

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 16, núm. 31, enero-junio 2023

DIRECTORA
Dra. Lilia Solórzano Esqueda

EDITOR CIENTÍFICO
Dr. Anuar Jalife Jacobo

EDITORES TÉCNICOS
Mtra. Karen González Cabrera y Mtro. Pedro Ernesto Velázquez Mora

www.revistavalenciana.ugto.mx

COMITÉ EDITORIAL

ÁREA DE LETRAS: *Dra. Elba Sánchez Rolón* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Andreas Kurz* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Asunción del Carmen Rangel López* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Magda Leonor Sepúlveda Eriz* (Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.), *Dr. Klaus Meyer-Minnemann* (Universidad de Hamburgo, Ale.), *Dr. Roberto Ferro* (Universidad de Buenos Aires, Arg.), *Dra. Inés Ferrero Cándenas* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Michael Roesner* (Universidad de Munich, Ale.), *Lic. Luis Arturo Ramos* (Universidad de Texas, EUA). ÁREA DE FILOSOFÍA: *Dr. Aureliano Ortega Esquivel* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Rodolfo Cortés del Moral* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Luis Puelles* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dra. Diana Aurenque Stephan* (Universidad de Santiago de Chile, Ch.), *Dra. María L. Christiansen Renaud* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Carlos Oliva Mendoza* (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.), *Dr. José Luis Mora García* (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.), *Dr. Adolfo Vázquez Rocca* (Universidad Complutense de Madrid, Esp.), *Dr. Raúl Fornet-Betancourt* (Société Européenne de Culture, Fr.)

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Elissa J. Rashkin (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Adrián Herrera Fuentes* (Universität Zu Köln, Ale.), *Dr. Francisco Estevez Regidor* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dr. Mario Rufer* (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Méx.), *Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco* (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Ricki O'raue* (Queen's Belfast University, R.U.), *Dra. Cristina Sara Piña* (Universidad Nacional de Mar de la Plata, Arg.), *Dra. Gloria Vergara Mendoza* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. María Cristina Martínez Solís* (Universidad del Valle, Cali, Col.), *Dra. María Medina-Vicent* (Universitat Jaume I, Esp.), *Dr. Livio Mattarollo* (Universidad Nacional de la Plata/Conicet, Arg.), *Dr. Oliver Kozlarek* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Méx.), *Dr. Omer Buatu Batubenge* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. Angélica Tórnero Salinas* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Méx.), *Dra. Georgina Aimé Tapia González* (Universidad de Colima, Méx.)

Valenciana, nueva época, año 16, núm. 31, enero-junio de 2023, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gro., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Coordinadora del dossier: Liliana García Rodríguez. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección scielo-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

Friedrich Nietzsche: la experiencia del extrañamiento en la crítica de los valores Ramón Bárcenas	7
El pensamiento de Zambrano, premisas para una filosofía integradora Miguel Pedro León Padilla	29
John Singer Sargent: del lujo industrial a la transformación social Ángel Samuel Sánchez Aristeo y Susana Silvia Zarza Villegas	57
Versión, subversión y parodia: propuestas posfeministas en “Malena, una vida hervida” de Almudena Grandes Alicia Rita Rueda Acedo	79
Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero Cristina Sánchez Mejía	105
El deseo como principio de transformación en <i>Aventuras sigilosas</i> (1945) de Lezama Lima Jesús Armando Gutiérrez Victoria	127
El corazón y el alma en la obra de Ramón López Velarde Alfredo Rosas Martínez	157
Un amor, una muerte: una lectura de “Nocturno del hueco” de Federico García Lorca Jaime Velasco Estrada	189
DOSSIER: FILOSOFÍA FEMINISTA	
“La mujer no existe”. Sobre la violencia conceptual y simbólica del post-feminismo constructivista María José Binetti	217

El debate político-hermenéutico en torno a la violencia sexual y el feminicidio Rubí de María Gómez Campos	241
Un breve análisis sobre la construcción del amor en los cuerpos de las mujeres a través del hábito. Atisbos para pensar una ética feminista Karla Jhoana Núñez Sandoval	271
Violación y culpabilidad de las mujeres. Dos notas sobre la representación del asesinato sistemático de mujeres Liliana García Rodríguez	303
RESEÑAS	
“La humana existencia del clown”: <i>El clown existencial. Historia de una poética sobre la condición humana</i> , de Carlos Gutiérrez Bracho Jesús Isaías Tellez Rojas	336
“Maternidad: historia, letras e imagen”: <i>Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen</i> , de Alma Mejía González (coord). Claudia Maribel Domínguez Miranda	341
“Palabra de mujer: narraciones del dolor que nos atraviesa”: <i>Ya no somos las mismas y aquí sigue la guerra</i> , de Daniela Rea (ed.). Sandra Estrada	349
Sobre las y los autores	357

Friedrich Nietzsche: la experiencia del extrañamiento en la crítica de los valores

Friedrich Nietzsche: the experience of estrangement in the critique of values

Ramón Bárcenas

Universidad de Guanajuato

rbarcen7@yahoo.com.mx

Resumen: Nietzsche considera, al igual que Kant, que la sumisión a tutores y prejuicios restringe el ejercicio del pensar. Sin embargo, cree necesario extender la crítica hasta los valores morales. La emancipación que promueve Kant no es realizable a menos que se someta a crítica la moral occidental. Someterla a examen es preguntar por el origen del valor de la moral. En este artículo se revisa el modo en que la emancipación tiene lugar en la crítica de los valores. Se propone que el ejercicio de la crítica permite el fortalecimiento y desarrollo del espíritu humano, pues da lugar a una ruptura con valores y principios heredados. El espíritu es apertura y transformación, y se debilita y petrifica si se le constriñe a un conjunto fijo de principios. Dicha ruptura crea las condiciones necesarias para el crecimiento y ampliación del espíritu. El proceso de emancipación conlleva una serie de transfiguraciones del espíritu que se experimenta como un extrañamiento ante los valores tradicionales. Este extrañamiento es afín al sentimiento de lo siniestro (*Umheimlich*).

Palabras claves: emancipación, crítica, valores, moral, cultura, *Umheimlich*.

Abstract: Nietzsche considers, like Kant, that submission to tutors and

prejudices restricts the exercise of thinking. However, he also believes it necessary to extend the critique to moral values. The emancipation that Kant promotes is not achievable unless Western morality is subjected to criticism. To subject it to examination is to ask about the origin of the value of morality. This article reviews the way in which emancipation takes place in the critique of values. It is proposed that the exercise of critique allows for the strengthening and development of the human spirit, as it results in a rupture with inherited values and principles. The spirit is openness and transformation, and it weakens and dies if it is constrained to a fixed set of principles. Such a rupture creates the necessary conditions for the growth of the spirit. The process of emancipation entails a series of transfigurations of the spirit that is experienced as an estrangement from traditional values. This estrangement is akin to the feeling of the sinister (*Umheimlich*).

Keywords: Emancipation, Criticism, Values, Morals, Culture, *Umheimlich*.

Recibido: 29 diciembre del 2021

Aprobado: 5 de octubre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v1i31.667>

Necesariamente permanecemos extraños a nosotros mismos, no nos entendemos, tenemos que confundirnos con otros, en nosotros se cumple por siempre la frase que dice “cada uno es para sí mismo el más lejano”.

NIETZSCHE¹

¹ Abreviaturas de la obra de Nietzsche citadas en este artículo: Za – *Así habló Zaratustra*; MBM – *Más allá del bien y del mal*; GM – *La genealogía de la moral*;

Introducción

La exhortación kantiana a emanciparse de tutores y figuras de autoridad que restringen el ejercicio del pensar es asumida y radicalizada en la crítica de los valores de Friedrich Nietzsche. Kant denuncia la culpable minoría de edad en que se encuentra la gran mayoría de los seres humanos, los cuales, lejos de hacer uso de su inteligencia, se complacen en delegar en otros la pesada tarea de pensar. No es necesario reflexionar si alguien más lo puede hacer por nosotros. La minoría de edad está tan arraigada en el ser humano que es prácticamente una segunda naturaleza de la que no es fácil liberarse (Kant, 1992: 26). Nietzsche cree, al igual que Kant, que la sumisión a tutores y prejuicios impide el ejercicio del libre pensar. Sin embargo, considera necesario extender la crítica hasta aquellos valores que no han sido problematizados por los filósofos; a saber, los valores morales. La emancipación que promueve Kant no es plenamente realizable a menos que se someta a examen la moral occidental. Someterla a examen significa indagar el valor de los principios morales; es decir, interrogar por el origen del valor de la moral. Deleuze sostiene que la filosofía de los valores concebida por Nietzsche “es la verdadera realización de la crítica”; pues pone en cuestión lo que los filósofos anteriores habían dado por sentado: el valor de los valores (Deleuze, 2002: 7). En este artículo se explora el modo en que la emancipación tiene lugar en el ejercicio de la crítica de los valores. Los valores tradicionales, cultivados desde la infancia, son medios poderosos de culturización. Pero estos mismos valores pueden impedir el crecimiento del ser humano cuando se imponen como las únicas perspectivas válidas. El espíritu humano es apertura y transformación, y se petrifica y muere

GC – *La gaya ciencia*; HH – *Humano, demasiado humano I*; A – *Aurora*; CI – *Crepúsculo de los ídolos*.

cuando se le constriñe a un conjunto fijo de principios y creencias. Se propone que el ejercicio de la crítica permite el fortalecimiento y desarrollo del espíritu, pues da lugar a un distanciamiento de los valores tradicionales. Nietzsche caracteriza este acontecimiento como el “gran desprendimiento” de los deberes antiguos y venerados. Este distanciamiento crea las condiciones de apertura y ampliación necesarias para el desarrollo del espíritu humano. El proceso de emancipación conlleva una serie de transformaciones del espíritu que son experimentados por el individuo como un extrañamiento ante lo venerado y familiar, a saber, los valores heredados. Estos valores, íntimos y entrañables en principio, se tornan ajenos y extraños durante el ejercicio de la crítica. El extrañamiento que emerge en el corazón de lo familiar y entrañable constituye precisamente el sentimiento de lo siniestro (*Unheimlich*).

I. La revisión crítica de los valores

Zaratustra descubre el carácter plural, dinámico y contingente de la moral tras viajar por el mundo y visitar muchos países. Encuentra que cada pueblo ejerce un modo específico de valoración que es diferente y, a menudo, opuesto al del vecino. Lo que es bueno para uno es vergonzoso o aterrador para un segundo; y lo que es malvado en un caso es motivo de veneración para el otro. Cada pueblo tiene su propia tabla de valores: “es la tabla de sus superaciones; [...] es la voz de su voluntad de poder” (Za, I, De las mil y una metas). Lo que una población más aprecia es aquello que le ha permitido fortalecerse y crecer, a la vez que dominar y triunfar sobre sus vecinos. Esta tabla de sus triunfos y superaciones se concentra en una fórmula que tiene valor de ley. La ley de los persas exige: “Decir la verdad y ser bueno con el arco y la flecha”; la de los griegos: “Ser siempre el primero y aventajar a los otros”; la de los judíos: “Honrar al padre y a la madre y someterse a su voluntad hasta las

raíces del alma”, y la de los germanos: “Guardar fidelidad y dar por esta fidelidad el honor y la sangre, incluso por causas malvadas y peligrosas” (Za, I, De las mil y una metas). Zaratustra expone así la existencia de una pluralidad de morales en el mundo y subraya el carácter inventivo del ser humano. El hombre es el verdadero creador de los sistemas morales; es él quien ha fundado las tablas de valor. La moral no tiene un origen milagroso o metafísico como ha proclamado el cristianismo y la filosofía tradicional. No es la donación de alguna divinidad a los hombres: Yahvé entregando las tablas de la ley a Moisés. Tampoco proviene de alguna región supraterrrestre y privilegiada, como la “llanura de la Verdad” de la que habla Platón (*Fedro*, 248b). No se deriva de algún postulado de la razón, a la manera en que la filosofía kantiana presenta el imperativo categórico; ni tiene su origen en instintos o sentimientos sociales (simpatía y benevolencia) como defienden Hume y Darwin. La moral es una invención humana que emerge en ciertas condiciones históricas y sociales; es la expresión vital de modos de existencia, ya sea un pueblo, una raza o una casta. La diversidad de doctrinas morales que existe en el mundo socava la perspectiva dogmática que la concibe como un sistema único y fijo de normas regulativas a la manera del Decálogo. La concepción plural y contingente de la moral posibilita someterla a revisión crítica; permite preguntar por el origen de su valor, por el valor de la moral. ¿De dónde proviene el valor atribuido a los principios morales?

