, orientará su obra al núcleo indígena y a revelar aspectos y registros de una sociedad marginal aunque altamente representativa de la realidad peruana, incluyendo en sus relatos aspectos individuales y biográficos, donde se incorpora su novela *El Sexto* (1961) como registro y denuncia social de lo que acontece en las cárceles del Perú y quizá de América Latina, en donde puli-

rá lo rudimentario e inmediato de su regionalismo para incorporar aspectos testimoniales innovadores y situarlo entre los ejemplos más notables de la narrativa hispanoamericana; siendo esta superación del regionalismo hacia una narrativa crítica, donde la experiencia vital y la conciencia social adquieren relieve, lo que definen la narrativa de Arguedas.

Su convivencia con el mundo indígena se convierte en clave determinante de sus relatos; su experiencia biográfica transforma su narrativa, la irrupción personal del autor como personaje define sus relatos (Díaz Ruíz, 1991, p. 12).

Arguedas relata:

En 1932 me dieron un puesto en la Administración de Correos de Lima. Trabajé allí hasta 1937 en que me apresaron en la Universidad... En 1937 estudiaba el último año de Letras, en la Sección de Literatura. Estuve preso un año. Salí en junio de 1938 (Oquendo, 1993, p. 192).

De esta manera:

[...] a través de sus propias manifestaciones biográficas se encuentra un preciso juego de relaciones y correspondencias con su creación literaria que permiten y exigen –entre otras formas de aproximación a su literatura– un análisis de esta naturaleza” (Díaz Ruíz, 1991, p. 13).

En este sentido para Oquendo (1993), en Arguedas el ejercicio de la literatura obedeció al propósito de revelar la realidad, rescatada de tergiversaciones y malentendidos, así el escribir fue una misión social, una forma de actuar sobre las

conciencias, en combate contra la ignominia y por la justicia. “Mundo que no asume como una creación suya sino como una transcripción en esencia fiel de la vida como la vivió y la vio en determinados espacios sociales y geográficos” (Oquendo, 1993, p. 9).

Finalidad que lo motiva a escribir y que determina la elección de sus temas, sus voces y sus ámbitos; conformando así esa nueva corriente de novelistas latinoamericanos anunciada por Vargas Llosa. En voz de Arguedas:

[...]cuando estaba en el cuarto año, uno de los buenos Dictadores que hemos tenido me mandó al Sexto, prisión que fue tan buena como mi madrastra, exactamente tan generoso como ella. Allí conocí lo mejor del Perú y lo peor del Perú, salí y fui enviado como profesor al Colegio de Sicuani, luego volví a Lima y concluí estudios de Antropología (Oquendo, 1993, p. 199).

“Aunque antropólogo, para Arguedas la literatura fue una vía, más eficaz y de mayor alcance que la ciencia, para conocer y dar a conocer a los hombres y las sociedades que conforman” (Oquendo, 1993, p. 9). La literatura es más un medio que un fin, para representar con la mayor autenticidad posible el “mundo cargado de monstruos y de fuego”, experiencias vitales que renueva con su imaginación y las objetiva en palabras, para así comunicar verdades que son necesarias difundir en el vínculo que construyó entre su literatura, su vida y la realidad. “Si algún sentido tenía para él ser escritor era ese: un compromiso con la verdad que elevó a razón central de su vida” (Oquendo, 1993, p. 11).

Además de transformar el regionalismo y el indigenismo latinoamericano, en *El Sexto* aparece un tema nuevo: la prisión, objeto de investigación nuevo que parece mediar entre el mundo de lo indígena y de los terratenientes criollos, ubicándose mayormente en el mundo moderno y mestizo que veía plasmarse cada vez más en la realidad social.

Es un libro que quiero mucho, porque lo he padecido. Aunque sé que es una novela que no está en la línea del resto de mi trabajo literario, tengo debilidad por ella, pues esas páginas las he vivido –en la prisión– con dolor (Barreiro Sagui, 1992, p. XIX).

Obra donde hacen intersección su biografía, la literatura, la antropología y el folclore aunque ahora sea carcelario, cumpliéndose otra afirmación:

Sus intervenciones revelaban el antropólogo que conocía sus temas por haber vivido las situaciones no como un simple investigador que observa los fenómenos desde el exterior (Barreiro Sagui, 1992, p. XIX).

Aunque finalmente la literatura remacha otra sentencia sobre él

El novelista peruano José María Arguedas ha opacado, hasta casi hacerlo desaparecer, al etnólogo peruano José María Arguedas, de tal modo que este nombre, encabezando un conjunto de ensayos de antropología cultural [...] puede comportar sorpresa para muchos lectores de sus narraciones (Arguedas, 1981, p. IX).

Una novela etnográfica del encierro

La literatura como producto y artefacto humano que es, intermedia entre la ficción y la realidad, que media entre las disciplinas literarias y antropológicas, ha recobrado un gran empuje desde la antropología posmoderna como material apto y válido como dato o fuente etnográfico y/o etnohistórico (De la Fuente Lombo, 1997). Campo en que se entiende que la finalidad de la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano, que aspira a la instrucción, al entendimiento, al consejo práctico, al progreso moral y a descubrir el orden natural de la conducta humana; por otra parte se ha considerado que la virtud de la etnografía no depende de la habilidad del autor para recoger hechos o construir datos sino depende del grado en que es capaz de clarificar lo que ocurre, de reducir el enigma al que dan nacimiento hechos no familiares, que surgen en escenarios desconocidos.

Arguedas (1979), antropólogo y escritor, describe un mundo de la prisión donde los “valores negativos” del mundo exterior se agravan en una pesadilla que se vuelve todavía aún más insoportable. La prisión del *Sexto* está estratificada según un sistema jerárquico rigurosamente parcelado en tres pisos según clases sociales: abajo los vagos, delincuentes habituales y facinerosos asesinos, en medio los ladrones principiantes y arriba los políticos. Pero dejando al margen de esta marginalidad misma del mundo de la prisión a tres personajes importantes que rescataremos más adelante, *el pianista*, *el japonés* y *el clavel*, pues su importancia radicará en que están excluidos de este

sistema marginal y sobreviven desde los “bordes”, en el límite carcelario.

En una descripción de la vida cotidiana del *Sexto* se enuncian atrocidades comunes a la literatura carcelaria: iniciando por la corrupción, complicidad y complacencia de las autoridades y guardias de prisión, que dejan ver su cinismo y sadismo; un autogobierno que impone orden mediante el terror, la crueldad y perversión de prácticas carcelarias; tráfico de alcohol y drogas, colusión de internos y guardias en estas prácticas; vejaciones y envilecimiento humano, robos, extorsiones y violaciones, homosexualismo y prostitución forzada; terminando con una comida hedionda, escasa e incluso “nula para los más débiles”. Todo un breviarío de inmundicia y envilecimiento, donde la interacción humana se da entre la bestialidad de los presos, el cinismo de los guardias y la crueldad y el sadismo de prácticas carcelarias; un terror de autogobierno carcelario que se hunde hasta encontrar “matices propios de lo horrible” donde los vagos se distraen buscándose los piojos y arrojándolos a los distraídos, comiendo de la basura, tragando desesperadamente desperdicios de comida tirados en el suelo y lamiendo sangre derramada de sus mismos compañeros presos.

Matices propios de lo horrible

En la prisión del *Sexto* además del hacinamiento físico y la pestilencia de sus excusados y del basurero, se vive en una atmósfera de vertiginosa brutalidad donde el sadismo es un deporte generalizado, la abyección se mira en el patio de la prisión y la infamia se adivina detrás de los barrotes, prácticas culturales y

vínculos sociales donde se aniquila toda “esperanza humana”. Lugar donde nadie parece concebir que se pueda obrar sin interés ni cálculo sino por simple amor al prójimo, donde quizá “el encuentro con el otro” ya se ha olvidado; ambiente sórdido que se vive en prácticas crueles y perversas que denotan una nominación de lo innoble: *sadismo, abyección e infamia*.

a) Sadismo

Sin hacer una descripción elaborada que esté, exenta de una elaboración más profunda, se entenderá al sadismo como:

Placer morboso del que se complace en presenciar o cometer crueldades. Perversión sexual en que el instinto genésico sólo se excita y se satisface maltratando o atormentando a otra persona (*Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, 1990, p. 3349).

También refiere a “la perversión sexual en la que el orgasmo depende de la tortura que se inflige a otros o de causar dolor, maltrato y/o humillación al prójimo” (Sade, 1973, p. 12); remarcando la *dependencia* en que una *satisfacción sexual* se encuentra en relación a las *acciones de crueldad* asociadas, por tanto, un sádico no disfruta únicamente siendo cruel, sino que su satisfacción depende de ello. Aunque de un modo más amplio que la “perversión sexual en la cual la satisfacción va ligada al sufrimiento o a la humillación infligidos a otros” (Laplanche y Pontalis, 1993, p. 390). Por último, se denomina *sadismo* al mero ejercicio de esta violencia, aparte de toda satisfacción sexual, por ello, en el presente se hace referencia a una brutalidad que no puede reconocer límite, brutalidad de una

pasión sádica y sin freno que exhibe una subjetividad que parece ya no tener *objeto*, límite ni ley, materializada en “el mal” como la depravación moral completa.

En este sentido, en la obra se tiene que al japonés, por considerarse representante del militarismo japonés al llegar a la prisión vestido con uniforme de soldado, uno de los matones llamado *Puñalada* le ha prohibido cagar inmóvil y debe hacerlo a la carrera o a escondidas, pues a golpes y humillaciones no le permitía defecar:

Lo empujaba. El japonés pretendía acomodarse sobre algún hueco de los ex-wateres, y el negro lo volvía a tumbar con el pie. No eran puntapiés verdaderos, porque con uno habría sido suficiente para matar a ese desperdicio humano. Jugaba con él.

El japonés acababa por ensuciarse, echado como estaba, sobre sus harapos. El negro se tapaba las narices, y reía a carcajadas, mientras sus “paqueteros” lo aplaudían (Arguedas, 1979, p. 43). En otro pasaje se lee que:

El japonés observó, anhelante, que los huecos de los antiguos wáteres estaban desocupados; busco con la vista a “Puñalada”, a “Maraví”, Al “Colao” y a “Pate’Cabra”. No estaban afuera, en el pasadizo.

El japonés corrió hacia uno de los huecos, se bajó el trapo que le servía de pantalón y, sin atreverse a quedar en cuclillas, agachado a medias, se puso a defecar. Los otros presos comunes que lo vieron le dejaron hacer. Algunos miraron hacia las celdas casi con el mismo terror que el japonés y se agruparon, como

formando una cortina; otros se reían y volvían la vista de los wáteres a las celdas... El japonés defecó en pocos segundos; dejó parte de sus excrementos sobre el piso; no podía tener la puntería que los otros, a causa del miedo. Luego se amarró los pantalones, anudando algunas de las muchas puntas de las roturas del trapo.

El japonés se buscó los sobacos, hurgó con los dedos su cuerpo, y empezó, con su costumbre habitual, a echar piojos al suelo. Se apagó el relámpago de dicha que animó su rostro, empezó a caminar con la torpeza, como fingida, con que solía andar (Arguedas, 1979, pp. 41-42).

b) Abyección

La abyección de un ser humano es negativa en el sentido formal de la palabra, ya que tiene como origen una *ausencia*: la incapacidad de asumir con fuerza suficiente *el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas*, base de la existencia colectiva; así compromete una pasividad y un sufrimiento:

La mugre, los mocos, los piojos bastan para convertir en innoble a un niño de corta edad, cuando su naturaleza personal no es responsable de ello y solo únicamente el abandono o la impotencia de los que le cuidan. La *abyección general* es de la misma índole que la del niño, al ser sufrida por impotencia debido a unas condiciones sociales determinadas: es formalmente distinta de las perversiones sexuales en las que las cosas abyectas son buscadas y que entran en el ámbito de la subversión (Bataille, 2006, p. 326).

De esta manera, la abyección humana procede de la incapacidad material de

evitar el contacto de las cosas abyectas: no es más que la abyección de las cosas comunicadas a los hombres que las tocan. Los hombres desdichados son obligados a la abyección sin el menor gusto por ella y pueden compartir incluso el horror de la abyección pero no en el embotamiento y en la fatiga; no obstante, para Bataille, "el gusto por la abyección representa ya una forma diferente y cae bajo la subversión" (2006, p. 502), entendiendo esta última como "la abolición de las reglas que sustentan la opresión" (2006, p. 324).

Por tanto, se observan dos formas de abyección: la de aquellos excluidos sociales, obligados de forma física e histórica, y los otros que denotan un "gusto" por la abyección, donde se observa un *placer erótico fundamentado* en la duración del proceso y que "introduce la posibilidad de una alteración", un *goce*.

En la prisión del *Sexto* se tiene que la comida es hedionda y podrida, además de escasa y nula para los débiles; así los vagos deben contentarse con devorar cáscaras y pepas, lamer el suelo y englutir los escupitajos y sobras de los fuertes e incluso lamen la sangre derramada por otro preso (Arguedas, 1979, p. 52):

Tocaron la campanilla, anunciando el rancho de los vagos. Les servían una sola vez al día.

Un negro alto y recio y un muchacho traían la comida para los vagos, en dos ollas grandes. El negro entraba armado con un palo.

No lograba conseguir que los vagos formaran cola. Había entre ellos muchos idiotizados y casi locos. Se acercaban en tumulto donde el rancho, con sus latas pequeñas en las manos. Algunos tenían platos de hierro despostillados, y

otros sólo cartones y trozos de periódicos, o nada. El negro ahuyentaba con el palo a los demás, mientras alguno recibía la especie de mazamorra renegrida que les servían. Todos huían lejos con su lata o el plato llenos; y devoraban la masa de arroz, fideos y frijoles agusanados, en un instante. Se llevaban la masa a la boca, con las manos. Y volvían en seguida, pretendiendo recibir más. Giraban alrededor de las ollas y el negro. Los débiles se quedaban frecuentemente sin recibir nada, y si alcanzaban a llegar hasta el negro y conseguían un cucharón en las manos, o sobre algún papel sucio, no podían correr lo suficiente como para huir de los más fuertes. Tragaban la ración en plena carrera. Se metían los frijoles a la boca con cartón o papel y todo; o se mordían sus propias manos. No tenían casi tiempo de masticar. Los fuertes los seguían; les abrían las manos para capturar los restos; los lamían; y lamían entre los dos el piso, si en la huida el vago perseguido dejaba caer parte o toda la ración al suelo (Arguedas, 1979, pp. 123-124).

Además están los casos del ya citado *japonés* y del *pianista*:

[...] los vagos seguían cerca de la gran reja. No hablaban; daban vueltas, casi en el mismo sitio. El *japonés* no estaba entre ellos; apoyado en una especie de estaca que había frente a los huecos de los exwáteres, se comía los piojos, sonriendo; los masticaba con dificultad (Arguedas, 1979, p. 84).

[...] el "Pianista" apareció del fondo del penal, corriendo. Solía hacer ejercicios; y siempre caía al suelo, porque se le rendían las piernas. Esta vez se detuvo cerca de la celda encortinada; no cayó; se

sentó conscientemente en el suelo, con la cara hacia la celda. Empezó a "tocar" en el piso y a mover la cabeza. Cantaba; podía oírle desde la altura. Su voz delgada, temblorosa, como la que sale de un vientre vacío, intentaba seguir alguna melodía. Luego se calló y quedó como pensativo, con la cabeza apoyada sobre el pecho. Tenía las piernas al aire por las roturas del pantalón; la piel de su espalda, cubierta de mugre, casi no se distinguía de la oscura tela del saco que no alcanzaba a taparle sino los hombros y los costados del cuerpo. Su cuello estaba escondido por los cabellos crecidos en crenchas apelmazadas por la suciedad... "¿Cómo puede funcionar aún el cuerpo de un hombre así aniquilado, convertido en esqueleto que la piel apenas cubre?" me preguntaba. Pero el "Pianista" se animó de repente; cantó de nuevo, tocando el piso con los dedos entusiasmado. Levantó la cara hacia la celda donde estaba "Clavel" (Arguedas, 1979, p. 62).

El "Pianista" (al momento del rancho de los vagos) esperaba que el negro dispersara a los otros con su palo, luego de reconocer que había servido a todos y repetido a muchos. Entonces se acercaba temeroso, como ante una fiera, al negro. Le estiraba las manos separadas. Con mucho desprecio, el rancho le llenaba una y otra mano. El también tragaba la ración ahí mismo, delante del negro. El ayudante del rancho se le acercaba para protegerlo.

Con su cara fluida, sus barbas abundantes y la melena que le cubría el cuello, sus ojos hundidos relampagueaban un poco, cuando recibía la yapa. Sonreía, se humillaba ante el ayudante, que era su

protector, se inclinaba hacia él. El negro lo insultaba.

El "Pianista" se iba, haciendo ejercicios de respiración. Tenía la obsesión de la fuerza física. Pero frecuentemente se quedaba sin rancho. Llegaba adonde el negro cuando ya no quedaba nada en la ollas...

Pero aun cuando no recibía nada, se alejaba haciendo ejercicios de respiración, como si hubiera comido (Arguedas, 1979, pp. 125-126).

Ejemplos que parecieran una novela etnográfica del encierro que retrata una atmósfera inmundada de *sadismo* y *abyección*:

[...] "Puñalada" tumbó al japonés junto a los huecos de los wáteres; y cuando vio que ya se hacía, llamó a gritos al "Pianista": "¡Ven, mierda; ven huerequeque!" le gritó. Lo arrastró junto al japonés. "¡Toca sobre su cuerpo, carajo!" -le ordenó-. "¡Toca un vals! "Ídolo". Aunque sea "La Cucaracha". "¡Toca, huerequeque!". Lo hizo arrodillar. Y el "Pianista" tocó sobre las costillas del japonés, mientras el desgraciado se ensuciaba. El negro se tapó las narices; "¡Toca hasta que acabe!", gritaba. El pobrecito siguió recorriendo las costillas del japonés, moviendo la cabeza, llevando el compás, con entusiasmo, como has visto que toca el filo de las barandas. "Puñalada" y sus socios se reían [...] (Arguedas, 1979, p. 44).

Catálogo de "basura humana", donde Arguedas refiere que incluso para comer las sobras del alimento y vivir de la basura se deben tener fuerzas para luchar por ellas y ahuyentar a los otros (1979, p. 126), pelear por las sobras con el afán de sobrevivir. Siendo "el mundo y la cár-

cel en él, lo que da lugar a que esto suceda" (1979, p. 43).

[...] mientras la llovizna caía o el sol terrible de verano pudría los escupitajos, los excrementos, los trapos; no los desperdicios, porque apenas alguien echaba restos al botadero, los vagos más desvalidos se lanzaban al depósito de fierro y se quitaban los trocitos de zanahoria, las cáscaras de papa y de yuca. Las cáscaras de naranja las masticaban con locura, y las engullían, sonriendo o sufriendo" (Arguedas, 1979, p. 31).

c) Infamia

El diccionario la refiere como descrédito y deshonor, maldad y vileza (Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado, 1990, p. 1940). Llevadas al extremo en estas prácticas carcelarias crueles y de un sadismo de tal brutalidad que no reconoce límite, materializada en una pasión sádica bestial e inhumana, donde parece enaltecerse "el mal" como la depravación moral completa. Esta se inscribe en el personaje de *El clavel*:

Un muchacho de pelo largo estaba apoyado en la pared de enfrente. La luz hacía resaltar su rostro blanco y sus cejas delgadas. Parecía un sonámbulo.

[...] estaba llorando; la luz fuerte hacía resaltar sus lágrimas. De sus ojos cerrados, desde sus pestañas largas, muy negras, seguramente pintadas, brotaban a torrentes las lágrimas. Seguía recostado contra la pared; su piel parecía suave como la de una criatura (Arguedas, 1979, p. 51).

Éste, cuando llegó de la calle desde hacía meses, fue llevado directamente a la

celda de *Maraví*, traficante que controlaba el negocio de ron, coca y "pichicata", en complicidad con guardias y el comisario; y no salía de esa celda sino a ratitos y vigilado por otro preso, pues era celado como su mujer. Después, como prebenda con la finalidad de que no rompiera el equilibrio de los grandes negocios en *El Sexto*, de contrabando y complicidades, le fue entregado a *Puñalada* quien le encerró en su celda y colocó un trapo de cortina para cubrir lo que sucedía en el interior. Pero *Puñalada* se cansó de él y lo puso a prostituirse, alquilándolo a los demás delincuentes por cinco libras cada visita y cuando los guardias encierran su celda con cadena y candado (Arguedas, 1979, p. 168), a fin de que no entrarán más clientes a ella, el negocio prosigue pues los clientes lo fornican desde la reja cerrada (Arguedas, 1979, p. 175), continuando el negocio a través de la reja, entre el pasillo y el interior de la celda, mientras otros hacen fila y algunos más forman una especie de cortina humana.

Incluso cuando ha muerto *Puñalada* y parece que sacaran de su infamia al *Clavel*, este es llamado por los guardias, alumbrándolo en la oscuridad de su celda con una lámpara, encontrándolo acurrucado en un rincón y semidesnudo de la cintura hacia abajo, cuando éste "se levantó con gran esfuerzo. Descansó un instante, luego se volteó de espaldas y fue retrocediendo, agachado hacia la puerta" (Arguedas, 1979, pp. 212-213). Descendiendo aún más hondo en esta "cueva de Lima", convirtiendo al *Clavel* en una bestia, borrándole la pequeña llama de loco que tenía y haciendo de él una *bestia silenciosa*, ya sin sentidos y que no tendrá ya sosiego, pareciendo que "la noche no va a terminar nunca" (Arguedas, 1979, p.

177), pues "a nadie, ni aún en *El Sexto*, habían desgraciado de esa forma" (Arguedas, 1979, p. 195).

Deshonra, maldad y vileza impenable, como el ejemplar caso que Borges (1981) ilustra con "El espantoso redentor de Lazarus Morell", por la abyección que requiere y su fatal manejo de la esperanza, en un desarrollo gradual semejante a una pesadilla; ya que este personaje engañaba a los negros esclavos del Sur de Norteamérica, ofreciéndoles ayuda para escapar de sus amos, para luego venderlos y nuevamente ayudarles a escapar, con la promesa de que al final recuperarían su libertad y una parte de las ganancias por su venta; convenciéndoles y vendiéndoles una y otra vez hasta que el negro, ya más desconfiado y desahuciado que fatigado, terminaba recibiendo una puñalada y siendo hundido en los pantanos, sacándole ganancia a su humanidad hasta el grado de aniquilar toda esperanza en ellos.

Prácticas carcelarias: *bestiario* de podredumbre humana

Prácticas carcelarias que desfilan cruelmente en el patio y ante la mirada de todos los presos, algunos de los cuales contemplan gozosos el suplicio, entretenidos viendo cómo se tortura con sumo sadismo y hasta la infamia, martirios que se regocijan con la sangre y el dolor humano expuestos, horror que fascina y repele al mismo tiempo. Incluso en un pasaje metafórico, los vagos lamerán la sangre del piso, sangre derramada de *Clavel*, con el afán de sobrevivir. Una violencia que ya no es sólo política y social como en el mundo exterior, manifiesta en la explo-

tación económica, la represión política y las desigualdades sociales, sino que ahora en *el encierro* contamina todas las acciones humanas con una "maldad inmanente" del hombre, entonces la especie humana es cruel y el hombre en sociedad es malvado, a decir de Arguedas. Una "violencia salvaje" la que se vive en la experiencia del encierro, que contamina, perturba y altera el orden social establecido, asomando esa "maldad inmanente del hombre", que Bataille (2007) nombra *la parte maldita*.

Atmósfera brutal que trastorna a muchos, enloquece a unos, empuja al suicidio a otros, deshumaniza en mayor grado, endurece hasta a los cobardes y aquellos que logran adaptarse y sobrevivir se traicionan entre sí y se matan a puñaladas. Lugar donde todos están contra todos y donde "el peor enemigo de un preso es el otro preso" (Bettelheim, 1973) pues el horizonte inmediato es "sobrevivir". Aniquilando todo vínculo de solidaridad humana. Así, en palabras de Vargas Llosa:

La única ley imperante en esta selva es la fuerza. No existe ningún principio de solidaridad, una moral que merezca este nombre; no hay otra vida de relación que la de amos y sirvientes o enemigos que se miden esperando el momento propicio para destrozarse (1979, p 15).

Por ello, lo que une a los hombres no es un sentimiento fraternal sino la obediencia de cada grupo a un jefe y una cierta obcecación sectaria que vigila los intereses propios de cada mezquina individualidad. Surge un enigma: ¿en este lugar qué tipo de "moral" merece el nombre de "solidaridad"? Cuando todo pareciera indicar que aparece la creación de un nuevo la-

zo social: la desconfianza y la traición por excelencia.

Descripción de un "bestiario" de podredumbre humana que retrata una sofocante acumulación de iniquidades del horror carcelario, una "demencialidad animal" que raya en "lo irreal" pero que descubre a la prisión como un "laboratorio humano" donde toda experiencia humana es posible, incluso la "revelación" y, con ella, la "libertad", en lugares insospechados e inauditos. Toda vez que en el presente se tratará de dilucidar una posibilidad de que *lo insospechado* está en la prisión como experiencia liberadora y *lo inaudito* se encuentra en personajes en que nunca se esperaba, como *el Pianista*, *el Japonés* y *el Clavel*, mismos que pasan del sadismo, la abyección y la infamia, a "un proceso fulgurante de iluminación" (Genet, 1976) y *una experiencia liberadora*. Este proceso será descrito y observado desde la condición marginal del personaje de *Gabriel*, quien es Arguedas escribiendo en primera persona, desde un "idealismo desbocado" y con una hipersensibilidad hacia los hechos atroces de la vida carcelaria, que le hace solidario hacia los seres más segregados: *el Japonés*, *el Pianista* y *el Clavel*; "escombros humanos" a quienes la prisión ha martirizado brutalmente. Así, Vargas Llosa escribirá:

Gabriel es un ser supersensible, extremadamente apto para sentir la violencia agazapada en todas las formas de vida y, al mismo tiempo, furiosamente inapto para aceptar que la realidad está hecha así y acomodarse a ella. Esta aptitud-inaptitud han hecho de él un ser distinto. En un sentido, una víctima; en otro, un ser superior a los demás. Gabriel

es consciente de ello, ha asumido esa inadaptación que es su tragedia como un destino, al que se aferra con tranquila soberbia. Hay en él un discreto masoquismo, una cierta complacencia en comprobar a cada instante, en cada experiencia, su marginalidad, su rebeldía frente al mundo, su soledad.

De esa contemplación secreta de su marginalidad, Gabriel extrae un sentimiento de orgullo, una sensación de superioridad moral –la de mártir sobre los verdugos y los indemes– que le dan fuerzas para resistir al Sexto, en particular, y, en general, la vida (1979, pp. 16-17).

De esta manera *Gabriel* registra el sufrimiento y la desgracia que lo rodea, llora todas las miserias humanas, desconsolado, enfermo de piedad y amor, describiendo imágenes de un combate desigual entre el mundo atroz de los hombres y *el confinamiento en una soledad* del sujeto que padece infinitamente por todo y por todos. Finalmente cuando *el japonés* y *el Pianista* mueren, *Gabriel* afirmará:

[...] en el japonés y el Pianista había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra.

Mordía los piojos; el otro “tocaba piano”. Ambos caminaban solos a la sombra de estos muros. Los martirizaban de distinto modo... No los machucaron sin embargo, hasta formar de ellos una masa sin nombre, como a los otros. En el cuerpo del japonés se arrastraba el mundo, allí abajo; conservaba su forma, aun su energía. De los wáteres a los rincones, caminando, o apoyado en la estaca, llevaba un semblante que no muere. El “Pianista” oía la música de afuera, de la inventada por el hombre, de la arrancada

del espacio y de la superficie de la tierra. El hombre oye, hermano, a lo profundo [...] (Arguedas, 1979, p. 18).

Pero la sensibilidad potenciada a este grado puede llevar a un ser hasta los límites de lo inhumano, volverlo un *monstruo* para quien la vida resulta literalmente invivible. Vargas Llosa apunta que sólo existen dos posibilidades para tratar esta hipersensibilidad. La primera es *la auto-destrucción*, como el suicidio de *Pascamayo*, quien ya había aceptado la muerte en la prisión, y dice a *Gabriel*: “Ahora ya no me inquieta nada. Espero el *día*. Me trastorno de vez en cuando. Me pegas entonces o me echas agua fría”, “Tan seguro como de que voy a morir en el *Sexto*, mañana o pasado, bien prontito” (Arguedas, 1979, p. 188). La injusticia de su encierro ya lo había desequilibrado y una extraña enfermedad lo había trastornado, más ante la imposibilidad de soportar el espectáculo del negocio infame a través de la reja, espectáculo de depravación insospechada, se lanza desde el tercer piso contra la misma celda de *Clavel*, “porque su estado de ánimo no pudo soportar el infierno en que vivía” (Arguedas, 1979, p. 216).

El cuerpo de *Pacasmayo* chocó contra la reja de la celda, se rompió el cuello y se destrozó la cabeza, quedando tendido su cuerpo a la puerta de la misma. De ser un hombre trabajador y provechoso para la sociedad, un cristiano lastimado, de un corazón fino que se quebró con las tinieblas de martirios en la prisión, quedó un cuerpo “doblado en el umbral de la celda del *Clavel*”. “Nunca un ser vivo puede adoptar la postura de un muerto. Estaba destroncado, con el cuello roto, la cabeza, en dirección absurda; los brazos como

alas quebradas" (Arguedas, 1979, pp. 211-212). Metáfora del extremo proceso de deshumanización vivido en la experiencia del encierro. Primero el *Clavel* hecho esa "triste miserabilidad" que cuando lo descubren los guardias anda hacia atrás, camina de espaldas, cansado y mostrando su maldición, desprovisto ya de gestos humanos para la mínima interacción, y después *Pacasmayo* convertido en cadáver de grotesca compostura, al no poder soportar del primero "el espectáculo de la desnudez y locura" (Arguedas, 1979, p. 216); ambos muestran "¡Hasta que extremidades llega el humano en la capital!, a decir del indio *piurano*, pues ¿quién tuerce así el alma del humano?, por ello dirá que "Dios se ha ido al monte" (Arguedas, 1979, p. 214) y no existe más en la prisión.

La segunda es más prudente pero más ambiciosa, *la destrucción simbólica de este mundo atroz en su recreación novelesca* y así permitir a ese condenado de la vida poder vivir en su escritura; por ello Arguedas escribe en primera persona, para que no haya equívoco, como objeto de la realidad escribe una obra y, a partir de su rechazo del mundo en esta obra-ficción, reinventar otro mundo posible. De esta manera, "El Sexto es una parábola sobre la condición del escritor, ese Narciso solipsista que sólo puede inventar mundos a partir del mundo y hablar de los otros hablando de sí mismo" (Vargas Llosa, 1979, p. 20).

Obra-texto que aquí tomare de *pre-texto* para construir una hipótesis que contornea una tercera posibilidad de este universo novelesco, donde también se logra *una destrucción simbólica del mundo carcelario en el desprecio de la carne y del propio cuerpo, en la degradación de la persona y el anquilamiento del "Yo"*,

para que "renazca un hombre nuevo" desde una *experiencia singular* y con ello la posibilidad de inventar otros mundos posibles, teniendo así una construcción de "otro mundo" desde una "fabricación nueva del hombre", inventar el mundo desde *sí mismo*.

Recordemos que *Gabriel* como víctima es un elegido del odio y de la incompreensión del mundo, a la vez que un ser superior a los demás, por voluntad decididamente inapto para aceptar que la realidad está hecha así y acomodarse a ella, por ello ha decidido asumir esa inadaptación que es su tragedia como su destino, la marginalidad y la exclusión de un mundo de por sí grotesco y soterrado como la prisión, aferrándose con una tranquila soberbia que quizá oculte un discreto masoquismo, inconsciente o "desbocadamente idealista", que goza con cierta complacencia en comprobar en cada experiencia su marginalidad y su rebeldía frente al mundo, reafirmando así en su soledad. Entregándose a gozar de la soledad, pues "la soledad se sufre" (Arguedas, 1979, p. 164). Soledad como "mecanismo fulgurante", proceso de ruptura con el mundo y el encuentro con el *sí mismo*, que se extrae en una contemplación secreta e íntima de su marginalidad y exclusión, de la cual "fulgura" una sensación de superioridad moral, extrayendo un sentimiento de orgullo, convirtiéndose en una "fulguración de orgullo en lo inmundo y la vergüenza" y contorneando una iluminación de sí mismo. Finalmente, Arguedas escribirá en *El Sexto*, en palabras de *Cámac*, que es su guía en el mundo carcelario: "El hombre sufre, pero lucha. Va adelante. Y este sufrimiento de nosotros acerca nuestro cuerpo" (1979, p. 54).

Un proceso de revelación: "espacio de iluminación y experiencia de libertad"

En *El Sexto*, Arguedas hace una denuncia del mundo de afuera desde dentro de la prisión, esta es un producto del "mundo de afuera" y *Puñalada* es hijo de la miseria y de las desigualdades del sistema, es resultado de la pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra y del sistema, parafraseando a Galeano (1971), de los barrios que apestan como el *Sexto*, hundidos en la explotación y en la mugre, en la porquería y en la perversidad, producto del mismo sistema. Mundo maldito donde gobierna la violencia y se ejerce la vileza y la codicia sin fronteras de los poderosos, lugar donde no es posible disentir sin temer a la brutal represión. Donde "de noche, el Sexto huele como si todos los allí encerrados estuvieran pudriéndose"; "Allí, donde aparentemente el hombre debía estar ahogado por la inmundicia" (Arguedas, 1979, pp. 221-222). Sin embargo, "la cárcel es menos asfixiante que la calle", paradoja donde "...la cárcel, negación de la persona, disforme reflejo de la sociedad, le ofrece al hombre lo que la vida cotidiana le arrebató: la libertad de comprender y expresarse" (Arguedas, 1979, pp. 13-14).

La prisión como espacio de encierro donde se rescata la singular *experiencia de sí*, encontrándose a sí mismo en la soledad del encierro y en el abismo de lo inhumano, hondura profunda de una "bestialidad humana"; del cual se dirá de *Camac*, compañero de celda de *Gabriel*: "Tenía 23 meses de secuestro en el penal; había recuperado allí el hábito de la libertad" (Arguedas, 1979, p. 34). Enunciado interesante e impresionante que

contornea la *negación de la persona*, proveniente y moldeada en el mundo exterior, pero también el *redescubrimiento de sí mismo* en una sola experiencia: el encierro y la soledad.

Aunque Arguedas ve en "la libertad de la palabra" la única ventaja que el mundo de adentro tiene sobre el mundo de afuera, sin embargo también permite vislumbrar y construir otros horizontes posibles desde la singular *experiencia de sí mismo* y centrada en el cuerpo, en dos momentos. Primero en la *negación de la persona* existe un desdibujamiento de la *cultura de presentación* (Goffman, 1981), entendido como aquel rol que incorporó y asumió en la sociedad, eliminando con ello la superficial y artificial nube de confort de la vida social (Wilde, 1993), en las constantes *mortificaciones del Yo* (Goffman, 1981). Después desde la marginalidad y los límites de la condición humana, donde los vagos, erizos y "laicos" en sus prácticas de vileza humana, se subjetivan en la abyección, experimentando una desposesión de "lo humano" (Ríos Miranda, 2012), que hasta ese momento los había constituido y subjetivado como personas, produciendo un *aniquilamiento del Yo*, accediendo a un "trance de iluminación" desde el cuerpo, que produce una grata sensación de "experiencia de libertad", en su decir: "¡yo porque debo hacer esto o aquello que me dicen que debo de hacer!"; a pesar de los severos y crueles castigos inflingidos por el incumplimiento. De manera que desde la "negación de la persona", en la "trascendencia del dolor de la carne", se recupera una singular "experiencia de libertad", entre el cuerpo y la palabra, resistiendo el cuerpo las prácticas disciplinarias puede enunciar una "libertad de palabra" y lo-

grando un “redescubrimiento de sí mismo” desde este pequeño e ínfimo acto de libertad.