Nietzsche se concibe como el primer pensador en problematizar los valores de la cultura occidental, y de manera particular, el valor de la moral cristiana. Los filósofos anteriores a él no ponen en cuestión la validez de esta moral. No la consideran susceptible de crítica porque asumen que tiene un origen privilegiado, sea este de naturaleza teológica o metafísica. Este supuesto origen superior remite a un ámbito pleno de realidad que no está sujeto al devenir, al azar y a lo contingente, de manera que otorga a la moral un

fundamento incuestionable. Foucault subraya que la búsqueda de este origen “es tratar de encontrar ‘lo que ya existía’, el ‘eso mismo’ de una imagen adecuada a sí misma” (Foucault, 2004: 17-18). El valor de la moral proviene de este recinto real, estable e idéntico a sí mismo. La posibilidad de pensar que los principios supremos pudieran surgir de una fuente opuesta, a saber, de un ámbito contingente y dinámico sería una necesidad. Lo que perturba a la razón es que el devenir “es el resultado de una mezcla que une paradójicamente elementos radicalmente heterogéneos” (Sánchez Meca, 1989: 135). ¿Cómo podrían derivarse el bien y la verdad de sus elementos contrarios, como el mal y el error? Esta forma de considerar su génesis es un sinsentido. La filosofía tradicional enseña que los valores supremos tienen un origen especial; estos solo pueden derivarse de lo que les es idéntico y propio. La convicción de que los valores sumos no pueden provenir de sus elementos contrarios es uno de los supuestos máspreciados por los filósofos. Este supuesto entraña y difunde la “*creencia en las oposiciones de los valores*” (MBM, I, §2). Nietzsche problematiza esta manera de oponer los valores y se pregunta si en realidad existen tales antítesis; si en efecto el bien es antitético al mal y la verdad contraria al error. Sugiere considerar la tesis contraria; la idea de que los valores sumos provengan, no de una región plena de realidad, sino de su parentesco y cercanía con aquellas cosas bajas y depreciadas por la filosofía tradicional, como el devenir, el cuerpo, los instintos, la apariencia, lo malvado, etc. El filósofo alemán pone en cuestión el modo convencional de apreciar los valores y, de manera específica, los principios morales: “hace falta una *crítica* de los valores morales, *ha de ponerse en cuestión el propio valor de dichos valores*” (GM, Prólogo, §6). La problematización de los valores morales implica someter a examen el origen mismo de su validez. Para esto es necesario abandonar el supuesto que le confiere un origen privilegiado; es necesario separar el prejuicio moral del prejuicio teológico y me-

tafísico. Esta separación permite pensar los valores morales como derivables de sus elementos contrarios y concebirlos como una creación humana que tiene lugar en un horizonte histórico y social específico. De este modo, el examen de la moral exige investigar su nacimiento efectivo y su posterior desarrollo, recurriendo para ello al estudio de documentos y archivos. Esta es precisamente la labor del genealogista de la moral, el cual indaga los comienzos históricos, sociales y vitales de los valores, a través del examen de registros escritos. Nietzsche formula esta tarea en los siguientes términos:

¡Pues es obvio qué color ha de ser cien veces más importante para un genealogista de la moral que el azul: a saber, *el gris*, quiero decir lo documentado, lo realmente comprobable, lo efectivamente habido, en una palabra, toda la escritura jeroglífica, extensa y difícil de descifrar, del pasado de la moral humana! (GM, Prólogo, §7).

La moral, en cuanto creación humana, es el resultado de un modo de valoración, es decir, es la expresión de una cierta forma de existencia. Los valores, pensamientos y creencias que un organismo puede tener se corresponden con su modo de vida. A una forma de vida empobrecida y débil le son inherentes pensamientos y sentimientos bajos, mientras que una existencia rica y próspera le son propios pensamientos y sentimientos altos. La constitución orgánica y anímica condiciona el tipo de principios y creencias que se pueden incorporar. Diego Sánchez Meca subraya que, del análisis genealógico de la moral, “Nietzsche deriva la conclusión de que sólo el débil siente la irresistible necesidad de unos principios morales que exigen obediencia ciega e incuestionada, en la medida en que la autoridad de estas normas le exime enteramente de tomar decisiones por sí mismo” (2004: 114). La moral occidental, con su pretensión de universalidad, regula y nivela las acciones y pensamientos de los individuos, liberándolos de la molesta tarea

de actuar y pensar por sí mismos. Pero solo los débiles precisan de un sistema moral regulativo como este; pues los organismos fuertes asumen el riesgo de autodeterminarse y tomar decisiones que se salen de las normas establecidas. Por otro lado, la interconexión entre pensamiento y constitución vital se expone en el prólogo a la segunda edición de *La gaya ciencia*. El pensar no es una actividad puramente espiritual, desvinculada de toda intrusión corporal, como piensa Platón. No es el movimiento del alma por estar a solas consigo misma (*Fedón*, 65d). Al contrario, esta actividad se nutre de la sangre, el corazón, el placer, la pasión y el dolor que un organismo es capaz de aportarle. El pensamiento que un individuo puede dar a luz depende de su constitución vital, del tipo de existencia, empobrecida o próspera, que tenga. Este planteamiento permite formular algunas interrogantes en torno a la génesis de los sistemas filosóficos. Aquí cabe preguntarse si la reflexión filosófica ha sido promovida por la plenitud y la fuerza o, al contrario, por el cansancio y la decadencia. Lo que se desea averiguar es si se filosofa por un excedente de energías, de manera que el pensar es la manifestación de una vida victoriosa; o si es promovida por los defectos y la pobreza, y entonces se busca en la reflexión consuelo y reposo. En un caso se filosofa como una forma de agradecimiento; en el otro se realiza por indigencia y necesidad de alivio. Las doctrinas filosóficas, al igual que los valores morales, son expresión de determinadas formas de vida, o más aún, son síntomas del estado anímico de ciertos organismos. Una filosofía crítica sería, por ende, una sintomatología que estudia los valores y pensamientos como síntomas del estado de salud de un cuerpo. Por este motivo, Nietzsche se pregunta “si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora sólo una interpretación del cuerpo, *un malentendido del cuerpo*” (GC, Prólogo, §2). Esta sospecha le permite pensar que quizá la filosofía no trate tanto de la búsqueda de la verdad, como

tradicionalmente se ha creído, sino de otra cosa: de la salud, la vida, el crecimiento y el poder.

El estudio genealógico de la moral exhibe las condiciones en que esta surge a la vez que la distancia inherente a tal surgimiento. Deleuze subraya que *lo bajo y lo alto*, (*lo vil y lo noble*), no son valores en cuanto tal, no son principios como bueno y malo, sino “representación del elemento diferencial del que deriva el valor de los propios valores” (2002: 8). *Lo bajo y lo alto* constituyen la clave para identificar la fuente del valor de los principios morales. Una persona que tiene pensamientos y sentimientos bajos, como el resentimiento o la culpa, los tiene porque su modo de sentir y pensar es ruin. Hay valores y creencias que solo se pueden tener y sentir a condición de vivir y sentir “bajamente”. *La genealogía de la moral* nos recuerda que en la antigüedad los señores dominantes se sentían y se sabían diferentes a los esclavos. Los señores se valoraban a sí mismos como algo superior, algo de primer rango. Por este motivo se referían a sí mismos como los “nobles”, los “buenos”, en contraposición a los siervos que son los “malos”, los “bajos”. Es importante recordar que bueno y malo no tienen aquí una acepción moral, sino que son nociones que caracterizan modos específicos de existencia. El concepto malo describe un tipo de existencia pobre e impotente, como la de los esclavos o los siervos. Malo alude a algo malogrado en el mismo sentido que aún hoy en día decimos que algo es malo porque es de ínfima calidad. El término bueno, por otro lado, se emplea para caracterizar una vida fuerte y triunfante, como la de los señores dominantes. Desde esta perspectiva tiene sentido calificar de bueno el modo de vida señorial, como también de malo el tipo de existencia del siervo. A partir de este *pathos* de la distancia, de sentirse y saberse diferente a los hombres “malos”, es que la casta señorial se valora a sí misma y crea su propia tabla de valores: la antítesis de los términos bueno y malo. Bueno es el estilo de vida de los señores dominantes, sus inclinaciones,

preferencias y acciones. Malo es todo lo que describe la existencia desdichada de los subyugados. Los señores se reconocen primero a sí mismos como parte de una forma de vida afortunada, y solo de manera secundaria caracterizan a la de los siervos. En cambio, la valoración de los esclavos, regida por el resentimiento y el deseo de venganza, tipifican primero al opresor como el “malvado” y solo después se caracterizan a sí mismos como los “buenos” y los “manosos”. La creación de su tabla de valores es de naturaleza reactiva, mientras que la de los señores es activa. El derecho de crear y de imponer nombres es de tal importancia para Nietzsche que sugiere concebir “el origen del lenguaje en cuanto expresión de poder de los que dominan” (GM, I, §2). El análisis genealógico no solo revela el carácter humano de la creación de valores, sino también el aspecto propositivo de tal producción.

II. El distanciamiento de los valores tradicionales

La crítica de los valores conlleva un distanciamiento con los principios preservados y transmitidos por la tradición. Nietzsche apuesta por la distancia y la crítica antes que por la defensa de la tradición y la pertenencia, como la hermenéutica gadameriana. Para Gadamer la tradición también puede ser “una fuente de verdad”, de manera que el asentimiento en la autoridad de lo preservado y transmitido por la tradición es un “acto de la razón” (2001: 346 y 349). Nietzsche se opone a esta perspectiva y ofrece una exposición del modo en que el distanciamiento con los valores tradicionales tiene lugar. En el prólogo a la segunda edición de *Humano, demasiado humano* describe la manera en que ciertos jóvenes de “especie elevada y selecta” experimentan un “gran desprendimiento” de los deberes antiguos y queridos (HH, Prólogo, §3). El gran desprendimiento es un evento decisivo que posibilita el advenimiento de los “espíritus libres”. Se habla del advenimiento de los “espíritus libres” porque

todavía no existen. Son figuras del porvenir que permiten evaluar y trastocar el pensamiento y la valoración actuales, de la misma forma que lo hace el *Übermensch* anunciado por Zaratustra. Estas figuras muestran por contraste que el hombre contemporáneo no es la meta última de la naturaleza o del devenir histórico. El reconocimiento de que no es la meta final, no conlleva una depreciación de él. El ser humano es un animal valiente e ingenioso que, en determinadas ocasiones, se gana incluso la admiración y el amor del dios Dioniso: “el hombre me parece un animal agradable, valiente, inventivo que no tiene igual en la tierra [...] Yo soy bueno con él: a menudo pienso en cómo hacerlo avanzar más y volverlo más fuerte, más malvado y más profundo de lo que es” (MBM, IX, §295). El hombre es *el animal aún no fijado*, aquél que no tiene una naturaleza definida, de manera que está abierto al cambio, a la transformación, al crecimiento (MBM, III, §62). Así su dignidad reside en su capacidad de transformación; en poder ser un tránsito más que una meta; en ser un puente hacia algo más elevado; en poder preparar el terreno para el advenimiento de un tipo de hombre mejor. Un tipo de hombre que no esté dominado por el instinto de la venganza; que no esté sometido por el resentimiento, la mala conciencia y el ideal ascético; alguien que esté más allá del bien y del mal. Deleuze se pregunta, ¿cómo sería un individuo que ya no estuviera oprimido por el instinto de la venganza, que ya no culpaba y despreciaba la vida? (Cfr. 2002: 54). Una persona así seguramente ya no sería un hombre, sería un transfigurado como el pastor que arranca la cabeza a la serpiente que le ahoga; sería un espíritu libre o alguien próximo al *Übermensch*. Nietzsche confiesa que se inventó los espíritus libres para disfrutar de su compañía en esos momentos difíciles de soledad, exilio y enfermedad. No existen aún, pero pueden aparecer y justo porque son figuras del porvenir, hay mucho que se puede hacer para promover su llegada. El propio filósofo alemán lo hace cuando describe por adelantado

las vías por las cuáles han de surgir: “bajo qué destinos los *veo* nacer y por qué caminos venir” (HH, Prólogo, §2). El gran desprendimiento de los valores establecidos es uno de esos senderos que posibilitan su advenimiento, de la misma forma que “la hora del gran desprecio” promueve el arribo del *Übermensch*.

Los valores tradicionales son la cadena que más fuertemente ata a aquellos jóvenes de “especie elevada y selecta”. La veneración que sienten por los deberes antiguos es lo que más los esclaviza: “ese respeto propio de la juventud, ese recato y delicadeza ante todo lo venerado y digno desde antiguo, esa gratitud al suelo en que crecieron, a la mano que los guio, al santuario en que aprendieron a adorar; — sus propios momentos más elevados serán los que los aten con más firmeza” (HH, Prólogo, §3). La devoción y agradecimiento que profesan a los deberes tradicionales no debe extrañar si se toma en cuenta que son cultivados desde la niñez y en el seno familiar. Los valores son medios eficaces de culturización, de modo que gracias a ellos se participa de un alto grado de espiritualización. Sin embargo, también pueden esclavizar a los espíritus jóvenes cuando se imponen como las únicas perspectivas válidas. Cuando una persona piensa que sus creencias y principios son los únicos correctos, está procediendo de forma dogmática. El problema con una postura así es que conlleva una mentalidad cerrada; es una perspectiva que cancela la posibilidad de considerar otras formas plausibles de valoración. Aferrarse a un solo modo de apreciación impide el fortalecimiento y desarrollo del espíritu humano. Karl Kerényi sostiene que: “El espíritu es apertura y ampliación: una experiencia primigenia del ser humano” (2011: 20). Y cuando el espíritu no ya no cuenta con las condiciones necesarias para su crecimiento, entonces se asfixia y muere al igual que una serpiente

incapaz de mudar de piel (Cfr. A, V, §573).² El espíritu se petrifica y deja de ser espíritu cuando se impide su desarrollo, cuando se le ciñe a creencias y principios fijos. Aquí se revela la importancia del “gran desprendimiento”: su acontecimiento posibilita que el espíritu se fortalezca, se transforme y se desarrolle. El primer discurso de *Zarathustra* trata precisamente de las tres las transformaciones del espíritu que revelan su cualidad plástica y renovadora.

Las transformaciones del espíritu están representadas en las figuras del camello, el león y el niño. El camello simboliza la devoción que se profesa a los deberes tradicionales. Es un animal de carga, cuyo orgullo es poder soportar grandes pesos. “¿Qué es pesado?, así pregunta el espíritu de carga, así se arrodilla, como el camello, deseando que lo carguen bien” (Za, I, De las tres transformaciones). Entre estos pesos se encuentran los siguientes valores cristianos: la humildad, la pobreza de espíritu, el autosacrificio, el ascetismo y el amor a los enemigos. El espíritu de carga se regocija de llevar a cuestras estos enormes fardos, pues mediante ellos pone a prueba su fortaleza. Pero en ocasiones sucede que a este espíritu sometido le adviene el deseo de desprenderse de su carga, de romper sus cadenas. Y así como el camello en la soledad de su desierto quiere conquistar su libertad y para ello se transforma en león, así también los espíritus subyugados son presa de una poderosa voluntad de emancipación. El camello necesita transformarse en león porque este es un animal valiente y feroz, capaz de desafiar y hacer frente a todo aquello que le impide llegar a ser su propio señor. Lo que se interpone entre el león y su libertad son las ataduras del deber: el “Tú debes” simbolizado en la figura de un gran dragón.

² El aforismo referido dice lo siguiente: “La serpiente que no logra cambiar de piel perece. Lo mismo le pasa al espíritu al que se le impide cambiar de opiniones, deja de ser espíritu”. Lou Salomé utiliza este aforismo como lema del segundo apartado titulado “Transformaciones” de su libro *Friedrich Nietzsche en sus obras*.

Los deberes antiguos crean poderosos vínculos de servidumbre difíciles de romper. El gran dragón representa ese gran obstáculo; un portentoso animal cubierto de escamas doradas en las cuales brilla el “Tú debes”. Esta bestia se ufana de ser el portador de todos los valores milenarios, de forma que rechaza toda necesidad de crear nuevas tablas de valores. Pero el león es un animal de rapiña, presto para la lucha y el ataque; y al “Tú debes” del prodigioso dragón, el espíritu fiero le contrapone el “yo quiero”. Y si bien es cierto que el león no puede crear nuevos valores, debido a su naturaleza fiera y combativa, lo que sí puede hacer es luchar para ganarse la libertad de un nuevo crear, de un volver a comenzar. “Un nuevo comienzo equivale a una posibilidad de transformación, un acto de libertad” (Safranski, 2006: 11). El espíritu de carga deviene en espíritu feroz para poder atacar su devoción y entrega a los deberes tradicionales; requiere de la crueldad de un animal de presa para embestir sin piedad lo hasta entonces amado y respetado. Este asalto a la veneración de los deberes conlleva un distanciamiento, o mejor aún, un extrañamiento con lo que hasta entonces había sido íntimo y familiar.

Los jóvenes sometidos a los valores tradicionales padecen la misma necesidad de emancipación que el espíritu de carga, el camello. El deseo de libertad, la poderosa voluntad de autodeterminarse, les adviene de golpe y es para ellos una experiencia portentosa y desconcertante. “El gran desprendimiento llega de súbito para aquellos que están tan atados, como un terremoto: el alma joven se ve de repente sacudida, desprendida, arrancada, —ella misma no entiende lo que le sucede” (HH, Prólogo, §3). No es fácil determinar de dónde procede este poderoso ímpetu, este golpe de fuerza que les empuja a desvincularse de los deberes antiguos. Es verdad que en ocasiones esta exigencia se relaciona con algún tipo de crisis o de reacción a la tradición, como por ejemplo un repudio a las figuras de autoridad o un desacato juvenil a las costumbres. Pero

también hay casos en que se busca la emancipación por un impulso más propositivo. Esto sucede cuando el deseo de libertad responde a la presencia de nuevas ideas y de intuiciones creativas. Deleuze nos recuerda que esto es lo que sucede con el propio Nietzsche, cuyo distanciamiento con sus maestros no es el resultado del resentimiento sino de la presencia de una Idea nueva (2012: 10-11). El autor de *Zaratustra* reprocha a Wagner el haberse puesto al servicio del cristianismo y del nacionalismo alemán, y arremete contra Schopenhauer porque, a pesar de su ateísmo profesado, es un defensor de principios y sentimientos cristianos, como la compasión, el autosacrificio y el ascetismo. La crítica a sus maestros tiene lugar a raíz de la Idea que está germinando en él: la de someter a examen el valor de los principios fundamentales de la cultura occidental. La presencia latente de esta Idea, de este proyecto intempestivo, es el motor de su crítica. Por este motivo Deleuze sostiene que: “Sus problemas no son de abandono” (2012: 10).

III. El extrañamiento ante los valores heredados

La experiencia del gran desprendimiento que se apodera de los jóvenes espíritus les impulsa a ver con recelo lo antes reverenciado. Los valores tradicionales, hasta entonces entrañables, se tornan inquietantes. El gran desprendimiento conlleva un extrañamiento que emerge en el seno mismo de lo familiar: lo propio y cercano se revela ajeno. Un poderoso ímpetu de autoexilio, de huir a cualquier lado, se apodera de quien padece este sentimiento. La vivencia del gran desprendimiento trastoca el sentido de identidad. Ya no es posible reconocerse en los valores heredados; en esos principios configuradores de la subjetividad. El recelo ante los principios sumos suscita un sentimiento de desconcierto, de extrañeza. No nos reconocemos a nosotros mismos; nos sentimos ajenos, lejanos, de forma que nos asalta la pregunta: “¿quiénes *somos* realmente?”

(GM, Prólogo, §1). Este sentimiento de extrañeza ante uno mismo, ante lo propio e íntimo, se presenta con el deseo de libertad, con la voluntad de emancipación que acontece en el espíritu de carga. Este extrañamiento constituye la experiencia de lo siniestro (*Unheimlich*). Lo ominoso tiene lugar cuando surge una inquietud, un sentimiento como de espanto ante lo conocido y amado. ¿En qué circunstancias las cosas familiares e íntimas se tornan extrañas y ajenas? Freud aborda esta cuestión y caracteriza lo siniestro como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2007: xi). El vocablo alemán *Heimlich* remite a lo íntimo, lo hogareño, lo familiar; de forma que su antónimo *Unheimlich*, refiere a lo extraño, lo inhóspito, lo desacomunado. Esto podría llevar a pensar que lo ominoso es sinónimo de lo desconocido y lo insólito. Sin embargo, la ecuación “siniestro = insólito” no se sostiene, pues lo ominoso no siempre acontece cuando algo inédito se presenta. Se precisa de algo más que solo lo novedoso para que una cosa resulte inquietante.

Freud descubre que el vocablo *Heimlich* conlleva en sí mismo una serie de significados que lo aproximan a su opuesto *Unheimlich*, específicamente el sentido de lo confidencial, lo oculto y misterioso. *Heimlich* remite a lo íntimo y familiar, de modo que, por extensión, también refiere a lo oculto y secreto; alude a aquello que extraños no pueden percibir, aquello vedado al extranjero. “Se habla de reuniones *heimlich* (clandestinas), de conducirse *heimlich* (misteriosamente); de amores y pecados *heimlich* (secretos), de lugares *heimliche* (que el recato obliga a ocultar)” (Trías, 2006: 45). Esta segunda acepción de *Heimlich* no se opone del todo a *Unheimlich*, pues ambos términos remiten a lo encubierto y misterioso. Lo siniestro acontece sobre esta relación particular entre lo conocido y lo oculto, entre lo familiar y lo secreto. El punto es que lo vedado, al referir a algo celosamente guardado, conlleva una prohibición: lo oculto no debe salir a luz porque es algo perturbador.

Perturbadores y terribles son esos secretos bien guardados por las familias: la historia deshonrosa de los antepasados (delincuencia y prostitución), prácticas ilegítimas en el seno hogareño (artes ocultas, incesto) y medios subrepticios de manipulación y control. La posibilidad de que lo íntimo y familiar comporten en sí mismos el sentido de lo oculto y misterioso propicia el acontecimiento de lo ominoso. En este punto es conveniente recordar la definición de lo siniestro que Freud atribuye a Schelling: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (2007: XVIII). Lo siniestro acontece cuando en el núcleo de lo familiar y lo conocido se revela lo extraño, lo perturbador, aquello que no debería salir a la luz. Lo oculto que se manifiesta y que no debería mostrarse es precisamente eso de espantoso que yace en el corazón de lo familiar y lo entrañable; eso que trastoca lo íntimo en ajeno y torna inquietante lo conocido. ¿Qué es lo que busca mantenerse encubierto en los venerables valores antiguos? ¿Qué tipo de fuerzas o potencias misteriosas se enmascaran en los deberes tradicionales?