Para Wilde (1993), en la soledad de la cárcel, entre celdas sombrías y sintiéndose desgraciado y arruinado, con un sentimiento de desamparo total, tanto en noches de angustias, perturbación e incertidumbre, como al igual que en prolongados días de dolor, produciendo una desolación abrumadora; también existe un momento de coexistencia consigo mismo, momento que permite la creación. Al serle arrebatada la posibilidad de observar el maravilloso mundo del color y del movimiento, en la soledad, como el artista, se encuentra una atmósfera de paz y silencio que procura una afirmación e intensificación de la propia “persona” donde, por intenso que sea el dolor en un ambiente embrutecedor, este momento facilita la creación de *sí mismo* desde esta experiencia singular distanciándose del mundo y objetivándose en él, momento de autorreflexión y autocreación. Proceso de autoinspección donde se hiere la vanidad hasta lo más profundo, nube habitual de satisfacción y engreimiento de uno mismo, hasta destruirla por completo pues la superficialidad de la existencia del mundo exterior, vida frívola y fútil, es la muralla que no permite conocerse a *sí mismo*, siguiendo a Wilde (1993). En este *mecanismo* se logra una afirmación e intensificación del ser mismo o de la propia *persona* y en este proceso *el arte de sí mismo* (Foucault, 1999) se revela en formas y cambios de estados de ánimo.

De esta manera, las existencias de los que viven en el encierro se ven marcadas no por acontecimientos sino por el dolor, se tiene que “medir el tiempo por ráfagas de sufrimiento y latidos de amargura”, no

se tiene otra cosa en que pensar ya que la pesadumbre es su único medio de vida que les permite tomar consciencia de que se existe y el recuerdo de los momentos tristes del pasado resultan imprescindibles como prueba y garantía de que la identidad propia aún no ha cambiado. Experiencia del *dolor* de que “se sigue existiendo” en ese mundo embrutecedor de ambiente innoble y *memoria* de que aún se es alguien, *dolor* que se ancla en la *memoria* y que llevarán a la *melancolía*.

Entre la persona que aún es y los ecos de acontecimientos pasados, que son aquellos que sustentan a la misma persona, se ha abierto un precipicio tan hondo como la distancia entre la actual existencia en el encierro y la realidad de esos hechos ocurridos en el mundo exterior. De tal manera, los muros de la prisión pareciera que se han incorporado en la experiencia de sí mismo, hasta el punto de que el sufrimiento rige las existencias de cuantos moradores hay en ella. Una experiencia del encierro donde prevalecen las prácticas crueles y perversas que vinculan la trama subjetiva mediante el goce-reconocimiento del otro (Ríos Miranda, 2007), donde incluso se necesita del sufrimiento como si en todo momento fuera una escalada de pesar que ha ido evolucionando a partir de movimientos entrelazados rítmicamente hasta llegar a la tragedia que ha signado el destino, asumiendo el sufrimiento y dolor que es su tragedia como su destino. Una *melancolía* que abruma el pensamiento, absorbe el cuerpo e inhibe el cansancio y el hambre (Genet, 1976) y produce “escombros humanos”, “espectros”, “cadáveres ambulantes”, “monstruosidades” del sistema que habitan en los *limbos* de la cultura carcelaria.

Proceso de un “masoquismo soberbio”: prácticas carcelarias crueles y perversas que laceran el cuerpo, anonadan la experiencia, borran *la cultura de presentación*, degradan *la persona*, aniquilan al *Yo* y *liberan al espíritu*. Para Genet (1976), vejaciones y humillaciones, crueldad y brutalidad, que fustigadas en cuerpos débiles y caracteres enclenques expulsan a *la abyección*, pero que en el mismo acto de insistencia y reverberación engallardan el envilecimiento, acuñan lo innoble y dotan de una fuerza y fulgor a la vergüenza, transformándola en orgullo; haciendo “correosos”, “garrudos” y “resistentes” los cuerpos enclenques, pues ¿de qué otra manera podrían funcionar los cuerpos de hombres así aniquilados, mugrosos, andrajosos, piojosos y convertidos en esqueletos que la piel apenas cubre?

Sadismo e infamia que expulsan a *la abyección*, bajo los límites de la vida socialmente aceptable, y que “endurecen la cobardía”, fortalecen el músculo de la vergüenza, ejercitan lo innoble y transforman lo inmundo en vanidad, la vergüenza en orgullo y la misma abyección en “gallardía”, convirtiendo sus estigmas en emblemas y trastocando el orden del sistema carcelario, jerárquico y vertical, además de cruel y perverso, difuminando el entramado simbólico de la prisión con su presencia como “espectros fantasmiales” que no pertenecen a ese mundo, “monstruosidades” que “corroen” el sistema disciplinario en que se sedimenta el mundo de la prisión.

Mecanismos sado-masoquistas que hacen “fulgurar” *procedimientos* del “abandono de sí”, entre ellos: *el encierro*, como ruptura con el “mundo exterior” y la fractura del vínculo social, *la soledad*, como

autorreflexión y contemplación divina, y un estado profundo de *melancolía*, estado de abandono de sí; para posteriormente *aprender a reírse de uno mismo*, donde se “materializa” este abandono del mundo conocido para reincorporarse en *otro-mundo posible*, desde la reinención de la percepción del mundo. Reinención que pareciera delirante. Prácticas disciplinares carcelarias que consecuentemente “forjaran” un *trabajo sobre sí mismo*, mediante humillaciones, vejaciones, golpes, maltratos e infamias, que rayan en lo inhumano, “encallecen” hasta la flaqueza y “aceran” la cobardía, un *trabajo de sí* en *el masoquismo de la abyección* que logran un *dominio de sí* (Foucault, 1999), produciendo una “fuerza fulgurante” en una “vergüenza gallarda” y acuñando en ella un *orgullo innoble* (Genet, 1976).

Un cuerpo entregado desde su absoluto desamparo a la posibilidad de revelación, no era nadie y era todo entonces desde el envilecimiento, como *el Japonés* y *el Pianista*, pero siendo algo más en un goce de sí mismo de darse en espectáculo ante el envilecimiento y la abyección, como si quisieran anularse a sí mismos, ofendiéndose a sí mismos y celebrándose así, “aprendiendo a reírse de uno mismo” (Genet, 1976), uno bailando y el otro tocando una música celestial e invisible, para despojarse de todo lo mal habido del mundo atroz. Burlas e ironías que desdobl原因 el lenguaje. *Cuerpos envilecidos*, mugrosos, harapientos y piojosos, *seres abyectos*, con úlceras que “muestran con aparente orgullo” (Arguedas, 1979, p. 64); que comen lo que sea necesario para no perecer, comida hedionda y podrida que se llevan a la boca con las manos y la tragan rápidamente, sin masticar, para de ser posible alcanzar repetición de ración,

lamiéndose de las manos los restos de comida o lamiendo del piso porciones de alimento tirado (Arguedas, 1979, pp. 123-124). *Personas degradadas* que parecieran ya no conservar recuerdos de quienes eran antes, memorias laceradas en un *aniquilamiento del yo*, hasta donde se configuran otros tipos de subjetividad posible. Donde pareciera que lo innoble del sadismo, la infamia y la abyección se tocan con la santidad de una ascesis espiritual y experiencia mística.

Para Bataille (1985), seres convertidos en "detritus", seres desgastados, residuos de una masa sólida que se descompone en partículas, degradación de la estructura yoica; pues han caído todas las desgracias sobre su cabeza, en su soledad se abre en ellos un agujero negro, comprendiendo que se ha roto todo vínculo social, todo lazo humano y con ello se revientan, en una pérdida total. Convertidos en despojos humanos, asemejándose a un cadáver, un "cadáver viviente". Seres que se vuelven cada vez más irritables para el trato humano; por lo mismo, olvidándose del encuentro con el otro. Sumado a que los maltratos, golpes y humillaciones, les alejaban cada vez más de la condición humana y les sumían en el envilecimiento humano, les convierten en "monstruos", anormalidades para el sistema carcelario. Convencidos también de que ya nada pueden esperar aparte de "aquellos infames pequeños horrores", cotidianos y casi sistemáticos. *Desahuciados* quizá sólo quede en ellos el dolor, dolor que es síntoma de lo que aún queda en ellos de una vida del exterior, dolor que se deposita en su memoria y memoria que aviva el dolor. Por ello la memoria debe de sucumbir junto con lo último que queda de ellos para trascender el dolor.

Vencido el dolor presienten algo vacío en ellos, algo negro, algo hostil que sienten hacerse cada vez más grande, luego entonces ya no son más, *aniquilan al yo*. Tan sólo queda ya soportar el sufrimiento, sólo resta encallecerse en el asco y la humillación, y trascender en la abyección, soportar hasta mucho más lejos de cuanto uno mismo se podía esperar. Sumirse en la pérdida de la memoria y encarnarse en el sufrimiento y la melancolía. "Tocar fondo" y dejarse llevar por esa profunda tristeza. muriendo y volviendo a nacer en este descenso de degradación humana.

Desharrapados de aspecto horrible. Seres perdidos para quienes no existe ya más Dios, en tanto ley y norma, que no tienen ya ni una creencia de la cual poder aferrarse para vivir y dentro de poco ya no tendrán nada de humano más "que los ojos para llorar" (Arguedas, 1979, p. 156), pero ya no llorarán más pues han decidido no volver a llorar jamás. Se llora ante la pérdida de momentos felices en el mundo, de objetos de amor. Pero ya no se espera ningún acontecimiento feliz en este descenso humano toda vez que de lo que se esperaba no pueden saber ya nada más. Descartada toda esperanza se recupera la calma, una calma quieta, y se espera del mundo quizá de la misma forma que se espera de la muerte, como "el moribundo, súbitamente, lo sabe: todo ha acabado" (Arguedas, 1979, p. 159). Así, el dolor humano muere en las convulsiones y espasmos del cuerpo, causadas por el mundo, renaciendo con el corazón muerto, imposible ya de amar, y del cuerpo sólo quedan sus espantos. Resultando "seres en ruinas", pareciendo que la vida les abandona, pero sus signos de vida son ahora estigmas de abyección. Ya no sufren. Quizá porque ya no esperan nada del

mundo exterior ni de nadie, se han olvidado del encuentro con el *otro*. Por lo que parecieran vivir en el delirio “pero no son locos ni cadáveres” (Kristeva, 2006), sino *sujetos de abyección* (Ríos Miranda, 2012).

Del *Clavel* sometido a la infamia los presos que hacen uso de él llegan a decir: “¡Es bueno! Cariñoso ¡Está medio loco!” (Arguedas, 1979, p. 109); “Me da pena, en medio de todo el *Clavel*. Te hace cariños cuando entras; pero creo es porque está loco” (Arguedas, 1979, p. 113). Incluso desde su infamia es capaz de apiadarse:

En ese momento “*Clavel*” abrió la reja de su celda; sacó la cabeza hacia afuera.

Tenía ojeras pintadas, excesivamente grandes; los labios rojos, grasosos. En su rostro hundido y amarillo resaltaban las cejas negras. Su melena, que parecía recién peinada, también tenía grasa. Miró a uno y otro lado; sus ojos rotaron, des-pavoridos, y de detuvieron en Cámac.

—¡Tuerto; pobrecito!

[...] El cielo ceniciento pareció elevarse de nuevo, alzado por los himnos. “*Clavel*” abrió la puerta de su celda, miró a uno y otro lado del piso bajo. Levantó después la vista hacia la dirección de la celda de Cámac. Examinó un buen rato a los hombres que estaban allí, uno a uno, y movió la cabeza. Iba a ocultarse y cerrar la puerta, pero descubrió la sábana que envolvía el cadáver que era bajado a paso solemne por cuatro hombres y el Teniente que los seguía. Desconcertado sacudió la cabeza, como si el canto de los hombres le perturbara. Y en un respiro del coro oí que gritaba:

—¡El tuerto! ¡El tuertito; pobre!

Sus ojos se llenaron de lágrimas.

—¡Más que mí! —Exclamó— ¡Más que mí! (Arguedas, 1979, pp. 142 y 158).

Sujetos de abyección que entre el sadismo y la infamia, como si produjeran una ascesis espiritual y quizás hasta una experiencia mística, casi se tocan con la santidad.

El desenlace del *Sexto*

El final del *Sexto* inicia con la ayuda que *Gabriel* (comunista) y *Mok'ontullo* (aprista) dan al *Pianista*, ese vago desharrapado y delirante, moribundo ya debido al castigo infligido al cuerpo desde que este perdió la memoria de sujeto, pero agrava-do por los golpes de *Maraví*. Los políticos del tercer piso bajan al primer piso, de los vagos, asesinos y ladrones, encontrado el cuerpo del *Pianista* abandonado y semiinconsciente, le abrigan con ropas nuevas y le dan alimento, pareciendo que recobra vida el cuerpo, entre abriendo los ojos y cantando delgadamente. Pero a la mañana siguiente amanece desnudo y muerto, sacan el cadáver arrastrando entre la podredumbre del patio. *Gabriel* es acusado de revolver el penal (Arguedas, 1979, p. 88), pues los vagos consideraban al piso de los políticos inalcanzable, pero ahora “se ha establecido cierto contacto”, mezclándose políticos y ladrones, y ponen en peligro el sistema: “Los tres pisos del *Sexto* deben mantenerse separados para que exista el orden, el orden dentro de la prisión sin el cual no podemos mantener nuestro propio orden” (Arguedas, 1979, p. 92). Con aquel descenso, por compadecerse de un “vago moribundo”, se ataca el orden carcelario y su “civismo” propio, por muy singular que sea; trastocando con ello las jerarquizaciones carcelarias, contaminándolas. Pues *Gabriel*, como comunista, logra “envolvemos

en cualquier cochinada, *mancharlos*, provocar la revuelta permanente, el caos, la ruina" (Arguedas, 1979, p. 101) del *Sexto*.

Después este orden se agrava con la misma infamia de que es víctima el *Clavel*, llevada hasta lo insólito en la vida del *Sexto* y sus mismas prácticas carcelarias, como si se sorprendiera esta cárcel de las monstruosidades que ella misma es capaz de vomitar, pues la abominación del hombre parece no tener fondo. Ante el ambiente de envilecimiento y de rutina embrutecedora, dejando ver *el fondo de la experiencia humana* que a la vez fascina y aterroriza (Bataille, 2000), comunistas y apristas se unen para formar un frente común, "para protestar del espectáculo, siendo demasiado un burdel en el *Sexto*, y exigir" a las autoridades "suprimir los brutales excesos de *Puñalada* y *Maraví* (Arguedas, 1979, p. 118).

También el *japonés* desde su delirio inicia el caos. Ante lo insólito de la vida de la prisión, un burdel donde se prostituye contra su voluntad al *Clavel*:

[...] lanzó una carcajada desde atrás... Los otros vagos se quedaron en silencio; pero el japonés volvió a reír; entonces muchos lo acompañaron; rieron de buena gana, fuerte, y se atrevieron a avanzar..." (Arguedas, 1979, p. 111).

Este "cadáver viviente", despojado de toda *cultura de presentación*, despojo humano que la misma prisión había envilecido, *delirante*, inicia con la burla *desde atrás*, desde el fondo, desde su delirio, y desde ahí *contamina* y *mancha*. De su "sonrisa fija, humildísima, (que) aplacaba a sus camaradas de prisión; aún a veces a *Puñalada*"; misma con la que "se arrastraba sonriendo por los rincones de la prisión",

"sonrisa inapagable, (que) trascendía una tristeza que parecía venir de los confines del mundo" (Arguedas, 1979, p. 42). Desde estas sonrisas estúpidas e irónicas, a veces cáusticas y hostiles, convertidas ahora en "carcajadas" revuelve todo, ¿quién? el *japonés* provoca la hilaridad ante la vida del mundo sórdido, prefigurando la revuelta, el caos y la ruina total que se avecina, pues "el tumulto y la carcajada de los vagos despertaron la curiosidad de todos los presos del *Sexto*", ahora "hablaban en voz alta los presos en los tres círculos" (Arguedas, 1979, pp. 113-114).

Pero *Puñalada*, el látigo del *Sexto*, reprime esta revulsión de burlas y carcajadas con su sadismo acostumbrado:

Vio al japonés, sonriente, apoyado en el muro. Le dio una patada en la barriga, contra la pared; *el japonés* se derrumbó. El negro siguió golpeándolo con el taco en el estomago y en el pecho. [Mientras el otro jefe asesino] *Maraví* aprobaba con movimientos de cabeza la faena de *Puñalada* (Arguedas, 1979, pp. 112).

Terminando con una abrazo fraternal entre estos jefes asesinos, que simboliza el acuerdo por la infamia hacia el *Clavel* y firmado con sadismo, reprimenda de la cual morirá *el japonés*, corroborando así que "el ejercicio de la maldad es un abismo sin fondo" (Arguedas, 1979, p. 132) y que en *El Sexto* ya no hay más Dios (Arguedas, 1979, p. 86, 183 y 214).

Finalmente, *Puñalada* es asesinado, destripado y degollado, por un vago del cual no se temía mayor amenaza que el de sus piojos y su mendicidad, pues "los vagos no ofrecían más peligro que el de sus piojos y su lloriqueo. Mendigaban" (Arguedas, 1979, p. 46) y casi siempre

“estaban echados en el piso o sentados, rascándose el cuerpo”. (Arguedas, 1979, p. 136). Literalmente, como “chequera”, nominación que se le da en el argot carcelario al interno que se inculpa por un delito que no cometió, o de manera metafórica, es *el negro idiotizado* que muestra su enorme miembro viril por unas monedas, mismo que vivía de la basura, descansaba al sol y parecía estar feliz:

Había sido hasta entonces uno de los vagos más humildes. Permanecía sentado sobre el piso, con el cuerpo apoyado en el muro, cerca del botadero, entre la fetidez y las moscas. Cuando algún “paquetero” o uno de los presos del segundo o tercer piso echaba desperdicios al botadero, se lanzaba pronto y se metía a la boca cáscaras de zanahoria, de papas, col podrida, pepas de naranja... Los otros vagos lo jalaban del pie; él se agarraba de los bordes de fierro y seguía lamiendo la taza. Al fin, entre muchos, lo arrancaban del botadero, se subían sobre su cuerpo para disputarse lo que quedaba. En el suelo, el negro seguía masticando, mientras los otros metían la cabeza en el botadero, cansados, gruñendo. Cuando se iban, la taza quedaba limpia.

El negro idiota se quedaba un rato en el suelo, pantigado, con la cara al cielo, casi feliz. Muchas veces, Puñalada se disgustaba de verlo así. Iba donde el negro; de varios puntapiés lo levantaba y lo hacía huir lejos.

—¡Has comido mi suciedad! ¡Largo! Te alimento a escupes, gallinazo.

[...] (el) negro que trataba de ocultar su cuerpo, metiéndose en la celda o tirándose en el suelo inmundo, lejos de la puerta (Arguedas, 1979, p. 169).

De tal manera, *el sadismo* exacerbado de *Puñalada*, *la abyección* embrutecedora del *Pianista* y *el japonés*, y *la infamia* del *Clavel* que aniquila toda esperanza, son prácticas todas que producen monstruosidades infrahumanas, trastocan la armonía carcelaria y aproximan el desenlace, anuncian el final de las prácticas carcelarias del *Sexto*, para que el viejo orden se derrumbe y se reconstituya otro. Así, “este lugar parece que no es sino para descubrir lo que creíamos que no existe” (Arguedas, 1979, p. 174), desde el cuerpo, mediante la infamia y la abyección, se resiste a la cultura penitenciaria y se trastoca el poder hegemónico, cruel y perverso, trastoca el orden social grotesco y con la carne se resiste a la piedra de la prisión. Recordando a Arguedas: “El hombre sufre, pero lucha. Va adelante. Y este sufrimiento de nosotros acerca nuestro cuerpo” (Arguedas, 1979, p. 54).

La historia en el hombre, el tiempo en la carne

De la cárcel del *Sexto* con Arguedas y los vagos como *el japonés* y *el pianista*, pasamos ahora al México del siglo XXI, donde hay descripción de sucesos similares en las prisiones de la ciudad de México como los “laicosos” (Ríos Miranda, 2012), que con sus estigmas, mugrosos y harapientos, llenos de piojos y miasmas, deambulan dentro de la prisión sin rumbo fijo, lejos ya de drogarse de manera como si nunca hubieran de saciarse, pues ni siquiera cuentan con lo mínimo indispensable para vivir, se pasan la vida cotidiana reposando hasta el cansancio, “tirados panza al sol” (dicho carcelario) pasan los días, los meses y años, con la finalidad de

pagarle al juez y a la sociedad sus faltas cometidas; perdidos en el delirio o el ensueño tienen la consciencia obnubilada quizá tratando de recuperar la memoria perdida en algún lugar de su experiencia, experiencia depositada también allí en la memoria misma o quizá tratan de perderse también en su memoria, al unísono; desdibujando con su andar, en tanto vagabundos inmóviles, y su presencia, como cuerpos ineficaces e inútiles, el "reticulado del espacio" y deteniendo el "ritmado del tiempo carcelario", desarticulando la prisión como maquinaria disciplinaria del cuerpo, que ahora con ellos, en vez de producir cuerpos dóciles y eficaces, produce cuerpos de ocio e inutilidad, cuerpos del hastío y de podredumbre humana. Irrumpiendo con su "persona degradada" el orden y la "disciplina carcelaria", pues despreciando el cuerpo transgreden el orden hegemónico.

Estos "laicosos" desajustan el ritmo de la institución del tiempo histórico y ocasionan una ruptura del uso del espacio social, produciendo cuerpos de ocio e inútiles, en vez de cuerpos eficaces y útiles dentro de "la maquinaria social" (Foucault, 2003). Recordando a Sennet (1997), si se desprecia la carne se detiene el tiempo en el cuerpo y se desdibuja el orden ideológico social, fragmentándolo, configurando y posibilitando la destrucción del "hombre natural", es decir, del proceso de "naturalización" del hombre, de su "fabricación social". Quebrando el orden del discurso ideológico inscrito en el cuerpo y atravesado en "el alma histórica", en la psique, atravesamientos de espacio y tiempo que coagulan en ideología y producen sujetos históricos y mo-

dernos. Tocando procesos similares como la *ascesis espiritual* y la *experiencia mística*.

Para Eliade (1983), "se detiene la historia" y surge una "transgresión de la condición histórica"; pues el hombre en tanto que ser histórico está en "una situación" y la existencia auténtica se realiza en la historia y en el tiempo, en un "tiempo situado" donde se da el condicionamiento histórico de la vida espiritual humana. Pero el condicionamiento histórico no agota por sí solo la vida espiritual, debe habérselas con hechos históricos que revelan un comportamiento que supera por mucho los comportamientos históricos del ser humano, así "la situación" no siempre es histórica, ya que el hombre conoce otras situaciones que no son las de su condición histórica, como el sueño, el ensueño, la melancolía, el estado de desapego y la evasión; estados que no son históricos aún cuando sean tan auténticos y tan importantes para la existencia humana. Así, conoce varios "ritmos temporales", no sólo el tiempo de la contemporaneidad histórica, se sale del presente histórico y se reintegra al tiempo eterno del mensaje religioso y la experiencia mística. De tal manera, la autenticidad de una existencia depende únicamente de la consciencia de su propia historicidad, además de las "zonas del inconsciente", y cuanto más despierta se halle una consciencia más supera su propia historicidad; experiencia de sí mismo en la que "el trabajo de sí" radicara en hacer consciente el contenido latente del material simbólico humano, como el vehiculizado en los procesos sufridos de *sadismo*, *infamia* y *abyección*, en este caso, y en sus procesos resultantes de melancolía, desapego y delirio.

Discusión final y abierta

De esta manera, la prisión, como “museo vivo del horror humano”, “laboratorio humano del dolor”, atmósfera “sofocante de deshumanización” donde se ven extremos humanos insospechados en un ambiente de rutina embrutecedora, también, a su vez, es un lugar en el tiempo y el espacio donde toda experiencia humana es factible; siendo posible constituirse desde el encierro y el trabajo disciplinario hasta un espacio de “iluminación y libertad”, desde el “envilecimiento del hombre” hasta “la iluminación”, donde los extremos se tocan y confunden entre la abyección y la santidad, entre la inmundicia y la experiencia mística (Bataille, 2000).

En la vileza humana de deshumanización carcelaria se accede a una completa “animalidad humana” que evoca desde la abyección y la infamia una multiplicidad de posibilidades infinitas de “ser hombre”. Transgresión del orden moral, interpersonal, cultural, social e histórico, deteniendo a la historia desde el cuerpo e iniciando otro tipo de régimen de historia en el mismo cuerpo. Evocando una experiencia humana “más allá” de cualquier sistema humano, un superhombre de Nietzsche con un “espíritu templado en el nihilismo con el alma dispuesta a empezarlo todo” (Paz, 1971). Una resistencia ínfima, en tanto que es desde la carne y mediante una experiencia singular, pero brutal ante un disciplinamiento y crueldad también brutal, despreciando el cuerpo de uno mismo como persona, se desprecia la carne y se libera el alma, logrando un estado “más allá de las sensaciones”, experimentando una “trascendencia del cuerpo” y una “ascesis espiritual”. Una experiencia humana sin-

gular, quizás hasta universal, que se vivencia en tres posibilidades: *abyección*, *santidad* y *erotismo*; experiencias que aunque disímiles son homogéneas y constitutivas de la experiencia humana, de las que nos ocuparemos en otro momento y con otros ejemplos.

De tal manera será posible que la literatura sirva como “pre-texto” para dar comprensión y entendimiento a fenómenos de la vida social y acontecimientos de la experiencia humana, del cual las ciencias sociales no tienen el lenguaje certero y total necesario que se requiere para el consecuente entendimiento profundo que la misma vida humana conlleva. Pregunta abierta y que queda por trabajar.

Bibliografía

- Arguedas, J. M. (1979). *El Sexto*. Barcelona: Editorial LAIA.
- Arguedas, J. M. (1983). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (1982). Hacia una metodología de las ciencias humanas. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barreiro Saguier, Rubén (1992). José María Arguedas o la palabra herida En *José maría Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: CNCA.
- Bataille, G. (1985). *El azul del cielo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2006). La abyección y las formas miserables. En *Obras escogidas*. México: Fontamara.
- Bataille, G. *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.

- Baz, M. (1998). La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la psicología social. En Jaidar, I. (compiladora), *Tras las huellas de la subjetividad*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Bettelheim, B. (1973). *El corazón bien formado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1981). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1967). Campo Intelectual y proyecto creador. En Pouillon, Greimas y Otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- De la Fuente Lombo, M (1997). *Etnoliteratura: una antropología de lo imaginario*. España: Universidad de Córdoba.
- Díaz Ruiz, I. (1991). *Literatura y biografía en José María Arguedas*. México: UNAM.
- Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Foucault, M. (1999). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. En *Obras Esenciales I. Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI.
- Genet, J. (1976). *El diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral.
- Goffman, E. (1981). *Internados*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. XII Tomos (1990). México: Reader's Digest México.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B. (1993). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Oquendo, Abelardo (1993). *José María Arguedas. Un mundo de monstruos y de fuego*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1971). El más allá erótico. En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ríos Miranda, A. (2007). *La prisión: sujeto y vida cotidiana* (Tesis de Maestría en Psicología Social). México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Ríos Miranda, A. (2102). *La prisión-otra. Los "laicosos": procesos de des-subjetivación* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Ríos Miranda, A. (2017). *Las mil y una formas de hacer la indigencia. "Andares" por trayectorias, desplazamientos y "encierros abiertos" en la Ciudad de México* (Tesis de Doctorado en Antropología Social). México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Sade, Marques de (1973). *Obras completas. Tomo Primero*. México: EDASA.
- Sartre, J. P. (1969). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas Llosa, M. (1973). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. En *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México, UNAM.
- Vargas Llosa, M. (1979). El Sexto de José María Arguedas: la condición marginal. En Arguedas, J. M., *El Sexto*. Barcelona: Editorial LAIA.
- Wilde, O. (1993). *De profundis*. México: Fontamara.

Hemerografía

Mendiola, A. (2000). El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado. En *Historia y gráfica*, (15). Universidad Iberoamericana, México.

MARÍA EUGENIA ARIAS*

Francisco Raúl Vargas Basurto y su libro *Forjando una doctrina. (La Escuela Médico Militar)*

Francisco Raúl Vargas Basurto and his Book *Forging a Doctrine. (Military Medical School)*

Resumen

El objetivo de este estudio es presentar la semblanza y el contexto histórico del médico militar e historiador Francisco Raúl Vargas Basurto; asimismo, realizar un análisis del libro que escribió para dar a conocer sus características historiográficas. Además de plantear cuál fue el alcance e impacto, incluiré una selección del contenido y una reflexión final donde expondré las aportaciones más importantes de la obra.

Palabras clave: Historia; historiografía; análisis; fuente histórica; historiador médico militar; instituciones; Escuela Médico Militar

Abstract

The objective of this study is to present the semblance and historical context of the military doctor and historian Francisco Raúl Vargas Basurto; also, to carry out an analysis of the book he wrote to publicize its historiographical characteristics. In addition to raising what h. p.the scope and impact were I will include a selection of the content and a final reflection where I will expose the most important contributions of the work.

Key words: History; Historiography; Analysis; Historical Source; Military Medical Historian; Institutions; Military Medical School

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 113-126.

Fecha de recepción 20/04/2021 > Fecha de aceptación 30/03/2022

marias@institutomora.edu.mx

* Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora.

Introducción

El libro que nos ocupa *Forjando una doctrina* [...] (Vargas, 1945) llamó mi atención por su atractivo título desde que lo vi citado en algunos textos de historiadores médicos militares. Luego de leerlo, despertó el interés de examinarlo a partir de una mirada historiográfica y, en el ejercicio, comprendí la razón de ser de su denominación: el gerundio de la palabra “forjar” implica una continuidad en la intención e inquietud principales de su autor, y el crear a modo de “doctrina” un conjunto estructurado de enseñanzas e ideas en la mente de los lectores.

Es una fuente histórica valiosa porque permite conocer en parte la historia de la Escuela Médico Militar y la de quien la escribió, ya que Francisco Raúl Vargas Basurto realizó sus estudios profesionales en este plantel escolar, que luego completó en el hospital militar. De ella emanan el espíritu de cuerpo, el sentido de pertenencia e identidad que caracterizan al gremio de los que, como aquél, se formaron en distintos momentos dentro de ambas instituciones; rasgos que con el tiempo se fortalecieron mediante ceremonias, actos conmemorativos de fechas y hechos fundacionales, homenajes a maestros, distinción de generaciones de la Escuela, entre otros, que constituyeron —una tradición histórica—, y en los que el autor tuvo una significativa presencia al participar en ellos como orador durante varios años. Vargas Basurto después se dio a la tarea de compilar sus discursos en el libro que aquí analizo, del cual fluyen relatos, testimonios, reconocimientos, recuerdos, anhelos, siendo uno de los ideales del escritor, el más sugerente en mi opinión: la búsqueda de un mejoramien-



Francisco Raúl Vargas Basurto

to científico, personal y colectivo de sus colegas.

El objetivo de este estudio es presentar la semblanza y el contexto histórico de Francisco Raúl Vargas Basurto; asimismo, realizar un análisis historiográfico de su libro para dar a conocer el sitio y el año de su edición, cómo se estructura, por qué lo escribió el autor, con qué estilo y qué fuentes. Además de plantear cuál fue el alcance e impacto, incluiré una selección del contenido y una reflexión final, donde expondré las aportaciones más importantes de la obra.

Si bien existen investigaciones sobre médicos historiadores mexicanos, entre ellos galenos militares, de estos últimos no tengo noticia, siquiera de uno, que se haya distinguido desde una perspectiva historiográfica por su obra escrita. La semblanza de Vargas Basurto y el examen de su libro permitirán comprender el porqué de la relevancia del autor y la de su contribución en la primera mitad del siglo xx. En esto pienso que reside la originalidad del presente trabajo. El sujeto es recordado actualmente por unos cuantos colegas que fueron sus alumnos, cuyas edades oscilan entre los ochenta y noven-

ta años, quienes además de cátedras, le escucharon discursos en la escuela y el hospital militares, así como en otros sitios, y leyeron sus textos. El rescate de un historiador empírico médico militar y el dar a conocer su libro a un público lector mayor, más allá de su ámbito, me parecen también novedosos.

Antes de ubicar a Vargas Basurto, considero necesario tratar aquí de manera sucinta varios datos históricos de la Escuela Médico Militar:¹ su antecedente inmediato fue la Escuela Práctica Médico-Militar, que inició sus actividades en enero de 1881 dentro del Hospital Militar,² tras haber aprobado Porfirio Díaz un año antes el proyecto de su creación; ahí estudiaban alumnos “de los años superiores de la Escuela Nacional de Medicina para complementar su preparación a fin de poder desempeñarse como cirujanos de ejército”; al término de la carrera, aquéllos sustentaban el examen profesional en la Nacional de Medicina y si aprobaban, recibían el grado de mayor; luego, durante un lustro, tenían “la obligación de prestar sus servicios [...] en las corporaciones militares” (Moreno, 2012, p. 6).

Más adelante, en el transcurso de la Revolución, los alumnos avanzados y egresados de la Escuela Práctica Médico-Militar jugaron un papel muy importante al asistir a enfermos y heridos, aclarando que la institución castrense funcionó hasta 1914 cuando se suprimió el Ejército Federal con los Tratados de Teoloyucan. Un hecho relevante, cerca de León, Gua-

najuato y en junio de 1915, fue la asistencia médica que salvó la vida del general Álvaro Obregón, quien había sido gravemente herido en el brazo derecho; entre otros, había destacado el entonces teniente coronel médico cirujano Enrique C. Osornio (Arias, 2017, p. 14).

Ese acontecimiento resultó trascendental porque influyó en el pensamiento del primer jefe del ejército constitucionalista y encargado del poder ejecutivo de la nación, Venustiano Carranza, quien, en 1916, “a solicitud expresa” de Osornio y de Guadalupe Gracia García y Cumplido, aprobó el proyecto de creación de la que se llamó en su inicio Escuela Constitucionalista Médico Militar.³ En ella ingresó y cursó la carrera, entre otros alumnos pioneros, un joven escritor veracruzano: Francisco Raúl Vargas Basurto.

En el acontecer histórico de esta institución, el 12 de octubre de 1916 y el 15 de marzo de 1917 son fechas memorables por su carácter fundacional; corresponden a la inauguración simbólica y al inicio de las funciones del plantel. Caben además, entre sus personajes ilustres, los mencionados Osornio, para entonces general brigadier médico cirujano, así como Gracia García y Cumplido,⁴ quien a principios de julio de 1916 recibió “el nombramiento de Coronel Médico Cirujano del Cuerpo Médico Militar.” Ambos lograron el visto bueno de Carranza a dicho proyecto y aclararon que la escuela que se necesitaba sería no “sólo de

¹ Su denominación actual es Escuela Militar de Medicina.

² Este nombre cambió poco después a “Hospital Militar de Instrucción”.

³ Esta denominación cambió a Escuela Médico Militar en 1922.

⁴ Guadalupe Gracia García y Cumplido fungió como primer director.

aplicación como la Práctica Médico-Militar”, sino una “de formación completa de médicos cirujanos militares para el ejército” (Arias, 2017, p. 15. Véanse: Moreno, 2012, p. 7 y Gracia, 1982, pp. 251-252 y 437).