La crítica de los valores conlleva una vivencia ominosa no solo por el extrañamiento ante los valores sumos, sino también por el ejercicio de remover máscaras encubridoras. La remoción de encubrimientos busca exhibir lo que se oculta en los principios tradicionales. “Con una risa malvada vuelca lo que encuentra oculto protegido por algún pudor: prueba a ver el aspecto de estas cosas *cuando* se las invierte” (HH, Prólogo, §3). Lo que se encubre, lo que se enmascara, es el carácter nihilista de los valores antiguos, de los principios fundamentales de la cultura occidental.³ Diego Sánchez Meca sostiene que la moral del nihilismo “se caracteriza

³ Miguel Morey expone lo que se esconde en la moral en los siguientes términos: “evaluando la moral de los hombres por los valores que éstos han inventando, el resultado nos muestra toda la debilidad, la medrosidad, y el filisteísmo acomodaticio que en realidad se esconde en ella” (2018: 303).

por constituir un sistema de normas en las que se expresa, como necesidad vital, precisamente la negación de la vida” (1989: 249). Nihilistas son aquellos valores que frenan el crecimiento y el fortalecimiento humano en lugar de fomentarlo; aquellos principios morales que promueven los valores no-egoístas: “los instintos de compasión, de negación-de-sí-mismo, de sacrificio-de-sí-mismo” (GM, Prólogo, §5). Nihilistas son las religiones y las doctrinas filosóficas calumniadoras de esta tierra y fabuladoras de trasmundos; las creencias que propagan el sufrimiento en la tierra y el instinto de venganza: resentimiento, mala conciencia y ascetismo. Nietzsche exhibe y denuncia el carácter nihilista de los valores morales porque ve en ellos la mayor amenaza para la vida. “Justo ahí vi el *gran* peligro de la humanidad, la tentación, la seducción más sublimes —pero ¿hacia dónde?, ¿hacia la nada?— justo ahí vi el comienzo del fin, [...] la voluntad que se vuelve *contra* la vida” (GM, Prólogo, §5). Lo que la moral cristiana establece como “bueno”, a saber, la compasión, el ascetismo, el autosacrificio y la sumisión, se revela en el fondo como un atentado contra los instintos vitales y la sensualidad, como un ataque contra la vida misma. Una moral o una doctrina que atenta contra los instintos vitales es la expresión de un modo de vida decadente. De aquí la necesidad de llevar a cabo una transvaloración de los valores; de forjar nuevas tablas de valores reivindicadoras de las potencias vitales: de los instintos, las pasiones, la sensualidad y los afectos. Diego Sánchez Meca lo formula de la siguiente manera: “La rehabilitación del mundo sensible frente a los ideales de la moral nihilista y los trasmundos ficticios de la metafísica implica dar ahora prioridad a las pasiones y a los instintos sobre la razón y la conciencia” (2004: 113).

La remoción de máscaras encubridoras es también la tarea del filosofar con el martillo. Atender con oído fino las respuestas de los ídolos de la cultura al ser interpelados por el martillo; escuchar sus resonancias huecas al ser martilleados. Esta operación es un tipo

de percusión y auscultación similar al que ejercen los médicos del siglo XIX para diagnosticar la tuberculosis en sus pacientes. Es una técnica que permite sacar a la luz aquello que se oculta; un arte de interrogar y hacer sonar todo aquello que “querría permanecer en silencio...” (CI, Prólogo). Filosofar con el martillo es una práctica sofisticada, consistente en interpretar los sonidos de los ídolos de una cultura como síntomas de su estado vital. Pero la crítica de los valores no se agota en este ejercicio de remoción de máscaras encubridoras. Deleuze nos recuerda que en Nietzsche la crítica es ante todo una acción y no una reacción; se realiza motivada por la voluntad de crear y no por el resentimiento o el deseo de venganza. No hay que olvidar que sus libros han sido tachados de “escuela de la sospecha”, incluso del desprecio, pero también del coraje y temeridad (HH, Prólogo, §1). En este sentido, sus escritos no solo inducen a sospechar de los valores heredados, sino también incitan a llevar a cabo un ejercicio temerario, creativo: ensayar una transvaloración de los valores. “¿No se pueden invertir todos los *valores*? ¿y acaso el bien sea el mal?, ¿y Dios sólo una invención y sutileza del diablo?” (HH, Prólogo, §1). Precisamente esto es lo que busca la tercera transformación del espíritu referida en el primer discurso de Zaratustra. El espíritu feroz, el león, precisa transformarse en niño. El niño representa el espíritu liberado, capaz de volver a comenzar, capaz de realizar el juego del crear. La creación de nuevos valores precisa de un espíritu ligero, lúdico y afirmativo, de un espíritu capaz de “un santo decir sí”. Y esto solo lo puede llevar a cabo la inocencia y el olvido propios del niño.

Bibliografía

- Andreas-Salomé, Lou, 2005, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Editorial Minúscula, Barcelona.
- Aramayo, Roberto R., 2001, “Kant y la ilustración”, *Isegoría*, núm. 25, pp. 293-309.
- Deleuze, Gilles, 2002, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 2010, *Nietzsche*, Arena Libro, Madrid.
- Foucault, Michel, 2004, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia.
- Freud, Sigmund, 2007, “Prólogo. Lo siniestro”, en Hoffman, E.T. W., *El hombre de la arena*, Factoria Ediciones, México.
- Gadamer, Hans-Georg, 2001, *Verdad y método I*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Kant, Emmanuel, 1992, “¿Qué es la Ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Editorial Herder, Barcelona.
- Morey, Miguel, 2018, *Vidas de Nietzsche*, Alianza Editorial, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich, 2014, *Humano demasiado humano*, en *Obras completas Volumen III*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, Tecnos, Madrid.
- _____, 2014, *Aurora*, en *Obras completas Volumen III*, Tecnos, Madrid.
- _____, 2014, *La gaya ciencia*, en *Obras completas Volumen III*, Tecnos, Madrid.

- _____, 2016, *Así habló Zaratustra*, en *Obras completas Volumen IV*, Edición dirigida por Diego Sánchez Meca, Tecnos, Madrid.
- _____, 2016, *Más allá del bien y del mal*, en *Obras completas Volumen IV*, Tecnos, Madrid.
- _____, 2016, *La genealogía de la moral*, en *Obras completas Volumen IV*, Tecnos, Madrid.
- _____, 2016, *Crepúsculo de los ídolos*, en *Obras completas Volumen IV*, Tecnos, Madrid.
- Platón, 2015, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Madrid.
- Sánchez Meca, Diego, 1984, *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona.
- _____, 2004, *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Editorial Síntesis, Madrid.
- _____, 2018, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, Madrid.
- Safranski, Rüdiger, 2006, *Heidegger y el comenzar*, Ediciones Pensamiento, Madrid.
- Trías, Eugenio, 2006, *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona.

El pensamiento de Zambrano, premisas para una filosofía integradora

The thought of Zambrano, premises for an integrative philosophy

Miguel Pedro León Padilla

Universidad Católica de Valencia

mleonpadilla@gmail.com

Resumen: El nuevo siglo ha receptado, acríticamente, un conjunto de prejuicios antropológicos –bajo apariencia de rigor científico– que fundamentan una visión fragmentada y desajustada del hombre. En este contexto, el lúcido pensamiento de María Zambrano ofrece las premisas básicas para recuperar una adecuada comprensión del misterio del hombre. Ella comienza por la búsqueda de una razón que se adecúe –convenientemente– a la peculiaridad de lo humano: la razón poética; continúa por la recuperación de saberes olvidados, como la metafísica, aplicada al estudio de la persona, y concluye enfatizando la dimensión ética y el compromiso sociopolítico en defensa de la libertad y la democracia; junto a la apertura a la trascendencia (consecuencia de la omnipresencia de lo divino) y la pasión humana por relacionarse con la divinidad, como claves de reintegración de la escisión de la pluridimensionalidad humana.

Palabras clave: antropología, filosofía, razón, metafísica, Zambrano.

Abstract: The new century has uncritically accepted a set of anthropological prejudices –under the guise of scientific rigor– that support a fragmented and unbalanced vision of man. In this context, the lucid

thought of María Zambrano offers the basic premises to recover an adequate understanding of the mystery of man. She begins by searching for a reason that suits –conveniently– the peculiarity of the human: poetic reason; continues by the recovery of forgotten knowledge, such as metaphysics, applied to the study of the person; and concludes by emphasizing the ethical dimension and the sociopolitical commitment in defense of freedom and democracy; together with the opening to transcendence (consequence of the omnipresence of the divine) and the human passion for relating to the divinity, as keys to the reintegration of the split in human multidimensionality.

Keywords: Anthropology, Philosophy, Reason, Metaphysics, Zambrano.

Recibido: 10 de febrero del 2022

Aprobado: 10 de junio del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.674>

Introducción

El nuevo siglo ha receptado un conjunto de prejuicios materialistas –bajo apariencia de formulación científica– que han derivado en la distorsión de la comprensión del ser humano, y definen una antropología desajustada. Estas ideas han sido asumidas sin cuestionamiento por una sociedad acrítica y poco dada a la reflexión. En ella, los mecanismos de manipulación de masas (Cfr. García, 2020) hábilmente empleados por grupos mediáticos, al servicio de las ideologías dominantes, condicionan la percepción de la realidad, tal y como analizan críticamente Chomsky (2013) o Sylvain Timsit (2022), entre otros. Desde la modernidad, la razón se ensoberbece, pagada de su intelección, se erige en autosuficiente. Y, como escribe Enrique Serna, su pedantería ha hecho estragos desde sus ramificaciones en la filosofía, la ciencia política, la his-

toria de las religiones, la psicología y las artes plásticas, señalando que “la soberbia intelectual no sólo ha sido creada por los mismos intelectuales: ellos han contado con el apoyo de personas e instituciones que han apostado por la ignorancia y la arrogancia” (Serna, 2013: contraportada). Los “maestros de la sospecha” o “los que arrancan las máscaras”, como denominaba Paul Ricoeur a Marx, Nietzsche y Freud, evidenciaron la crisis de la filosofía. Sus planteamientos, desde perspectivas diversas, cuestionaron los grandes ideales ilustrados: la racionalidad humana, el logro de la felicidad y el descubrimiento de la verdad. De este modo generaron una nueva problemática: «la conciencia como mentira» (Ricoeur, 1975: 5). E hizo fortuna la consideración de que el hombre es algo que debe ser superado, como se reitera en *Así habló Zaratustra*. Aquel pretendido desenmascaramiento desenfocó, sospechosamente, la cosmovisión que ofrecía claridad y dotaba de sentido al ser del hombre. Y de resultas, el ser humano se vio arrojado a una existencia absurda, angustiado por la desconfianza de su propia conciencia. Se ha tornado en un ser enigmático, ininteligible, sin ligazón a cuanto le rodea.

Heidegger, afirmaba que, paradójicamente:

en ninguna época se ha sabido tanto y tan diverso con respecto al hombre como en la nuestra. En ninguna época se expuso el conocimiento acerca del hombre en forma más penetrante ni más fascinante que en ésta. Ninguna época, hasta la fecha, ha sido capaz de hacer accesible este saber con la rapidez y facilidad que la nuestra. Y, sin embargo, en ningún tiempo se ha sabido menos acerca de lo que el hombre es. En ninguna época ha sido el hombre tan problemático como en la actual (1954: 175).