Cabe distinguir los lugares donde se ha ubicado la institución: el primer edificio escolar estuvo en la calle del Cacahuatal, en el centro histórico de la Ciudad de México. El segundo desde 1930, en el antiguo Parque de Ingenieros sito en Arcos de Belén y también en el centro. El tercero a partir de 1946, en la calle Cerrada de Paloma en Lomas de Sotelo al poniente de la capital. El cuarto y el quinto, fundados respectivamente en 1976 (Limón, 2011, p. 15-16) y 2016, siguieron en ese mismo lugar.

Semblanza y contexto histórico del autor

Francisco Raúl Vargas Basurto era teniente coronel médico cirujano y partero cuando —para fortuna nuestra—, signó su “Autobiografía” en enero de 1932,⁵ con base en la cual, así como en otras fuentes, mencionaré varios de sus datos personales, profesionales y culturales. Este médico militar nació en la ciudad de Veracruz el 10 de julio de 1898; sus padres fueron el señor Francisco Vargas y la señora Eduviges Basurto, quien murió en

1900, dejando a su hijo muy pequeño pues apenas tenía dos años.

Realizó sus estudios primarios en la Escuela Elemental para Varones número 2, asimismo en la Escuela Cantonal Francisco J. Clavijero y luego los continuó en el Colegio Preparatorio de Xalapa Enriquez. Se trasladó a la capital del país, donde se formó profesionalmente en la Escuela Constitucionalista Médico Militar; ingresó a la edad de 18 años, como soldado alumno, el 6 de marzo de 1917 y egresó de ella, como mayor médico cirujano y partero el 22 de julio de 1922. Reitero, perteneció a la primera generación de estudiantes que cursó la carrera completa en la institución, sita en la calle del Cacahuatal (Lozoya, 1977, p. 73). En 1924, contrajo matrimonio con la señorita Amparo Arreola y procrearon a dos hijos, oriundos de la Ciudad de México: Amparo (1926-¿?) y Francisco Raúl (1927-2020), quien sería un notable general de brigada médico cirujano y partero, conocido en su medio como “Pancho Vargas”.

En la “Autobiografía”, Vargas Basurto sugiere una distinción temporal sin datarla. Por un lado, registró sus actividades “no militares” alusivas a un pasado cercano, cuando cultivó el periodismo: en Xalapa, fundó los periódicos científicos y literarios *La voz del estudiante* y *Musa Bohemia*, además redactó en *Savia Joven*; en el Distrito Federal, trabajó en *El Demócrata* y *El Mexicano*; colaboró también en *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada* y *La Ilustración Semanal*. Por otro lado, consideró lo que “actualmente” hacía en 1932: se dedicaba “a la especialidad de enfermedades del aparato respiratorio y niños”; era médico en el Hospital General Militar y profesor en la Escuela Médico Militar, que ya se ubicaba en el an-

⁵ Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional, Ramo Cancelados, Expediente personal del Extinto Francisco Raúl Vargas Basurto, XI/III/3-2858, t. 3, f. 504. En adelante: AHSND, RC.

tigo Parque de Ingenieros en Arcos de Belén (Lozoya, 1977, pp. 95-97). Vargas pertenecía a la Asociación Médica Mexicana, la Academia Nacional de Ciencias "Antonio Alzate" y a la Sociedad Mexicana de Médicos Militares.⁶ Además, fundó y presidió a la Federación Mexicana de Ajedrez.⁷

De su labor docente, llevada a cabo desde 1922 hasta los años cincuenta, sabemos que en distintos momentos impartió Propedéutica Médica, Medicina Interna (Lozoya, 1977, pp. 143, 179 y 191) y Clínica de Neumología (Arias, 2017, p. 108). Otros documentos de su expediente personal permiten conocer sobre sus ascensos militares, cargos, años en el ejército y cuándo falleció.⁸

Vargas Basurto, con matrícula número 213192, estuvo durante 1922 a 1924 en el Hospital Militar de Instrucción, al tiempo que prestó servicio en la sala de tuberculosos del Lazareto Militar de Tlalpan. En dicho año 24, adquirió el carácter de adscrito en la tercera Comisión Reorganizadora del Ejército y en el primer Regimiento de Ametralladoras. Fue comisionado de 1925 a mediados de 1931 en el Hospital Militar de Instrucción, lue-

go llamado Hospital General Militar a partir de los últimos meses de 1930. Desde el segundo semestre de 1931 hasta finales de 1934, ocupó la jefatura de la 1ª Sección del Hospital y a inicios de 1935, se le designó médico Internista del Servicio Médico de la Dirección General de Materiales de Guerra. De ese último año 35 a inicios de 1944, continuó en la planta del Hospital General Militar, cuyo nombre había cambiado a Hospital Central Militar en 1942. Entre 1945 y 1956, sin perder su carácter de Jefe de Servicio de Neumología, se encargó de la subdirección del hospital, y en aquel año 45, presidió al Comité Organizador de las Primeras Jornadas Médico Quirúrgicas del Hospital Central Militar (S.a., 1945, pp. 34-37).

Por acuerdo del general Manuel Ávila Camacho, presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, el entonces coronel médico cirujano y partero Francisco Raúl Vargas Basurto ascendió a general brigadier⁹ el 16 de abril de 1946.¹⁰ Fungió como director general de Sanidad Militar desde mediados de marzo de 1956 hasta fines de enero de 1959; en este año murió el 8 de abril y en el mencionado nosocomio, a causa de enfermedad renal aguda. Su "tiempo de servicio con abonos" al ejército mexicano sumó un total de 47 años, un trimestre y una semana.¹¹

Nuestro personaje había pasado su niñez en el bello y alegre puerto jarocho, y parte de su adolescencia en la culta, así

⁶ AHSN, RC, XI/III/3-2858, t. 3, f. 504.

⁷ Raúl Ocampo Vargas menciona que su abuelo, tuvo gran afición por el ajedrez. Además de ser fundador y presidente de dicha Federación, organizó el primer torneo internacional jugado en México en 1933. Véanse: "Chess Coach, ajedrez a la orden". Recuperado de <http://chesscom-chesscoach.blogspot.com/2012/03/la-foto-que-capablanca-dedico-mi-abuelo.html> Y Entrevista al M. I. [Maestro Internacional] Raúl Ocampo Vargas, realizada por Juan Cervera Sanchis, del libro inédito "Ajedrez: Pasión y Misterio". Recuperado de http://fernandoemiliosaavedrapalma.blogspot.com/2011_04_17_archive.html

⁸ AHSN, RC, XI/III/3-2858, t. 8.

⁹ AHSN, RC, XI/III/3-2858, t. 8, fs. 1953-1960.

¹⁰ El número de cédula profesional de Vargas Basurto es 3497 y se consignó en 1946. <http://cedula.buholegal.com/3497/>

¹¹ AHSN, RC, XI/III/3-2858, t. 8, f. 1957.

como húmeda cabecera de su estado. Entonces habían transcurrido el esplendor de la época porfiriana, la caída de Porfirio Díaz y casi concluía la revolución. Vargas Basurto se forjaría como médico militar en la ciudad capital del país, dentro de la escuela y del hospital militares, cuando ambas instituciones del ejército mexicano emprendían sus pasos iniciales, entregándose a la enseñanza, a la salud, a formar jóvenes en potencia, oriundos de todas partes de la república y de varias naciones hermanas de Latinoamérica, quienes por vocación se entregarían al estudio y a la práctica en los espacios de aquel "binomio militar" (Moreno, 2012, 3-12); luego serían hombres, que se convertirían en orgullosos y notables médicos militares. Francisco Raúl Vargas Basurto resultó ser uno de ellos.

Él, como otros colegas y maestros, tuvieron que trasladarse a otro plantel por el derrumbe parcial que tuvo en 1930 su primera Escuela, la del Cacahuatal (Moreno, 2017, p. 110). A partir de entonces y hasta el quindenio siguiente, participó como docente en la segunda Escuela, la de Arcos de Belén. Vargas, conforme pasó a la adultez, destacaba ya como orador y es probable que por su afán a la lectura y el haber sido periodista no ignorara qué sucedía en el mundo o cómo en México hubo una continuidad de cambios integrales en la etapa de la reconstrucción nacional. Vivió en carne propia la crisis que pasó su *Alma mater* por falta de recursos económicos, del riesgo que ella corrió en 1938, cuando las autoridades casi la clausuraran "por innecesaria y costosa" (Lozoya, 1977, p. 164).

En las dos décadas siguientes en que transcurrió la vida del escritor, fue testi-

go del por qué México participó en la Segunda Guerra Mundial a favor de las potencias aliadas y en contra de las del Eje. Al tiempo, Vargas Basurto había alcanzado la plenitud; se desenvolvía como médico militar y docente en el Hospital Central Militar y la tercera Escuela, ambos ubicados en Lomas de Sotelo (Lozoya, 1977, pp. 198-203). Continuó escribiendo textos, la mayoría de ellos como un historiador empírico; sin duda, siendo amante de la Historia y de su venerada "*madre escuela*".

Nuestro escritor, reitero, sobresalió en su gremio como orador y lo demostró con creces al participar en ceremonias que se llevaron a cabo entre 1918 y 1944 para conmemorar aniversarios de la fundación de la Escuela Médico Militar, la iniciación de cursos en ella, asimismo con el fin de distinguir a la generación de 1918 y con motivo del reparto de títulos a la antigüedad de 1925. Entre los lugares donde Vargas pronunció sus discursos, estuvieron: el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; el Hospital Militar de Instrucción; el restaurante La Europea; el Salón de Acuerdos del Departamento del Cuerpo Médico Militar; el Salón de Actos del Colegio Militar; la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, y su *Alma mater*.

¿Por qué precisar el tiempo y el espacio? ¿Cuándo y dónde se manifestó Vargas Basurto como comunicador ante un público escucha? Si tomamos en cuenta aquellas dos coordenadas fundamentales de la Historia, cabe destacar que la edad del autor osciló entre casi sus veinte y cuarenta y seis años, que pasó de la adolescencia a la adultez. Siguiendo los datos de la "Autobiografía", sabemos que,

durante el transcurso de aquellos años, al tiempo que vivió en la capital del país, donde formaría una familia, iba ascendiendo en la jerarquía castrense, se formaba, desenvolvía y desempeñaba tanto como médico, como docente en el “binomio militar”, reitero, la escuela y el hospital militares –que fuera su segundo hogar–.

En otras palabras y con base en la teoría de las generaciones (Ortega, 1938, González, 1984 y Marías, 1967), el autor había pasado de la juventud o “época de gestación”, a la madurez “época de gestión o predominio”, (1967, pp. 88, 101). Para entonces, había dado sus primeros pasos como estudiante en la institución en ciernes y como joven orador; luego avanzó y se manifestó siendo adulto, dejando huella al correr su pluma y al brindar sus palabras de viva voz, asimismo como médico neumólogo e internista. A la par –su horizonte cultural–, se iría ampliando conforme se preparaba de manera autodidacta y gradual con lecturas asiduas, y al haber conocido a individuos cultos de distintas edades dentro de su gremio, a quienes escuchó y con los que convivió en algún momento.

Pensemos que aquel horizonte correspondía en buena medida a un universo, un “sistema de vigencias” o “mundo histórico” (1967, pp. 88-89, 102, 105 y 157), donde nuestro autor veracruzano estaba adentrado –en un ambiente galeño castrense–; cuando tanto a él como a otros sujetos, quienes respiraban los aires de su tiempo, se imponían “automáticamente” los usos sociales, las creencias e ideas, reza Marías (p. 88); asimismo, *las doctrinas que se iban forjando*, los códigos de valores, las tradiciones, enseñanzas de su acontecer y su medio.

Forjando una doctrina. (La Escuela Médico Militar) y una selección del contenido

Este libro, que llegó a mis manos por préstamo interbibliotecario de la Biblioteca del Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, con el paso de los años se ha convertido en “raro”.²² Se publicó en la Imprenta Flores y Millares, en la capital de nuestro país, en 1945 y su tiraje fue de 50 ejemplares “numerados especiales y de 950 en papel Arte s. c.”. Es una obra temprana en el haber y en el proceso historiográfico de la Escuela Médico Militar que enriquece la literatura histórica²³ de la institución (Hexter, 1975, pp. 451-472; Matute y Trejo, 2018, pp. 7-9), y la de nuestro país.

Con relación al alcance del libro, la habrán leído colegas del autor –profesores, condiscípulos, alumnos– de la época que le tocó vivir. Y, con el tiempo, se demuestra que el texto trascendió a las generaciones siguientes, ya que, reitero, los historiadores empíricos médicos militares lo han manejado, por lo que sustento que su impacto fue notable y sus lectores hicieron de él “un clásico”. En el caso de quien escribe, de otros profesionales y estudiosos de la Historia, así como de varias ciencias sociales del medio civil, no ha mucho que lo conocemos; al momento que nos ha interesado el acontecer histórico e historiográfico de la institución médico castrense.

²² Es probable que se encuentre también en bibliotecas del Ejército.

²³ “Literatura histórica”, “retórica de la historia” e “Historia”, así con mayúscula, son sinónimos de la historiografía.

¿Qué género de material es la obra y qué contiene? ¿A quiénes la dirigió el autor; con qué estilo y con qué fuentes la escribió? Se trata de una compilación de textos diversos –en su mayoría discursos–, que Vargas pronunció, como dije, entre 1918 y 1944 en diversos lugares de la Ciudad de México. *Forjando una doctrina [...] fue escrito principalmente para el gremio médico militar con un lenguaje fluido, a la vez culto y romántico, con uso frecuente de metáforas, así como ocasional de ironías y locuciones latinas. Tuvo carácter de divulgación y guardó la clara intención del autor de transmitir su visión histórica inmediata –tanto del ayer como del entonces presente– de la Escuela Médico Militar; asimismo, de mostrar la inquietud de despertar un interés, una conciencia en los lectores del por qué nació y aún continuaba su Escuela.*

A través del libro observamos que el escritor veracruzano *se fundió en sus discursos*; hallamos el ser sensible y humanista de quien, además del periodismo, cultivó la Historia (Vargas, 1947) y la Antropología (Vargas, 1945, pp. 55-56). Asimismo, que abrevó textos de novelistas, filósofos, científicos, poetas, etcétera, de diversas épocas, entre quienes citó a Cicerón, Gonzalo de Berceo, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, René Laënc, Eliphaz Levy, Stanley Hall, Miguel de Unamuno y Ricardo León.

El libro está estructurado con un índice; un prólogo del general médico cirujano Guadalupe Gracia García y Cumplido; después, constituyen su cuerpo principal: un proemio, seis discursos, una alocución y un artículo de la pluma de Vargas Basurto. Y al final hay un epílogo

del general médico cirujano Adolfo M. Nieto y Armas. Incluye además epígrafes de varios escritores; uno de ellos de nuestro autor, aparece en la portada y dice: "*La vida es un enigma, la vida es una tragedia, la vida es una lucha. Pero sobre todas las cosas, la vida es un deber*" [sic].

En adelante, expondré brevemente lo que me resultó más importante y sustancial de la obra. En el "Proemio", escrito en 1944, Vargas mencionó el porqué de su "modesta recopilación", dejando claro que no pretendía aplauso, ni anhelo de prestigio: "El móvil es más profundo, quizás romántico. Obedece a dictado imperioso interno, al mismo incentivo que hubo para la elocución de todos y cada uno de estos discursos" (1945, pp. 19-20), de los que resaltó la idea primordial y su objetivo:

La devoción por una madre escuela. Pretenden inculcar en quienes los oyeron y en quienes los lean, la búsqueda de un mejoramiento científico, personal y colectivo. [...] Ambicionan, como obra, convertirse en breviario para todo hijo de la Escuela Médico Militar. Para aquellos que vivieron las etapas dolorosas e inquietantes de la fundación y de los primeros años; para quienes vinieron después [...] han de traer estos trozos una fe en el porvenir de la Escuela; fe vislumbrada desde la tribuna como alumno, sostenida como profesor, pero siempre incólume en el lapso de veintisiete largos años (1945, p. 20).

En el "Discurso pronunciado el día 15 de marzo de 1918, en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, con motivo del Primer Aniversario de la Fundación de la Escuela Médico Militar" (1945, pp. 21-

29), el entonces joven orador manifestó sentirse inseguro ante sus compañeros y mentores; a la par, dijo que lo alentaban tanto su entusiasmo juvenil, como el deber; además, que esperaba que sus escuchas no lo dejaran perderse en su "laberinto de ideas". Vargas se refirió a la "obra buena y justa" que de manera conjunta habían contribuido los profesores, así como los alumnos a realizar lo que "no ha mucho era un deseo" (1945, pp. 25-26).

Y con giros retóricos (White, 1992, pp. 13-50), haciendo gala de su elocuencia, pluralizó al asumir el papel, la función, de ser vástagos y padres de la Escuela Médico Militar:

[...] hijos porque recibimos vida de la Escuela; porque la luz que alumbra nuestro cerebro fue hecha verdad a través de ella; porque nuestra sangre es su sangre; porque nuestra carne es su carne.

Y

[...] padres porque [...] la vida de su vida es la que nosotros le inculcamos; porque de nuestro prestigio personal dependerá el de ella (1945, p. 28).

Luego planteó: "El hombre llega a la cima por valer de su esfuerzo y por la acción poderosa de su voluntad de hierro. [...] comprende a todo un servicio: el sanitario; a toda una institución: el Ejército". Además, exhortó a maestros y compañeros con el propósito de vencer obstáculos tanto en el camino, como en la labor. Y concluyó el discurso con esta exaltación: "Abierto está el templo, entremos. Lucen con claridad sólo tres palabras, pero con ellas se sintetizan una voluntad, una lucha y una vida: *Comenzad, Continúad, Concluid*" [sic]. (1945, pp. 28-29).

Un lustro después de aquel primer discurso, en su "Alocución pronunciada en el restaurante 'La Europea', el día 4 de junio de 1923, en la comida ofrecida a la generación de 1918 de la Escuela Médico Militar", Vargas se refirió a la lealtad y a lo poco que con orgullo se señalaba el origen del título profesional:

Lealtad por los ideales [...]. Insisto, como en muchas otras ocasiones, que cariño y lealtad para la Madre Escuela no se demuestran [...] con frases hechas o con diti-rámicos discursos. [...] Para vosotros, compañeros que aún sentís el calor de las aulas; para vosotros, almas jóvenes, que por serlo sois almas buenas, es esta advertencia de lapidarias frases que enderezo a quienes no se han atrevido a decir que son Médicos Cirujanos y Parteros doctorados en la Escuela Médico Militar; ante vosotros descubro este anatema, para que le grabéis en vuestro corazón, ya que se cuentan con los dedos de una mano los pocos que señalan con orgullo el origen de su título; [...] os recuerdo esta frase que ha de quemar las sienes de los ingratos: No es el Título el que hace al Médico, sino el Médico el que hace el Título (1945, pp. 43 y 45-47).

El 6 de septiembre de 1930 y en el Salón de Acuerdos del Departamento del Cuerpo Médico Militar, con motivo del reparto de títulos a la antigüedad "1925" de la Escuela, Vargas Basurto presentó un discurso, que en mi opinión es el más interesante. En él lanzó *Una llamada de atención a sus colegas y al ejército*; sugirió su visión antropológica de un México heterogéneo y propuso soluciones:

¿Qué ha hecho el Médico Militar, personalmente, por el soldado? Poco. Quizá nos atreviésemos a decir: nada. [...] ¿No es necesario, no es indispensable ir acumulando material para formar un cuerpo de enseñanza que sirva para salvaguardar la vida de ese sufrido Juan [sic]?

Nuestro México, conjunto de razas heterogéneas, forma su ejército con elementos disímolos en materia y en espíritu: de estructuras anatómicas diferentes, de costumbres sociales distintas, de constantes biológicas desemejantes. ¿Por qué no comenzar por señalar las [medidas] constitucionales de todas nuestras razas y así poder escoger, científicamente, los individuos que reúnan las mejores condiciones para integrar el Instituto Armado? Fijar las medidas del yaqui, del mayo, del zapoteco, del tarasco, del juchiteco, del otomí [sic], del tarahumara, del seri, del totonaca, del criollo, del mestizo, etc., [...] es norma imprescindible, fundamental [...] para un buen reclutamiento (1945, pp. 55-56).

Un año después en el artículo "La Escuela Médico Militar", que originalmente se publicó en México, el 20 de noviembre de 1931 y en el periódico vespertino *El Universal Gráfico*, Vargas Basurto escribió sobre el porqué se estableció la institución e incluyó parte del decreto de su creación. Entre líneas, destacó que, en reiteradas y múltiples ocasiones, la prensa de la capital había publicado noticias sobre: "el tema de la desaparición de la Escuela [...], aduciendo razonamientos falsos que tienen como base el desconocimiento de la vida de la Institución tan duramente flagelada". Agregó que: "al presente", el cuerpo médico militar esta-

ba formado por profesionales "cultos, conscientes de sus deberes y de sus obligaciones", quienes habían alcanzado reputación e "imponer en el público la opinión contraria de antaño: ¿es Médico Militar? entonces es bueno" (1945, pp. 65 y 76). Luego cerraba así:

El beneficio de esto se hizo patente en nuestras últimas asonadas, cuando ya se contaba en todas las corporaciones militares con alumnos salidos de ese semillero de buenas enseñanzas, [en] las que se vio la eficiencia de un buen servicio de Sanidad Militar [...]. Y si esto no es la consecuencia lógica de la vida de intimidad que durante los años de su carrera ha tenido con el elemento militar; si esto no es la resultante de lo que ha venido recogiendo en el transcurso de su vida en el Hospital; si esto no es la fructificación de la semilla sembrada por Carranza y Obregón, entonces... La Escuela Médico Militar debe desaparecer (1945, pp. 76-77).

En las siguientes líneas del discurso que Vargas pronunció el 15 de marzo de 1942 en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes, teniendo como motivo las bodas de plata por la fundación de la Escuela Médico Militar, observamos porqué el autor escribió con el corazón e imaginamos cómo en aquel recinto habrá emocionado a sus escuchas mentores y compañeros, al expresarse así: "El tiempo nos ha hecho peinar canas". Nos colocamos del lado contrario:

[...] ya no en el banquillo del estudiante, sino en el asiento de la cátedra [...]. Ahora Madre Escuela, no solamente creo en ti, no solamente adoro en ti, no sola-

mente lucharé por ti, sino que juro *morir por ti* [sic] (1945, pp. 98 y 104).

En el penúltimo elemento del libro, Vargas Basurto rescató el discurso que leyó el 17 de enero de 1944 en el plantel escolar, cuando una vez más se conmemoró el inicio de cursos en la institución:

¡Vieja calle del Cacahuatal, que ahora llevas el nombre de nuestra Escuela,¹⁴ cómo supiste de nuestros ensueños y cómo fuiste testigo de nuestra fe! [...] La evolución de nuestra Escuela sigue *la tradición; la tradición que es base y garantía del desarrollo verdadero; esa tradición que reúne circunstancias objetivas y prácticas con las que nacen del estudio psicológico y del de nuestros sentimientos; todo ese conjunto de mitos y de leyendas que nos unen con el pasado* [...] (1945, pp. 110-111).¹⁵

Cierro el presente apartado, destacando que el término que subrayo –tradición–, “es esencialmente conservación” (Gadamer, 1991, p. 349) y que su portador “no es ya tal o cual manuscrito que es un trozo del entonces, sino la continuidad de la memoria” (p. 469).

Reflexión final

A través de *Forjando una doctrina* [...], el autor veracruzano, generoso, nos llevó de la mano –con la misma influencia que

aportó como mentor y orador a sus colegas–, para comprender por qué su “modesta recopilación” logró convertirse, más allá de en un breviario destinado a los hijos de la Escuela Médico Militar en una fuente histórica, que enriqueció a la historiografía de esta institución. Adentrarme en la fuente, permitió valorarla como tal, por su unicidad y conforme al sentido que en ella percibí. Pienso que tanto mi persona, como la de otros consumidores, pertenecemos de modo distinto a la misma, en respuesta a cómo la interpretamos. De acuerdo con el mismo Gadamer: nuestra participación “actual en lo que dice”, es “en sentido auténtico [...] una participación en lo que el texto nos comunica” (pp. 413-414 y 470).

Del libro emanan el *espíritu de cuerpo*, los *principios de pertenencia e identidad* que han caracterizado al gremio médico militar y que se relacionan con la lealtad, el deber, el honor y el respeto (Véase: Boszormenyi y Spark, 1994), el orgullo, la disciplina, la unión e idiosincrasia. De algún modo, significa a los egresados como herederos directos de una comunidad fortalecida durante años por otras promociones que les precedieron y legaron enseñanzas, ejemplos de vida; que constituyeron su árbol genealógico y la razón de ser médicos militares mexicanos (Arias, 2017, p. 34).

Finalmente, considero las aportaciones del libro. Una de ellas es el alcance que éste tuvo al divulgar mediante discursos una parte de la historia de la Escuela Médico Militar, desde que surgió en el año diecisiete hasta mediados de la década de los cuarenta. Otra contribución, el texto revela la trascendencia de dicho establecimiento educativo médico castrense que nació de la revolución con el triunfo oficial

¹⁴Desde 1925, la calle del Cacahuatal cambió de nombre a calle Escuela Médico Militar. (Arias, 2017, p. 13, n. 21).

¹⁵Las cursivas son mías.

de la facción constitucionalista; lo que responde, de alguna manera, al porqué los hijos de aquella “madre escuela” han venerado como prócer a Venustiano Carranza. Una más, el libro enriquece a la historia de las instituciones médicas de México. Y distinguiendo también una singularidad histórica de la Escuela: el haber referido las altas y bajas en el curso de la institución, haciendo conciencia de porqué continuó.

Francisco Raúl Vargas Basurto inculcó en sus escuchas, luego lectores del gremio, aquello que otrora enfatizó era un principio: el deber, a la par que subrayó la importancia del estudio, de la enseñanza y práctica de la ciencia médica, del compromiso de prestar servicio al ejército, así como a la nación. Permitió poder hallar en los motivos de sus discursos, la trascendencia de conmemorar ciertas fechas –que siguen siendo emblemáticas en la historia del plantel escolar–, y la de destacar a las generaciones que avalan el prestigio de la institución. Termino considerando que el autor está presente en la memoria de médicos militares historiadores, porque se encuentra en su genealogía historiográfica. Y que la parte expresiva de *Forjando una doctrina* [...] es la que más aporta al sentido de pertenencia e identidad, asimismo al orgullo de formar parte de la comunidad médico militar. Orgullo gracias al cual, el historiador empírico veracruzano logró uno de sus objetivos: inculcar en su gremio la búsqueda de mejorarse en lo personal y colectivo, así como científicamente.

Bibliografía

- Arias Gómez, M. E. (2017). *Palabras de diez médicos militares mexicanos del siglo xx*. México: Instituto Mora.
- Arias G., M. E. (2017). Entrevista al General Brigadier Médico Cirujano retirado Edmundo Calva Cuadrilla, realizada por María Eugenia Arias Gómez, México, 21 de febrero de 2006. En *Palabras de diez médicos militares mexicanos del siglo xx*. México: Instituto Mora.
- Arias G., M. E. (2017). “Estudio introductorio”. En *Palabras de diez médicos militares mexicanos del siglo xx*. México: Instituto Mora.
- Boszormenyi, N. y Spark, G. M., Pardal, I. (Trad.) (1994). *Lealtades invisibles*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gadamer, H. G. Aparicio, R. y Agud, A. (Trads.) (1991). *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme, vol. 1.
- González y González, L. (1984). *La ronda de las generaciones*. México: SEP.
- Gracia García y Cumplido, G. Gracia García y Martínez, E. (Recop.) (1982). *El servicio médico durante la Revolución mexicana*. México: Ramírez Editores.
- Hexter, H. J. (1975). Historiografía. La retórica de la historia. En *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, vol. 5.
- Limón Limón, L. y Arias G., M. E. (Coord.) (2011). *Recuerdos de mi Escuela. La Escuela Médico Militar en los años cincuenta*. México: Ediciones Arvic.
- Lozoya Solís, J. (1977). *La Escuela Médico Militar de México*. México: Editorial del Autor.

- Mariás, J. (1967). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- Matute, Á. y Trejo, E. (2018). *La Historia*. México: Seminario de Cultura Mexicana.
- Ortega y Gasset, J. (1938). *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Buenos Aires/México: Espasa Calpe Argentina, s. A.
- Vargas B., F. R. (1945). *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Proemio". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Discurso pronunciado el día 15 de marzo de 1918, en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, con motivo del Primer Aniversario de la Fundación de la Escuela Médico Militar". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Alocución pronunciada en el restaurante "La Europea", el día 4 de junio de 1923, en la comida ofrecida a la generación de 1918 de la Escuela Médico Militar". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Discurso pronunciado el día 6 de septiembre de 1930, en el salón de acuerdos del departamento del cuerpo médico militar, en ocasión del reparto de títulos a la antigüedad "1925" de la Escuela Médico Militar". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Discurso pronunciado el 15 de marzo de 1942, en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes, con motivo de las bodas de plata de la fundación de la Escuela Médico Militar". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. R. (1945). "Discurso pronunciado el 17 de enero de 1944 en la Escuela Médico Militar, con motivo de la inauguración de cursos en la ciudad". En *Forjando una doctrina (La Escuela Médico Militar)*. México: Imprenta Flores y Millares.
- Vargas B., F. (1947). *La Escuela Constitucionalista Médico Militar (Su fundación e Inauguración)*. México: Imprenta Gallarda.
- White, H. (1992). "Introducción: La poética de la historia". En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Archivos

- Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional, Ramo Cancelados, Expediente personal del Extinguido Francisco Raúl Vargas Basurto, XI/III/3-2858, t. 3.

Hemerografía

- Matute, Á. (1994). El elemento metahistórico. Propuesta para una lectura analítica de la historia. *Ciencia y Desarrollo*, vol. XX, (116).
- Moreno Guzmán, A.; Almanza Muñoz, J.; J. Florez Terrazas, E.; Ojeda Delgado, J. L. (2012). Historia del binomio Escuela-Hospital y la medicina militar en México. *Revista de Sanidad Militar*, Supl. (6).
- S. a. (1945). *Revista Médica del Hospital Central Militar*, vol. I, (1).

Cibergrafía

- "*Chess Coach*, ajedrez a la orden". Recuperado de <http://chesscom-chesscoach.blogspot.com/2012/03/la-foto-que-capablanca-dedico-mi-abuelo.html>
- Entrevista al M. I. [Maestro Internacional] Raúl Ocampo Vargas, realizada por Juan Cervera Sanchís, del libro inédito "Ajedrez: Pasión y Misterio", http://fernandoemiliosaavedrapalma.blogspot.com/2011_04_17_archive.html
- "Francisco Raúl Vargas Basurto, Cédula profesional", <http://cedula.buholegal.com/3497/>
- Moreno Guzmán, A. (2017). Los edificios de la Escuela Médico Militar en cien años de historia. *Revista de Sanidad Militar*, vol. 71, (2), <https://www.mediagraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=73648>

Agradecimientos:

En la realización de este trabajo a Alejandra Iturria Jiménez, pasante de la licenciatura en Historia y becaria del Instituto Mora; asimismo, a la Comisión de Estudios Históricos Escuela Médico Militar por los comentarios de sus integrantes a este artículo. María Eugenia Arias.

MANUEL DE JESÚS ARROYO MONSIVÁIS*

¡Renovarse o morir! Análisis de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de las corrientes historiográficas contemporáneas

Renew or die! Analysis of the Possibility Conditions for the Emergence of Contemporary Historiographic Currents

Resumen

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis y explicar las posibles causas de emergencia de las corrientes historiográficas contemporáneas. Se proponen tres condiciones de posibilidad para la emergencia de estas nuevas corrientes. En primer lugar, la cuestión teórica, enseguida, la cuestión epistemológica y, en tercer lugar, el contexto social, el cual, vino a traer un denominado "Giro Cultural" a la manera de construir el pasado histórico.

Palabras clave: historiografía, posibilidades, contemporaneidad, historia, conocimiento histórico

Abstract

The objective of this work is to carry out an analysis and explain the possible causes of emergence of contemporary historiographical currents. Three conditions of possibility for the emergence of these new currents have been visualized and proposed. In the first place, the theoretical question, then the epistemological question and, thirdly, the social context, which came to bring a so-called "Cultural Turn" to the way of constructing the historical past.

Key words: Historiography, Possibilities, Contemporaneity, History, Historical Knowledge

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 127-141.

Fecha de recepción 05/02/2021 > Fecha de aceptación 26/05/2022

cano-bola_33@hotmail.com

* Universidad de Guanajuato.

Introducción

Desde que el ser humano comenzó a tener consciencia de sus actos, desarrolló técnicas, métodos y herramientas de subsistencia, encontró lugares para establecerse y moldeó su calidad de vida, pudo dar respuesta a problemas cotidianos, se agrupó en colectividades y fundó pueblos y ciudades que, después, fueron entendidos como culturas y civilizaciones, y finalmente comenzó a desarrollar su intelecto y a cuestionarse el porqué de su existir en el mundo, el porqué de las condiciones de su entorno, el porqué del surgimiento y decadencia de grupos de seres humanos, en fin. Comienza a realizar una primera operación mental la cual lo lleva a posicionarse en varias directrices de su propia existencia.

Desde los tiempos primitivos hasta el presente, el ser humano sigue regido por cuestionamientos que hacen de él un ser pensante y reflexivo de las diversas condiciones y acciones que le tocan vivir en un lugar y momento determinados. Con base en lo anterior, la acción de “preguntarse” se convierte en una condición de cotidianidad que responde a las exigencias más problemáticas, así como a las situaciones más simples que necesita conocer para poder continuar su paso por el mundo, el cual, le ha permitido desarrollar habilidades, actitudes, aptitudes y modos de entendimiento que hacen de su vida un constante aprendizaje.

Esto nos lleva a preguntarnos, ¿cómo es que los seres humanos se comenzaron a cuestionar la necesidad de atrapar y atesorar el tiempo que les estaba tocando vivir o, en su defecto, recordar y hacer vivir el tiempo que ya se les había escapado? Parte de la respuesta la podemos encon-

trar a partir de que Heródoto, considerado como el “Padre de la Historia”, comenzó a escribir las crónicas de las guerras entre griegos y persas conforme realizaba sus viajes, ya que éstas permitirían dejar constancia de lo ocurrido con su pueblo.

¿Dejar constancia de los acontecimientos? ¿Evidenciar el contexto de diferentes épocas que se tornaron conflictivas para la humanidad? ¿La necesidad de tener un “recuerdo” de aquello considerado significativo para un determinado grupo o grupos, los cuales, no quieren dejar que el tiempo borre del transcurso de la vida? ¿Serían éstas, razones suficientes para atrapar el tiempo vivido y que se vuelva vivo en un determinado momento? Es así como desde el presente, los historiadores consideramos necesario destacar la importancia del rescate del tiempo que ya no está, pero que vuelve a hacerse visible a través de preguntas y problemáticas generadas en el ahora y su posible respuesta en el ya fue.

Para la ciencia histórica y para el oficio del historiador, entendiendo esta práctica como una “ciencia del sujeto”, tal como lo concibe Roger Chartier (Dosse, 2012, p. 26), la acción de “preguntarse” confiere y otorga sentido en los ámbitos teórico y epistemológico para la construcción de conocimiento histórico que garantice la permanencia del pasado en el presente.

Pero ¿de qué manera se hace visible el pasado en el presente? o, mejor dicho, ¿cómo es que el pasado vive y puede ser encontrado desde el presente? La respuesta se encuentra en la importancia de la narración, de lo escrito, del discurso que da pie a entender que, de esta manera, es como podemos atrapar el tiempo y hacerlo vivir para la posteridad.

La historiografía puede entenderse como un trabajo que complementa a la disciplina histórica a partir del ámbito de su interpretación. Ella se ha encargado de apropiarse de las herramientas, modelos, técnicas y teorías para que la construcción del pasado, a través del discurso, pueda adquirir y contener el rigor científico y metodológico que la Historia ha logrado a partir de su elevación como una disciplina científica a partir del siglo XIX.

Conforme ha avanzado el tiempo, las maneras y formas en las que se ha realizado la construcción de conocimiento histórico han cambiado y/o se han modificado. En la contemporaneidad, estas "mutaciones" en la forma de acercarse a la construcción histórica, también han ido adquiriendo nuevas o renovadas metodologías, teorías y cuestiones contextuales que han permitido el surgimiento de nuevas corrientes de interpretación histórica.

Con base en lo anterior, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis y explicar las posibles causas de emergencia de las corrientes historiográficas contemporáneas. Tomando como base algunos textos que fueron analizados y se centran en la explicación de la emergencia de estas nuevas corrientes historiográficas, se han visualizado y se proponen tres condiciones de posibilidad para la emergencia de estas nuevas corrientes. En primer lugar, la cuestión teórica, enseguida, la cuestión epistemológica y, en tercer lugar, el contexto social, el cual, vino a traer un denominado "giro cultural" (Aurell y Burke, 2012, p. 337).

Con base en ellas, se tratará de analizar las distintas concepciones realizadas por varios autores respecto a cada condición de posibilidad que han sido propues-

tas para el abordaje de este trabajo y, así, poder realizar un diálogo entre cada una de estas posturas y explicar, de una manera cronológica, la madurez adquirida por la disciplina histórica en cada periodo de emergencia a través de lo teórico, lo epistemológico y lo contextual-cultural. También, considero necesario realizar una explicación final respecto a cuál es el lugar que ocupan en la actualidad las corrientes historiográficas contemporáneas, y la posición del oficio del historiador como parte de una reflexión sobre su práctica, la cual, en ciertas condiciones, puede ser la manera en la que se renuevan o surgen nuevos modos de interpretar el pasado histórico.

La cuestión teórica en la creación de nuevas interpretaciones históricas contemporáneas

En la contemporaneidad, la construcción del discurso histórico ha abordado temáticas, problemáticas, situaciones y contextos que alrededor de 50 o 60 años atrás se hubiesen tornado inimaginables para el estudio de la historia. La necesidad de dar a conocer los nuevos problemas que aquejan a la sociedad, así como dar respuesta a conflictos llevados a cabo por minorías sociales que merecen atención y espacio dentro de un mundo totalmente convulsionado, han modificado el escenario historiográfico en su cuestión teórica, epistemológica y contextual. Tal como lo apunta Guillermo Zermeño:

[...] la historiografía contemporánea se ha convertido en un inmenso baúl de curiosidades, de relatos e investigaciones

dedicados a sorprender y asombrarnos con todas aquellas cosas que ignoramos del pasado o simplemente ni imaginábamos que hubieran podido suceder, muchos de ello sin duda de gran interés (Zermeño Padilla, 2014, p. 348).

En ese sentido, la disciplina histórica y la forma de dar a conocer ese discurso realizado a través del ejercicio del historiador, han experimentado diversas transformaciones, modificaciones y renovaciones en sus postulados, en este caso, teóricos, para adaptarse a las nuevas necesidades académicas, intelectuales y, sobre todo, para posicionar en un mejor lugar a la ciencia histórica frente a las demás ciencias sociales que, sin duda, han sido a la vez antagonistas y motivos de fractura o discordias dentro de la propia disciplina.

Posicionémonos entonces alrededor de la segunda mitad del siglo xx, en donde la denominada *posmodernidad*, concepto que utilizó por primera vez Jean François-Lyotard en 1979 (Aurell y Burke, 2013, p. 288), comenzaba a proporcionar otras consideraciones teóricas que traerían como consecuencia la renovación de la construcción de la obra histórica y que, a partir de ese momento, podemos considerar que la disciplina y el trabajo del historiador, comenzaron a tener una serie de transformaciones importantes que darían como resultado el nacimiento de nuevas corrientes historiográficas para la interpretación y comprensión del pasado.

El llamado *posmodernismo* influyó de una manera significativa en el proceso de maduración de la Historia. Este no era considerado como una corriente intelectual afianzada alrededor de la década de los años 60 y 70, sino constituía una serie de "epistemologías y metodologías"

(Aurell y Burke, 2012, p. 288) que tenían como objetivo principal el alejar a la historia de los métodos científicos y experimentales a los cuales estaba arraigada con anterioridad.

Los postulados teóricos de la disciplina histórica que se desarrollaron en el posmodernismo fueron insertándose en el entendido de posicionar esta nueva forma de concebir tanto el tiempo en general como el de la construcción de conocimiento, a partir de la superación y reacción de la historia posmoderna ante las corrientes historiográficas anteriores, por ejemplo, la historia socioeconómica, la historia serial, la historia social, la historia cuantitativista o la historia económica.

Esta renovación en los postulados teóricos que se desarrolló durante los años 60 y 70, consideraba que el ejercicio de la construcción del conocimiento histórico meditará un viraje que trascendiera lo intelectual para acercarse a lo vivencial, con ello, se estaría alejando definitivamente de las teorías de la Ilustración explicadas por Georg Iggers.

Como resultado de lo anterior, las corrientes historiográficas, propias del posmodernismo, consideraron un abordaje teórico enfocado en una expansión de las temáticas que venían con la *voz cantante*, por ejemplo, todo aquel lenguaje creado por la escuela de los *Annales* como: historia de las mentalidades, psicología histórica, historia social de las ideas, historia sociocultural, etcétera (Chartier, 1992, p. 14), el cual, se vio reflejado en una serie de puentes construidos a partir del diálogo con otras ciencias sociales pujantes en los años setenta.

¿En qué se puede sustentar este nuevo enfoque teórico considerado más "extenso"? La respuesta la podemos encontrar

en el hecho de que los referentes teóricos del posmodernismo de la época de los años 70 no pertenecían propiamente a la disciplina histórica, sino que estos teóricos fundamentalmente eran “filósofos, antropólogos y críticos literarios de la tradición francesa” (Aurell y Burke, 2013, p. 296).

Con base en ello, las ciencias sociales, así como la disciplina histórica, comienzan a dar un vuelco hacia la primacía del lenguaje, los códigos y los símbolos. Ellos se verán reflejados en los postulados teóricos que renovarán la forma de la construcción del conocimiento histórico, dejando atrás lo que se venía trabajando de una manera tradicional y convencional, debido a que, según Roger Chartier, este nuevo lenguaje creado por la tradición francesa dejaba sin utilidad las designaciones tradicionales como: la historia de la filosofía, la historia literaria, la historia del arte, etcétera. (Chartier, 1992, p. 13)

El reto ya estaba planteado a partir de que, en la posmodernidad de las ciencias sociales, así como de la Historia durante los años 70, podemos entender que se consideró necesario unir lazos teóricos y postulados intelectuales para hacer frente a un nuevo horizonte de expectativa (Koselleck, 1998, p. 118) que se estaba planteando a partir de la superación de la tradición anterior por parte de historiadores y teóricos provenientes de la sociología, la psicología y la antropología. En ese sentido, Iggers constataba esta visión a partir de la publicación de una de sus más grandes obras: *De la objetividad científica, al reto posmoderno* (2012). Tomando en consideración el título de la obra de Iggers, la condición teórica posmoderna iba más allá de superar las condiciones científicas de la historia para darle cabida a nuevas interpretaciones a través

del uso de postulados de las ciencias sociales que, en un principio, se consideró que eran sus *más terribles* enemigas (Chartier, 1992, p. 60).

El diálogo de la Historia con las ciencias sociales desencadenó una nueva perspectiva que llevó a considerar el discurso más que la estructura. Así mismo, la reacción frente a la historia económica y social se dio a través del uso de los postulados de la antropología, la cual, va a traer una renovación en la forma de abordar el pasado histórico, y en donde diversos actores desarrollarán herramientas teórico-metodológicas para aproximarse, de una manera concreta, al desarrollo de la construcción histórica que reivindica y tiene una relación más estrecha con las cuestiones culturales (Aurell y Burke, 2013, p. 290).

Los ejemplos más característicos que se tienen del surgimiento de nuevas corrientes historiográficas relacionadas al cambio y planteamiento de nuevos postulados teóricos, los tenemos presentes en los denominados “giros”, en este caso, el “giro antropológico” y el “giro lingüístico”. En el caso primero, el “giro antropológico” comienza a tener una mayor vitalidad a partir de la década de los sesenta, que es cuando practicantes, pertenecientes a una u otra dimensión correspondiente a la antropología, empezaron a influir de una manera importante en la disciplina histórica. En palabras de Zermeno Padilla se comenzó a vivir una renovación en la escritura científica de la Historia que ya no correspondía con el código de la oralidad, sino ahora comulgaba con la escritura, es decir, con el discurso, con aquello que diera cuenta de las prácticas sociales y de la comunidad (Zermeno Padilla, 2014, pág. 357).

La Historia comenzó a nutrirse de la antropología estructural, filósofos relacionados con el psicoanálisis, la antropología postestructural y, por último, la que es considerada como una de las más recientes, que sigue influyendo en el desarrollo del discurso histórico, la llamada antropología simbólica (Aurell y Burke, 2013, p. 292). En este mismo tenor, para los años 80, la antropología simbólica se había convertido en una de las mayores directrices a las cuales la disciplina histórica había apostado de una manera clara y segura. A raíz de ello, exponentes como Natalie Z. Davis, Carlo Ginzburg, Peter Burke, Robert Darnton y Simon Schama otorgaban sentido a este "giro antropológico" a través de estudios como: vida ritual en las sociedades de la Edad Moderna, la cultura popular, las fiestas, las ceremonias, los cultos populares, sólo por mencionar algunos.

En segundo plano, el denominado "giro lingüístico" aporta una serie de renovaciones a la disciplina histórica en donde el discurso, los símbolos y el maridaje que se va a desencadenar a través de la implementación de los códigos de significado, conseguirá una nueva manera de interpretación de los procesos sociales.

Esta nueva corriente que comenzó a utilizar la disciplina histórica a partir de los años 70, partía del hecho de considerar el cuestionamiento de la creencia meramente tradicional de que una investigación histórica racional nos permitía llegar a un conocimiento auténtico del pasado. Con ello, la importancia de las palabras dentro de la narración histórica que adquiere un lugar importante en la construcción de conocimiento histórico y, a partir de ahí, el conocimiento racional del que

partía dicha corriente va a sustentarse por esta acción (Aurell y Burke, 2013, p. 304).

De esta manera, la historia cultural parece estar al alza: en parte, porque ha sido la más receptiva a las ideas de la antropología; debido a que tenía grandes pretensiones sobre el terreno que iba abarcando a partir del enfoque adoptado por la Historia; y, por otro lado, porque era la que más se había beneficiado del cambio de interés por la explicación hacia el de la comprensión (Cannadine, 2002, p. 47).

A partir de lo expuesto con anterioridad, la cuestión teórica es un referente importante dentro del desarrollo de nuevas corrientes historiográficas dentro de los años 60, 70 y 80. Esto no quiere decir que después de estos años la disciplina histórica no siguió en constante renovación a partir de sus postulados teóricos, sino que queremos exponer, en el siguiente apartado, cómo es que la cuestión epistemológica y reflexiva, tomadas como condiciones de posibilidad para la emergencia de las corrientes historiográficas contemporáneas, fueron ganando terreno después de esta primera renovación de la disciplina.

Reflexividad del historiador en la construcción de conocimiento histórico contemporáneo. Una cuestión epistemológica

A partir de los años 80, la disciplina histórica comenzó a ver alterados sus postulados teóricos, respecto a la renovación que se generó a partir de los años 60 y 70. Aquellas nuevas interpretaciones históricas y el surgimiento de los denominados "giros", pusieron en tela de juicio el desa-

rollo de la disciplina histórica y su lugar dentro del espacio social, así como enfrentarse, en determinada manera, por una hegemonía o una “sana convivencia” con las ciencias sociales.

Lo sucedido a partir de los años 80 ha sido cuestionado por varios intelectuales de diferentes disciplinas afines a las ciencias humanas. Sin embargo, la denominada “crisis de la historia”, llamada así por François Dosse (Dosse, 2012, p. 18) y por Peter Burke y Jaume Aurell (Aurell y Burke, 2013), así como un posible “cambio de paradigma”, concepto que fue manejado por Roger Chartier (Chartier, 1992) o, en su defecto, un denominado “revisiónismo”, concepción utilizada por Guillermo Zermeño (Zermeño Padilla, 2014), pusieron a la ciencia histórica y al trabajo del historiador en un punto en donde, con urgencia, se necesitaba reflexionar, pensar, renovar, cuestionar y revisar los diversos modos en los que se estaba llevando a cabo la construcción del conocimiento histórico ante una situación que no era favorecedora para la Historia ni para las ciencias sociales.

Con ello, otra de las condiciones de posibilidad que se propone para el entendimiento y surgimiento de las corrientes historiográficas contemporáneas es el hecho de esta posible “crisis de la historia”, “cambio de paradigma” o el llamado “revisiónismo” que se comenzó a generalizar de una manera importante en la disciplina histórica y en las ciencias sociales a partir de los años 80. Con base en esta postura reflexiva en la que se situó la Historia, este cuestionamiento del trabajo del historiador a partir de los modos y formas de elaborar el discurso histórico llevó a que la misma disciplina experimentara una nueva manera de construcción histó-

rica, en este caso, dentro del ámbito epistemológico y metodológico.

Una de las características importantes, y en las que varios autores coinciden, es el hecho de que la “crisis de la historia” tiene su fundamento a partir de la pérdida de seguridad que la sociedad experimentaba en relación con las concepciones teleológicas o de los postulados científicistas del historicismo decimonónico o de los paradigmas de posguerra (Dosse, 2012) y (Aurell y Burke, 2013).

Esta condición comenzó a repercutir de una manera interesante en los contenidos teóricos que se habían desarrollado con anterioridad a los años 80. Esta reflexión desencadenó un “giro crítico”, un “giro reflexivo” o un “giro historiográfico”, en donde la pregunta central consistió en saber qué era lo que estaba ocurriendo con el presente y qué pasaría con el porvenir de la disciplina histórica (Dosse, 2012, p. 25).

Las dudas metodológicas y epistemológicas comenzaron a hacerse presentes en el ámbito de las ciencias humanas y, sobre todo, en los historiadores en particular. A partir de ello, Zermeño nos explica que:

[...] la historia como disciplina académica está inmersa en un periodo de revisión y transformación de muchas de las categorías de análisis, formas de narrar y periodizar que han dado sustento y que han estructurado sus formas discursivas construidas principalmente a partir del siglo XIX. Para muchos, es verdad, ese “revisiónismo” no significaría más que la destrucción de la historia o el fin de la historia tal y como se ha venido conociendo y practicando (Zermeño Padilla, 2014, p. 349).

No es que la historia fuera a desaparecer o que hubiese llegado a su fin en la década de los años 80. Sino que consideramos que las mutaciones de las corrientes historiográficas corresponden a una cuestión tanto teórica, epistemológica y contextual que necesitaban ser llevadas a otro plano de la realidad de la que se estaba viviendo, debido a que los postulados y teorías anteriores a los años 80 ya no tenían cabida para realizar una construcción del pasado histórico acorde a las nuevas exigencias sociales, cambios políticos y de régimen que se estaban experimentando a nivel mundial y que repercutían en la manera en cómo los historiadores estaban elaborando su trabajo hasta ese momento.

Entonces, ¿cuáles factores estaban siendo considerados como “detonantes” para que se pudiese llevar a cabo esta “crisis de la Historia”? Aurell y Burke (2012) nos señalan que la crisis de la disciplina histórica tiene dos raíces: una era considerada como la “amenaza” del relativismo que ponía en duda la posición del conocimiento histórico de una manera objetiva; y, dos, la desorientación de la disciplina histórica al buscar un lugar dentro de las ciencias sociales al apostar por un lenguaje más humano, propio de esas ciencias, que un lugar científico, propio de las ciencias experimentales.

¿Qué aspectos se pueden tomar como positivos a partir de la supuesta “crisis de la historia” sucedida en la década de los años 80? En primer lugar, el hecho de que el historiador comenzara a plantearse preguntas sobre su ejercicio ya es una acción considerable. ¿Por qué? A partir de su reflexividad, él mismo descubre cuáles son los elementos epistemológicos que se pueden cambiar para estar en contexto con las nuevas situaciones académicas, so-

ciales y políticas por las que estaba atravesando su entorno intelectual.

En segundo lugar, dentro de este mismo proceso reflexivo, el historiador tiene que darse cuenta de que, en ese momento, se debe dar una prioridad importante al hecho de pensar en la historicidad misma de su trabajo y de la historicidad de toda categorización de las realidades del pasado. Lo cual, va a llevar al historiador a una interrogación más ambiciosa de la epistemología e historiografía y con más desafíos que antes (Dosse, 2012, p. 34). Lo anterior puede traducirse en que a partir de los años 80, el historiador comenzó a preocuparse por redefinir la disciplina histórica y su relación social con el tiempo, lo que lo llevó a construir nuevos contenidos epistemológicos para poder llevar a cabo la generación de conocimiento histórico en un momento de reflexión y de preocupación por el lugar que ocupaba la historia en la sociedad frente a las demás ciencias sociales.

Con base en la supuesta o llamada “crisis de la Historia”, “revisiónismo” o “cambio de paradigma” que permitió al historiador de los años ochenta reflexionar acerca de su práctica y de su proceder ante la disciplina histórica, consideramos importante señalar dos vertientes que dieron paso al surgimiento de nuevas corrientes historiográficas y que se formularon a partir de este proceso reflexivo.

En primer lugar, queremos destacar la condición de verdad a través de la narración o, en su defecto, de la importancia de las formas de comunicar la verdad de una época a otra teniendo énfasis en la narrativa. Este planteamiento es tratado por Guillermo Zermeño, el cual, ya hemos utilizado para contextualizar y dar pie al ejercicio de este trabajo. Sin embargo, es

una cuestión interesante la que éste intelectual maneja, debido a que a partir de que en los años 80, retomando los postulados realizados por Thomas Kuhn, la Historia de la Ciencia viene a desplazar a la Filosofía de la Ciencia donde:

[...] este desplazamiento consistió en el reconocimiento de que la verdad de los hechos observados no depende exclusivamente de su descripción exacta, sino, sobre todo, de la forma en que se inscriben en una narración (Zermeño Padilla, 2014, p. 352).

Zermeño nos indica que, con este desplazamiento teórico entre la Historia y la Filosofía,

[...] la pregunta teórica clásica sobre la naturaleza científica de la explicación histórica se traslade al problema de la investigación acerca de la función de la explicación de la configuración narrativa del discurso histórico (Zermeño Padilla, 2014, p. 352).

Con base en esto, podemos concebir que si se buscaba cierto "humanismo" a través del alejamiento de la postura científicista de la cual provenía la tradición del siglo XIX y, también, de las formas en las que se comenzó a escribir la historia en los años 60 y 70, la disciplina histórica encontraría, de nueva cuenta en la narración, una forma de poder reinventarse y formular condiciones epistemológicas basadas en principios científicos tales como los de la verdad a partir de la importancia de la narración, esto, como parte fundamental de la construcción de sentido del pasado y discurso históricos.

Y, en segundo lugar, esta reflexividad por parte del historiador tiende a desembocar en un panorama donde el ejercicio de la disciplina histórica va enfocándose hacia la singularidad de los acontecimientos en su parte de irreductibilidad, de indecibilidad, de novedad.

Tomando como referencia la cuestión de la verdad a través de la narrativa y de la singularidad de los acontecimientos, la historia fue desarrollando nuevas maneras de construcción de conocimiento histórico. Un ejemplo de ello es el retorno al género biográfico o, en su defecto, el surgimiento de los microrrelatos como historias en donde por medio de la narrativa, esas singularidades cobran relevancia insertándose también dentro del ámbito cultural que tendrá una participación importante para el desarrollo de nuevas corrientes historiográficas desde los años 80 en adelante.

El compromiso reflexivo por parte del historiador a través de esta "crisis de la Historia", hizo que los contenidos epistemológicos y metodológicos tuvieran que renovarse y adaptarse a las condiciones que estaban atravesando, en general, las ciencias sociales y la historia. Paradigmas científicistas y la importancia de la narrativa como una condición de verdad para la elaboración del discurso histórico, comenzaron a generar diversas apropiaciones en las maneras en que el historiador estaba realizando su trabajo. Esto permitió una renovación de lo que anteriormente estaba siendo manejado por la historia, lo que llevó a un resurgimiento de esta a través de la condición social de la disciplina histórica con el tiempo y, también, del ejercicio del historiador y su perspectiva de presente y futuro.

El anclaje social y temporal que trae como consecuencia el proceso reflexivo del historiador a partir de los años 80, permitirá que las nuevas corrientes historiográficas tiendan a decantarse hacia las situaciones culturales que llevarán un nuevo "giro" en la manera de realizar la construcción de conocimiento histórico.

El "giro cultural", "la renovación desde dentro" y la importancia del contexto para el surgimiento de nuevas corrientes historiográficas

A lo largo de este trabajo, hemos analizado y explicado cómo es que la disciplina histórica ha renovado sus modelos teóricos, así como los epistemológicos y metodológicos, a partir de una serie de condiciones de posibilidad que dieron cabida a este tipo de transformaciones en la manera de llevar a cabo la generación de conocimiento histórico durante la segunda mitad del siglo xx. Estas renovaciones y transformaciones permitieron el desarrollo de corrientes historiográficas que fueron posicionándose con base en el contexto que les estaba tocando vivir, ya fuese académico, político, intelectual o social.

Años como los 50, 60, 70 y 80 fueron importantes puntos coyunturales que permitieron a la historia alejarse de los postulados cientificistas del historicismo del siglo xix, así como de las grandes escuelas de producción histórica y de la visión teleológica que aún reinaba después del periodo de entreguerras. La historia misma se encargaba de adaptar a las condiciones contextuales del ámbito intelectual que le iba tocando vivir, con el objetivo

de poder legitimarse, de una manera sólida, como una ciencia encargada de la recuperación del pasado que pudiera diferenciarse de las demás ciencias sociales que estaban generando en ella una llamada "crisis de identidad" alrededor de los años ochenta (Aurell y Burke, 2013, p. 307) y que se veía reflejada en los procesos reflexivos de la disciplina.

Con la renovación de los postulados epistemológicos y metodológicos que se desarrollaron alrededor de los años 80, esto como una respuesta por parte de los historiadores ante la denominada "crisis de la historia", el resurgimiento de la importancia de la narrativa para la construcción del discurso histórico, y de la atención por parte de los historiadores a las singularidades de los acontecimientos, permitió abrir la brecha de otra nueva renovación en la manera de hacer historia que se vio orientada al surgimiento o, mejor dicho, en el resurgimiento de viejas maneras de hacer historia.

Pero, a partir de los años 80 y 90, comienzan a suceder una serie de cuestiones económicas, políticas y sociales que vienen a fortalecer el reformulamiento de esta nueva manera de realizar la construcción del conocimiento histórico. Aparecían en el mundo de las humanidades el auge creciente de los llamados géneros canónicos: memorias, autobiografías, biografías, diarios íntimos, correspondencias, etcétera. Lo hacían también sus diversas hibridaciones en los medios: *talk shows*, *reality shows*, *docudrama*, etcétera. Se sumaba también "el retorno del sujeto" en las ciencias sociales, que atenuaban su pulsión cuantitativa para dar primacía a la voz y al relato vivencial de la experiencia, junto al auge de la historia oral y el interés

en reconocidos académicos por escribir autobiografías más o menos intelectuales (Arfuch, 2018, pág. 11).

Para dar conclusión a este trabajo, otra de las condiciones de posibilidad que se propone para el surgimiento de nuevas corrientes historiográficas contemporáneas, corresponde al hecho de que la situación contextual de los años 80 y 90, influyó de una manera importante en las visiones que tenían los historiadores en la recuperación del pasado histórico. Aunado a ello, el surgimiento de nuevos actores y nuevas problemáticas demandaban a la historia explicaciones históricas para su comprensión y entendimiento.

La llamada "renovación desde dentro" fue otro de los aspectos que llevó a la disciplina histórica a replantearse la manera de la construcción del discurso histórico. Y, por último, consideramos importante destacar el hecho de que a partir de la renovación epistemológica que desembocó en el retorno de la narrativa y en la atención a las singularidades de los fenómenos históricos, la cuestión cultural parece ser para la Historia una de las mejores aliadas para dar otro "giro" a la manera de llevar a cabo el ejercicio del historiador, ya que con la fusión de la historia cultural y la historia social, se conjunta todo un ámbito que antes estaba relegado por las condiciones contextuales y metodológicas de la propia disciplina (Aurell y Burke, 2013, p. 310).

En primer lugar, es necesario puntualizar que para el surgimiento de estas nuevas corrientes historiográficas que van a desarrollarse a partir de los años 90, el contexto mostró un panorama que en años anteriores había podido ser algo inimaginable. Ya lo mencionaba Guillermo Zermeño con base en los nuevos textos

históricos que han circulado a partir de esos momentos:

Son textos y relatos sin duda fascinantes por la novedad y el enfoque crítico que, en muchos casos, nos obligan a modificar y revisar nuestras concepciones del pasado o de las formas en las que se ha querido entender un periodo o un fenómeno determinado y que responden sin duda también a nuevas sensibilidades y atmósferas culturales de nuestros presentes (Zermeño Padilla, 2014, p. 348).

Pero, no sólo los textos eran los fascinantes. Sino las cuestiones que surgieron a partir de dicha década. Nuevos tipos de conflicto, basados en el género, identidad étnica, la religión o la orientación sexual llegaron a parecer situaciones más urgentes y demandaban nuevos tipos de explicación histórica. Por otro lado, el modelo de causalidad con la que la mayoría de los historiadores comulgaron durante mucho tiempo, en donde la economía influía en la sociedad, y la sociedad influía en la política, ya no era adecuado por más tiempo. Se borraban las líneas de demarcación de la posguerra a partir del colapso del comunismo en la Unión Soviética y en Europa del Este en 1989-1990.

Como ya se había mencionado, se habían venido abajo los grandes modelos teleológicos y, por último, pareciese que estos factores dieron otra "nueva crisis" a la historia, la cual, de nueva cuenta, volvió a reformular sus postulados teóricos y metodológicos, pero, ahora, adaptándolos a partir de las nuevas necesidades sociales (Cannadine, 2002, p. 35).

Con base en los "giros" lingüístico y antropológico que fueron analizados anteriormente, la disciplina histórica estaba

considerando desarrollar una nueva manera de recuperación del pasado histórico, en este caso, un “giro cultural” (Aurell y Burke, 2013, p. 330). Ésta tercera vía proponía una especie de síntesis entre el viraje de la historia de las mentalidades y el viraje lingüístico de la nueva historia narrativa.

A partir del retorno de la nueva historia narrativa, las tendencias relacionadas con la historia cultural comenzaron a sobresalir sobre el resto. La narración de lo singular trajo como acompañamiento los matices que permitían descubrir su relación con los aspectos más esenciales de la cultura a la que pertenecía su contexto. Mientras que el eclecticismo del que se rodeaba este nuevo “giro cultural” a partir de sus referentes intelectuales, le permitió a esta “tercera vía” dotar de una enorme capacidad de aglutinación y de consenso epistemológico a la nueva manera de escribir la Historia. Sin embargo, este “giro cultural” iluminó los modos de comunicación, la circulación de las ideas y las prácticas y acción del individuo, que siempre atiende al significado (Rubín, 2002, pág. 149) y que se reflejó en la historiografía, una historiografía más amplia, que abarcaba más allá de lo que era tradicional en los años 80 y 90.

Por último, la llamada “renovación desde dentro” vino a hacerse presente a partir de que el resurgimiento de los métodos narrativos adquiere un posicionamiento, el cual, corresponde a un procedimiento adecuado a través del cual la Historia ha conseguido no sólo recuperar la conexión con el lenguaje del pasado, sino también con el lenguaje del presente, haciéndola más referencial y comprensible (Aurell y Burke, 2013, p. 322).

Estas nuevas corrientes historiográficas que van a surgir de una “renovación desde dentro” de la propia disciplina, también tendrán una “recuperación renovada” de las corrientes historiográficas más tradicionales. En sí, las llamadas “nuevas nuevas historias” proponen un acercamiento más poliédrico de la realidad, basado en un concepto más amplio de cultura.

De la misma manera, estas corrientes historiográficas se enfocarán en la recuperación del relato y de la narración histórica, en el énfasis de los sujetos históricos sobre los objetos, y una apropiación de carácter mayoritario al propio fenómeno histórico a partir de elementos que se habían dejado de lado como la historia oral, la evidencia de las imágenes, los vestigios arqueológicos, o los documentos inquisitoriales (Aurell y Burke, 2013, p. 326).

Esta nueva renovación de la disciplina histórica a través de estas tres condicionantes propuestas para la explicación y análisis de las mismas, las podemos ver reflejadas a través de ejemplos como:

- a) la nueva historia narrativa y la microhistoria, en donde el objetivo principal de esta corriente es reivindicar y recuperar el relato, dando así paso a la revitalización del género biográfico;
- b) la nueva historia política, la cual trabaja la incorporación de los aspectos culturales como factores fundamentales en la explicación del cambio sociopolítico, metiéndose de lleno en la dimensión cultural a través del mundo del poder y resistencia, autoridad y legitimidad, orden y obediencia, discursos políticos, los mitos, los

símbolos, la identidad, las imágenes (Pedersen, 2022, p. 79), sólo por mencionar algunos y;

- c) la historia de la religiosidad, en donde nuevos temas como la muerte, las lecturas, la infancia, la piedad popular, el purgatorio, la marginación, etcétera, además de la descristianización y secularización que se ha llevado a cabo de una manera reciente en el mundo occidental, ha llevado al éxito a esta nueva corriente historiográfica, (Aurell y Burke, 2013, p. 328) aunque es posible que la Historia Política, ahora en el siglo XXI, parece estar lista para ocuparse de aquellas plurales sociedades en donde la religión es un tema central, haciendo que este “giro cultural” se amplíe aún más (Hufton, 2002, p. 148).

No quiere decir que a partir de la cuestión contextual de los años noventa, la “renovación desde dentro” y el “giro cultural”, únicamente hayan impactado en el resurgimiento de la historia social, la historia política, la historia religiosa, la historia cultural, la historia de género, la historia intelectual, etcétera, sino que ese impacto y esa reflexión de las disciplinas históricas dio cabida al surgimiento de otras corrientes historiográficas que con el tiempo se irían posicionando como las que mayor respuestas darían a interrogantes tradicionales y actuales como: la historia social del lenguaje, la historia de la vida cotidiana, la “historia desde abajo”, la historia de la cultura material, la historia de la comida, la historia del cuerpo, la historia de los libros y de la lectura, la historia de los sentidos y las emociones, la historia de gé-

nero y los estudios subalternos, por citar algunas. En pocas palabras, esta tercera condición de posibilidad que proponemos para el surgimiento de las corrientes historiográficas contemporáneas complementa a las dos revisadas anteriormente como un conjunto de reflexiones que abrieron la puerta para que nuevas maneras de escribir la historia imperen en el quehacer del historiador desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

A manera de conclusión

La cuestión teórica, epistemológica y la contextual-cultural fueron parte de un ejercicio para poder comprender que, a partir de estas condiciones de posibilidad, la historiografía contemporánea ha pasado por diversos estadios de renovación y reflexión en la forma de construir el discurso histórico desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

Por otro lado, no sólo se analizó cómo fue que se dieron estos procesos durante toda la segunda mitad del siglo XX, sino que, intrínsecamente, se pudo vislumbrar cómo es que la misma disciplina histórica fue adquiriendo una “madurez” intelectual, la cual se ve reflejada en los periodos de emergencia y de “crisis” de la misma, con el objetivo de permanecer vigente como esa ciencia del pasado que reconstruye realidades pretéritas desde un determinado presente. Eso sí, haciéndolo con métodos, teorías y renovaciones epistemológicas acordes a este proceso reflexivo y experiencial o, porque no, también podría llamarse experimental, ya que se fueron experimentando diversos factores y elementos que dieron como re-

sultado un producto adecuado para la continuación de la construcción del conocimiento histórico, reto que el mismo tiempo le estaba poniendo en su camino.

Puede caer en una obiedad que, actualmente, corrientes historiográficas “nuevas” estén tomando presencia a la par de las que ya hemos estado considerando a lo largo de este trabajo. La historia del medio ambiente, la historia global o, en su defecto, la historia comparada (Aurell y Burke, 2013, p. 337) han sido las que, hasta el momento, han levantado la mano y se han encargado de irse posicionando en las nuevas maneras de hacer historia.

Pero, valdría la pena preguntarse ¿En el 2022, la disciplina histórica en qué plano teórico, epistemológico o contextual se encuentra? Es decir, los postulados y las cuestiones que tuvieron una renovación a partir de la década de los años 90 han permeado el ambiente académico e intelectual desde la transición al nuevo siglo y la primera década del siglo XXI. De los años noventa al año 2022 han transcurrido poco más de 30 años, en donde el contexto económico, político, social, cultural, religioso, intelectual, etcétera; han cambiado de una manera considerable la manera de percibir el mundo que nos está rodeando y, sobre todo, ha cambiado radicalmente, desde nuestro punto de vista, la forma en que la sociedad desea conocer y apropiarse de su pasado.

¿Es necesario que ocurra una nueva “crisis” en la historia y/o en las ciencias sociales para que la disciplina histórica sepa cuáles son los escenarios a los cuales se está enfrentando? ¿Es necesario que vuelvan a derrumbarse y superarse cuestiones teleológicas que probablemente, pudieron haber surgido en el transcurso de este cambio y renovación en la mane-

ra de hacer historia? ¿Es necesario voltear a ver un desmoronamiento en alguna “escuela” o lugar académico que pudiese haber emergido después de la desaparición del historicismo o la Escuela de los Annales?

Parece ser que el 2022 ha estado generando nuevas condiciones de posibilidad que deben hacer pensar y reflexionar al historiador, y a la misma disciplina, en la manera en cómo en los últimos años se ha estado desarrollando la escritura de la historia. Por citar un ejemplo, la cuestión pandémica que nos embarga desde hace meses ha revivido el interés por los temas epidémicos y vuelven, en su defecto, las historias relacionadas con la salud pública, el caso de la protección y defensa en contra de las epidemias, las reacciones sociales ante dichas problemáticas, la historia de las enfermedades, etcétera.

Pero, a lo que se quiere llegar es, precisamente, a invitar a la constante reflexión sobre el lugar que la Historia ocupa hoy en día y cómo se está llevando a cabo la construcción del discurso histórico porque, como ya lo mencionaba François Dosse:

La pérdida de un buen número de certezas, el carácter cada vez menos estructurante de los paradigmas utilizados hasta allí como esquemas de lectura del pasado, así como la renuncia a ambiciones hegemónicas desmesuradas, han modificado el paisaje historiográfico (Dosse, 2012, p. 47).

Pero, en el 2022 ¿Qué es lo que está ocurriendo con el lugar de la Historia y con el trabajo del historiador en la construcción del discurso histórico? ¿Estamos entrando en una nueva “crisis” de la Historia?

Estas y más preguntas deberían ser constantes referentes de reflexión para poder legitimar el lugar que la Historia tiene como ciencia y dignificar el discurso y la investigación histórica como formas fundamentales de traer al presente aquellas realidades olvidadas del pasado. No dejemos que crisis o cambios de paradigmas nos indiquen qué es lo que se está haciendo mal dentro de la disciplina, sino que, ahora sí “desde dentro”, se puedan conocer aquellas debilidades teóricas, metodológicas, epistemológicas y contextuales que pueden llevar a un estancamiento de la construcción de discurso histórico.