Se diría que el esfuerzo intelectual del siglo xx ha oscurecido y problematizado el conocimiento antropológico. La progresiva

fragmentación en el estudio de lo humano y la creciente diversificación en las denominadas ciencias humanas, condujeron –en expresión de Foucault– a considerar la muerte del hombre. Proceso que sintetiza, logradamente, Torija Aguilar en *La presencia del sujeto en el pensamiento científico de la cultura occidental* (2018).

El pensamiento de las postrimerías de la postmodernidad, persuadido de lo débil de la razón, se ha sumido en el autoengaño y se manifiesta incapaz de reconocer la unicidad trascendental de las cosas, su ligazón ontológica. Pagado de sí mismo, de los progresos científicos, de los avances tecnológicos, se ha embotado, deformando arrogantemente su percepción del conjunto de la realidad. Crece la oscuridad en la caverna. Por ello, urge la búsqueda de las claves que permitan desentrañar el misterio que envuelve al hombre.

1. El reto presente

Requerimos de la formulación holística de un pensamiento razonable y adecuado a la verdadera condición humana. Constituye un reto para el pensamiento actual, recuperar saberes perdidos o marginados, reintegrar lo humano, que ahora se presenta escindido y se estudia fragmentado e inconexo.

En las reflexiones de todo filósofo “auténtico”,¹ libre de prejuicios y servidumbres ideológicas, se desarrolla un saludable ejercicio de indagación de la realidad integral, que no menosprecia saberes y abre cauces para el diálogo con otros ámbitos. Se manifiesta

¹ El ejercicio propio del quehacer filosófico presupone una actitud de apertura, de interrogación permanente, de relectura de la realidad sin ninguna clase de prejuicios. Quizá sea esta falta de “autenticidad”, la ausencia de esta libertad fontal, esta una de las claves de la crisis del pensamiento postmoderno.

“liberto”² del sesgo de estudios previos, del pensamiento único y del intelectualismo laicista (versión académica del *lenguaje políticamente correcto*) y constituye un relevante factor de recuperación de la dimensión de sabiduría en el quehacer filosófico, que repiensa al hombre escapando de reduccionismos y simplificaciones, que ignoran su trascendencia, carácter comunal, vocacional, etc.

El presente areópago intelectual de la ultra postmodernidad requiere no dar nada por supuesto, volver a los fundamentos, desarrollar un sólido revisionismo y defender la racionalidad de la razón. Defensa que se hace tanto más necesaria, cuanto mayor es, desde el relativismo imperante, el propósito de negar la existencia de la verdad y por ende la posibilidad de conocerla. Haciéndose más beligerante el empeño por enfatizar los límites del conocimiento y el rechazo apriorístico —como presupuesto epistemológico exclusivamente biologicista— de toda certeza con pretensión de absolutos (incurriendo en la paradoja que ironizaban *Les Luthiers*, con su peculiar agudeza humorística: “La verdad absoluta no existe... y esto es ¡absolutamente cierto!” Y... ay de aquel que ose cuestionarlo).

2. Zambrano, una luz en la oscuridad

En la oscuridad antropológica apuntada, el pensamiento de María Zambrano representa un faro. Para Alain Guy,

toda la reflexión de María Zambrano se levanta contra el relativismo integral, nihilista, mecanicista o intelectualista; se expresa todo al revés del naturalismo reductor y del negativismo inmanentista

²En la antigüedad romana se denominaba *libertus* a aquel esclavo que era liberado, pero mantenía un respeto filial a su antiguo amo, el *patronus*, profesándole un respeto filial. Nos parece adecuado aplicar el concepto al pensador que se libera de presiones ideológicas y mantiene su fidelidad a la razón y la verdad.

y atea. Viviendo en nuestro siglo xx occidental, generalmente escéptico y desesperado, que rehúsa todo valor espiritual, para abandonarse al gozo, al predominio del dinero y de la violencia, así como del totalitarismo de cualquier especie, la filósofa veleña reacciona netamente y fuertemente contra la derelicción; nos hace descubrir, con su admirable delicadeza y sin ningún pedantismo o pesadez, el lado diurno de la existencia humana, es decir, su vocación hacia la Hermosura y el Bien, es decir, hacia el Amor, la luz radiante, dicho de otro modo, hacia Dios creador y providente, que nos asegura una supervivencia llena de buena dicha (405).

Por lo que en Zambrano hallamos un pensamiento alternativo, contestatario, lleno de libertad, sin prejuicios que, con lealtad y sin complejos, se abre a otras dimensiones y saberes.

Tal y como acertadamente se ha escrito en el Seminari de filosofia i gènere: “La crítica al racionalismo dualista se convierte, en Zambrano en una reflexión radical que interroga la razón a partir de lo que ella excluye y de lo que considera impuro, de sus íferos” (traducción mía). Su aportación, básicamente, podría sintetizarse como el esfuerzo por recuperar la metafísica de la persona. Con intuición femenina, al indagar en la historia del pensamiento contemporáneo, ella descubre que se abren nuevas incertidumbres, se señalan límites, surgen nuevas preguntas, se constatan carencias y se enfatiza la impotencia del conocimiento humano, etc., pero no se ofrecen respuestas solventes. La modernidad había zanjado cuestiones en falso, sus planteamientos se mostraban —si no errados— cuando menos insatisfactorios. Progresivamente se habían ido descartando formas de conocimiento que ampliaban la interpretación y ofrecían pistas para un análisis más ajustado. Faltaban las llaves que abrieran el horizonte, el método que se adecuase a la razón del trabajo y del sujeto de estudio. Desde esta actitud, su

pensar la realidad y al hombre, viene a iluminar la oscuridad en que se había sumido el misterio humano.

La obra de Zambrano es una filosofía de auténtico alcance metafísico; que contempla a la persona como el ámbito privilegiado para el encuentro con el ser; cuya reflexión densa alcanza hasta la naturaleza espiritual y el fundamento en que se apoya el ser humano.³

La filosofía zambraniana reencuentra la dimensión sapiencial y la búsqueda del sentido último y global de la vida. Ofreciéndose como un pensar en femenino, como una mente inquieta e indagadora –sin afiliaciones ni prejuicios– en su desentrañamiento filosófico del misterio humano en clave de “religación e integración”.⁴ Su aportación emerge como *spiraculum*, como un nuevo modo de hacer filosofía cuyo objetivo es propiciar la revisión de los postulados implantados, como un “dar que pensar” para favorecer la relectura de los presupuestos antropológicos, la develación de lo incógnito y arcano que se encierra en lo humano. Su filosofía, propuesta con la sencillez del humilde, constituye una auténtica propuesta incitadora a la ruptura de las ataduras del positivismo.

³ “Es necesaria una filosofía de alcance auténticamente metafísico, capaz de trascender los datos empíricos para llegar, en su búsqueda de la verdad, a algo absoluto, último y fundamental. ... La persona, en particular, es el ámbito privilegiado para el encuentro con el ser y, por tanto, con la reflexión metafísica”, Juan Pablo II (1999).

⁴ Recuérdense las diferentes etimologías que se han ofrecido sobre el origen de la palabra religión: (del latín, *religio*, que deriva de *relegere*, recoger, repasar, releer, o de *religare*, religar).

2.1. *Un modo original de usar la razón*⁵

Zambrano considera imperiosa la necesidad de un nuevo uso de razón que se ajuste a la peculiaridad humana. El hombre, decía, ha procedido a una “*reforma del entendimiento*” cada vez que, en los momentos críticos de la historia, la realidad ya no se correspondía a las explicaciones dadas, porque es propio de la realidad resistirse al entendimiento (Cfr. Zambrano, 1937 y “Los intelectuales en el drama de España” *apud.* Moreno Sanz). Criticó al racionalismo e intentó volver al realismo recuperando la dimensión experiencial. Ella no concibe la filosofía como ciencia *in sensu stricto* sino como “estricta subjetividad” (Cfr. Maillard, 1992: 168-172). El acto filosófico no depende solo del esfuerzo intelectual. Porque ningún “conocimiento” adviene sin un trabajo interior que se realice al mismo tiempo que el proceso discursivo. De ahí “la dificultad de la filosofía, que no radica propiamente en lo teórico, sino [...] en lo que tiene que ocurrir en nuestra interioridad para que el conocimiento objetivo se realice” (Zambrano, 1989b: 195). Recuperando la dimensión experiencial, cuestiona el absolutismo de la razón, que hasta entonces solo se había empleado con el método racionalista (aquel que usa de la mente para encontrar la verdad, tratando de cobrar distancia de las apariencias que deforman la percepción del mundo, en su intención de ganar objetividad). Descubrió que este proceder se manifestaba insuficiente y estéril, inadecuado, para esclarecer íntegramente el misterio de la realidad y particularmente del hombre; que esta no es la única forma de

⁵ “María Zambrano adopta como método filosófico predilecto lo que llama la ‘razón poética’, siguiendo las huellas de Bergson, pero también una cierta tradición hispánica; se trata de un recurso a la intuición poética en el sentido amplio del término, que permite al corazón y al espíritu penetrar *secundum quid* en la esencia de las cosas mediante una simpatía de connaturalidad” (Guy, 1985: 310).

conocer, de usar la razón. Existen otros usos posibles de la razón y otros itinerarios indagatorios. Por ello, explora y acomete su análisis desde la “razón poética”, para lograr una aprehensión amplia de la realidad humana. Y procuró un uso integrador de la razón, que propondría como un estilo cordial del pensar, como un saber de síntesis entre filosofía y poesía, hermanando pensamiento y emoción-sentimiento, razón e intuición. Logrando una ontología abarcadora, comprensiva de la compleja riqueza humana: la razón poética (un método de realización de la persona en su dimensión más radical), un método antropológico cuyas características (Zambrano, 1971: 275 y 293) entre otras son:

- Posibilitar un *conocimiento esencial y sintético* frente al exclusivamente racional que es analítico⁶ y divisor; pero diseccionar es descomponer, acabar con la vida.

- Ser un *conocimiento propositivo*, que se ofrenda, frente al racional que impone sus leyes a la realidad; pero el conocimiento poético se alcanza gracias al encuentro con una desconocida presencia que nos viene dada.⁷

- Propiciar un *conocimiento inmediato* que, a diferencia del racional, no requiere distanciarse de la realidad –para asegurar objetividad– sino lo inverso, sumergirse en ella. La razón poética, puesta en ejercicio, no es otra cosa que la propia actividad del sujeto obrándose a sí mismo.

⁶ Aquí encontramos una velada crítica a la segunda regla del método cartesiano: el “dividir cada una de las dificultades... en todas aquellas partes que sean posibles y que sean necesarias para mejor resolverlas”.

⁷ A esta gratuidad y ofrenda refiere Zambrano con estas palabras: “A quien prefirió la pobreza del entendimiento, a quien renunció a toda vanidad... la realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es ‘alezeia’, sino revelación graciosa y gratuita” (296).

Zambrano quiso hallar una forma de conocimiento que, aun siendo razón humana, nombrando una realidad compleja y dinámica, supiese reconocer entidad propia. Este modo de conocimiento le parece que se adecuaba mejor al ser del hombre y contribuye a su auténtica realización. Pese a que este uso de la razón no fue expuesto de manera sistematizada en ninguna de sus obras, con la madurez de su pensamiento se fue delineando en tres usos complementarios de la razón, que abren expectativas y horizontes:

- a) La razón mediadora o la analítica existencial.
- b) La razón que descifra el lenguaje originario.
- c) La razón cordial y reveladora.