Propongamos, mejor, nuevas corrientes historiográficas que sean pensadas y reflexionadas a partir del constante trabajo de revisión del propio oficio del historiador para el mejoramiento y conocimiento de la disciplina histórica. Con ello, podría apostarse a dignificar el lugar social e intelectual que tanto trabajo le ha costado a la Historia ganarse y, sobre todo, poder apostar por incluir en esas nuevas corrientes historiográficas la vida de actores, fenómenos y situaciones que piden desesperadamente ser escuchados y comprendidos a través de la explicación histórica.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Córdoba, Argentina: Eduvim .
- Aurell, J., Burke, P. (2013). Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas. En: Jaume Aurell (et.al.) *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Barcelona: Akal Editores.
- Cannadine, D. (2002). *¿Qué es la historia ahora?*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Madrid: Gedisa Editorial.
- Dosse, F. (2012). *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Hufton, O. (2002) ¿Qué es la Historia Religiosa ahora? En: David Cannadine *¿Qué es la historia ahora?* Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Koselleck, R. (1998). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Pedersen, S. (2002) ¿Qué es la Historia Política ahora? En: David Cannadine *¿Qué es la historia ahora?* Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rubin, M. (2002). ¿Qué es la Historia Cultural ahora? En: David Cannadine *¿Qué es la historia ahora?*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Zermeño Padilla, G. (2014). *¿Cómo reescribir la historia de la historiografía? Prolegómenos para una historia de la verdad en la historia*. México: El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Históricos.



ANDERSON PAUL GIL PÉREZ*

***Estudios históricos de la prensa: fuente primaria,
objeto de investigación y actor político***

***Historical Studies of the Press: Primary Source,
Object of Investigation and Political Actor***

Resumen

Este artículo presenta y discute las posibilidades que ofrece la prensa como fuente de investigación, objeto de estudio y actor político en la investigación histórica y social a partir de las relaciones entre la prensa y el poder político. Se parte de una metodología de revisión historiográfica y se concluye que la prensa es una fuente relevante en la investigación histórica y social, que requiere fórmulas de contraste de información primaria que le permitan superar sus propios límites.

Palabras clave: estudios de prensa; investigación histórica; poder político

Abstract

This article presents and discusses the possibilities offered by the press as a source of research, an object of study and as a political actor in historical and social research based on the relations between the press and political power. It starts from a methodology of historiographic review, and it is concluded that the press continues to be a very relevant source in historical and social research, but that it requires formulas for contrasting primary information that allow it to overcome its own limits.

Key words: press studies; historical research; political power

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 143-163.

Fecha de recepción 04/08/2021 > Fecha de aceptación 13/06/2022

andersonpaulgp@gmail.com

* Universidad Autónoma de Sinaloa.

Introducción¹

Una pregunta muy recurrente entre los historiadores tiene que ver con cuáles son las posibilidades y limitaciones que ofrece la fuente hemerográfica. A nivel historiográfico existen trabajos que permiten dilucidar que la prensa en términos generales funciona como fuente para acercarse a los diferentes pasados históricos. Muchos de estos trabajos coinciden en que es importante que el historiador se acerque a los periódicos de una forma menos desprevenida y se interese por indagar los elementos históricos, contextuales y materiales de la fuente misma (Almuiña, 1989; Del Palacio, 2014; Hernández, 2017; Kircher, 2005; Sánchez y Gil, 2018).

De igual forma, algunos referentes historiográficos se preguntan con pertinencia por la relación que establece el estudio de la prensa con otros campos de investigación y enfoques teóricos: la opinión pública (Habermas, 1981), el poder político (Borrat, 1989), los sistemas de medios (Guerrero y Márquez, 2014; Hallin & Mancini, 2008); las representaciones sociales y culturales (Chartier, 2009), la historia electoral (Gantús & Salmerón, 2015; Posada Carbó, 2012; Rodríguez, 2021; Zapata, 2011); la socialización política de los discursos civilizatorios (Acevedo & Correa, 2016), los problemas de violencia políti-

ca, represión estatal, dictaduras y golpes de estado (Borrelli, 2011; Calvo, 2018; Faure, 2017; Franco, 2002; Gamiño, 2011; Goldstein, 2017; Iturralde, 2013; Sánchez y Gil, 2018), las dinámicas políticas de un territorio desde la perspectiva de la prensa de otro (Calvo, 2017; Sevilla, 2005), y en general, la historia política, social y cultural.

En términos generales existe consenso de que la prensa es una fuente primaria de investigación, pero se presentan diferencias en la forma cómo se concibe su uso, bien sea como una fuente primaria de contraste o como una fuente primaria exclusiva. E incluso existen inquietudes frente a qué tipo de estudio se está realizando cuando se quiere comprender a profundidad la vida material de un impreso: surgimiento, desarrollo, transformación o desaparición. Y también cuestionamientos sobre los periódicos como productores de discurso político y como actores que hacen parte de la dinámica política, que tienen un rol más allá de lo informativo-noticioso.

Precisamente, este artículo profundiza en la idea de un campo de *estudios históricos de la prensa* que se puede trabajar y reflexionar desde una triple perspectiva del funcionamiento de la prensa en la investigación histórica y social: la prensa como fuente primaria (el enfoque más recurrente y tradicional), como objeto de investigación (cuando la historia de la prensa y de los impresos es el interés central) y como actor político (más allá de lo informativo, el diario o la revista con agencia en la esfera pública y política) que pretende intervenir, influir y direccionar la dinámica política, a partir de una serie de recursos que van desde el discurso político-periodístico textual y gráfico hasta

¹ El presente artículo deriva como resultado parcial de la tesis de doctorado (en desarrollo) titulada *Prensa política y opinión pública: un análisis comparado del papel de la prensa en la represión estatal ejercida por los gobiernos en México (1968-1976) y Colombia (1971-1982)*. En el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019-2022.

las autorrepresentaciones de los propios impresos como voceros o agentes garantes de la opinión pública. Para esto se realiza una revisión historiográfica de algunas de las principales referencias de los estudios de prensa en Latinoamérica, con énfasis especial en la producción de México, Colombia y Argentina, y con base en investigaciones previas que permiten construir una visión interpretativa y metodológica de las implicaciones del trabajo con la prensa, con énfasis en la historia política.

Se desarrolla un análisis en cuatro momentos. En el primero se presenta el rápido desarrollo que han tenido los estudios históricos de la prensa en las últimas tres décadas. En el segundo se desarrolla la propuesta de entender los estudios de prensa en la perspectiva de tres dimensiones: fuente de investigación, objeto de estudio y actor político. En el tercero se presentan las posibilidades de relación entre historia y poder político en el contexto de relaciones de medios donde la prensa hace parte de un marco más amplio. Y en el cuarto se proponen algunas vías metodológicas para contrastar la información de la prensa en función de la crítica de fuentes. Las conclusiones señalan la relevancia de los estudios históricos de la prensa como posibilidad de un sinnúmero de investigaciones que explícita o implícitamente se ubican en las intersecciones entre poder político y medios, poder y discurso, poder e imaginarios, opinión pública y socialización política, entre muchas otras.

El interés por los estudios de la prensa. Una preocupación todavía reciente

En 1992 un grupo de investigadores liderado por el profesor Jesús Timoteo Álvarez Fernández constituyó la *Asociación de Historiadores de la Comunicación* (AHC) en la Universidad Complutense de Madrid. Tres años después, en octubre de 1995, se realizó en la Universidad Autónoma de Barcelona el primer congreso de esta asociación con el título *Metodologías para la historia de la comunicación social*. La décima versión de este congreso tuvo lugar en la Universidad Santiago de Compostela con el título *La revolución tecnológica de la comunicación en perspectiva: historia de los medios digitales, los nuevos medios en la historia* en septiembre de 2019 (AsHisCom.Org, s. f.).

Por otra parte, en septiembre de 1999 se reunieron en Guadalajara (México) investigadores de diferentes países en procura de discutir metodologías y teorías de un objeto de estudio: el periodismo iberoamericano. Dicha reunión fue una de las primeras en las que se congregaron investigadores para reflexionar sobre la prensa en distintos sentidos, hubo cabida para quienes la abordaban como objeto de estudio, como fuente de investigación, como formadora de opinión pública, etcétera. Este encuentro dejó para la posteridad tres obras coordinadas por Celia del Palacio Montiel (Del Palacio, 2000, 2006b, 2006a) en las que se revisan diferentes ópticas de lo que puede ser la prensa en la investigación social; así mismo, fue el germen de otras reuniones, publicaciones y de la constitución de *Red de historiadores de la prensa en Iberoamérica* que realizó el *Encuentro Internacional de Historiadores*

de la Prensa en su undécima versión en el 2018 (*Red de historiadores de la prensa*, s. f.). Luego surgió la *Red de Estudios sobre Prensa* que coordina Celia del Palacio con el apoyo del Centro de Estudios de la Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana y que tiene en sus registros 476 miembros de diferentes países latinoamericanos. (Del Palacio, s. f.)

Estas referencias históricas, más allá de señalar los esfuerzos por constituir las mencionadas redes en México y España, ponen de manifiesto la existencia de un campo de estudios históricos de la prensa. Reflejan que un grupo de investigadores de la historia, la sociología, la comunicación y otras disciplinas, han invertido *más de tres décadas* a las preguntas por el papel de la prensa en su relación con el pasado, con cuestiones sobre la historicidad de los diarios, periódicos y revistas, o que ven a los impresos como una fuente privilegiada para la investigación. El interés por los estudios históricos de la prensa sigue con plena vigencia, tanto así que en el año 2021 se realizó el taller *Estrategias y métodos para la investigación en la prensa a través de los conceptos* organizado por la Universidad de Tlaxcala y la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM, bajo la dirección de los investigadores Felipe Estrada Carreón, Laura Bonilla de León y María Elizabeth Jaime Espinosa. Así mismo, se proyecta la realización del XIII Encuentro Internacional de Historiadores de la Prensa y el Periodismo en Iberoamérica en abril de 2023 en Chiapas (México).

Si la existencia de algunas redes de investigación no fuera suficiente para esta-

blecer la existencia de un campo de investigación, se puede observar el crecimiento de revistas científicas que dan cuenta de los estudios históricos de la prensa porque tienen la relación impreso e historia como objeto principal, o porque siendo en general de historia y ciencias sociales dan cabida, con relativa frecuencia, a los estudios desde esta perspectiva. Destacan entre muchas: *Historia y Comunicación Social* de la Universidad Complutense de Madrid; *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* (RIHC) de la Asociación de Historiadores de la Comunicación; *Comunicación y Sociedad* de la Universidad de Guadalajara; *Culturales* de la Universidad Autónoma de Baja California; *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación* de la Universidad Veracruzana; *Fuentes Humanísticas* de la Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco); *Revista de Historia Regional y Local, Historelo* de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política* de la Maestría en Historia de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia), etcétera.

Las redes, los congresos y la producción científica reflejan la pertinencia e interés investigativo que produce el acercamiento a los pasados históricos a través de las páginas de los periódicos, diarios y revistas. Estos, a su vez, son objetos culturales que dan cuenta de otras épocas, ya que como lo afirma Hernández, “la evolución política y cultural de las sociedades modernas viene marcada, quiérase o no, por la actividad de los medios de comunicación en general, de los periódicos en particular” (Hernández, 2017, p. 475).

Prensa e historia desde tres enfoques: fuente primaria, objeto de investigación y actor político

La historiografía latinoamericana muestra un interés creciente por los medios de comunicación, y en particular por la prensa. Una revisión de los estudios realizados en países como México, Colombia, y en menor medida Argentina, permite conceptualizar tres grandes enfoques en el desarrollo investigativo de los estudios históricos de la prensa: el primero, la prensa como fuente de investigación, el segundo, la prensa como objeto de estudio, y el tercero, la prensa como actor político.

La prensa para reconstruir el pasado, el periódico como fuente

Las fuentes históricas son los registros manuscritos, impresos y orales que permiten la comprensión interpretativa del pasado (Ramírez, 2010). El periódico entendido como fuente histórica es indispensable para conocer los hechos sociales, culturales y políticos de las épocas pasadas. Una fuente que irradia el pasado, pero que como advierte Celia del Palacio no es un reflejo directo del mismo. Es decir, el periódico cumple la función de representar unos fragmentos del pasado que pueden ser interpretados por el investigador. No obstante, no se puede considerar que el periódico y sus discursos noticiosos, informativos, editoriales y de opinión, sean un cristal para observar los procesos históricos.

Así pues, la prensa ofrece una imagen difusa del pasado que se debe sumar a otras para construir una visión historiográfica.

Se trata de una fuente para conocer procesos de historia social y cultural, pero sin duda es la "fuente documental del panorama político" porque sus discursos e influencia han fortalecido los lazos entre ciudadanos e instituciones (Acevedo y Villabona, 2020, p. 69).

El periódico como objeto cultural puede ser leído y disgregado en sus contenidos como una fuente histórica. En sus páginas se encuentran representaciones sociales que pueden ser analizadas para hallar el espíritu de una época. Celia Del Palacio propone tomar el periódico como representación [es] de la realidad, perspectiva pertinente más que por los contenidos por "las pistas de inapreciable valor" (Del Palacio, 2006a, p. 6), que se esconden tras la aparición o extinción de un impreso, en la comprensión de las características de sus colaboradores, en sus fuentes de financiación y en los lectores en los que influye.

La prensa es una fuente con la que se puede indagar por las mentalidades de una época (Cruz, 2000, p. 424). La prensa sirve para reconstruir hechos, descripciones o acontecimientos del pasado y permite el acercamiento a las ideologías, las lógicas, y el espíritu del pasado que interesa al investigador. El periódico como objeto historiográfico tiene una doble relación con el pasado y con el presente: es una fuente que habla por sí misma, que tiene una doble subjetividad "la intencionalidad de su editor así como la selección y la interpretación que el historiador hace del discurso" (Cruz, 2000, p. 429).

Como toda fuente de investigación histórica para su utilización se debe explorar, criticar y comprender en sus dimensiones constitutivas:

- a) ¿quién la hizo?, es decir, quiénes fueron sus editores y directores, quiénes escribieron en el periódico, cuáles son las características intelectuales de sus autores, participaron o no activamente en la política, pertenecieron a grupos sindicales, sociedades especiales o clubes de élites; y
- b) ¿cuál es el periodo de circulación?, esto es, un diario que circuló en un periodo coyuntural de violencia, transformación social o que ha tenido una duración prolongada entre épocas. Quiere decir que para tener validez historiográfica debe pasar por el ceceo de la crítica de fuentes y para ello se deben comprender los impresos como un producto cultural “integrado a un entorno situacional concreto” (Hernández, 2017, p. 466). Así pues, se trata de conocer los diarios a profundidad para reconocer el contexto vital en que fueron producidos.²

El investigador social que se acerca a la prensa y la toma como simple recipiente de información noticiosa puede fallar por ingenuo y se enfrenta a unos contenidos sin crítica, evita el esfuerzo de preguntarse ¿por qué el periódico publicó una u otra información y cómo lo hizo? Cruz explica que se trata de tener una inquietud creativa frente a la prensa, hacer preguntas

frente a su trayecto vital empresarial: cómo y por qué surge, cuáles condiciones especiales llevaron a su creación, cuáles son los nuevos elementos que le ofreció a sus lectores, cómo se articularon los mensajes e intenciones entre empresarios, editores y periodistas, y cuáles fueron las orillas ideológicas que abanderó; etcétera. (Cruz, 2000, p. 432).

El conocimiento del periódico o revista como fuente se acompaña de su indagación e interpretación, pero cuidando los anacronismos conceptuales, como lo acota Cruz al advertir que los periódicos como elementos históricos y culturales no deberían ser cuestionados con conceptos actuales ni evaluarse bajo los parámetros modernos del periodismo (2000, p. 433). Cruz señala que esta distancia se obtiene cuando se deja de lado la visión del periódico como medio informativo y se le resignifica como medio hacia el pasado sino también como una representación del mismo: “el relato del periódico no sólo refiere un suceso, sino [que] es un suceso en sí mismo” (Cruz, 2000, p. 433).

Abordar la prensa como fuente también requiere claridad en los periodos a los que corresponde un diario. No es lo mismo el siglo XIX y los quehaceres políticos de las guerras civiles, una sociedad menos alfabetizada y más dada a la lectura en voz alta en las plazas públicas y en los cafés, que el siglo XX como periodo de masificación de los medios, de mayor acceso por parte de los públicos a los periódicos. E incluso para algunos temas los periódicos modernos ofrecen una mayor riqueza discursiva y flujo de ideologías tanto así que se puede considerar que abren la opción para hacer una historia social y cultural más incluyente, que atienda a otros actores sociales como las mujeres,

² Este punto es relevante cuando se encuentran investigaciones que asumen la prensa como fuente primaria y que consideran que todo lo que allí reposa es fiel reconstrucción de la realidad, pero que además no cuestionan qué tipo de periódico es, a qué organización pertenece, quiénes fueron sus editores, periodistas, columnistas, y qué tipo de lectores tenía en términos ideológicos o electorales (liberales, conservadores, clase media y obreros, etc.).

los jóvenes, niños, y más recientemente, comunidades diversas en el sentido más amplio (Hernández, 2017, p. 471).

El periódico como una fuente histórica es fragmentado en sus partes y contenidos para entender diferentes sucesos del pasado. Puede ser una fuente primaria exclusiva o que acompaña otras, de ahí que sea común encontrar investigaciones que abordan un problema en un tiempo y que terminan con la afirmación “en la prensa”, “desde la prensa”, “en las revistas” o en un impreso con nombre propio, *Excélsior*, *El Tiempo*, *El Sol de México*, *La Patria*, *El Diario*, *El Diario de Risaralda*, etcétera. Es claro que se trata de estudios que se posicionan en la primera perspectiva, incluso aunque no haya una conciencia explícita en términos metodológicos de tal decisión. Así pues, la prensa como fuente histórica aporta al análisis de problemas actuales y relevantes de las ciencias sociales y humanas, por ejemplo, la opinión pública, el poder político, las identidades de género, la construcción de imágenes de la migración, y un largo etcétera.

Historia del periódico e historia de la prensa. La prensa como objeto de estudio

Cuando se convierte la prensa en el objeto central de la investigación es cuando se hace historia de la prensa. Bien sea porque se quiere comprender las características de circulación de los impresos en una época, por ejemplo, los impresos durante las independencias iberoamericanas, o la prensa moderna en México durante el siglo XX, etcétera, (Covo, 1993; Cruz, 2000; Musacchio, 2016; Ross, 1965; Ytuarte, 2000) o porque se desea reconstruir el

periplo empresarial de un diario o revista desde su origen hasta su desaparición, un ejemplo reciente de esto podría ser el trabajo de Arno Burkholder (2016) sobre el diario *Excélsior* entre 1916 y 1976.

Al respecto, Celia Del Palacio subraya que en el análisis histórico de un periódico se puede tomar como punto de partida la relación emisor, mensaje y receptor. A partir de ello, explorar el contexto en que se origina el impreso, comprender quienes eran los editores y colaboradores, tener presente el papel de la legislación de prensa en un marco jurídico más amplio, analizar la empresa periodística en sus dinámicas de mercado, organización administrativa y financiera, el análisis formal de los periódicos, revisión de sus discursos, avanzar en la comprensión de la recepción por parte del público y conocer las características de los periodistas como su formación, las rutinas laborales y las fuentes de información, etcétera. (Del Palacio, 2014, pp. 14-17).

La prensa como objeto de estudio incluye reconstruir el marco ideológico en el que se gestionaron los impresos. Esta tarea puede ser a veces la más complicada porque no siempre los diarios y revistas delimitan sus afinidades ideológicas (Hernández, 2017, p. 470). Surge un problema metodológico que se presenta con mayor ahínco en la prensa de la segunda mitad del siglo XX, porque los diarios y revistas se encubren con una falsa neutralidad, independencia, supuesto servicio a la patria y la ciudadanía, con lo que el investigador debe hallar esos conductos que comunican los diarios y sus periodistas con los gobiernos, partidos políticos, organizaciones sociales, etcétera, para establecer los intereses o condicionamientos que orientan las posiciones editoriales.

Analizar los diarios como empresas periodísticas es factible porque en esta dinámica empresarial se pueden encontrar las explicaciones de los procesos editoriales (Hernández, 2017, p. 473), pero también de los niveles de circulación, la posibilidad de contar con columnistas de renombre nacional e internacional, de uno u otro espectro político, y a la vez que proveerá información de las fuentes de financiamiento, en dos temas tan importantes como el origen de la pauta publicitaria y la forma cómo se adquiere el papel periódico. En la cobertura informativa de un periódico son tan importantes las condiciones intelectuales de sus periodistas como las directrices editoriales de sus dueños.

En consecuencia, los diarios como empresas periodísticas sitúan el problema de investigación en un ámbito más reciente, posiblemente todo el siglo xx, porque exploran una faceta relacionada con la venta de publicidad comercial y propaganda política (Acevedo y Correa, 2016, p. 296). Lo mismo que con los esfuerzos por atraer y mantener los suscriptores, en procura de lo cual los impresos van a mantener un recurrente esfuerzo por auto legitimarse frente a sus lectores como el medio adecuado para informarse o que responde y valora sus intereses ideológicos, políticos o culturales (Gil, 2018; Sánchez y Gil, 2018). Este ejercicio de autorrepresentarse los va a llevar a que trasciendan más allá de lo informativo, tomando posturas, evaluando las acciones de los actores sociales, valorándolas y criticándolas, etcétera.

Informar y participar. El periódico como actor político

La influencia de la prensa en la dinámica política y social no se desprende únicamente de la información que se publica a diario. Un factor adicional determina que dicha información cargada de intereses al ser puesta en circulación tiene el objetivo de influir en los marcos mentales (Van Dijk, 2004) que llevan a las personas a interpretar de una u otra forma su realidad, lo que le otorga la característica adicional de ser un actor político y social que se inmiscuye en la dinámica pública. François-Xavier Guerra señaló que el periódico debe ser considerado como un “lugar de debate, como medio de legitimación, como instancia crítica, como expresión de reivindicaciones, como [herramienta] de socialización de nuevas ideas o valores” (Guerra en Glave, 2003, p. 197), lo cual es posible porque el periódico de una época pasada, además de ser fuente primaria y objeto de investigación es un actor político y social. Guerra establece que el periódico tiene una “prolongación clientelar de algún personaje o facción política [o] la expresión de un grupo más o menos informal, reunido precisamente para expresarse a través del periódico” (Glave, 2003, p. 198).

El periódico como actor político (Borrat, 1989), actor del sistema político (Borrat, 1989b), actor social (Kircher, 2005), e incluso como vocero legitimador de la ciudadanía (Acevedo y Correa, 2016), resalta la capacidad de los impresos por influir en la pugna por la opinión pública como factores formales en su construcción (Habermas, 1981), legitima o cuestiona los procesos sociales y políticos ante los públicos-lectores (Van Horn

Melton, 2009), una vez que se han elevado (autorrepresentado) moralmente como los líderes de opinión y como los gestores de la libertad de prensa.

Los diarios se asumen en el debate público como los poseedores de la verdad, porque informan y porque establecen un deber ser político y gubernamental. Cada editorial, columna, imagen, caricatura, etcétera, que es publicada tiene una intencionalidad que rebosa por mucho lo informativo y que pretende que una o varias posiciones trasciendan en la esfera pública.

En dicho sentido, Héctor Borrat en su conceptualización del periódico como un actor del sistema político propone tres niveles de involucramiento en los conflictos políticos. *Nivel extra*, el periódico apenas informa y hace las veces de observador externo y presuntamente neutral de los acontecimientos y los demás actores. *Nivel inter*, el periódico se asume como parte integral de un conflicto o asume el rol de intermediario entre las partes. *Nivel intra*, el periódico es un actor que se involucra en el conflicto interno incluso cuando supone conflicto con algunas de sus partes (entre dueños y periodistas) o entre pares (contra otros impresos) (Borrat, 1989, pp. 28-29).

Dos características adicionales acompañan estos niveles de involucramiento, para los tres niveles el periódico excluye todos los conflictos que carezcan de interés periodístico, para los niveles *inter* e *intra*, el periódico excluye los conflictos que puestos en la circulación pública puedan perjudicar sus intereses políticos y/o empresariales. La forma como el periódico en tanto actor político se vincula con estos conflictos políticos puede ser “pública” o “privada”, en relación con la primera está la publicación periódica que

se presenta en el día a día, en relación con la segunda está la producción de la actualidad periodística (la búsqueda de información, rastreo de fuentes, etcétera) (Borrat, 1989, p. 29). En el proceso de actualización periodística, es decir, en la faceta privada del periódico como actor político, este establece parámetros de *exclusión*, *inclusión* y *jerarquización*. En tal sentido, el periódico narra, comenta y participa del conflicto político (Borrat, 1989, p. 31)³.

A partir de allí los periódicos como actores políticos se mueven en el campo periodístico como en un escenario de competencia continua que está dada por la influencia y el control que se pueda o no ejercer en la opinión pública y en los lectores (Kircher, 2005, p. 122).

En la misma línea, Acevedo y Correa han estimado que la función bisagra que cumple el periódico conatural a su rol como actor político puede denominarse para ciertos contextos y épocas como de *voceros civilizadores* que reivindican constantemente la importancia de los impresos en la sociedad, se promocionan como “faros de verdad, justicia y control político” (2016, p. 297), que propugnan por modelos educativos y morales, y que establecen los límites de la libertad y la política responsable.

Asimismo, cabe señalar que Charry-Joya propone complejizar la noción de actor político para que ciertos dueños de medios de prensa o editorialistas, al momento

³ Los periódicos al igual que los demás actores políticos necesitan construir una imagen de ellos mismos ante la opinión pública—ante su público—, una de las imágenes que los periódicos buscan fortalecer es la del equilibrio y pluralismo político (Borrat, 1989, p. 33).

de analizar su incidencia e influencia en la opinión pública, puedan ser problematizados desde la noción de *empresarios cognitivos* que caracteriza unos esfuerzos de movilización, validación de intereses y legitimación de competencias al momento de poner sobre la esfera de discusión problemas sociales, políticos, culturales (simbólicos), etcétera, que supondrán negociaciones (Charry, 2019, pp. 66-90).

Así pues, se propone entender que los periódicos en cuanto son actores políticos reivindican su papel como mediadores entre la sociedad civil y los gobiernos. A su vez, como traductores de lo social para el poder en favor de la ciudadanía y traductores de lo político para el pueblo en favor de los gobiernos. Al mismo tiempo, se encuentran inmersos en las dinámicas del sistema político y aunque su objetivo es influir en las voluntades, deseos e interpretaciones de lo social y político del público-lector, también se ven afectados por las condiciones políticas, económicas y sociales del contexto en que surgen, circulan, se transforman y, muchas veces, perecen o se integran a otros.

Los periódicos que pueden ser fuente de investigación histórica, objeto de estudio y actor político, conforman una triada de posibilidades investigativas en las cuales aunque el enfoque historiográfico es el predominante también estimula la confluencia de métodos y formas de problematizar a través de un diálogo con otras disciplinas, donde la prensa ya no sólo es el objeto sino que es parte de otros objetos más generales como las relaciones entre medios de comunicación y poder político o como la construcción de la opinión pública en distintos periodos. (Ver tabla 1)

Prensa, poder político e historia

Hasta el momento se ha propuesto que los estudios históricos de la prensa tienen tres perspectivas desde las cuales pueden ser abordados. Es pertinente para dar continuidad a esta lógica, explorar en qué medida las conexiones entre la prensa, el poder político y la historiografía permiten un hilo de problematización profunda sobre el pasado⁴.

Los Estados modernos buscan establecer algunas ideologías como relatos colectivos sobre el devenir histórico, social, político y cultural del Estado, la Nación y la Ciudadanía donde confluyen elementos como el patriotismo, los conflictos, las identidades, etcétera, pero que actúan como la puesta en marcha de una ideología que se vuelve hegemonía y que otorga victoria a un modelo de vida frente a otros. En este proceso ha sido fundamental la prensa política a veces como trinchera y a veces como tribuna desde la cual el Estado, a través del gobierno y sus funcionarios, ataca, defiende y legitima sus correlatos (Anderson, 2006; Weber, 2002). Así que la prensa en su relación con el poder político se inscribe en un marco de proce-

⁴ El poder político entendido en un sentido clásico con Weber como el que reside legítimamente en el Estado y que se ejerce a través del cuerpo de funcionarios (burocracia), pero también poder político en cuanto capacidades de acción jurídica, política y administrativa por la que pugnan los partidos políticos, organizaciones sociales y los medios de comunicación (Weber, 1991). Así mismo, el poder político considerado como ejercicio, pero como deseo. La dominación que ejerce el Estado que tiene el predominio por la violencia no es solo con base en razones materiales, afectivas o racionales, puesto que "todas las dominaciones procuraran despertar y fomentar la creencia en su legitimidad" (Weber, 2002, p. 170).

Tabla 1. Resumen de la propuesta

Perspectiva	Descripción
Fuente primaria	La prensa se utilizar para encontrar en ella información que ayude a comprender cómo fue un proceso/acontecimiento histórico. Puede ser fuente principal o puede usarse en la etapa de crítica de fuentes. Implica la comprensión a profundidad del contexto político y social en el que fue producida la fuente.
Objeto de estudio	El periódico se convierte en el centro de la investigación, se persigue la comprensión de los ciclos vitales del impreso: origen, desarrollo y declive. Incluye las características de los cuerpos editoriales, conformación, proyectos intelectuales, obras publicadas, redes y sociabilidades.
Actor político	Los periódicos se asumen como sujetos políticos que tienen una línea editorial precisa que los lleva a buscar un tipo de influencias dentro de la sociedad en general y su público-lector en particular. Su labor es influir y no sólo informar, persuadir y no sólo exponer, legitimar o cuestionar y no sólo presentar los hechos. Como todo actor político el periódico vive de la imagen que construye ante su público y por ello son usuales, en sus propias páginas, referencias y autorrepresentaciones de equilibrio político y pluralismo ideológico.

Elaboración Anderson Paul Gil Pérez, con base en la historiografía.

esos más amplios donde toma relevancia el tipo de intercambio simbólico, cultural, político y económico entre los medios de comunicación en general y los gobiernos (Acevedo & Correa, 2016; Gil, 2019).

Silvia González señala que la prensa en tanto “caja de resonancia, testigo y participe” (González, 2006, p. 10) de una época, posibilita reconstruir las tensiones entre los medios y los gobiernos en términos de discurso político y tensiones ideológicas. Así pues, lo que se persigue es la comprensión del lugar que ocupan la prensa y el poder político en diferentes

momentos históricos. También las estrategias de acción de ambas partes:, por el lado de los gobiernos con “crítica, censura y represión” (Gantús, 2009, p. 13) y por el lado de la prensa con una fuerte presión pública, los cuestionamientos a figuras del gobierno y a las políticas (Sánchez y Gil, 2018).

En las relaciones entre la prensa y poder político se pueden leer dinámicas de subvención económica y reglamentación legal que al tiempo dan una idea de los esfuerzos que escenifican los gobiernos por lograr legitimidad política (Gantús, 2009,

p. 15);⁵ y que permite preguntarse por la forma cómo se generan instrumentos jurídicos que buscan estandarizar la cobertura que hacen los periódicos y lograr que se anexas a las causas políticas, pero también profundizar en la forma y medios cómo los diarios son participes de estas lógicas de control desde lo político. Al final encuentran caminos específicos para negociar con el poder político prebendas y concesiones especiales a cambio de contribuir en mejor legitimidad ante el público-lector.

Ahora bien, una posibilidad para problematizar esta relación entre prensa y poder político es la que proponen Hallin y Mancini (2008) en cuanto a la relación entre sistemas de medios de comunicación y sistemas políticos, como una forma comparada que permite contrastar unas hipótesis básicas respecto del funcionamiento histórico y estructural de los medios y la política. Para Hallin y Mancini no se puede comprender los medios de prensa "sin tener un conocimiento de la naturaleza del Estado, del sistema de partidos políticos, de las relaciones existentes entre intereses económicos y políticos" (2008, p. 7).

⁵ Fausta Gantús explora de manera particular las caricaturas como estrategias de acción partidista que a través de los periódicos son puestas en escena pública o en el espacio público; la autora las refiere como una forma de participación en la vida colectiva que les otorga el carácter de actor político y que sitúa a la prensa en la disputa por la construcción de los imaginarios colectivos e incluso por la tensión de éstos con los símbolos del poder; y precisa que para poder aprovechar estas características en la investigación histórica y social es importante explicar los fines y las características de producción de la prensa misma (Gantús, 2009, p. 13).

En esa medida, su planteamiento coincide con lo que se llamaba en los puntos anteriores la comprensión profunda del contexto en que se originó, circuló y espiró la prensa, el periódico, etcétera, aunque Hallin y Mancini —claramente en diálogo entre comunicación y ciencia política— ponen un matiz más complejo porque procuran la comprensión de los diferentes subsistemas del sistema político. La piedra angular de su argumento es que, si bien todos estos elementos del sistema político son fundamentales para la comprensión de los medios de prensa, estos no siempre son "la variable dependiente" del "sistema de control social y político"⁶.

Lo cual tiene mucho sentido en función de las propuestas que hablan más bien de interdependencia entre medios de

⁶ Hallin y Mancini proponen tres modelos, liberal, democrático-corporativo y pluralista-polarizado, que sirven como hipótesis generales de lo que podrían ser otros modelos de relación entre medios de prensa y sistema político, mismos que en términos generales explican de la siguiente manera "el modelo liberal se caracteriza por el relativo dominio de los mecanismos de mercado y de los medios de comunicación comerciales; en el modelo democrático-corporativo observamos una coexistencia histórica de los medios de comunicación comerciales con los medios dependientes de grupos sociales y políticos organizados, y un papel estatal legalmente limitado pero relativamente activo; y el modelo pluralista polarizado tiene como características principales la integración de los medios de comunicación en la política de partidos, un desarrollo histórico más débil de los medios de comunicación comerciales y un importante papel del Estado" (Hallin y Mancini, 2008, p. 10). Es pertinente acotar que los modelos propuestos por Hallin y Mancini fueron contruidos con base en los datos empíricos de los países de Norte América y Europa regiones para las que establecieron una clasificación general, el modelo liberal sería propicio de Gran Bretaña, Irlanda y Norte América; el modelo democrático-corporativo del norte de Europa; y, el modelo pluralista-polarizado de la Europa mediterránea.

prensa y medios de poder político, por ejemplo, y no exclusivamente de una sumisión de los medios al gobierno o viceversa. Dos aspectos resaltan de lo anterior: por un lado, la comprensión de la historicidad tanto de los sistemas políticos como de los sistemas de medios, es decir, su cambio en el tiempo, y por el otro lado, el profundo conocimiento de los elementos del contexto social y político en que se desarrollan los medios como requisito para tener una mejor interpretación al momento de cuestionar las líneas editoriales y los posicionamientos del diario y su público-escriptor.

No obstante, que Hallin y Mancini proponen diferentes modelos de sistemas de medios y que fueron realizados con base en información de los países europeos, sus modelos sirven como puntos de partida para problematizar los propios modelos de relación entre sistemas de medios de prensa y sistemas políticos en América Latina y dentro de ella en las diferentes subregiones. Al respecto, sugieren considerar algunas especificidades:

Las instituciones de los medios de comunicación evolucionan a través del tiempo y en cada momento de su evolución los acontecimientos y modelos institucionales heredados del pasado influyen en la dirección que toman [...] Cualquier juicio que emitamos sobre un sistema de medios de comunicación debe basarse en un conocimiento profundo de su contexto social, de aspectos como las divisiones existentes en la sociedad, el proceso político mediante el cual se resolvieron o no y las pautas que prevalecen de la creencia política (Hallin y Mancini, 2008, pp. 11-14).