La razón poética viene propiciada por la “razón vital” de su maestro Ortega, que pretendió aunar racionalismo y vitalismo. Partiendo de la evidencia de que el hombre no podía considerarse independiente de sus circunstancias y de que la vida era en sí la única realidad radical, la razón debía dejar de construir en lo etéreo. Todo conocimiento parte de la vida, y la razón es parte de ella, es razón viviente, por cuanto para el hombre vivir, comporta necesariamente el acto de dotar de sentido su existencia. Sin embargo, Zambrano, trató de evitar el discurso racional, desarrollando una fenomenología del centro del existir; y reconduce el proceso de indagación a través de la observación de la palabra, y se ocupa en el sentir, ver, oír. El inicio de su distanciamiento de Ortega, lo expresa en estos términos: “en mi ensayo “Hacia un saber sobre el alma”. Yo creía estar haciendo razón vital y lo que estaba haciendo era razón poética. [...] Yo le llevé este ensayo, que da título al libro, al propio don José Ortega, a la *Revista de Occidente*. Él, tras leerlo, me dijo: ‘Estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá’”. Este abrupto reproche del maestro, no le arredró en su empeño. Sabiéndose discípula, y no secuaz, puso en ejercicio su propósito de apertura de horizontes, con aquel ánimo indagador

que propició el reencuentro de dos mundos que –desde la modernidad– coexistían ignorándose mutuamente.

Zambrano no pretendía ignorar el conocimiento racional, sino transformarlo, capacitarlo para adentrarse en las “pobres y oscuras entrañas, en los abismos del corazón” (Zambrano, 2001: 48 y 72), aunando en un mismo quehacer el entendimiento y amor, con el propósito de una reunificación originaria, que es el fundamento de la metafísica humana. No propone la razón poética como una forma de conocimiento que híbrida razón y poesía. Puesto ni el ejercicio de la razón ha de limitarse a la forma discursiva del intelecto; ni lo poético refiere a formalismos “estético-estilísticos” teñidos de pensamiento,⁸ sino al sentido etimológico de “poiesis” (creación). Ambas son las alas de la inteligencia para volar *ad intra* y sondear el fondo íntimo, ignoto, que define la esencia humana. La razón íntegra es el camino que conduce a encontrar la plenitud de significado, si se emplea recta y humildemente, con conciencia de sus límites. De lo contrario, cae en el antropocentrismo: la razón humana, medida de todas las cosas. Ese fue el error del racionalismo: absolutizar la razón, convertirla en la entidad que afirma cuanto existe. “Sólo lo real es racional y sólo lo racional es real”. Zambrano señala la precariedad de la razón que necesita tener en cuenta, no solo la palabra y el sentir sino, la memoria, la historia, la religión, etc. Como señala Maillard, la razón poética “puede ser considerada un método fenomenológico, aunque heterodoxo, pues implica el tránsito a una filosofía de la acción, desde una ‘descripción constitutiva’ a una ‘construcción descriptiva’ del ser del hombre: una construcción que es acto de creación de la persona realizada por medio de la palabra hasta aludir a la palabra

⁸ “La razón-poética es una especial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visibles. [...] La razón-poética no es nada distinto de su puro quehacer: un modo de recibir el conocimiento” (Maillard: 43-44).

originaria que toca a la dimensión de lo sagrado” (12-13). Con este método propone una razón “mediadora” entre la realidad presentida en la entraña, y manifestada en momentos privilegiados. Una razón que es acción esencial: el acto mediante el cual el hombre realiza su trascendencia y su mismo ser.

La herencia acrítica de un inadecuado uso de la razón empírica, que se ha erigido en creadora de la realidad, parcializa la comprensión de la realidad y deforma la intelección del hombre mismo. Zambrano apuntó que las diferentes aportaciones de la psicología y la tendencia fenomenológica de su tiempo, pese a su apertura, adolecían de “una última exploración metafísica. Una metafísica experimental, que sin pretensiones de totalidad haga posible la experiencia humana, ha de estar al nacer” (1989a: 26). Les faltaba recuperar la metafísica de la persona, elaborada no desde la abstracción sino desde el plano vital y experiencial, que explorase en la entraña del ser concreto.

2.2. La metafísica de la persona

Toda su producción filosófica gira en torno al deseo de esclarecer los entresijos del Ser, los porqués de las diversas manifestaciones anímicas y culturales del ser humano en pos de hacer luz en el misterio del que participa el hombre.

Zambrano señaló la causa de la escisión del racionalismo occidental:

El “Método” se convierte en una “Forma mentis” sostenida por una actitud de desconfianza, en un solo fiar a lo que se presenta como evidente, que bien pronto será lo obvio, lo banal, dando lugar a una hermetización creciente de la vida espontánea del sujeto, a un remitirse ante todo y sobre todo a los resultados, en cifrar la condición humana en los modos de dominación sobre la natu-

raleza, sobre la sociedad en los diferentes niveles; también sobre el tiempo y la llamada interioridad, que surge como antagonista, destinada a ser vencida por la objetividad ideal o por la necesidad empírica. Se produce así una escisión comprobable en un mismo que se encuentra separado de sí mismo ajeno a su propia vida” (1989a: 24-25).

De manera que vivir alienado no es el resultado de una proyección falaz, ni solo producto de una superestructura socioeconómica injusta, ni la consecuencia indeseable del yo reprimido por el subconsciente individual o colectivo, ni un efecto de la debilidad del hombre apocado por la moral cristiana o los valores burgueses, sino que es el resultado del autoengaño al que conduce el embotamiento de una razón científicista que pretende bastarse a sí misma.

Zambrano advierte que la autosuficiencia humana conduce al oscurecimiento del filosofar. “La filosofía cuando logra su existencia encuentra una identidad inspirada; el hombre encuentra su ser y las cosas que son en algo que está más allá de ellas mismas. Cuando el hombre y las cosas tienen un ser desligado, que se cree bastarse a sí mismo, entonces se convierten en meros hechos, y la filosofía desaparece” (1955: 270). Para superar esta estrechez, proclama la necesidad de la iluminación y el redescubrimiento de los diversos modos de transitar en el tiempo. “El modo de habitar en la luz y en su privación, y el modo de transitar por el tiempo determinan los modos diversos de ser hombre, protagonista de las llamadas “culturas” o civilizaciones” (1989a: 25). La manifestación de lo más genuinamente humano, la cultura, es exponente de la pluralidad y riqueza de una realidad que se ha visto reducida a lo empírico. Y continúa: “No era evitable que contra la conciencia en rebeldía, frente a ella y, por lo mismo, dependiente de ella, hayan aparecido zonas de lo humano como la subconsciencia y la inconsciencia misma. Y la Irracionalidad como tal, reclamando

sus derechos perdidos. Como dioses derrotados, piden el poder de lo oscuro” (1989a: 25). Por ello, pese a los intentos de hermetizar y simplificar lo humano, era inevitable que se revelase la misma conciencia mostrando su compleja realidad.

Zambrano, en relación con el problema de la insuficiencia de la conciencia cartesiana para definir al hombre, y de las expresiones de sublevación de la irracionalidad (inconsciencia y subconsciencia), afirmará que el hombre es mucho más, que radica en su seno un plus de realidad, un sentir originario. Antes que conciencia que razona, antes que inteligencia, antes que acción ética o estética... ¡Es! Es, participa del Ser, tiene ser. En la metafísica zambranianiana la realidad oculta es aquello que le ha sido donado al ser, desde siempre recóndito; una realidad a la que solamente se puede acceder por revelación –mediante una privilegiada iluminación interior– que llega de manera inesperada y que despierta al hombre de su amodorramiento mostrenco. Y entonces aquel, insondable y latente, se manifiesta por un instante propiciando el encuentro simultáneo entre la conciencia humana, que anhela, y el ser que busca darse a la luz. Pero el ser escondido vuelve a ocultarse sin que pueda el hombre evitarlo; pues el ser se desenvuelve en una dinámica ininterrumpida y remisa al dominio humano. Desarrollando un movimiento tripartito que transita desde la manifestación a la ocultación: 1) el punto de permanencia y partida (ser en sí); 2) el punto de apertura y éxodo (ser que sale de sí), y 3) el punto de retorno (ser que regresa a sí). Este enigmático proceder se reitera indefectiblemente en el decurso de la vida humana hasta su entrega definitiva, que acontecerá con la muerte, momento en que el alma, unida definitivamente al ser, regresa a su fondo primigenio, preexistencial.

Para la filósofa malacitana todo ejercicio filosófico ha de tener comienzo en la reflexión sobre el hombre y su análisis. El ser solo puede ser estudiado en clave antrópica, porque solo en el hombre,

como en ninguna otra realidad, el ser tiene entidad consciente y es percibido desde dentro. Por lo que el ser humano se constituye en ámbito privilegiado para la comprensión de la realidad completa, desde él y en él mismo; ya que no solo participa del ser, sino que posee la facultad de poder conocer el Ser. El descubrimiento del ser en los entes encuentra su único acceso en el hombre, en el aflorar de la conciencia que le permite ver y verse en y entre las cosas.

La existencia humana rebasa los límites, “Persona es transparencia, es trascendencia” (1989a: 25). Esto es, se trasciende por necesidad, se desborda para seguir siendo. Solo consigue ver lograda su realización si se trasciende, si sale del pliegue de sí, yendo más allá de su ser, para alcanzar a descubrirse religada a lo demás. De lo contrario, frustraría no solo todas sus potencialidades sino su propia vocación y esencia. Por ello, la “persona” es trascendencia. En esa religación destaca Zambrano el carácter social, que comporta un compromiso cívico con la defensa de la libertad y la democracia —una “sociedad en la cual no sólo es permitido sino exigido el ser persona” (1988a: 133)—. Por su propia particularidad, el hombre es el ser inacabado, siempre por hacer, que “se hace” reflectándose en todo aquello que no es él mismo y aplicándose en la transformación de sí y de su entorno.

El estudio del hombre en el pensamiento de Zambrano es un camino que se aboca al análisis del ser. Su antropología se constituye como una especie de “metafísica del hombre” vertebrada fenomenológicamente, y destacando la necesidad de replantear el enfoque ontológico desde categorías de religación. Una metafísica peculiar, intrahumana, en la que la realidad de lo sagrado, que anida en el fondo ignoto de la persona, se concibe como la médula de todas las dimensiones en que se desenvuelve el ser del hombre (lo individual, lo social y ético, lo cultural e histórico, lo religioso, etc.). Expansiones de lo humano entre las que, desde la razón poética, engloba la filosofía, la poesía, el arte, la música... puesto que

en ellas se dejan entrever “las entrañas del hombre”. Plantea así una ontología fundamental que da paso a una metafísica de la persona desde la óptica de las tres dimensiones de lo humano:

1) La más inmediata y accesible: el sujeto en *autorreflexión*, en contemplación reflexiva sobre sus propias vivencias y experiencias.

2) La del entorno, especular o refleja, el yo en *alteridad*, en la visión de sí mismo que le ofrece la mirada del otro, fruto del diálogo con el tú, con los otros; viéndose desde fuera.

3) La nuclear e íntima: la *interioridad*, donde se desvela la raíz de su ser, y se descubre vinculada a su último y supremo fundamento. Realidad que descubre como el límite; a la cual solo puede acceder hasta el linde donde Él principia.

La primera mirada del hombre es un sentir; principia reparando en su alrededor, fuera de sí y, solo por comparación, se vuelve hacia sí mismo, sin verse, solo sintiéndose. El ser del hombre cobra carácter real al obrar un acto de descubrimiento, que se ve continuamente renovado, mediante el que se recupera y actualiza el contenido universal latente en cada cual. Hay que añadir que la ontología zambranianiana está impregnada de valor ético centrado en el principio de la acción buena como acción trascendente.