También los modelos proponen unas rutas de trabajo, pero establecen una serie de elementos a tener en cuenta dentro del sistema político: la historia política, las situaciones de conflicto, la conformación de los gobiernos, la presentación de pluralismo, las formas de autoridad o los niveles de autoritarismo; y, dentro del sistema de medios: la industria de la prensa (estructura e historia), el paralelismo político, profesionalización del periodismo y el papel del Estado en la regulación jurídica y económica del sistema de medios de prensa (Hallin y Mancini, 2008, pp. 62-63). A partir de este enfoque, Guerrero y Márquez han caracterizado los sistemas de medios latinoamericanos como un híbrido al que denominan *liberal-capturado*:

[...] liberales en tanto que están técnicamente diseñados bajo el modelo de financiamiento privado y regido por el mercado, pero capturados porque, a diferencia del ideario liberal, no están regidos por el interés público, sino que tanto están supeditados a intereses políticos, económicos o gubernamentales en distintos grados. Nuestro argumento es que la captura se da predominantemente en dos frentes, 1) en la regulación y 2) en la función informativa de los medios. Y ocurre debido a dos condiciones: a la continuidad del clientelismo como forma de organización social, y al débil estado de derecho que garantice en cumplimiento de marcos legales (Guerrero y Márquez, 2014, p. 150).

Por consiguiente, la perspectiva del estudio de la prensa y el poder político, bien sea desde un enfoque historiográfico o uno que se apoye en los presupuestos de

la comunicación y la ciencia política, persigue la comprensión de las dinámicas de imbricación entre actores comunicativos y actores políticos, perfila la indagación de sus intereses, bien sea una búsqueda estructural como cuando se habla de un sistema de medios de prensa, o bien sea particular como cuando se estudia el comportamiento de un diario, periódico o revista en función de un gobierno, un partido político u organización social.

Elementos para una crítica de fuentes en el uso la prensa

Un aspecto que se ha reiterado en las líneas anteriores es que los diarios y revistas en cada momento histórico responden a intereses de variada índole, lo que les otorga una conexión con el contexto histórico, pero también imponen sobre el investigador la necesidad de efectuar un trabajo exhaustivo de crítica de fuentes. Especialmente el trabajo de los periódicos se hace complejo en la medida que el nivel de producción informativa es alto y por lo tanto puede haber variaciones argumentativas o en sus posiciones editoriales que a veces pasan inadvertidas para el historiador. No obstante, en aras de un planteamiento metodológico, recogido de la historiografía reciente, es importante señalar algunas vías para que los estudios históricos de la prensa avancen en un mayor contraste de información.

Archivo administrativo de los diarios, periódicos y revistas

La consulta del archivo administrativo resulta fundamental para establecer en las tres perspectivas (fuente primaria, objeto de investigación y actor político) en qué

medida los posicionamientos editoriales e informativos de un impreso se encontraron con relación a determinantes de tipo editorial (línea ideológica) o empresarial (mediados por aspectos como la pauta publicitaria o la vinculación de socios de distintas actividades económicas).

Con el archivo administrativo es posible hacer una identificación del periplo vital del impreso, las razones formales de su constitución, los grandes momentos tanto administrativos como económicos y periodísticos, la vinculación y desvinculación de personal periodístico, pero también de otras áreas que, aunque no aparecen en las páginas impresas se encuentran en el fondo de la orientación del diario o revista como la gestión económica, contratos por publicidad, y relaciones públicas. De igual forma, las actas administrativas permiten rastrear las comunicaciones entre las autoridades y el impreso para observar tensiones por la opinión pública.

En el archivo administrativo reposan, por ejemplo, las bases de datos de los suscriptores, lo que a la larga podría mostrar un perfil mucho más completo de quiénes fueron o son los principales lectores del periódico, pero también de los colaboradores y sus hojas de vida para entender en mayor medida quiénes escribieron en el impreso.

Sin embargo, como los asiduos investigadores de los estudios históricos de la prensa lo podrán saber, acceder al archivo administrativo de un periódico o revista es usualmente una tarea infructuosa porque en la mayoría de los casos son fondos privados en manos de la empresa periodística a la que no le interesa una revisión de su pasado, más allá de las celebraciones y efemérides, pero además cuando se trata de impresos que ya espi-

raron es común que sus archivos administrativos se hayan perdido en incendios e inundaciones. De ahí que resulte interesante encontrar otras herramientas tomadas de las páginas periodísticas mismas para entender con mayor contexto a los diarios, periódicos y revistas.

Autorrepresentaciones periodísticas

Se trata de una figura muy reiterada en la construcción informativa de los diarios y revistas, a partir de la cual demuestran ante sus lectores que se asumen como actores políticos (y sociales) con capacidad e interés por participar en la opinión pública. En las autorrepresentaciones periodísticas es posible encontrar discursos acerca de la posibilidad y esfuerzo que hace la casa editorial para ofrecer una información objetiva, atender a la verdad, proponer miradas idóneas y especializadas. Son posiciones que usualmente llevan el nombre del propio periódico y que sirven para hablar directo y sin tapujos ante sus lectores, pronunciarse sobre distintos temas y, en especial, para legitimar su posición frente a los mismos.

Las autorrepresentaciones periodísticas una forma directa de considerarse participantes adecuados en las tensiones por la formación de la opinión pública. En algunos casos las autorrepresentaciones toman la forma de tribunas políticas, empresas periodísticas o voceros civilizadores (Acevedo y Correa, 2016, p. 297). En otros casos, las autorrepresentaciones están acompañadas de una continua exaltación de la empresa periodística a partir de informar acciones altruistas, participación de sus dueños y periodistas principales en campañas sociales, en cocteles con los más importantes políticos y empresarios, de vincular en forma reiterada

a la organización periodística con el poder político (Gil, 2020, pp. 181-187) o bien de establecer los vínculos entre casa periodística, colaboradores y actividades públicas, cívicas, educativas, socialización entre élites, etcétera (Correa, 2014).

Lo importante es que a falta de archivo administrativo es posible establecer los vínculos políticos, sociales y empresariales más fuertes del periódico, revista, o de la empresa periodística en general mediante una revisión crítica de las autorrepresentaciones periodísticas. Así mismo, se pueden encontrar posiciones más claras frente a los temas coyunturales que interesan a la opinión pública, pero también son una manera de identificar en qué ámbitos el diario se consideraba un actor político idóneo para intervenir en el debate público y en cuáles prefería posar exclusivamente de medio informativo.

Público escritor

Resulta relevante establecer algunas cuestiones para la pregunta básica de quienes escriben en el diario. Es decir, quiénes son los autores que componen las voces autorizadas y especializadas en cada uno de los grandes temas que aborda el periódico (Sánchez, 2012, 2016, 2017; Van Horn Melton, 2009). Si bien es cierto que el archivo administrativo podría ofrecer información privilegiada al respecto porque contiene perfiles y hojas de vida, también lo son las propias páginas periodísticas que establecen un amplio panorama del público-escritor, dado que aparece en la firma de noticias, columnas de opinión, caricaturas, entre otras piezas informativas.

Identificar las características mínimas de estos autores del periódico posibilita comprender en qué medida su filiación ideológica puede estar en armonía con la

posición editorial del impreso, o encontrar razones para establecer porqué abordan de una u otra manera determinado tema, problema y acontecimiento. En el mismo sentido, las nacionalidades de este público-escritor también ofrecen elementos interpretativos tanto sobre los fenómenos abordados como acerca de la empresa periodística, por ejemplo, su capacidad para vincular colaboradores de renombre internacional.

Lograr explicar unas mínimas características del público-escritor es fundamental si se asume la prensa como fuente, objeto y actor político, porque en cualquiera de las tres perspectivas es necesario –y aporta bastante– entender las ideologías e intereses que hay detrás de lo escrito. Una forma práctica de hacerlo es definir que un periódico puede tener distintos públicos escritores como diversos temas: un público-escritor de los asuntos estatales, un público escritor del panorama político internacional, un público escritor del análisis económica, un público escritor de lo anticomunista si se piensa, por ejemplo, en la prensa mexicana de los años cincuenta a ochenta. Una vez establecido el tipo de público escritor que se quiere identificar, conviene definir su conformación entre periodistas internacionales, nacionales y regionales. Para después dar paso a una caracterización de sus periplos profesionales: en qué otros diarios trabajaron, cuáles fueron sus obras no periodísticas escritas, si participaron de algún gobierno en su desarrollo profesional, son activistas de alguna causa social, política, ambiental, etcétera.

Intertextualidad entre diarios

Las pugnas y tensiones entre periódicos y diarios casi siempre se pueden rastrear a

partir de relaciones intertextuales. Cuando se trata de investigaciones históricas será posible encontrar periódicos que se ubican en los diferentes espectros ideológicos y que a partir de allí elaboran sus representaciones y posiciones editoriales.⁷ Será posible rastrear, en especial en los temas políticos, posiciones encontradas entre diarios liberales y conservadores, o de estos dos contra periódicos de izquierda. En términos de contraste de fuentes es necesario otorgar atención a estas confrontaciones discursivas porque permiten ampliar el panorama de los participantes en las tensiones por formar y liderar la opinión pública.

⁷ Un ejemplo de esta intertextualidad que ambienta contradicciones periodísticas se puede encontrar en el proceso colombiano conocido como el Paro Cívico de 1977, que tuvo lugar el 14 de septiembre, y que supuso un momento cumbre en la movilización social de los diferentes sectores sociales, obreros y sindicales. Sin embargo, es posible identificar unas fuertes tensiones entre el diario *El Tiempo* y *La República*, el primero representante del liberalismo oficial, y el segundo del conservatismo. Mientras que *El Tiempo* fue reiterado en asegurar que el paro cívico había sido un fracaso, *La República* intentó mostrar algunas de las motivaciones de este. *El Tiempo* utilizó su página editorial para reprochar que *La República* estuviera incentivando el caos y desorden público, mientras *La República* hizo lo mismo para demostrar que dicho paro sí había sido relevante y que *El Tiempo* simplemente se plegaba a los deseos e intereses del gobierno de turno. Un ejemplo similar se encuentra en las confrontaciones intertextuales entre *La Patria* de Manizales y el *Diario de Risaralda* de Pereira, durante el proceso de fragmentación regional del Viejo Caldas entre 1966 y 1967. En *La Patria* se publicaron constantes desplegados haciendo referencia a la improcedencia geográfica, económica y política de crear un nuevo departamento en Colombia, y en el *Diario de Risaralda* –impreso creado por los gestores del proyecto separatista– fue común encontrar respuestas directas a los pronunciamientos del periódico capitalino (Gil, 2019).

Entrevistas con periodistas

Estas permiten corroborar las lógicas editoriales con relación a las prácticas comunicativas. De igual manera, analizar en qué medida los diarios cuando tienen un importante nivel de reconocimiento social, se convierten en promotores de otros espacios públicos, o si se quiere espacios de sociabilidades, por ejemplo, secciones juveniles de los partidos políticos, academias periodísticas para formación de nuevos cuadros, sociedades de mejoras públicas, clubes de élites, entre muchos otros espacios tanto públicos como privados que son exaltados en las páginas periodísticas y que dan cuenta de la vinculación de los diarios con otros sectores sociales.⁸

Conclusiones

Hasta aquí se han examinado tres aspectos que son centrales en los estudios históricos de la prensa. En primer lugar, la propuesta de comprender la prensa desde tres posibilidades de problematización como fuente, objeto y actor político para la investigación histórica-social. En segundo lugar, la invitación a recorrer caminos que exploren la relación entre prensa y poder político para la compren-

sión de los pasados historiográficos. Y en tercer lugar, la necesidad de utilizar herramientas metodológicas de contraste en los estudios históricos de la prensa, que deberían en un sentido ideal partir de las posibilidades del archivo administrativo, pero que también se pueden complementar con las autorrepresentaciones periodísticas, la caracterización del público-escritor y el análisis de las relaciones intertextuales entre diarios y revistas de similar o diferente posiciones ideológica y editorial.

Este artículo remite a una interconexión entre el oficio del historiador que persigue interpretar, reconstruir y problematizar los pasados con base en fuentes primarias y secundarias, y el esfuerzo aprehensivo y de síntesis que proponen las demás Ciencias Sociales y Humanas, entre ellas, la sociología histórica y la historia de la comunicación. Si el investigador del pasado cuando se acerca a la prensa se aleja de la comprensión meramente informativa (en términos de simple transmisión de mensajes) entonces podrá transitar hacia búsquedas más profundas, construyendo explicaciones más densas sobre lo que el periódico o la revista pueden representar frente a una época, una ideología o unos actores sociales.

Al respecto, Martínez y Laguna sostienen que una problematización cada vez mayor de la prensa como medio de comunicación que está sujeto a un marco temporal, social y político repercutirá en resultados menos descriptivos y más analíticos, que encuentren causas, procesos y resultados (Martínez y Laguna, 2013).

⁸ En México, la organización Cadena García Valseca que contó con diarios por toda la República, fue reiterada en aprovechar sus páginas para promocionar la *Academia Teórico Práctica de Periodismo* a partir de 1949 y la vuelta ciclista de México en los años cincuenta. Un ejemplo de promoción de espacios públicos desde las páginas impresas que denotan vinculación con otros sectores sociales y políticos, en el interés por tener un mayor nivel de legitimación en la opinión pública (Gil, 2020, p. 175).

Bibliografía

- Acevedo, Á. y Correa, J. J. (2016). *Tinta Roja, Prensa, política y educación en la República Liberal (1930-1946), El Diario de Pereira y Vanguardia Liberal de Bucaramanga*. Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Almuiña, C. (1989). Prensa y opinión pública. La prensa como fuente histórica para el estudio de la masonería. En J. A. Ferrer Benemeli (Ed.), *Masonería, Política y Sociedad*. España: Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Borrat, H. (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burkholder, A. (2016). *La red de los espejos. Una historia del diario Excelsior, 1916-1976*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (2009). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Correa, J. J. (2014). *Civismo y Educación en Pereira y Manizales (1925-1950): Un análisis comparativo entre sus socialidades, visiones de ciudad y cultura cívica*. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Cruz, R. (2000). El periódico, un documento historiográfico. En C. Del Palacio (Ed.), *Historia de la prensa en Iberoamérica*. Guadalajara: Altexto, Universidad de Guadalajara, Universidad Colima, Universidad de Guanajuato, Universidad de Michoacán, Colegio de Michoacán.
- Del Palacio, C. (Ed.). (2000). Presentación. En C. Del Palacio, *Historia de la prensa en Iberoamérica*. Guadalajara: Altexto, Universidad de Guadalajara, Universidad Colima, Universidad de Guanajuato, Universidad de Michoacán, Colegio de Michoacán.
- Del Palacio, C. (2006a). Introducción. En C. Del Palacio (Ed.), *La prensa como fuente para la historia*. México: Universidad de Guadalajara, Miguel Ángel Porrúa.
- Del Palacio, C. (2006b). Prologo. En *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo en las regiones de México. Siglos XIX y XX*. México: Universidad de Guadalajara, CONACYT, Miguel Ángel Porrúa.
- Franco, M. (2002). La "campaña argentina": La prensa, el discurso militar y la construcción de consenso. En J. Casali de Badot & M. V. Grillo (Eds.), *Derecha, Fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*. Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Gamiño, R. (2011). *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. (Primera edición). México: Instituto Mora.
- Gantús, F. (2009). *Caricatura y poder político: Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*. México: El Colegio de México.
- Gantús, F. y Salmerón, A. (2015). Introducción. En *Prensa y elecciones: Formas de hacer política en el México del siglo XIX* (Primera reimpresión). México: Instituto Mora-Instituto Federal Electoral.
- Gil, A. P. (2019). *Prensa y movilización en la creación de Risaralda: Análisis histórico desde el periódico Diario de Risaralda*.

- ralda (1966-1967)*. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Goldstein, A. (2017). *Prensa tradicional y liderazgos populares en Brasil*. Raleigh, N.C: Editorial, A Contracorriente.
- González, S. (2006). *Prensa y poder político: La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*. México: Siglo XXI Editores.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hallin, D. y Mancini, P. (2008). *Sistemas mediáticos comparados. Tres modelos de relación entre los medios de comunicación y la política*. Barcelona: Hacer Editorial.
- Musacchio, H. (2016). *Historia y crítica del periodismo mexicano*. México: Luna Media Comunicaciones.
- Ramírez, R. (2010). *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las Ciencias Sociales*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Sevilla, R. (2005). *La Revolución Mexicana y la opinión pública española: La prensa sevillana frente al proceso de insurrección*. Madrid: Editorial csic.
- Van Dijk, T. (2004). *Discurso y dominación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Van Horn Melton, J. (2009). *La aparición del público durante la Ilustración Europea*. Valencia: Prensas Universitarias de Valencia.
- Weber, M. (1991). *El Político y el Científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, M. (2002). *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ytuarte, C. (2000). Principales rasgos culturales del periodismo y la prensa mexicana. En C. Del Palacio (Ed.), *Historia de la prensa en Iberoamérica*. Guadalajara: Alttexto, Universidad de Guadalajara, Universidad Colima, Universidad de Guanajuato, Universidad de Michoacán, Colegio de Michoacán.

Hemeroteca

- Acevedo, Á. y Villabona, J. (2020). La prensa como fuente documental para el análisis y la investigación social. *Historia Y Memoria*, 20, <https://doi.org/10.19053/20275137.n20.2020.8266>
- Borrelli, M. (2011). Voces y silencios: La prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983). *Perspectivas de la comunicación*, 4(1).
- Calvo, P. (2017). El interés por la insurrección cubana (1953-1958) en Estados Unidos: The New York Times como medio influyente. *Historia y comunicación social*, 22(1), <https://doi.org/10.5209/HICS.55906>
- Calvo, P. (2018). La prensa clandestina en la insurrección cubana (1953-1958): Mismo objetivo, diferentes tácticas. *Izquierdas*, 41.
- Charry, C. A. (2019). Unirismo y Pluma Libre. Expresiones y transformaciones de la prensa gaitanista de los años 30. *Sociedad y Economía*, 38, <https://doi.org/10.25100/sye.voi38.7134>
- Covo, J. (1993). La prensa en la historiografía mexicana: Problemas y perspectivas. *Historia Mexicana. Historia mexicana*, 42(3), <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2237/1882>
- Faure, A. (2017). "¿Contribuyeron los medios de comunicación al golpe de

- Estado? Otra historia del periodismo durante la Unidad Popular (1970-1973). *Izquierdas*, 35.
- Gil, A. P. (2018). Miradas historiográficas a la relación prensa e historia en el caso de Pereira. *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*, 2(1), <https://doi.org/10.22517/25392662.15911>
- Gil, A. P. (2020). La Cadena García Valseca en México: La empresa periodística que llenó de soles el país, 1941-1972. *Letras Históricas*, Otoño-Invierno(23), <https://doi.org/10.31836/lh.voi23.7233>
- Glave, L. M. (2003). Epílogo. Entrevista con François-Xavier Guerra: 'Considerar el periódico mismo como un actor. *Debates y perspectivas, cuadernos de historia y ciencias sociales*, 3.
- Guerrero, M. A., & Márquez, M. (2014). El modelo 'liberal capturado' de sistemas mediáticos, periodismo y comunicación en América Latina. *Temas de comunicación*, 29.
- Hernández, P. (2017). Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica. *Historia y comunicación social*, 22(2), <https://doi.org/10.5209/HICS.57855>
- Iturralde, M. (2013). El diario Clarín y la construcción discursiva del golpe de Estado de marzo de 1976 en Argentina. *Quórum Académico*, 10(2).
- Kircher, M. (2005). La prensa escrita: Actor social y político, espacio de producción cultural y fuente de información histórica. *Revista de Historia*, 10, <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/219/0>
- Martínez, F. y Laguna, A. (2013). El historiador de la comunicación entre la teoría de la comunicación y la teoría de la Historia. *Revista de Historiografía*, X(20).
- Rodríguez, A. (2021). Campaña presidencial, prensa y gaitanismo, 1944-1946. *Historia y Espacio*, 17(56), <https://doi.org/10.25100/hye.v17i56.11238>
- Ross, S. (1965). El historiador y el periodismo mexicano. *Historia mexicana*, 14(3), <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1027/918>
- Sánchez, S. A. (2012). Caminemos: Un periódico ¿Enfermo? *Historia 2.0: Conocimiento Histórico en Clave Digital*, 2(4).
- Sánchez, S. A. (2016). El Sol de Sinaloa y la violencia política en México en el año de 1972. *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*, 1(1), <https://doi.org/10.22517/25392662.14421>
- Sánchez, S. A. (2017). El Sol de Sinaloa y las guerrillas en México durante 1972. *Conjeturas Sociológicas*, 5(14).
- Sánchez, S. A. y Gil, A. P. (2018). La prensa como fuente para el estudio de la violencia política en México 1970-1974. *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 20.
- Zapata, O. J. (2011). Atraer el pueblo a las urnas: La campaña electoral de Enrique Olaya Herrera. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 3(6), <https://doi.org/10.15446/historelo.v3n6.20193>

Cibergrafía

- AsHisCom.Org. (s. f.). Asociación de Historiadores de la Comunicación. AsHisCom.Org., <https://www.ashiscom.org/index.php>
- Del Palacio, C. (s. f.). Red de estudios sobre prensa [Red académica], <http://www.redestudiosprensa.mx/index.shtml>
- Del Palacio, C. (2014, agosto). Para una metodología de análisis histórico de la prensa [Ponencia]. ALAIC, Pontificia Universidad Católica del Perú, <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/vGT17-Celia-del-Palacio.pdf>
- Posada Carbó, E. (2012). Prensa y democracia en la historia de Colombia. *Banrep cultural*, <https://www.banrep cultural.org/exposiciones/un-papel-toda-prueba/prensa-y-democracia-en-la-historia-de-colombia>
- Red de historiadores de la prensa. (s. f.). [Blog]. Red de historiadores de la prensa, <http://reddehistoriadoresdelaprensa.blogspot.com/>



FRANCISCO ANTONIO AGUILAR IREPAN*

La Coatlicue transformada. Un boceto de Saturnino Herrán**Coatlicue Transformed: A Sketch by Saturnino Herrán****Resumen**

En este artículo se analiza un boceto elaborado por el pintor Saturnino Herrán en 1915, la finalidad de la pintura era que decorara el friso principal del Teatro Nacional. La obra estaba proyectada en tres paneles, en los que se sintetizaba la identidad del ser mexicano –una fusión de lo indígena y de lo español– pues al lado izquierdo iría una ofrenda de los indígenas, al centro la imagen de la Coatlicue fusionándose con un Cristo, y en el derecho la ofrenda de los frailes y conquistadores españoles.

Palabras clave: Saturnino Herrán, pintura, modernismo, Coatlicue, fusión cultural, identidad mexicana

Abstract

This article analyzes a sketch made by the painter Saturnino Herrán in 1915, the purpose of the painting was to decorate the main frieze of the National Theater. The work was projected in three panels, in which the identity of the Mexican being was synthesized –a fusion of the indigenous and the Spanish– because on the left side there would be an offering of the indigenous people, in the center the image of the Coatlicue merging with a Christ, and, on the right, the offering of the friars and the military.

Key words: Saturnino Herrán, Painting, Modernism, Coatlicue, Cultural Fusion, Mexican Identity

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 165-182.

Fecha de recepción 08/02/2021 > Fecha de aceptación 13/06/2022

faiz_582@hotmail.com

* El Colegio de Michoacán.

Volcábase el relampagueo de su talento en ironías acerbas, desquite de su ineptitud para la batalla mesocrática... privilegiado en sus dotes analíticas, cogía al vuelo la deformidad íntima y externa de las gentes...el pintor que hoy celebramos es de los seres con quienes desearía volver a convivir veinticuatro horas.

Oración Fúnebre de Ramón López Velarde a Saturnino Herrán. Noviembre de 1919¹

Introducción

En el presente texto se analiza un boceto² elaborado en 1915 por el pintor aguascalentense Saturnino Herrán, la idea original era que la pintura decorara el friso principal del Teatro Nacional. La obra estaba proyectada en tres paneles: al lado izquierdo iría la ofrenda de los indígenas, al centro aparecería la diosa mexicana Coatlicue fusionándose con un Cristo, y en el derecho una ofrenda presentada a ambas imágenes por frailes y militares españoles.

La pintura de Herrán se caracteriza por presentar rasgos realistas en los personajes representados; a través de su obra es posible apreciar una evolución en sus elementos plásticos, pues empleó distintas tendencias artísticas usadas a nivel nacional e internacional. Fue también un artista preocupado por plasmar componentes de la cotidianidad mexicana, entre

ellos trajes típicos de distintas regiones del país, oficios de la sociedad mexicana, paisajes rurales y urbanos, así como diversiones y actos de esparcimiento.

Herrán había sido educado y formado académicamente durante el porfiriato y gran parte de sus obras las realizó durante ese mismo periodo, pero tuvo la sagacidad para transitar a la nueva realidad posrevolucionaria y mostrar a través de su obra, que las costumbres, tradiciones y la vida cotidiana sobrepasaban por mucho los cambios políticos del país. Saturnino fue tan consiente de la riqueza cultural de México, que no negó la conquista a manos de los españoles, ni tampoco santificó una herencia indígena, sino que más bien entendió que la mezcla de ambas sociedades le daban cohesión e identidad a la sociedad mexicana tal como se verá a lo largo del artículo.

El texto ha sido dividido en cinco partes. En la primera se abordan los datos biográficos del autor, las obras realizadas durante su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, los acercamientos que tuvo con sus maestros Antonio Fabrés y Germán Gedovius. La segunda trata de las influencias recibidas por las corrientes artísticas aplicadas en Europa e incorporadas en la plástica mexicana y cómo las mismas fueron adoptadas y moldeadas por Herrán en sus trabajos, llegando a convertirse en el pintor que inició la tendencia nacionalista.

En la tercera parte se presenta una caracterización de la escultura de la Coatlicue a través de una descripción estilística, se dan a conocer sus funciones desempeñadas dentro del panteón mexicana y una breve historia de cómo fue encontrada.

La cuarta parte se compone de las descripciones de los tres bocetos que

¹ Saturnino Herrán: Poeta de la Figura Humana. <http://poetadelafigurahumana.blogspot.mx/2014/08/saturnino-herran-poeta-de-la-figura.html>. Consultado el 15/noviembre/2015).

² Los bocetos fueron facilitados en versión digital por el Museo Aguascalientes.

Herrán proyectó para adornar el friso del Teatro Nacional. Se presentan en conjunto los tres paneles ya que no se puede entender el significado simbólico de la obra a estudiar si se extrae de la serie de *Nuestros Dioses*. Finalmente, en la última parte se incluye el análisis del panel central, conocido como *Coatlícue transformada* en donde se resaltan los elementos interpretativos de la obra, por ejemplo, la fusión del Cristo con la diosa mexicana, qué motivó a Herrán a plasmar esas ideas y cómo ciertos elementos como las serpientes, la sangre, las flores, permiten entender completamente la escena representada.

Apuntes biográficos

Saturnino Herrán Guinchard nació el 9 de julio de 1887 en la ciudad de Aguascalientes. Fue hijo de José Herrán y Bolado de ascendencia vasca y de Josefa Guinchard. Su padre “don José fue hombre polifacético, atraído por múltiples reclamos intelectuales” (Ramírez, 1989, p. 11), ejerció distintas funciones en el gobierno de Aguascalientes como la de tesorero del Estado, fue dueño de una Teneduría de Libros en el Instituto de Ciencias de la ciudad y se le atribuyeron facultades de inventor y literato. En 1902 se trasladó a la ciudad de México para ocupar el cargo de diputado suplente al Congreso de la Unión por el primer Distrito Electoral de su entidad.

La relación de su padre con miembros de la cultura de Aguascalientes influyó en las inclinaciones de Saturnino por adquirir la formación humanística y su gusto por el arte. A los ocho años asistió al Colegio de San Francisco Javier,

mostrando su fácil aprendizaje en la práctica del dibujo. En 1901, a los:

[...] 14 años ingresó en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes, donde cursó sus estudios preparatorios y llevó una asignatura de dibujo, impartida por José Inés Tovilla (Partido Revolucionario Institucional, 1987, p. 7).

Tras la muerte de su padre en enero de 1903, el joven Herrán se trasladó a la ciudad de México en compañía de su madre; “al año siguiente trabaja en los Almacenes de los Telégrafos Nacionales [...] al mismo tiempo asiste a los cursos nocturnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes” (Partido Revolucionario Institucional, 1987, p. 8), donde destacó por el desempeño en sus clases y obtuvo una beca para perfeccionar sus habilidades artísticas.

De ese modo Herrán ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en un momento coyuntural, pues justo se daba un cambio en los planes de estudio. De esta manera su incorporación a la ENBA coincidió con las enseñanzas de Antonio Fabrés, interesado en el modernismo³ y el *art nouveau*,⁴ que para sus pinturas tomaba como punto de partida a la gente del pueblo y sus tradiciones, esto influyó en el joven hidrocálido quien también incorporó a sus obras elementos de la vida cotidiana y la exaltación del nacionalismo mexicano.

³ El modernismo ha sido definido por Fausto Ramírez como “un movimiento intelectual y artístico caracterizado por una dialéctica de consolidación y crítica”. (Ramírez, Fausto, 2004, p. 101).

⁴ Se caracteriza por la presencia de una ornamentación excesiva y de la representación de elementos de la naturaleza.

El pintor catalán impartió a Herrán clases de dibujo de desnudo y de modelo vestido. Pronto se convirtió en uno de los alumnos más destacados. Participó en 1904 en su primera exposición escolar con obras de temas y modos del *modernismo pictórico*, tal y como se muestra en los dibujos que realizó al carbón. La influencia que tuvo Fabrés en Herrán se concentró en una labor sobre el dibujo, para lo cual debía ver y captar el mundo cotidiano, representando las costumbres, la gente (gestos, vestimenta, trabajos, labores, etcétera), los paisajes y los elementos arquitectónicos.

Fabrés abandonó la ENBA en 1906. Leandro Izaguirre (1867-1941) lo sustituyó en la asignatura de dibujo del modelo vestido y en ese mismo año Germán Gedovius (1867-1937) fue nombrado profesor de colorido, recayendo en manos de éste la formación artística de Herrán, pues como señala Fausto Ramírez "si Fabrés le enseñó a dibujar, Gedovius le enseñaría a pintar" (Ramírez, 1987, p. 10). De este artista, adoptó el gusto por la técnica de pintura pastosa, el uso de la soltura del pincel y de un estricto rigor técnico en la aplicación de los trazos y el empleo de los colores (Ramírez, 1976, p. 18).

Entre 1907 y 1910, por encargo de la Inspección de Monumentos y del Museo Nacional, copió los dibujos de los frescos del sitio llamado el "Templo de la agricultura", durante las excavaciones realizadas por Leopoldo Batres (1852-1923) en el sitio de Teotihuacán. Esta experiencia y contacto con las pinturas de las sociedades mesoamericanas le sirvió más adelante cuando, ya siendo un pintor consolidado, representó elementos con contenido prehispánico en su obra.

De acuerdo con Fausto Ramírez el periodo de 1908-1911 fue el de la consolidación profesional del pintor. Su cuadro *Labor*, realizado en 1908, se ha considerado como el arranque de su producción pictórica. Para 1910, Herrán realizó un par de tableros decorativos para la Escuela de Artes y Oficios, inspirándose en los murales de "Frank Brangwyn que pintara en algunos edificios públicos londinenses que inspiraron la obra de *Molino de Vidrio* (1909), *Vendedoras de ollas*, *La leyenda del Iztaccihuatl*, *La Flora*" (Ramírez, 1989, pp. 15-16). Durante esta etapa, también pintó *La cosecha*, *Los ciegos*, *La Leyenda de los Volcanes*, entre otras, en las que se aprecian cuerpos estilizados, paisajes mexicanos, oficios y gente del estrato bajo en su vida cotidiana. Ese mismo año, se exhibieron las obras de Herrán en dos exposiciones celebradas en la ENBA, a petición de Gerardo Murillo "Dr. Atl" (1875-1964)⁵ para que se exhibieran dichas pinturas como parte de los festejos del centenario de la Independencia de México.

En 1911 realizó *La alegoría del trabajo* y entre 1912 y 1914 Herrán adquirió su personalidad artística y representó distintos modos de expresión modernista, lo cual se ve reflejado en cuadros elaborados en 1912 como el *Vendedor de plátanos* y *La raza dormida* (Ramírez, 1989, p. 16). Durante este mismo año, realizó varias pinturas en las que recreó interiores, fachadas y cúpulas de iglesias coloniales como fueron *La Catedral de México*, *El*

⁵ A su llegada a México en 1903, el Dr. Atl se convirtió en un importante portavoz del impresionismo, pues su estancia en Europa le permitió mirar de cerca esta corriente pictórica científicista de fines del siglo XIX.

*interior de la Catedral de México y La li-
ternilla de la Catedral.*

Para 1913, Saturnino plasmó escenas de la vida cotidiana del pueblo mexicano en pinturas como *El Gallero* y *La Ofrenda*, haciendo referencia a la prenda de vestir de las mujeres istmeñas y sobretodo el impresionante tocado que complementaba el ajuar. Asimismo en otras obras plasmó con gran realismo personajes ancianos, como se puede apreciar en *El último canto*, *Los Ciegos*, *Anciana con esfera de cristal*, en las que representó a estas figuras dentro de un entorno urbano, totalmente desolados y con una fuerte expresividad, de ahí que Fausto Ramírez mencione que Herrán “trabajó con singular ahínco las flácidas carnes de los viejos, transmutándolas en prodigiosos poemas de la línea y el claroscuro” (Ramírez, 1989, p. 22). En abril de 1914, el artista se casó con Rosario Arellano, quien posteriormente se convertiría en la modelo de algunos de sus cuadros.

Las obras de Herrán se presentaron en diversas exhibiciones, a pesar de ello, no se cumplió uno de sus anhelos más deseados, el de presentar una exposición individual. Sin embargo, constantemente participaba en los concursos que promovían tanto el gobierno mexicano como la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El periodo que comprende de 1915-1918, se tradujo en tiempos difíciles para el arte por los continuos cambios que se daban en el país, debido a la inestabilidad política y social causada por la Revolución Mexicana, por lo que durante estos años Herrán sobrevivió de la elaboración de ilustraciones y viñetas para los libros y revistas publicados por amigos, así como impartiendo clases en la ENBA.

En el año de 1915 realizó las obras *Bugambilia* y *Herlinda*; y por iniciativa del director de la Academia de San Carlos, Alfredo Ramírez Martínez, participó en una convocatoria con la finalidad de decorar el friso del Teatro Nacional. Herrán presentó como proyecto el cuadro *Nuestros dioses*, el cual se compondría de tres partes: en el panel izquierdo se representaría una ofrenda de los indígenas a la diosa mexica Coatlicue; mientras que en el derecho, aparecerían los frailes y militares españoles realizando un ofrecimiento a Cristo; y en el panel central se plasmaría a la Coatlicue fusionada con un Cristo.

El autor trabajó intensamente en estos paneles, pero desafortunadamente los dejó inconclusos. De acuerdo con los bocetos que se tienen sobre el proyecto, es muy probable que dicha obra representara la cúspide del modernismo mexicano, en la cual se mostraría plenamente interiorizada y asumida la historia nacional, y en cuanto a la técnica plástica, sus formas representarían un refinamiento muy definido y delicado. El impacto que buscaba el arte modernista en opinión de Greeley era que:

El modernismo se centraba en la psique del intelectual burgués alienado y en los problemas propios del medio estético en sí mismo, más que en el establecimiento de una conexión abierta con el ámbito social. Así, uno de los aspectos predominantes del encuentro del modernismo mexicano con el simbolismo europeo fue la reorganización de las características “privadas” del hombre burgués en la esfera de lo público (Robin Greeley, 2004, p. 314).