La tarea del hombre, según Zambrano, es el descubrimiento de la totalidad de su ser. Del ser trascendente que se desborda en el ser personal. Su ontología no desdeña ninguna fuente de conocimiento que aporte e ilumine la develación del ser, por ello incluye lo mítico-místico. El logro de sí mismo, de su condición de persona, se asienta en “establecer el proceso de integración de la persona en su propio ser hasta llegar a la libertad, y al progresivo conocimiento de sí mismo, a la posesión del espacio interior” (Zambrano, 1986: 27-28). Integración hasta el autodomínio que libera, siendo sus ejes la consecución del autoconocimiento y el poder interior.

2.3. *Los Inferos*

El estudio del hombre, en Zambrano, se propone como un camino conducente a desvelar la presencia de lo divino en su ser.⁹ En este empeño se adentra en los ínfimos del subconsciente individual y colectivo, el presente e histórico, en busca de la identidad del hombre y de su profunda ligazón con el conjunto de los seres. Una búsqueda que entiende que no ha de realizarse exclusivamente desde el saber especulativo, sino que tiene que abarcar, omnicomprensivamente, toda manifestación de lo humano, y detenerse con particular atención en aquellos ámbitos de opacidad en que lo filosófico se presenta lóbrego. Puesto que todo ello constituye manifestación privilegiada de la apertura, más espontánea, natural y genuina, del subconsciente a la luz. Esa luz es lo divino presente en el fondo ignoto, las entrañas, lo más original del ser humano. Aquello que el hombre de todos los tiempos y culturas ha sentido entre propio y ajeno, absoluto y, en ocasiones, relativo. Expresado con ecos agustinianos diríamos lo *intimo intimor meo*, y a la vez como lo más insuperablemente diferente, diverso y distinto.

La antropología zambranianiana se propone como un intento de ofrecer respuesta a la falaz disyuntiva planteada por el ateísmo moderno (cuyo precursor fue Feuerbach): “Dios o el hombre”, como si no existiese otra alternativa: o vivir alienados, sometidos por el temor a un ser imaginario; o reconocer el autoengaño y liberarnos de falsas fantasías. Ella abre una tercera vía, la conjuntiva, aquella que suma, implementa y enriquece: “Dios y el hombre”. Puesto que, para ella, Dios no es una ficción delirante ni un ingenio humano acuciado por la necesidad de saberse protegido. Su filosofía,

⁹ Así lo describen, entre otros, María Cobos Navidad en “Recuperar ‘lo divino en el hombre’. Reflexión en torno a la obra de María Zambrano El hombre y lo divino” (1998); Zambrano en *Al encuentro del alba* (2004) o, más recientemente, Sánchez-Gey Venegas (2018).

tras adentrarse en lo más íntimo y profundo del ser humano, concluye en el descubrimiento de la presencia de Dios en lo más íntimo del ser. Dios que plenifica al hombre, si bien el andar en pos de él, permanentemente a su zaga, hace dramática su existencia.

La fenomenología zambraniana se perfila como la descripción de la búsqueda, persistente y desorientada, de la integridad del ser desde su circunstancia fragmentada y desligada. Con el propósito iniciar un proceso de retorno desde el paraíso perdido a la reunificación del sí-mismo en el uno-mismo; esto es la recuperación de la integridad, del vínculo y unidad sagrada que configuraba la condición humana, su estado primigenio y connatural, aquel al que –en molde de género literario narrativo– alude el Génesis antes de la caída.

En torno la realidad de lo sagrado que Zambrano percibe anidada en la persona, va describiendo y analizando –su sutil reflexión– los diferentes cauces en los que se proyecta y construye el hombre: el individual, el comunitario, el histórico, el temporal, el ético, el religioso. Atendiendo a todos, sin menospreciar ninguno. No vaciló en poner de manifiesto la inspiración de su reflexión en un cristianismo cordial, su aprecio por la religión católica a la que, en su lenguaje simbólico y simbolizante, denominó “religión de la luz o del Otro, del Espíritu Santo, el verdadero” o “influjo santificante” (1955: 409). Si bien, practica un cristianismo que, desde categorías eclesíásticas, podría catalogarse como heterodoxo porque no admite dogmatismos ni secunda credos ideológicos.

2.4. El hombre y lo divino

El tema de lo sagrado y lo divino es omnipresente en la obra zambraniana. Ella misma lo expresa en el prólogo de su obra cumbre, “No está en este pensamiento hacer de *El hombre y lo divino* el título general de los libros por mí dados a la imprenta, ni de los

que están camino de ella. Mas no creo que haya otro que mejor les conviniera” (1955: 409). Reconoce en el estudio del hombre el camino que conduce a la manifestación de lo divino. El hombre posee la imagen de lo divino, la impronta de su ser, pero su drama es saber que no conseguirá jamás –por sus solas fuerzas– darle alcance; porque es eternamente lo totalmente Otro; siempre fuera de la capacidad de aprehensión humana, tal como advertía Agustín de Hipona, *si comprehendis non est deus*.

El nuevo objeto de la filosofía será la realidad sagrada, que se constituye en fundamento antropológico. La realidad de lo sagrado que anida en el hombre, se descubre en las diversas dimensiones que lo constituyen como ser. Lo sagrado se presenta, en las diversas concreciones de la divinidad, como el horizonte que delimita el proceso de la interiorización humana. A través del método de la razón poética el hombre capta y vivencia lo religioso de modo más denso y consciente.

La estructura de la realidad, en el planteamiento zambraniano, es dual. Distingue entre realidad aparente y realidad suprema. Entre ambos planos detecta enemistad. El hombre siente y vislumbra la realidad suprema y oculta, pero teme adentrarse más allá de la realidad superficial, visible, donde encuentra seguridad; huye de la incertidumbre, de lo desconocido, recela de entregarse –en confiado abandono–, una y otra vez, a sus múltiples nacimientos, como si le fuera posible evitar la realidad profunda de su ser. La verdad de la realidad profunda –sentida y presentida– despierta temor y temblor, de ahí que se propicie el olvido (Bundgard, 2000: 407). En la tarea de desvelar se encuentra con entidades que, para poder ser expresadas, previamente han de ser “desentrañadas”. Realidades oscuras, resistentes, negativas, en tensión con la presencia luminosa de “un ser de luz” que invade por momentos al hombre y en otros se diluye o desaparece.

Esa realidad escondida, siempre sutil y movediza, no puede ser objeto de un racionalismo tajante; por eso, a la filósofa le era preciso encontrar otra forma de conocimiento que, aun siendo razón ordenadora, propiciase el emerger y nombrar aquella clase de esencia. Un uso de la razón humana que fuese testimonial y expositiva de los entresijos de un ser que sufre la tragedia de su ambigüedad de saberse su propio objeto, sin lograr ser del todo ni sujeto ni objeto de sí mismo. Un tipo de razón que, aun participando del saber original, fuese capaz de ordenar el mundo (interior y exterior) en la conciencia despierta (Cfr. Maillard: 174).

Zambrano señaló, además, la relevancia de la interioridad, que queda unida a su reflexión sobre la esperanza y sobre la presencia de lo divino en la vida humana. Testimonio ilustrativo de ello son sus libros: *Hacia un saber sobre el alma* (1950) y *El hombre y lo divino* (1955), *Filosofía y poesía* (1939), *La agonía de Europa* (1945) o *El sueño creador* (1965).

2.5. *Adentrarse en el alma*

Zambrano, en su búsqueda de la verdadera identidad del hombre y de su profunda vinculación con todos los seres, se adentra en la interioridad humana, en las intimidades, baja a los inferos del subconsciente individual y colectivo “histórico”. Consciente de que esa búsqueda no había de realizarse solo desde categorías del discurrir filosófico, sino adentrándose en el hondón del alma y abarcando aquella zona de penumbra en que se nos da en diversificado el misterio, como entre sombras, busca en la historia, en la literatura, en el arte, en la religión, etc., en todas ellas manifestaciones donde el subconsciente se abre a la luz de forma más espontánea y original.

No vacila Zambrano en hacer una exploración descriptiva de los diferentes estados que perturban al ser humano: el paso del

tiempo, la angustia, la nostalgia, la desesperación, la violencia, la resignación, la duda e incertidumbre, la máscara, las ocultaciones, etc. En su descripción, se perciben rasgos propios del método fenomenológico que pretenden recoger en su contemplación los diversos remedios. Como expresa Alain Guy al afirmar que “En Antígona, a la que toma como arquetipo, nos invita a elevarnos a la conciencia plena y a la piedad radiante que ya no es temerosa ni servil” (312). Lo significativo de este proceder del pensamiento es su apertura a la trascendencia.

Consciente de lo depauperada que resulta la intuición cuando se vierte en discurso filosofado, no dudó en recurrir a la prosa poética para expresar lo inexpressable: el misterio del ser (atributo divino y divinizador). Presentido en el “sentir originario” que late en la existencia humana; por ello se ocupa en aquello que es sentido antes que razonado. “La verdad se ha dado antes que la razón. Y de ahí nace la irreprimible esperanza de algunos de que la razón no sea un sueño, sino algo distinto a este dar cuenta del antes, del después, del ahora. Pues de lo que se trata, como alguien nos dijo, es de volverse niños; más hay que interpretarlo como volver a ser criaturas, despersonalizar a la historia que está suplantando al “sentir originario” apresado ya por la razón” (Zambrano, 1989a: 54).

La reducción del ser humano a la “psique” es el principal obstáculo para descubrir el sentir originario; esta -al hacerse omnipresente- no deja espacio al sentir.

La psique se enseñorea, tiende a ello, a ampliarlo todo, a poseer. Su esencia, si la tuviera, sería la posesión de la totalidad, valiéndose de la destrucción de la unidad anterior.

La psique se revela en sueños; ocupa tiempo, como si fuera real. Hay sueños “monoeidéticos” que abren las puertas del sentir originario y de la verdad. Son los sueños del ser, los sueños trascendentes, los sueños reveladores que pueden darse en un ins-

tante; mientras que los sueños de la psique han ocupado mucho tiempo para desarrollarse, a veces criminalmente, para ocupar la vida del sujeto, para comprometerle en una acción falsamente reveladora. Edipo y la Efigie” (Zambrano, 1989a: 55-56).

Y sabedora ella de que, en el ámbito del sentir y de los sueños, se encuentran claves significativas para la interpretación de los interrogantes y padecimientos que suscita el misterio que envuelve al hombre, se decide a indagar en este ámbito. En *“Claros del bosque”* insiste en la idea de que pensar es ante todo descifrar lo que se siente, señalando que, “El sentir originario sería esa zona, a veces entresijo, a veces una inmensidad inabarcable, donde los sentidos, la sensibilidad sensorial y el sentimiento, aparecen todavía unidos” (Molinero, 1979). Y de esa permanencia recóndita, brota la añoranza y el inquieto propósito de recomponerse, de reintegrarse.

El hombre, reducido a sujeto pensante en la modernidad, se encuentra sumido en un mar de contradicciones porque ha perdido las referencias. Pero su condición de ser trascendente le aboca a encontrar la luz, a buscar su centro y origen.

El centro es la salvación de las contradicciones y negaciones hasta ahora señaladas en la situación del sujeto. Si no fuera imantado por un centro que atraiga a la psique, ávida y desvalida; al sentir originario aprisionado por su propia circunstancia; si no hubiese un centro que se sobreponga a las circunstancias mismas, por mucho que cuenten en la vida del sujeto, a la historia y sus maleficios, el hombre no sería trascendente (Zambrano, 1989a: 56-57).

El hombre, desde su interior, se siente proyectado, atraído. Es el amor el sentimiento que actúa como motor, como centro en torno al cual se va desplazando —en rotación, de manera generativa— la construcción del ser persona.

En el arraigo primigenio y en la esperanza de infinitud final, se explican los temores y anhelos que acosan al hombre al descubrir su trascendencia.