Para el año de 1916, a la par del gran proyecto del Teatro Nacional, Herrán continuó realizando otras obras, entre ellas *Las tres edades*, *La criolla del mango*, *El rebozo*, *Nuestros dioses antiguos* y *Panneau decorativo*. Ese mismo año, el pintor abrió un taller en la calle de Mesones que al poco tiempo fue un centro de difusión cultural al que asistían los intelectuales de la época (Topete, 1989).

En 1917 realizó las pinturas *El Cofrade de San Miguel*, *La criolla de la mantilla*, *El quetzal* y *La Viejecita*, en los que aplicó elementos de la cotidianidad. Para esa época también incursionó en el arte del retrato, como el que hizo del escritor e historiador del arte Manuel Toussaint (*Retrato de Manuel Toussaint*).

Para 1918 se encontraba pintando el panel correspondiente a los indígenas, llevándolo a cabo con figuras de mayor tamaño que la estatura promedio de los indios, las cuales llegaban a medir hasta 1.76 metros. Asimismo pintó la obra de *El de San Luis* y participó en un concurso organizado por el gobierno con el boceto un *Retrato de Simón Bolívar*.

En la cúspide de su carrera,

[...] el 2 de octubre, se sometía al bisturí del doctor Luis Rivero Borrel, tratando de encontrar remedio al mal gástrico que le atormentó durante los últimos meses de su vida. Todo fue inútil: el 8 de octubre moría, a las 31 años, el pintor más representativo de su generación (Ramírez, 1989, p. 30).

No obstante, a pesar de su corta vida, la figura de Herrán quedó grabada para la posteridad como la de un pintor que se esmeró en los auténticos símbolos culturales del ser mexicano: el vestuario,

los rituales, las tradiciones de la vida cotidiana, las costumbres funerarias, el pasado indígena y el legado de los conquistadores españoles.

Influencias

Durante los años de aprendizaje, Herrán recibió influencias de distintos artistas, adhiriéndose a diferentes tendencias artísticas para la elaboración de sus obras. Debido a lo anterior, en su labor plástica es notable la influencia del naturalismo, realismo, clasicismo y romanticismo.

En las obras de Saturnino Herrán también se deja ver la originalidad en el uso de los signos iconográficos y los dramas que despliega al lado de ellos, a los que les otorgó una emotiva propagación metafórica, ya que en sus obras se pueden observar novedosas técnicas pictóricas así como su habilidad en el dibujo, el profundo conocimiento para representar el cuerpo humano y la aplicación del juego de luces, convirtiéndolo en unos de los principales exponente de la pintura mexicana.

En sus dibujos se expresan formas sintéticas, empastes visibles y una pincelada suelta. En cuanto a sus elementos paisajísticos, éstos tienen un lugar menos importante dentro de la composición artística, ya que en su mayoría no figuran como un elemento de veracidad en el contexto para las escenas que configura, sino como un componente más tímido, apenas insinuado, y con una línea del horizonte muy alta, que a su vez usa como herramienta para recortar sus escenas.

Un elemento interesante y muy notable de las obras de Herrán es la representación de elementos arquitectónico,

entre las que destacan iglesias, casas o calles, pues sus trazos logran ser tan definidos que le imprimen un gran realismo a algunas escenas, tal y como lo podemos apreciar en *Los ciegos*, *La criolla de la mantilla* y *La Catedral de México*.

Herrán retomó elementos simbolistas que también se estaban aplicando en México por aquella época. Para los artistas adscritos al simbolismo el objetivo del arte era “el mundo interno del estado de ánimo y las emociones, más que el mundo objetivo de las apariencias externas” (Dempsey, 2002, p. 41). Este estilo le permitió a Herrán centrarse en el drama de los personajes, cuyos cuerpos ocupan casi todo el espacio compositivo, como se puede percibir en *La Tehuana*, *El Gallero* y *El de San Luis*.

En la obra de Herrán, también se advierte la concepción simbolista del arte como revelación de una visión interior. Los objetos plásticos superan el nivel reproductivo, aparental para convertirse en signos de una realidad espiritual, que la intuición debe descubrir, por lo que el impulso que perseguía el pintor era el de entablar un diálogo lírico y simbólico con lo interior, debido a lo cual la representación naturalista y el contexto contribuían de mejor manera al momento de plasmar sus ideas (Ramírez, 1989).

Por su estilo plástico y el trazo de sus líneas, así como las representaciones pictóricas que realizó, no es de sorprenderse que se le haya señalado como el creador del sentido nacionalista en el arte, al que dio, al decir de los críticos, carácter y bríos propios, a tal grado que Manuel Toussaint (1890-1955) lo catalogo como “el más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos” (Topete, 1989, p. 199).

Además, en la obra del pintor aguascalentense se representan aspectos al mismo tiempo tradicionalistas y modernos: lo moderno en cuanto al valor expresivo y formal asignado a la línea, que paralelamente unificada y estructura del dibujo bidimensional; y lo tradicionalista, por su acusado modelado plástico (Ramírez, 1989, p. 14). A pesar de ello, no se le puede encasillar en una sola tendencia artística, sino que es preciso que se analice cada una de sus obras por separado.

La Coatlicue

En la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología e Historia de México, se encuentra la escultura de tamaño monumental (2.60 metros), llamada *La Coatlicue*, que significa “la de falda de serpientes” (Figura 1). Esta deidad fue para esa sociedad prehispánica la diosa madre, asociada con la fertilidad y caracterizada por poseer una función dual, ya que daba vida pero también muerte. Dentro de la mitología náhuatl es la madre de la deidad guerrera Huitzilopochtli, asociada con el sol y la guerra. En la cosmovisión náhuatl se narra que Coatlicue se embarazó mientras barría un templo en la montaña de Coatepec y le cayó encima una bola de plumas verdes. En los relatos del México prehispánico, recibió también los nombres de Tonantzin “nuestra madre” y de Teteoinan, “la madre de los dioses” (Sahagún, 1999).

Su dualidad quedó representada en la escultura por las dos cabezas de serpiente que conforman su rostro, ambas se unifican al encontrarse y dan la forma de una cara frontal, con dos ojos y enormes fauces de reptil, su pecho se ve adornado

de corazones y manos, que rodean a sus senos caídos como muestra de la vejez que poseía. En la parte baja de su busto, a la altura del abdomen, se aprecia un cráneo humano. Lleva una falda compuesta de serpientes entrelazadas, bajo su cinturón se observan huesos y cráneos más pequeños que se encuentran a la altura de los glúteos, en correspondencia con las urnas funerarias que se observan en algunos de los relieves de la arquitectura mexicana, de entre estos salen piernas fuertes y macizas, y los dos pies con grandes garras, de la falda también emana una serpiente gruesa que cuelga de entre sus piernas.

En forma complementaria, vemos en la parte exterior de *La Coatlicue* ojos, plumas, corazones, serpientes, manos, caracoles, cráneos y garras. De acuerdo con las fuentes mexicas, la diosa fue representada en la piedra durante el reinado de Ahuítzotl hacia 1480. Y sobre los atavíos con que se vestía a la deidad, Bernardino de Sahagún menciona que eran:

1. Su pintura facial de greda. Tiene puesto su capacete de plumas de águila,
2. Su camisa blanca, su faldellín de serpientes. Sussonajas, sussandalias blancas,
3. Su escudo con plumas de águila, su bastón de serpientes (Sahagún, 1999, p. 889).

Por sus atuendos también se le conocía como la mujer blanca.

La Coatlicue es un elemento sublime de la escultura azteca: la abstracción en todos los sentidos y un realismo en el detalle. A decir de Justino Fernández, "la figura en su totalidad representa la idea de la fuerza cósmica que da vida y se renueva a sí misma en la muerte" (Fernández,

1954, p. 215). Asimismo muestra la idea cósmico-religiosa de la diosa madre en sus dos roles de dadora de vida y causante de muerte, por lo que la escultura es simultáneamente pasiva y activa, monstruo y víctima. Los brazos están alzados en un gesto de temor y lleva un collar hecho con trofeos de manos y corazones con cráneos que cuelgan por enfrente y por detrás (Patrick, 1999, p. 101).

La escultura se encontró cerca del zócalo de la Ciudad de México en el año de 1790,⁶ mientras se realizaban obras de saneamiento urbano, como la construcción y reparación de acequias, drenajes y atarjeas para la correcta conducción de aguas pluviales y negras. De acuerdo con las descripciones de López Lujan:

[...] estaba recostada con su cara frontal hacia abajo, en una posición casi horizontal... [pesaba 24 toneladas] y fue llevada junto a la Puerta del Virrey, la actual Puerta del Honor de nuestro Palacio Nacional (López Lujan, 2011, p. 210).

Después del descubrimiento y la exhibición de la pieza al público pasó algo inesperado para los españoles, ya que algunos indígenas comenzaron a venerar la imagen de nuevo; esto preocupó a los clérigos pues no querían que se practicaran nuevamente ritos idolátricos. A causa de la perturbación que causó a los indios fue enviada a la Universidad Real y Pontificia.

⁶ Una de las primeras descripciones de la escultura fue realizada por Antonio de León y Gama y otros que hicieron interpretación de la diosa fueron Joseph Antonio Alzate y Ramírez, un criollo que escribió bajo el pseudónimo Océlotl Tecuilhuitzintli e José Ignacio Borunda.

Por su aspecto, en algunas descripciones se le daba la categoría de una figura monstruosa, hasta que se valoró científicamente por Alexander von Humboldt, quien en 1803, tras su viaje a la Nueva España mencionaba que:

[...] entonces lo vimos acostado, y es cierto que asombra la enorme masa de este coloso, antiguamente suspendido en el aire. Acompañé al obispo a su convento y luego regresé a la universidad para contemplar aquel coloso una vez más; pero él había vuelto a ver la luz del día por tan sólo 20 minutos, pues cuando yo llegué ya lo habían enterrado de nuevo. Según dice el público malintencionado, la universidad teme que si este monstruo es expuesto ante sus ojos, los jóvenes se entreguen a la idolatría (Pimentel, 2003, p. 61).

La escultura fue ocultada por la noche a escondidas bajo tierra donde permaneció por varias décadas, hasta que a principios de 1887, cuando nuevamente fue desenterrada para ser trasladada a la sala de monolitos para conmemorar la Independencia de México, evento que se realizaría el 16 de septiembre del mismo año. En la actualidad se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia en la ciudad de México.

Nuestros dioses

Como ya se mencionó en 1915, el director de la Academia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Alfredo Ramírez Martínez emitió una convocatoria para la decoración del friso del Teatro Nacional, el cual fue ganado por Saturnino Herrán. El pro-

yecto original estaba compuesto de tres paneles, el del lado izquierdo correspondía a la ofrenda de los indígenas, el lado derecho la ofrenda de los frailes y militares españoles, y en del centro iría una escena conformada por la diosa mexicana Coatlicue, de la cual parece que esta emanando un Cristo. Actualmente los tres bocetos del proyecto se encuentran resguardos por el Museo Aguascalientes, ubicado en la calle General Ignacio Zaragoza #505, en la zona centro de dicha ciudad.

La obra que corresponde al lado izquierdo, está conformada por la ofrenda indígena, fue elaborada en crayón y acuarela sobre papel, con una dimensión de 88.5x62cm. En esta escena aparecen doce personas a lo largo de la ella, ninguna está de pie, aparecen de rodillas (indicando humildad y adoración) y otras están postradas con el cuerpo boca abajo y las manos sobre la cabeza. Algunos tienen las manos extendidas y otros hacia arriba. En cuanto a los ojos, varios los tienen cerrados mientras que otros observan a la imagen de la Coatlicue (Figura 3).

De acuerdo con la composición podemos distinguir tres grupos de personas con base en las actividades que están realizando. El primero de ellos carga una ofrenda de fruta y flores sostenida por cuatro personajes. Entre algunos frutos se pueden distinguir uvas, plátanos, manzanas y naranjas. Uno de ellos lleva un tocado de plumas y en su mano derecha lleva un escudo (chimali), su vista está hacia el frente. Parece que está vestido con una especie de túnica.

El segundo grupo, está conformado por tres personas que están hincadas realizando oración. Uno de ellos tiene un tocado de plumas, un arete circular dorado y un escudo redondo ricamente adornado,

también viste una túnica. Frente a este conjunto se encuentra una vasija, de la cual sale humo probablemente copal, utilizando en los rituales indígenas.

El tercer grupo se compone de cuatro personas, son los que aparecen más cerca de la imagen que se está venerando, dos de ellos están hincados, se puede observar que uno trae puesto un tocado de plumas en el cual, en la parte superior, se deja ver un pájaro que hace juego con las plumas del tocado, tiene unos pendientes dorados largos conformados de varias capas, en su brazo derecho se observa un brazalete dorado, en sus manos sostiene un plato con algunas frutas y sus pies están calzados con unas cotaras (sandalías). Los dos están postrados. Frente a ellos, en la parte superior, se observa un chimali y en la inferior, una vasija decorada, de la cual emana humo. En el fondo de la escena se contempla un paisaje con nubes y una montaña. Los trazos con que está presentada esta composición corresponden a líneas precisas.

Este panel fue el único que Herrán logró pasar del boceto a la pintura, la cual cuenta con las medidas de 5.32 metros de largo por 1.76 de alto, y al parecer fue terminado en 1918. Este cuadro quedó resguardado en Bellas Artes, para ser exhibido por algunas temporadas. En el periódico *El Universal*, apareció una nota el día 4 de noviembre del 2013 en la que se señala que dicha obra se subastaría por parte de la Casa de Subastas Morton el 14 de noviembre del mismo año, junto con otras 246 obras de 138 artistas latinoamericanos.⁷

El panel del lado derecho está dedicado a la ofrenda española. Fue realizado en crayón y acuarela sobre papel con dimensión de 57.5x175cm. Aparecen doce personas a lo largo de la pintura, vestidos con la ropa típica de soldados y de frailes que portan estandartes. Algunas personas están de pie, otras de rodillas y unas más postradas con el cuerpo boca abajo. Se aprecian sus manos a la altura del pecho, en forma de oración y extendidas hacia arriba. Tienen los ojos cerrados mientras que otros miran a la imagen que se va a adorar (Figura 4).

De igual manera que el primer panel, podemos dividir éste en tres grupos. El primero, cerca de la imagen ofrendada, se compone de cuatro personajes, tres frailes y un militar, que se distinguen por la forma de su vestimenta. El militar está de rodillas, a su lado izquierdo se encuentra su casco, en la mano derecha sostiene una espada y en su armadura se aprecia una cinta de color rojo. El segundo grupo se conforma por tres personas que están hincadas haciendo oración, son dos frailes y un militar. El tercer grupo corresponde a cinco personas, la mayoría de ellos son frailes, los cuales llevan una virgen que es sostenida por una manta y dos varas. La virgen, en comparación con los cuerpos de los personajes, es de tamaño pequeño, está coronada y se encuentra bajo un arco de flores. En el fondo de la escena se observa un paisaje de formas imprecisas, entre las que se alcanzan a distinguir nubes y una montaña.

de-saturnino-herran-protagonizara-subasta-72870.html. Se siguió rastreando la nota con la finalidad de conocer lo que sucedió con la obra después de la subasta, pero ya no se encontró más información.

⁷ *El Universal*. [http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/8220nuestros-dioses-8221-](http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/8220nuestros-dioses-8221-de-saturnino-herran-protagonizara-subasta-72870.html)

Esta sección de la obra fue iniciada por el pintor, sin embargo, no fue concluida.

El panel central titulado *Coatlicue transformada*, consiste en un boceto realizado con crayón y acuarela sobre papel de 88.5 x 62.5cm. En el primer plano se observa la escultura prehispánica de la Coatlicue, de la cual pareciera que emana un cristo crucificado, lo que nos advierte la transformación de la diosa que aparece sobre un fondo abstracto. En la parte superior de la Coatlicue, justo donde se unen las dos serpientes para formar la cabeza de la diosa, entre los ojos de ambas aparecen las siglas INRI (IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM), traducido al español como "Jesús de Nazaret, rey de los judíos" símbolo utilizado comúnmente en los cristos crucificados (Figura 2).

De la boca de la Coatlicue, conformada a su vez por las fauces de las dos serpientes, emana la cabeza coronada y a su vez caída del cristo muerto, cuyo rostro aparece cubierto por su cabello; en la parte superior se puede observar una aureola.

De la garganta de la diosa aparecen los hombros del cristo y se observan algunas partes del torso con la herida en el costado en tono rojizo, de donde fluye poca sangre. Debajo de dicha herida se encuentra un cráneo humano con la mandíbula incompleta. Asimismo, del cuello de la deidad cuelga un conjunto de plantas marchitas, entre las que se distinguen algunos floripondios en las orillas y doce *campasúchil* en el centro, las que forman un collar.

En la falda de la Coatlicue se encuentran las piernas del Cristo. Ambas rodillas del crucificado sangran; sobre los pies de la diosa aparece representado un solo

pie del Cristo con una herida sangrante en la parte superior. Al lado izquierdo de la deidad se observa un conjunto de frutas. En el cuerpo de la Coatlicue, además del Cristo, es posible percibir elementos prehispánicos de la escultura original, por ejemplo, plumas y caracoles que se encuentran en las piernas de la diosa. El fondo de la imagen no es tan claro, aunque es posible apreciar algunos elementos que podrían ser nubes.

Sobre la composición de los trazos, Fausto Ramírez menciona que se expresan:

[...] igualmente mediante una estructura compositiva, en donde triángulos, rectángulos, y segmentos de círculos, entrecruzados, se combaten y se concilian a un tiempo, y constituyen a la vez, en su serena conjunción, una especie de suma finalmente armoniosa de las figuras geométricas (Ramírez, 1976, p. 29).

Este panel solamente se quedó en el boceto, ya que no existen referencias sobre su representación a mayor escala en forma de pintura plástica.

La *Coatlicue transformada*

Para esta representación Saturnino Herrán retomó los elementos que adquirió cuando se encargó de la realización de los dibujos del "Templo de la agricultura", además la interacción con elementos arqueológicos le permitió tener un visión más amplia sobre las sociedades del México prehispánico, de ahí que entendiera el papel de la dualidad entre los pueblos mesoamericanos, la cual refleja en la fusión de la indigenización de lo hispano

y en la hispanización de lo indígena, dupla que da origen al mestizaje del pueblo mexicano.

La representación del artista aguascalentense también se entiende como un símbolo alegórico del mundo prehispánico en oposición a la idea de que con la conquista había ocurrido una masacre de los habitantes originarios de México. Herrán alude a un sincretismo cultural entre los dos pueblos, en el que se fusionaron ambas tradiciones culturales. Por lo tanto, nos habla de un mestizaje sin recurrir necesariamente a alguna imagen que muestre un mensaje contundente en este sentido, sino que solamente con observar la obra se decodifica su mensaje. De tal modo que el tríptico alcanza una unidad global en formas y conceptos, de gran significado expresivo.

En la escena también se muestra la unión armónica entre dos religiones opuestas, por el lado de la Coatlicue, se representa el culto prehispánico, mientras que el Cristo que emerge de la diosa, es visto como el símbolo de la religión católica. En este sentido, esta obra no es criptica, ya que su apreciación requiere tan sólo de la contemplación sensible y de la proyección de la propia interioridad, para entender el mensaje o como bien dice David Freedberg siguiendo a Dominici "ese poder o eficacia de las imágenes se debe a una cierta identificación entre quienes la miran y lo que ellas representan" (Freedberg, 1992, p. 23).

El boceto remite a un contenido altamente simbólico debido a la representación de dos deidades que poseen coincidencias como que ambas tuvieron una vida terrenal a la que fueron enviadas para dar vida y sacrificarse por la humanidad. En ese sentido, la Coatlicue parió al dios

sol y de la guerra de los mexicas dándole la unidad a ese pueblo, para que mediante sus sacrificios tuvieran una vida mejor; de igual manera, Cristo vino a unificar a los pueblos y a salvar a los hombres.

La Coatlicue es la representación de la serpiente, a la que se le concibe como una divinidad poderosa, capaz de destruir, pero también de proteger, de la misma forma en que Cristo viene a romper con el pecado y a proteger a los hombres. Asimismo, como se señala en el *Diccionario de símbolos*, en el:

[...] continente americano [...] la imagen de la serpiente con plumas [...] constituye un símbolo de unión de lo terrestre con lo celeste, de la vegetación y lluvia de los primeros tiempos... la serpiente suele identificarse también con eternidad (Serrano Simarro y Pacual Chenel, 2003, p. 227).

En ese mismo sentido, Cristo vino a dar la vida eterna a quien cargue su cruz y lo siga.

Donde chocan las dos cabezas de las serpientes, justo en medio se encuentran las siglas INRI (Jesús de Nazaret, rey de los judíos), las cuales resumen el padecimiento que sufrió Cristo, parece que ambas serpientes vigilan cuidadosamente esta inscripción. De las fauces de las serpientes emana la cabeza del Cristo muerto, con su cabeza inclinada, un aspecto interesante ya que tanto las fauces de la diosa y la cabeza del Cristo están cerrados por una aureola.

Sobre la representación del Cristo existen elementos comunes con el que aparece en la obra de Félix de Zuloaga llamada *El Cristo de la Sangre*, un óleo sobre lienzo de 248x302cm, elaborado en 1911 (probablemente en Segovia) y que

desde el año de 1988 se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ubicado en Madrid España.⁸ Las diferencias entre ambos son pocas, por ejemplo en la obra de Herrán la inclinación del Cristo es hacia la derecha y en la de Zuloaga a la izquierda, además la sangre que sale del segundo es más abundante (Figuras 5 y 6).

Otro elemento que salta a la vista de la imagen es la representación de las flores (floripondios y *cempasúchil*), que están colocadas sobre los hombros y el pecho de la Coatlicue y que al mismo tiempo rodean la parte superior del Cristo. Los elementos florísticos representan "un signo de renovación cíclica" (Serrano Simarro y Pacual Chenel, 2003, p. 239), lo cual va de acuerdo con las deidades representadas por Herrán. Con la naturaleza se agrega un mestizaje entre una flor traída por los españoles, el alcatraz, y una nativa y símbolo de las ofrendas mesoamericanas, "estas flores que se llaman *cempoalxóchitl*, son amarillas y de buen olor, y anchas y hermosas", (Sahagún, 1999, p. 690) y han sido utilizadas para marcar el camino que deben seguir las almas de los difuntos hacia los altares domésticos levantados en su honor.

El cráneo que plasmó entre el cuerpo de la diosa y el Cristo, es disímil al representado en la escultura original, pues la principal diferencia radica en que el de la pintura es más antropomorfo. En la tradición occidental el cráneo o la calavera indica la "naturaleza de la vida y la muerte" (Serrano Simarro y Pacual Chenel, 2003, p. 45) asociándosele con la fu-

gacidad de la vida. Sin embargo, de acuerdo con la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos, representa la fusión entre la vida y la muerte (pero la muerte del sol para dar nueva vida). Miguel de León Portilla menciona que ese símbolo de la calavera "no es extraño para la simbología cristiana" ya que a Cristo se le representa en varios pasajes sobre un cráneo (León Portilla, 1989, p. 118).

De la escultura original, Herrán eliminó los senos de la diosa y en su lugar puso el torso del Cristo. Los senos "constituye[n] una fuerte referencia a la maternidad, y a los sentimientos de amor y protección que la inspiran" (Serrano Simarro y Pacual Chenel, 2003, p. 275), de esa forma el pecho del Cristo sirve a manera de escudo como el elemento de protección para quienes le ofrendan.

Se puede advertir que de tres partes del Cristo emana sangre: del pecho, de las rodillas y del pie. La sangre puede ser vista desde el punto de que:

[...] vida y alma son también sentimientos y pasiones, lo que provoca la identificación de la sangre con éstos y la costumbre de sellar con ella los pactos y compromisos... Todos los simbolismos mencionados aparecen en cierta medida como consecuencia de un temor evidente hacia la sangre vertida, lo que la convierte en el más preciado objeto de sacrificio (Serrano Simarro y Pacual Chenel, 2003, p. 271).

La sangre implica el sacrificio que para la Coatlicue es traducido en una ofrenda ritual mientras que para Cristo es el alejamiento del pecado.

Salta a la vista que del lado izquierdo de la representación se observa un

⁸ El Cristo de la Sangre. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cristo-sangre>

conjunto de frutas que quizá ya había sido dejado por los indios. Se dice que “la fruta alude también a la naturaleza, pródiga y favorable, que alimenta al hombre. Es también un símbolo de madurez y desarrollo completo” (Serrano Simarro y Pascual, 2003, p. 123). De esta forma los indígenas están agradeciendo por los favores recibidos, pues tanto la diosa mexicana como el Cristo son los que dan el alimento a los hombres.

Saturnino Herrán representó así la fusión de dos culturas que dieron origen a la nación mexicana y que durante siglos se decía que una se sobreponía a la otra, o que se establecían jerarquizaciones señalando que una era más civilizada que la otra, pero desde el punto de vista de Herrán, ambas se fusionaron de manera que las dos están en el mismo orden de importancia. Así, *La Coatlicue transformada* representa el pasado indígena y el pasado cristiano estrechándose en un abrazo y estableciendo un pacto firmado por las dos deidades.

Reflexión Final

A pesar de la corta vida que tuvo Saturno Herrán, su obra ha quedado para la posteridad y a través de esta es posible adentrarse en el México que le tocó vivir, un periodo de gran impulso a los distintos movimientos artísticos y una etapa en la que se estaba buscando la creación de la identidad nacional.

Las obras de Herrán también nos invitan a realizar un acercamiento a las tradiciones que se tenían en distintas regiones de México, tal el caso de la vestimenta del sur a manera de la tehuana, en la zona norte las que usaba el gallero, el ves-

tuario que se portaba en el baile conocido como el jarabe y el uso del rebozo.

Su obra nos muestra los oficios y las actividades que se realizaban en el campo como la cosecha de maíz, las vendedoras de ollas, de plátanos y de flores; así como aquellos que se practican en la ciudad entre ellos los talladores de piedra, los constructores y los molineros de vidrios.

El pintor aguascalentense también permite adentrarnos en el sufrimiento que padecía la sociedad de su época, por ejemplo el caso de los pordioseros, de los ciegos y sobre todo de los ancianos, quienes llevan el peso de su experiencia y de la melancolía de sus mejores tiempos en sus cuerpos encorvados, el cabello blanco y sus arrugas.

La labor plástica de Herrán también sintetizó la identidad del ser mexicano (una fusión de lo indígena y de lo español; un país religiosamente católico, pero a la vez conservador de tradiciones prehispánicas relacionadas con la religión que fundó Cristo), a la vez que fue uno de los iniciadores del muralismo mexicano que tantos beneficios dio a la pintura después de los años veinte del siglo pasado.

A Herrán no se le puede encasillar como participante de un solo movimiento artístico como el modernismo o el simbolismo, sino que en sus obras vemos reflejados rasgos y características de algunas de las corrientes surgidas a finales del siglo XIX. Finalmente es preciso señalar que el análisis de esta obra de arte nos permitió reconstruir un contexto sobre el cual Saturnino Herrán desarrolló su labor plástica, además de que éste es solo un pequeño acercamiento a la gran obra plástica que realizó el autor.

Bibliografía

- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*. Singapur: Blume, Singapur.
- Fernández, J. (1954). *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Freedberg, D. (1992). *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- León Portilla, M. (1989). Manuel Gamio y el indigenismo. En *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Lujan, L. (2011). El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo XVIII. En *Estudios de Cultura Náhuatl* (42). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Patrick, Johansson K. (1999). Estudio comparativo de la gestación y del nacimiento de Huitzilopochtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un "texto" arquitectónico. En *Estudios de cultura náhuatl* (30), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Partido Revolucionario Institucional. (1987). *Saturnino Herrán*. México: Edición a cargo del PRI, colección Forjadores de México. Tradición de la Soberanía.
- Pimentel, Luz A. (2003). Ekphrasis and Cultural Discourse: Coatlicue in Descriptive and Analytic Texts. En *Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum* xxx.
- Ramírez, F. (1976). *Saturnino Herrán*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, F. (1987). *Saturnino Herrán 1887-1987*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- Ramírez, F. (1989). Saturnino Herrán: itinerario estilístico. En *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, F. (2004). Historia mínima del modernismo en diez imágenes. En Widdifield, Stacie G. (Coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México: Arte e Imagen.
- Robin Greeley, A. (2004). Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la Revolución. En Widdifield, Stacie G. (Coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México: Arte e Imagen.
- Sáenz, Olga. (2014). La disputa de Antonio Rivas Mercado y Gerardo Murillo, Dr. Atl, por la enseñanza del dibujo. En Aurelio de los Reyes (coordinador). *La enseñanza del dibujo en México*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Sahagún, B. (1999). *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, 10ª ed., México, Porrúa, [Sepan Cuantos 300].
- Serrano Simarro y Pascual Chenel. (2003). *Diccionario de símbolos*, España, Diana/LIBSA, 2003.
- Topete, A. (1989). "Herrán: la brevedad de una fecunda vida", en *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Anexo



Figura 1. Escultura de la Coatlicue.
Museo Nacional de Antropología. Foto propia

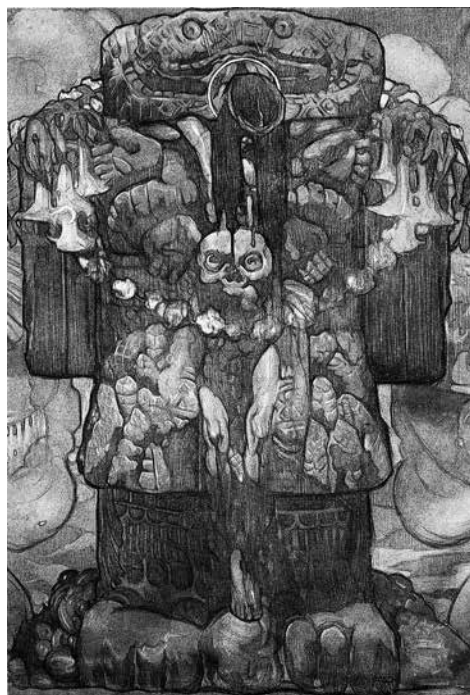


Figura 2. Boceto central.
Museo Aguascalientes



Figura 3. Boceto izquierdo.
Museo Aguascalientes



Figura 4. Boceto derecho.
Museo Aguascalientes



Figura 5. Detalle del Cristo.

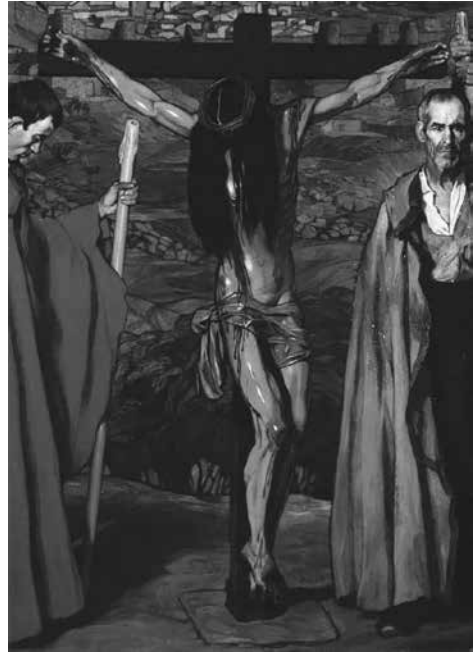


Figura 6. Detalle de *El Cristo de la Sangre*.
Ignacio Zuloaga (1911).
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cristo-sangre>

PATRICIA MONTOYA RIVERO*

El libro de reciente aparición *Isla de la Pasión llamada de Clipperton*, trae a colación el cuestión de aquella isla que fuera motivo de conflictos y de intereses internacionales en diferentes momentos de su historia. Si bien se trata de una obra de divulgación, la trama resulta apasionante por los hechos mismos que han rodeado su acontecer, por lo que el lector queda inmerso en la temática desde las primeras líneas. “Es la historia de una isla originalmente mexicana que se convirtió en francesa. Donde nunca habitaron franceses, pero donde nacieron y murieron mexicanos, reclamada por ‘reyes’ y codiciada por varios gobiernos” (p. 173)

La impecable edición realizada por la Universidad Iberoamericana conjuntamente con la Fundación Manuel Arango, A.C. incluye la edición facsimilar de los documentos que publicó, en 1909, el impresor Arturo García Cubas Sucesores Hermanos; ésta reúne los documentos que la Secretaría de Relaciones Exteriores congregó para el arbitraje internacional sobre la posesión de la isla, la cual incluye treinta y ocho documentos, las cartas de Porfirio Díaz y del Secretario de Relaciones Exteriores relativas al arbitraje de Italia en el conflicto diplomático, varios mapas, planos, croquis de la región y algunas fotografías. Pero la novedad de este texto es que la edición facsimilar de 1909 va precedida por un muy completo estudio introductorio escrito por Gilberto Urbina Martínez, el que por sí solo puede ser considerado como un libro aparte y cabal.

Si bien existen ya obras que tratan el problema de Clipperton, varias de éstas básicamente se refieren a la tragedia vivida por la guarnición de los soldados mexicanos y sus familias que permanecieron en la isla, hasta cierto punto, abandonados por el gobierno mexicano, lo que ha dado lugar, nos explica Urbina, a diversos tipos

***Isla de la Pasión
llamada de
Clipperton.***

Estudio
Introductorio
Gilberto Urbina
Martínez, México,
Universidad
Iberoamericana,
Fundación Manuel
Arango A. C. 2021

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre 2022 > pp. 183-190.

Fecha de recepción 20/09/2022 > Fecha de aceptación 30/09/2022

pa_mon_ri@yahoo.com.mx

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

de narraciones noveladas ya en libros, ya en teatro, en programas radiofónicos, ya en películas de ficción o documentales sobre los últimos habitantes de la isla, pero también en filmaciones científicas, alegatos jurídicos y estudios diplomáticos, por lo que ahora pretende hacer una historia completa, desde sus antecedentes hasta la actualidad.

En efecto, Urbina Martínez se propuso contextualizar el facsimilar de 1909 con una historia de la isla de Clipperton, desde los primeros avistamientos de los que se tienen noticia, allá por el siglo XVI, hasta el conflicto diplomático que culminó con la pérdida de la isla para México, para finalizar con los intereses actuales en este pequeño punto insular perdido en el océano Pacífico.

Para conseguir sus objetivos, el historiador revisó minuciosamente cuantos documentos pudo allegarse; desde luego el legajo del archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores ya reunido en el libro que hemos mencionado con anterioridad, los documentos correspondientes al diario de debates las Cámaras Legislativas en los que se abordó el problema del arbitraje sobre la propiedad de la isla y de igual manera los emanados por Francia con la misma finalidad. Exploró también los libros aparecidos con antelación, como los escritos por los descendientes del capitán Ramón Arnaud, responsable de la guarnición militar enviada por el presidente Porfirio Díaz, para salvaguardar la soberanía mexicana en la isla, así como novelas como la de Laura Restrepo, el análisis histórico-político del litigio entre Francia y México por la posesión de la isla, escrito por Miguel González Avelar, libros de viajes y de expediciones científicas, pero también tuvo a la vista las fuentes hemerográficas, tanto mexicanas como de otros países, de los años en que Clipperton fue objeto de titulares, artículos y opiniones, desde periódicos decimonónicos hasta aquellos del siglo XX que mantuvieron vivo el interés por la isla y que le dieron luz sobre la opinión pública mexicana respecto al tema de la Isla de la Pasión.

Además de las fuentes escritas revisadas por el acucioso investigador, exploró la filmografía que ha aparecido sobre la casi olvidada Clipperton tanto de ficción como de cine documental así como otras fuentes electrónicas a las que tuvo acceso gracias a las innovaciones tecnológicas.

La muy cuidada edición que ahora se reseña, incluye ilustraciones, entre las que destacan fotografías de la isla en blanco y negro y en color, portadas de libros, algunos retratos de los personajes, tanto de quienes vivieron en la isla como de los involucrados en el litigio internacional, mapas y planos, viñetas y dibujos, lo que hace muy atractivo el libro, que además está escrito con un lenguaje claro

y llano, como lo aconsejaba Don Luis González y González cuando se refería a que la historia debe ser entendible para todos.

De una manera metódica y ordenada, Urbina Martínez divide su obra en siete capítulos, no muy largos, lo que da agilidad a la lectura, sin perder rigurosidad desde el punto de vista historiográfico. Aclara el historiador que si bien la historia de Clipperton ha dado pie para varias narrativas noveladas en que destaca la tragedia experimentada por los mexicanos que debían cuidar de la isla, el escritor hace acopio de diversas fuentes para ser lo más objetivo posible en un asunto como el que le ocupa, cotejando y contrastando información y tratando de explicar los porqués de los sucesos.

En los párrafos del primer capítulo, da cuenta de la ubicación en el globo de este diminuto atolón –mide tan sólo seis kilómetros de longitud– que alguna vez viera ondear nuestra bandera a merced de los inclementes y borrascosos vientos propios de la zona, presenta las características hidrológicas y topográficas del lugar y explica las razones de la dificultad para hacer puerto en esta isla rodeada de escollos traicioneros. El islote, de forma oval y que parece un anillo por tener una laguna cercada de tierra y arrecifes coralinos se encuentra a 1200 kilómetros de Acapulco. El atolón básicamente estaba habitada por insectos y bacterias así como por múltiples cangrejos de color rojizo y abundantes aves de diferentes especies, entre las que destacan las gaviotas, todas ellas responsables de la sobreabundancia de guano que atrajo en la decimonónica centuria el interés de estadounidenses y franceses, principalmente, para su aprovechamiento como fertilizante natural. Da cuenta también de la escasa vegetación y destaca, sobre todo la existencia de la “roca”, visible a varios kilómetros de distancia.

En el segundo apartado, con el sugerente título de “Tierra a la vista”, el doctor Urbina da cuenta de los primeros avistamientos de la isla, explica como posible que los marinos de Fernando de Magallanes la vieran por primera vez, sin embargo, afirma como más probable la hipótesis de que fuese un enviado de Hernán Cortés, Álvaro Saavedra quien fue comisionado para “situar cualquier espacio del océano Pacífico correspondiente a España” (p. 57) y quien diera con el atolón y, que no obstante verse imposibilitado de desembarcar, bautizó como Médanos. No se hizo entonces del conocimiento de los países interesados en expediciones, conquistas y comercio, ya que los españoles, que hacían la ruta entre Filipinas y Nueva España, trataron de mantenerla en relativo secreto para evitar factibles ataques de piratas. Sin embargo, Médanos era el punto de referencia, al hacer la “tornavuelta”, para saber que se encontraban ya cerca de casa.

Posteriormente el autor da cuenta de cómo Médanos pasó a llamarse Isla de la Pasión y finalmente Clipperton, al ser encontrada sucesivamente por expedicionarios franceses y por un corsario inglés, John Clipperton, que dio su nombre al islote coralino. Si bien el historiador Urbina da cuenta detallada de los principales avistamientos, basta aseverar que poco a poco esta isla, casi perdida en la inmensidad de océano, empezó a ser reclamada por diferentes países, entre los que se encontraba el nuestro, que siempre la consideró como una herencia de los territorios novohispanos, por lo que pasó a ser parte de la nación a partir de 1821.

Al llegar al tercer apartado, Urbina Martínez retoma el asunto de las múltiples aves que anidan en Clipperton y del guano acumulado durante cientos de años, que en el siglo XIX se vio como una codiciada mercancía que despertó el interés de los países imperialistas (léase Francia y Estados Unidos) que decidieron explotar este recurso natural de una isla –según ellos– no disputada, pero que hasta entonces los mexicanos la consideraban propia. Varias compañías trataron de beneficiarse de los fertilizantes naturales producto de los volátiles y fue, precisamente a raíz de este interés, que iniciaron los litigios entre México y Francia principalmente. Hubo compañías que solicitaron a México la concesión para explotar el guano, pero hubo otras que decidieron simplemente irse por la libre y apropiarse de Clipperton y su preciada mercancía sin autorización alguna del gobierno mexicano. En efecto, el investigador Urbina nos aclara que la primera concesión la otorgó, nada menos, que el general Antonio López de Santa Anna, en 1854. Fue entonces que Francia quiso tomar posesión de la Isla y, aún sin desembarcar, la declaró suya; hacia finales del siglo XIX, en que el país galo iniciaría la demanda formal por el atolón, argumentó que su posesión venía desde 1858, en que el barco mercante *L'Amiral*, arribó a la isla y sin hacer puerto –debido a las malas condiciones climatológicas– declaró su pertenencia.

El capítulo cuatro trata de "*La ocupación mexicana de Clipperton*". Si bien la isla se consideraba mexicana por haber sido parte de la Nueva España, fue hasta 1897 que la ocupó formalmente, a través del cañonero *Demócrata* y se ordenó el izamiento de la enseña nacional; más adelante, 1905 se envió una guarnición militar al mando del capitán mexicano –irónicamente de origen francés– Ramón Arnaud Vignon, quien permanecería en el lugar con su familia llevando una existencia llena de peligros y privaciones y que culminaría en una verdadera tragedia, propia de una película o de una novela, como efectivamente se realizaron.

Urbina nos cuenta puntualmente las vicisitudes por las que atravesaron los mexicanos de Clipperton mientras se trataba de dirimir el conflicto por la posesión del atolón por una parte y, por la otra, se vivían los procelosos vaivenes que trajo a nuestro país el estallido de la Revolución Mexicana. Da cuenta de los ires y venires del capitán Arnaud del islote a tierra firme, su comportamiento patriota y su lealtad a toda prueba, su matrimonio, el nacimiento de sus hijos, ya como *clippertonianos*, así como de otros niños hijos de soldados que ahí habitaban con sus esposas; los problemas para recibir el aprovisionamiento necesario desde las costas mexicanas, las muertes ocurridas entre los pobladores, hasta el momento en que tan sólo un pequeño grupo humano quedara abandonado a su suerte en medio de una terrible adversidad y de la soledad de la isla, a merced de un abusivo y cruel guardafaro autonominado rey de Clipperton y, finalmente, el rescate por un barco estadounidense. Si bien se trata de un tema que bien podría ser un argumento para una obra de ficción, como ya lo hemos anotado, está impecablemente tratado por el doctor Urbina Martínez, siempre apoyado en fuentes y documentos de la época y posteriores, aunque no por ello deja de despertar en el lector emociones de diversa índole.

"¿De quién es la isla?" es la interrogante planteada en el quinto capítulo del texto del profesor Gilberto. Para ello retoma las primeras complicaciones diplomáticas por la propiedad de la isla ventiladas en la prensa. A partir de entonces, el general Díaz manda reunir, a través de su Secretario de Relaciones Exteriores, Ignacio Mariscal, los documentos pertinentes para comprobar que la propiedad insular correspondía a México. Los documentos reunidos son los que serían publicados en 1909 en la imprenta de Arturo García Cubas, y presentados al rey de Italia Víctor Manuel III como evidencia mexicana de la posesión de Clipperton o Isla de la Pasión ante los reclamos franceses, que ya venían de algún tiempo atrás. Nuestro autor explica los argumentos esgrimidos por cada una de las naciones que reclamaban para sí la posesión de este pequeño territorio insular, así como la llegada a ésta de otros cuerpos expedicionarios y compañías comerciales con el fin de explotar el guano.

Mientras que México la consideraba como heredada de la Nueva España, y lo demostraba con mapas de la época colonial, Francia insistía en el argumento de que desde el barco *L'Amiral* la isla había sido avistada y declarada territorio francés en 1856. Por su parte nuestro país precisaba que la isla había sido tomada y habitada por mexicanos durante varios años y que la bandera que ondeaba era la tricolor con el águila devorando a la serpiente.

Otros países, como Gran Bretaña y Estados Unidos, a pesar de la doctrina Monroe, que en algún momento también habían demostrado tener intereses en Clipperton, habían dejado que el asunto se dirimiera entre galos y mexicanos.

Entre tanto la prensa mexicana representaba cabalmente la opinión pública ante el altercado diplomático primero, y frente a los debates del poder legislativo después. Los gobernantes de los países en conflicto tomaron la decisión de pedir un arbitraje internacional, el cual recaería en el rey de Italia, por lo que los documentos publicados en 1909, debían servir para una mejor decisión en la resolución de este trance. ¿Por qué Víctor Manuel III, por qué Italia? El autor nos contesta que “no existe información documentada que pueda explicar esta trascendental decisión” (p. 114). No obstante explica varias de las hipótesis al respecto. También afirma cómo es que las condiciones internacionales y nacionales fueron cambiando con el paso del tiempo y cómo Clipperton fue paulatinamente abandonada en las páginas de los periódicos, para únicamente mencionársele muy esporádicamente.

Y mientras tanto, el rey italiano parecía haber olvidado la petición de arbitraje, pues no sería sino hasta veinte años después que daría a conocer su decisión, en 1931, la que no beneficiaba a México.

El apartado seis está dedicado al análisis de tan desfavorable decisión que eliminaría de los mapas mexicanos para siempre la que un día fuera parte del México insular. Italia desestimó los argumentos esgrimidos por nuestra nación haciendo caso omiso del mapa antiguo presentado como parte de la colección documental enviada a Roma por el Secretario Mariscal, de considerarse la ínsula como herencia novohispana y de haber habitado en ella mexicanos bajo la bandera nacional.

Afirma Gil Urbina que: “Tal parece que la sentencia fue más un intento de justificar la decisión final de otorgar la isla a Francia, que una verdadera exposición razonada, seria e imparcial de los argumentos exhibidos por ambas naciones, principalmente por parte de México” (p. 131); más adelante señala: “el dejar en manos del rey italiano una decisión de esta naturaleza fue un grave error de origen del gobierno mexicano, una especie de pecado original”. (p. 132).

Ante esta sentencia, la xxxiv Legislatura de la República conformó una comisión que se encargaría de revisar, analizar y dictaminar la validez del fallo dado por el rey de Italia; se llegó a la conclusión de que dicho veredicto carecía de sustento y de imparcialidad, sin embargo, se “recomendó acatarla por cuestiones de honor nacional” (p. 134) México se había comprometido a someterse a un ar-

bitraje internacional, estuvo de acuerdo en que éste recayera en Víctor Manuel III, y tal como se acostumbraba en el ámbito diplomático, había que aceptarla en virtud de que nuestro país se encontraba ya inmerso en el concurso de las naciones modernas y, “era un compromiso de honor contraído libremente”. (p. 148) Dado lo anterior, hubo que hacer una modificación a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. En el capítulo II “De las partes integrantes de la Federación y del Territorio Nacional”, el artículo 42 suprimió a la Isla de la Pasión o de Clipperton como parte del territorio insular nacional. Lo que denota una lectura cuidadosa del diario de debates del Congreso mexicano por parte del autor del estudio introductorio.

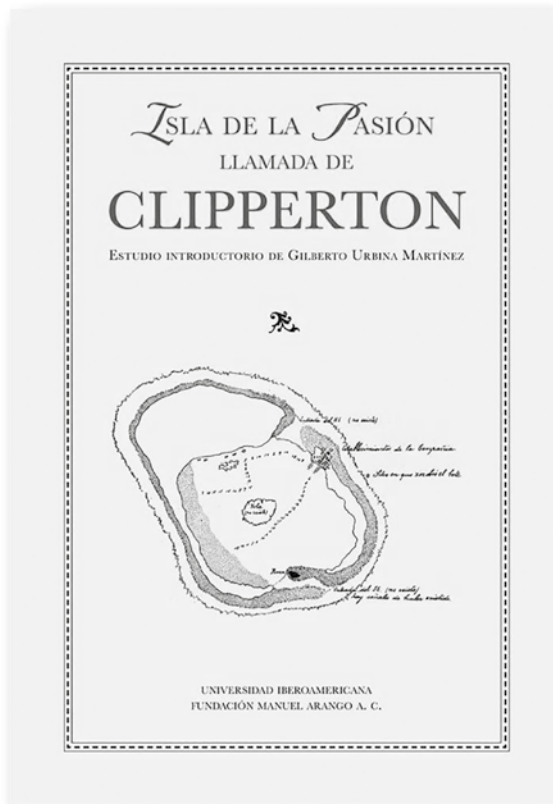
La Isla de la Pasión, llamada Clipperton sería entregada a Francia en enero de 1935, más como una cuestión de dignidad que porque convenciera el laudo del rey italiano.

El séptimo y último capítulo del texto de Urbina Martínez, se refiere a los intereses que ha suscitado Clipperton durante el siglo XX, ya desagregada del territorio mexicano. El apartado titulado “Otros intereses en Clipperton”, nos presenta a esta isla, ya libre del afán de explotar el guano, con una nueva importancia geopolítica y científica que vieron en ella Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y México. Durante los años de la Segunda Guerra Mundial y posteriormente, nuestro vecino del norte, lo mismo que Inglaterra, pensaron convertir Clipperton en una base militar, sobre todo Estados Unidos, para mantener controlado el Pacífico ante los embates nipones. Nuestro autor menciona que se izó entonces la bandera de las barras y las estrellas y “Francia no chistó al respecto”. (p. 161) Más tarde se consideró la posibilidad de establecer una estación meteorológica. Todo ello en medio de las complicaciones climáticas y las dificultades de una costa rodeada de escollos, por lo que estos proyectos no tuvieron buen fin.

En tanto, se iniciaron una serie viajes motivados por el interés científico y ecológico a la que también se llamara Isla de la Pasión, quien recibió la visita, entre otros, del famoso investigador marítimo Jaques Costeau y también del buque de investigaciones oceanográficas de la UNAM, el *Puma*, en misiones de investigación interinstitucionales y multinacionales.

Como reflexión final, es importante mencionar que esta obra nos lleva por un viaje de varios siglos a través de una pequeña isla rodeada por arrecifes y que a pesar de su pequeñez ha sido motivo de discordias y conflictos internacionales. Que aunque a veces pareciera haberse olvidado su existencia, resurgen otras temáticas que la vuelven a traer a nuestra memoria y actualidad. Hoy en día

ya no importa más el guano, ni siquiera su situación geopolítica y militar en medio del Pacífico, pero ante los problemas ambientales contemporáneos se ha impuesto el estudio de esta pequeña isla en los afanes por preservar los ecosistemas tan dañados de nuestro planeta. Urbina concluye categóricamente: "lo importante es que Clipperton ya no siga siendo una isla olvidada en la historia" (p. 173) pensando, tal vez, en que pueda convertirse en patrimonio de la humanidad para la investigación de la historia ambiental.



NAYELI MARISCAL TORRES*

El jardín histórico

La necesidad del hombre por transmitir el simbolismo del *Paraíso*¹ en el ámbito terrenal no podría ser mejor que a través del jardín, lugar donde se puede habitar y contemplar la belleza de la naturaleza.

El concepto de Paraíso fue plasmado a través de diversas expresiones artísticas entre las cuales destaca la obra del pintor Jheronimus van Aken, mejor conocido como *El Bosco*² titulada el *Jardín de las delicias* y que actualmente está bajo resguardo del Museo Nacional del Prado en donde se puede observar la felicidad que da gozar de los placeres del pecado.

Dejando de lado la ideología espiritual-religiosa que simbolizaba el jardín, el artículo "Jardines y parques en la ciudad" de Horacio Capel³ (2002), publicado en la revista *Ciencia y estética*, señala que diseñar y construir jardines es un arte conformado por ciencia y estética; por un lado la contemplación y el disfrute de este espacio lleno de significados e ideologías entendidos por el usuario y por otro, el sistema que implica el correcto funcionamiento hidráulico de sus fuentes, conocimientos botánicos de sus plantaciones y el

Comentario
crítico

¹ Simboliza el "centro místico", donde nuestra alma se siente en comunión perfecta con la divinidad, donde se re-encuentra consigo misma, con su verdadero Ser divino. *Nueva Acrópolis*, Organización Internacional.

² S'Hertogenbosch (Países Bajos), ca. 1450 - S'Hertogenbosch (Países Bajos), 1516. Jheronimus van Aken, *El Bosco*, formó parte de una familia de pintores que trabajaron durante seis generaciones, primero en Nimega (ducado de Gueldre), a donde debieron llegar procedentes de Aquisgrán (Aachen) –si su apellido, Aken, es realmente un apellido de origen, como se ha supuesto–, y después en 's-Hertogenbosch. Museo del Prado.

³ Geógrafo y escritor español especialista en geografía urbana.

cálculo económico que supondrá su mantenimiento. Estas tradicionales técnicas si bien son de pleno conocimiento desde el siglo XVIII no han sido así desde la óptica urbana. Los jardines han sido de apoyo para el trazo urbano de ciudades a través de la experimentación de formas espaciales y después implementadas en nuevos modelos como lo es el surgimiento de la *ciudad-jardín* (1898), por nombrar alguno.

En el siglo XIX, los parques y jardines lograron influenciar la vida social de los habitantes de las ciudades. Si bien aquello que inició, como todo en el mundo terrenal, a partir de una idea en la mente creadora, en la imaginación, expresada a través del arte y entrelazada con creencias filosóficas y religiosas jamás estuvo separada del proceso racional que soporta a las ciencias que son necesarias para materializar un jardín como son la botánica, la biología, la hidráulica hasta aquellas que hoy en día son instrumentos necesarios para el diseño de las ciudades, posiblemente la evolución del uso del jardín privado al público tal vez nunca fue imaginada de esta forma.

Quizá quienes contenían todo este cúmulo de conocimientos fueron los jardineros. En el libro *Las Memorias del Jardinero de Maximiliano. Wilhelm Knechtel, apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864-1867* (2012), se hace mención de estos artistas quienes tenían el privilegio de crear jardines y trabajar al mismo tiempo para la Corte, dependiendo a su vez de forma directa del Príncipe: “El primero tenía el poder y disponía de los recursos para imponerse a la naturaleza; el segundo, dominaba el *savoir – faire*⁴ y medía el tiempo; los dos compartían la voluntad y la ambición”. (p. 13)

Para entender la relación entre el espacio jardinado privado que se va transformando en uno público y la importancia que va adquiriendo para el ordenamiento y saneamiento de las urbes es necesario conocer sobre su historia, su importancia cultural, artística y social en Europa así como su expansión en el Nuevo Mundo y para ello María Dolores Muñoz⁵ y Juan Luis Isaza⁶ en el artículo “Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo” (2001), mencionan que el primer paso para crear un jardín público se dio en París hacia 1635 con la construcción del Jardín Real el cual tenía la fina-

⁴ Destreza o gracia especial que tiene una persona para hacer las cosas, especialmente las relacionadas con el trato social.

⁵ Arquitecta investigadora de la Universidad del Bío-Bío, Concepción.

⁶ Arquitecto colombiano, experto en patrimonio cultural iberoamericano.

lidad de cultivar plantas medicinales y aromáticas de manera didáctica. Esta idea dio origen a su vez al modelo de espacio urbano. Fue así como se siguió replicando esta tendencia francesa por otras ciudades europeas con la idea de que la sensibilidad hacia la naturaleza aporta de manera positiva a la vida del ser humano al contribuir con belleza e higiene a los espacios habitables.

Esta influencia francesa facilitó el arreglo y la limpieza de plazas y parques a través de mejoras como la colocación de mobiliario urbano y vegetación para propiciar espacios higiénicos, con un sentido estético y ordenador del espacio urbano, pero las nuevas ideas del jardín no sólo se dejaron ver en los espacios de interacción pública, estas se extendieron a los huertos y jardines de los conventos así como a los palacios medievales que con el tiempo fueron ampliando su paleta vegetal gracias al continuo intercambio con el Nuevo Mundo. De esta manera, el concepto del jardín público se fue adaptando y recreando a lo largo de toda Europa ahora con los característicos trazos geométricos que embellecen los palacios imperiales.

Al ser lugares placenteros dentro de las urbes, los jardines públicos eran espacios necesarios para escapar de los olores desagradables y el bullicio de sus habitantes. Los principales beneficiarios de estos jardines eran la clase media y la burguesía quienes tenían gusto y tiempo para disfrutarlos aunque no pasaron muchos años para que esto cambiara, la clase obrera también empezó a frecuentarlos ya que esta actividad implicaba tener contacto social en el paseo del parque.

Muñoz e Isaza (2001) mencionan como primeras representaciones de jardín en el Nuevo Mundo, el caso del jardín del poeta Nezahualcóyotl, lugar que además abastecía de agua a la antigua Tenochtitlán y el de Chapultepec, por ser lugar de residencia imperial y esparcimiento de las familias más acaudaladas mismo que posibilitó la introducción de especies arbóreas haciendo de este, uno de los jardines más dinámicos. Este jardín imperial fue influenciado por las prácticas europeas de la época: los huertos temáticos, la diversidad de aves y algunas especies exóticas así como de los paseos, estanques, fuentes y espejos de agua.

Respecto a lo anterior, Nuria Sanz (2018), también hace referencia de los jardines de México a través del tiempo:

El jardín en México impulsa una historia de más de treinta siglos, desde el surgimiento de las ciudades mayas, olmecas, toltecas y teotihuacanas, hasta la conformación de la megalópolis que es hoy su capital. México, la capital, ha ensayado jardines estéticos, medicinales,

productivos, virreinales, afrancesados y hoy, con más de 20 millones de transeúntes diarios, es uno de los paisajes-jardín urbanos históricos más vastos del planeta, diverso y añoso, que ha dejado de ser un jardín multicultural trabajado con esmero. Ese cuidado y celo es hoy un servicio evolutivo para toda la humanidad. (p. 11)

Los *jardines públicos* del Nuevo Mundo no superaron el esplendor que tenían los europeos, su trazo era más sencillo, pero de una naturaleza exuberante, a pesar de ello se podía contemplar la belleza natural con la que contaban. Esta simplicidad geométrica en su trazado ortogonal en plano de damero contrastaba con la diversidad del paisaje. También se caracterizaron por sus grandes proporciones espaciales con la medida de plazas y otros espacios urbanos favorecidos por la variada y abundante vegetación.

Fueron importantes durante la Colonia ya que sirvieron para fortalecer la imagen urbana de la ciudad, entre ellos destacan: los jardines botánicos, las alamedas y los paseos. Por sus dimensiones algunos de estos sirvieron como lugar de encuentro cívico y social logrando modificar el trazo original de las ciudades, generando nuevos lugares.

Con la emigración de los campesinos a las ciudades a lo largo del siglo XVIII y el crecimiento demográfico, se aceleró la densificación de la ciudad colonial, el número de construcciones fue a la alza y en consecuencia, la pérdida de espacios verdes privados sin embargo a la par se crearon espacios verdes públicos como paseos y jardines botánicos.

Pero no todas las influencias del Nuevo Mundo siguieron a las europeas, prueba de ello es la Alameda Central de México creada en 1592, 58 años antes que el Jardín des Plantes construido en 1635, considerado uno de los precursores del jardín público en occidente. En Lima se tiene otro modelo de Alameda, creada en 1609. Estos dos ejemplos obtienen una categoría excepcional dentro de las ciudades en América colonial. (Muñoz e Izasa, p. 13, 2001)

Dentro de la denominación de jardines públicos del Nuevo Mundo comprendían también paseos y avenidas arboladas que fueron casi contemporáneas a obras similares realizadas en España, como son: Paseo o salón del Prado de Madrid (1775-1782), Paseo Nuevo de La Habana (antes de 1776), Paseo de las Aguas en Lima (1776) y Paseo de Bucareli en México (1778).

Con relación a la evolución de la conservación de los jardines históricos, Marcos Mazari (2018) sostiene que:

La aproximación histórica de los jardines nos hace percatarnos de los cambios en la concepción de estos objetos urbano espaciales para convertirse en espacios públicos fundamentales para la vida de las metrópolis modernas, pero además, nos ayuda a valorar la relación entre el patrimonio tangible del paisaje, la arquitectura, la ciudad y el territorio. (p. 6)

La figura 1 muestra a manera de síntesis que el jardín liga el lugar y la memoria así como la relación del hombre con el mundo, esto en vísperas de que el ser humano pertenezca a un sitio y viva en armonía en él, por lo tanto, los jardines junto con el paisaje urbano tienen la capacidad de producir atmósferas, transformar, urbanizar y dar identidad a toda una ciudad.

Reconocer el jardín como monumento de valor patrimonial, natural y cultural dentro de las urbes es primordial pues ayuda a protegerlo y asegura la transmisión de su legado mediante futuras generaciones.

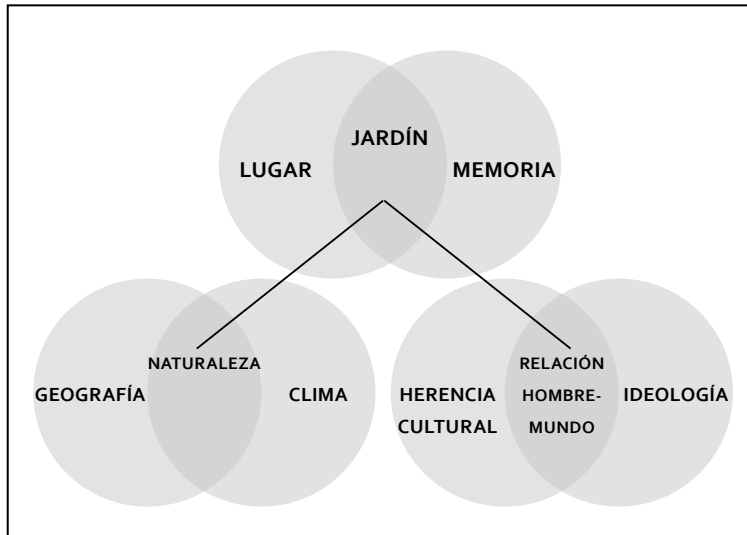


Fig. 1. *Componentes del jardín histórico*
Nayeli Mariscal Torres, 2019

Bibliografía

- Knechtel W. (2012). *Las memorias del jardinero de Maximiliano: apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mazari, M. (2018). "Presentación". En A. B. Rodríguez, A. Tejedor (Coords.). *Jardines históricos en el paisaje urbano: México-España*. México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanz, N. (2018). "Prólogo para una ética urbana del jardín". En A. B. Rodríguez, A. Tejedor (Coords.). *Jardines históricos en el paisaje urbano: México-España*. México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cibergrafía

- Capel, H. (2002). "Jardines y parques en la ciudad: ciencia y estética". *Revista Ciencias*, (68), octubre-diciembre. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.revistaciencias.unam.mx/en/85-revistas/revista-ciencias-68/728-jardines-y-parques-en-la-ciudad-ciencia-y-estetica.html>
- Muñoz, M., Isaza, J. (2001). "Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo". 10 (1). <https://www.redalyc.org/pdf/299/29901002.pdf>

Colaboradores

Juan Fernando Hernández García

orcid.org/0000-0003-2554-7494.

Licenciado en Letras Hispánicas y maestro en Humanidades (Literatura), ambos por la UAM Iztapalapa. Actualmente soy alumno del doctorado en Letras Mexicanas en la unam. Mis líneas de investigación son el drama mexicano de irrealidad del siglo xx y lo fantástico.
atardecereneltropico@gmail.com

Antonio Durán Ruiz

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0718-0588>

Doctor en Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Valladolid España; profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Chiapas.
duran_ru@hotmail.com

José Martínez Torres

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9936-3829>

Doctor en Letras por la Universidad Autónoma de México; profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Chiapas.
jose.torres@unach.mx

Roman Manuel Rojas Chavez*

<https://orcid.org/0000-0003-0849-225X>

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con el Trabajo de Investigación titulado "El hombre de vidrio y la realidad. Antecedentes de lo fantástico en la 'Novela del licenciado Vidriera', de Miguel de Cervantes Saavedra". Realiza investigaciones en torno a la literatura hispanoamericana fantástica y de terror.

roman.rojas@unmsm.edu.pe

Karina Mashelin Reséndiz Perales

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5542-0991>

Obtuvo el grado de Maestra en Humanidades (Teoría Literaria) en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa con la tesis ¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas?: La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin. Actualmente es estudiante de doctorado en la misma institución. Sus líneas de investigación son los estudios de género y la literatura rioplatense.

mashelix@hotmail.com

Rodrigo Rosas Mendoza

ORCID: [0000-0002-9358-7554](https://orcid.org/0000-0002-9358-7554)

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Cursó la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX impartida por la UAM Azcapotzalco. Se ha dedicado al estudio teórico del comportamiento de la ciencia ficción dentro del campo literario mexicano y la manera en que las antologías de cuento han influido en su difusión y publicación a lo largo de las últimas tres décadas.

rodrigo_aragorn@hotmail.com

Lucía Vazquez

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8699-1236>

Profesora de Lengua, Literatura y Latín (ISP Joaquín V. González), Magíster en Estudios Literarios (UBA, FILO). Becaria doctoral (CONICET). Desempeña tareas en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Su proyecto doctoral trata sobre los imaginarios del futuro en la ciencia ficción argentina contemporánea, y participa en un grupo de investigación sobre Nueva Narrativa Argentina Especulativa (USAL).

luciasvazquez@gmail.com

Alejandro Ríos Miranda

Licenciado en Psicología, FES Zaragoza, UNAM; Lic. en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia INAH-SEP; Maestro en Psicología Social de Grupos e Instituciones, UAMX; Doctor en Ciencias Sociales, UAMX; Doctor en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia INAH-Conaculta; Estancia Posdoctoral en Posgrado en Antropología Social, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Experiencia Profesional con niños de la calle y menores infractores, Subsecretaría del Sistema Peni-

tenciario del Distrito Federal y Poblaciones Callejeras (niños de la calle, indigencia y trastornos psiquiátricos). Líneas de Investigación: Poblaciones Callejeras, Instituciones Totales y Antropología Urbana.
alexriverson39@hotmail.com

María Eugenia Arias

<https://orcid.org/0000-0001-8310-5630>

Es mexicana; doctora en Historia por la UNAM; profesora investigadora del Instituto Mora; miembro del SNI, nivel I, y su línea de investigación: Historia e historiografía regionales de México contemporáneo; sobre ellas ha escrito diversos temas en libros, capítulos y artículos, y ha impartido cursos en el Instituto Mora, la Universidad Nacional, la Universidad Iberoamericana y la UABCS. Integrante de la Comisión de Estudios Históricos Escuela Médico Militar.

marias@institutomora.edu.mx

Manuel de Jesús Arroyo Monsiváis

<https://orcid.org/0000-0002-7162-1731>

Maestro en Historia por El Colegio de San Luis A.C. Tercer semestre del Doctorado en Historia de la Universidad de Guanajuato. Autor del ensayo histórico: "La secularización del matrimonio en Zacatecas. 1857-1877" publicado en la obra colectiva titulada: 4 Estudios sobre Zacatecas del siglo XIX, coordinado por la Fundación Roberto Ramos Dávila A.C.

cano-bola_33@hotmail.com

Anderson Paul Gil Pérez

<https://orcid.org/0000-0002-9741-4220>

Licenciado en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario por la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Tecnológica de Pereira; Maestro en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa; y estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Integrante del Grupo de Investigación Políticas, Sociabilidades y Representaciones Histórico-Educativas (PSHORE).

andersonpaulgp@gmail.com

Francisco Antonio Aguilar Irepan

<https://orcid.org/0000-0002-9294-0678>

Licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2007). Maestro en Arqueología (2013), Maestro en Historia (2017) y Doctor en Historia (2020) por el Colegio de Michoacán, dentro de las Líneas de Generación, Innovación y Aplicación del Conocimiento (LGAC) Estrategias y procesos políticos en las sociedades antiguas mesoamericanas y Arte, religión y cultura, respectivamente. Líneas de investigación y temas de interés: historia prehispánica de Michoacán, formas de gobierno indígena en la época del contacto, bienes de prestigio en las sociedades mesoamericanas y procesos políticos y económicos en las sociedades del posclásico y primeros años de la conquista española y tarascos fuera de Michoacán durante la época virreinal.

faiz_582@hotmail.com

Enrique Aguilar Resillas

<https://orcid.org/0000-0002-5314-4062>

Doctor en Literatura y crítica literaria por la UNAM. Premio Nacional de Ensayo Susana Sanjuan 1997. *Autor de Sin permiso* (1996), México, Oceano, *Elías Nandino: una vida no/velada* (2000) México, Oceano. Prólogo A troche y moche o la sabiduría del acomodo, en Gustavo Sainz, *A troche y moche* (2008) México, Minimalia, Biblioteca Gustavo Sainz, pp. 5-8.

arikito@yahoo.com

Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase**, **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México) y **The PKP Index** (Textos en acceso abierto).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa seis lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 57 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciables:

	Periodo	Del número	Editores Académicos
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen † Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Miguel Ángel Flores † Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011-2017	42 al 55	Teresita Quiroz Ávila
5°	2018	A partir del 56	Teresita Quiroz Ávila Álvaro Ernesto Uribe (Editor Técnico)

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.
- 5° A partir de 2018 se realiza el proceso editorial a través de la plataforma *Open Journal System* (OJS) y se cuenta con registro histórico desde el número 1 a la fecha. Tanto en PDF y desde el número 58 en lenguaje HTML.

Reglas de funcionamiento

Fuentes Humanísticas

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: Estudios culturales, Estudios de género, Historia, Historiografía, Teoría de la historiografía, Lingüística aplicada, Literatura, Teoría literaria. Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias. .
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar" (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar".

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

- **Libro electrónico:**

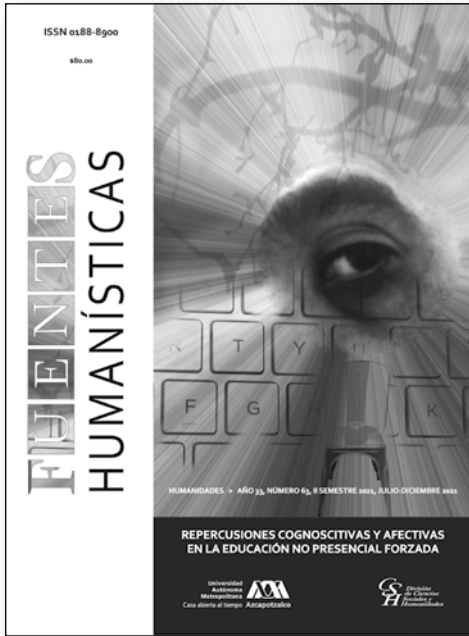
Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de [http://URL o \[versión electrónica\]](http://URL o [versión electrónica]).

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

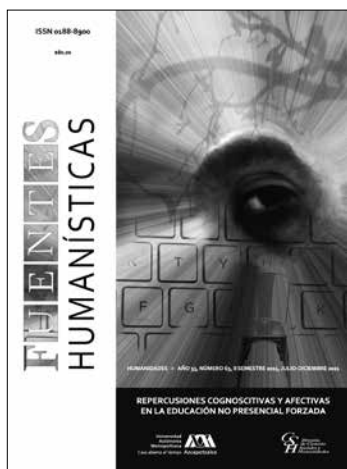
- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.



FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Librería UAM Azcapotzalco: <https://libreria.azc.uam.mx>

Venta en línea con envío a tu domicilio: <https://casadelibrosabiertos.uam.mx>

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C. P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestros suscriptores

Atentamente

Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@azc.uam.mx