Toda la vida humana está en tránsito, y la no humana también. La vida es tránsito. Hay que lograr que en este ser llamado humano, dotado de pensamiento, el transitar sea trascender, es decir, sea creador, creador de un tiempo nuevo. Esta condición del deambular sin por ello cambiar de lugar, envuelve y señala nuestro afán de encontrar en este universo el lugar natural de esta impar criatura que se llama “hombre” (Zambrano, 1989a: 97).

He aquí la clave de nuestra condición trashumante: que el hombre se trascienda y, trascendiéndose recupere su unidad, se reintegre. Una trascendencia que resulta ambivalente, porque si bien le hace padecer en su “sentirse”, también le impulsa a desplegar su vocación creadora e integradora.

Conclusión

Como certeramente señala Castañón, “Zambrano ha tenido la audacia intelectual de situar la cuestión de la filosofía en terrenos poco frecuentados hasta hace poco por el pensamiento sistemático —el alma, el despertar, el sentimiento, los sueños, la piedad, los dioses—, terrenos de hecho vedados, ilegítimos desde el parecer del más intransigente positivismo” (1998: 90). Quizás por ello, su pretensión de interpretar el dato científico sobre la realidad humana, ha sido acusada de derivar en un ejercicio poético que solo alcanza a expresar subjetividad y emoción. Por ello no pocos la menosprecian, como una filosofía poco “científica” y nada académica, que se reduce a un lirismo que divaga sobre la condición humana. Sin embargo, lo cierto es que Zambrano encaminó su quehacer

filosófico a la observación de lo humano, desarrollar *el saber sobre el alma* y recuperar viejas fuentes de conocimiento; persuadida de que no puede explicarse adecuadamente al hombre desde una visión unidimensional, si se desconoce su carácter integral o se obvia el universo espiritual. Por eso, ella enriquece su reflexión con aportaciones sugerentes del mundo mitológico, de la antigüedad clásica, del mundo espiritual de oriente y occidente, de la mística, etc. Trabaja con ciertos resabios de eclecticismo y con una notable influencia de la simbología, bíblica y cristiana. Su reflexión bebe, sin complejos, de las fuentes de la filosofía realista y de la teología católica. Es una “librepensadora” en el sentido más amplio del término. No se dejó vencer por el prejuicio positivista, ni por el materialismo, ni por el racionalismo intelectualista, no se dejó encasillar en escuelas o sistemas que acaban reduciendo la realidad a materialidad. Coherentemente desarrolló una propuesta con capacidad de integrar, y dotar de unidad, la visión del hombre que el pensamiento contemporáneo recibió fragmentado e inconexo.

Referencias

- Aranguren, José Luis, 1966, “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, núm. 35, febrero.
- Beneyto Pérez, José María, Juan González Fuentes, 2004, *María Zambrano. La visión más transparente*, Editorial Trotta. Madrid.
- Bundgard, Ana, 2000, *Más allá de la filosofía: Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano (Estructuras y Procesos. Filosofía)*, Trotta, Madrid.
- , 2009, *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928–1939)*, Editorial Trotta. Madrid.

- Castañón, Adolfo, 1998, “Miradores de María Zambrano”, *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga.
- Cobos Navidad, María, 1998, “Recuperar ‘lo divino en el hombre’. Reflexión en torno a la obra de María Zambrano El hombre y lo divino”, en I. Murillo (ed.), *Filosofía contemporánea y cristianismo: Dios, hombre, praxis*, Diálogo Filosófico, Madrid.
- Colinas, Antonio, 2019, *Sobre María Zambrano: misterios encendidos*, Editorial Siruela. Madrid.
- Chomsky, Noam, 2013, *Sobre el poder y la ideología*, Editorial Antonio Machado, Madrid.
- _____, 2016, *¿Quién domina el mundo?*, Ediciones B. Madrid.
- García, Antonio, 2020, “Técnicas de manipulación social”, *El faro de Hellín*, 6 de junio. Disponible en: <https://elfarodehellin.com/tecnicas-de-manipulacion-social/>
- Guy, Alain, 1985, *Historia del pensamiento español*, Anthropos, Barcelona.
- _____, 1998, “María Zambrano y lo Absoluto”, *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Fundación M.Z., Vélez-Málaga.
- Hasse, Jenny, 2013, “María Zambrano y la mística. Leyendo a una filósofa moderna con Santa Teresa de fondo”. Disponible en: http://www.unikiel.de/symcity/ausgaben/04_2013/data/Haase.pdf
- Heidegger, Martin, 1954, *Kant y el problema de la metafísica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Janés, Clara, 2010, *María Zambrano: desde la sombra llameante*, Editorial Siruela, Madrid.
- Juan Pablo II, 1999, *Fides et Ratio*, Editrice Vaticana, Roma.

- Labajo Valdés, Joaquina, 2011, *Sin contar la música: Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Endymión Ediciones, Madrid.
- Laguna, Rogelio, 2015, *Habitaciones del pensamiento. La ciudad en la filosofía de María Zambrano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Lizaola, Julieta, 2008, “Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano”. Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán, México.
- Maillard, Chantal, 1992, *La creación por la metáfora, introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona.
- Manrique, Jorge, 2020, *Coplas a la muerte de su padre*, Cálamo, Palencia.
- Molinero, Lucía, 1979, “María Zambrano: una vida verdadera, una verdad viviente”, *La Vanguardia*, 25 de octubre, Barcelona.
- Mora García, José Luis, 2014, “María Zambrano: Cervantes y la Reforma del entendimiento español”, *Humanista/Cervantes*, núm. 3, pp. 661-674.
- Moreno Sanz, Jesús, 1998, “La salvación del individuo en Espinoza”, en *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, Editorial Trotta, Madrid.
- Pablo VI, 1964, *Ecclesiam Suam*, Editrice Vaticana, Roma.
- Ricoeur, Paul, 1975, *Hermenéutica y psicoanálisis*, Aurora, Buenos Aires.
- Rivara, Greta, 2006, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, Editorial Ítaca, México.
- Seminare de filosofia i gènere, “María Zambrano”. Disponible en: <http://www.ub.edu/seminarifilosofiagenere/filosofa/maria-zambrano/?lang=es>

- Serna, Enrique, 2013, *Genealogía de la soberbia intelectual*, Taurus, México.
- Sánchez-Gey Venegas Juana, 2014, “La educación en María Zambrano: su reflexión sobre la persona”, *Aurora, papeles del seminario María Zambrano*, núm. 15.
- _____, 2018, *El pensamiento teológico de María Zambrano. Cartas de la Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, Sindéresis, Madrid.
- Timsit, Sylvain, 2022, “Las 10 estrategias de manipulación mediática”, *La mente es maravillosa*. Disponible en: <https://lamenteesmaravillosa.com/las-10-estrategias-de-manipulacion-mediatica-de-sylvain-timsit/>
- Torija Aguilar, Jaime, 2018, “La presencia del sujeto en el pensamiento científico de la cultura occidental”, *Revista de Filosofía Open Insight*, vol. ix, núm. 16, pp. 73-98, 2018. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/4216/421659627005/html/>
- Zambrano, María, 1937, “La reforma del entendimiento español”, *Hora de España*, núm. ix, septiembre.
- _____, 1955, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1971, *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid.
- _____, 1986, *El sueño creador*, Turner, Madrid.
- _____, 1988a, *Persona y democracia*, Anthropos, Barcelona.
- _____, 1988b, *Claros del Bosque*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 1989a, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid.
- _____, 1989b, *Senderos, Los intelectuales en el drama de España, la Tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona.
- _____, 2001, *La confesión, género literario*, Siruela, Madrid.
- _____, 2004, *Al encuentro del alba*, Monte Carmelo, Burgos.

John Singer Sargent: del lujo industrial a la transformación social

John Singer Sargent: from industrial luxury to social transformation

Ángel Samuel Sánchez Aristeo
Universidad Digital del Estado de México
angel.sanchez.aristeo@outlook.es

Susana Silvia Zarza Villegas
Universidad Autónoma del Estado de México
zavss@hotmail.com

Resumen: Condicionada por el modo económico de cada formación social, la pintura ha participado –y no en menor medida– de la adaptación: sus imágenes rectoras han dado cuerpo y forma a los engranajes ideológicos, y su valor funcional se ha reconducido a la mera relación fetichista. Bajo esta clasificación asignada de antemano al fenómeno, en el instante en que hay pintura, deja de haberla propiamente. Por otro lado, el arte tiene por condición autonomía y libertad, y en el artista no es decisiva la conciencia armónica, puesto que está en dialéctica con la realidad social, este interviene en su transformación. El presente artículo intenta dar cuenta cómo la vida y la obra de John Singer Sargent remiten a dicha naturaleza antinómica, que nos hace recordar la idea y la realidad, de la propia libertad. Para el análisis se recuperan aquellos autores que han intentado rescatar el mundo de la racionalidad instrumental.

Palabras clave: fetichismo, transformación, arte, artista, naturaleza.

Abstract: Conditioned by the economic mode of each social formation, painting has participated –and not to a lesser extent– in the adaptation. Its governing images have given body and shape to the ideological gears, and its functional value has been redirected to the mere fetishistic relation. Under this classification assigned in advance to the phenomenon, in the moment when the paint is, immediately ceases to be itself. On the other hand, art has autonomy and freedom as a condition, and in the artist is not decisive the harmonic consciousness, since he is in dialectic with social reality intervening in its transformation. This article attempts to account for how the life and oeuvre of John Singer Sargent make reference to this antinomic nature, which remind us the idea and reality of freedom itself. For the analysis, those authors who have tried to rescue the world of instrumental rationality are recovered.

Keywords: Fetishism, Transformation, Art, Artist, Nature.

Recibido: 11 de mayo del 2022

Aprobado: 29 de septiembre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.683>

Introducción

Quien haya experimentado la ejecución deslumbrante y el virtuosismo técnico de la obra de Sargent, habrá advertido expeditamente que fue un artista de rango supremo. El ingenio que esgrime en los retratos realizados durante el periodo que media del 1879 al 1905, recibe su impulso más potente de la belleza, la sensualidad y, sobre todo, de la categoría social de sus mecenas, quienes ponen en escena su riqueza presentándose con sus mejores galas, junto a pesados cortinados y luciendo joyas en opulentos interiores. Así, bajo el fulgor de lo privado, el pintor compacta, en una especie de habitáculo, a sus modelos y a sus respectivas mer-

cancías de súper lujo; dichos componentes llevan inscrito, por así decir, el signo del dominio económico, y el resultado que consigue es sublime.

Cuando el artista entremezcla las esferas de lo animado y lo inanimado, echa abajo las barreras que demarcaban una de otra, pues los objetos, en tanto idealizados y ennoblecidos, se superponen: rivalizan con lo viviente. Pero al fetiche no le es suficiente dicha transfiguración, este, en tanto personificación de las relaciones sociales, prescribe el rito para que también Sargent se repliegue ante él, y este en principio capitula: se integra de la mejor manera al proceso social, persigue en extremo plasmar la realidad en sus más sutiles y refinadas fantasmagorías, y se entrega a los manejos, así como a las formas de la alta burguesía.

Sin embargo, en este aparente subjetivismo, Sargent fue capaz de romper con el perímetro impuesto por los intereses dominantes, para participar en la configuración de sí mismo, en su autorrealización, cuando decide no pintar más retratos de encargo. Con este pase al acto comienza la búsqueda de nuevas vías de acceso a lo sublime; la toma de conciencia y por consiguiente distancia respecto al horizonte ontológico que proporciona el lujo y el dinero; el cuestionamiento a los intereses que se admiten como necesarios e indispensables, así como de las formas de vida en la metrópoli.

Solo a condición de sustraerse a semejante adecuación de la sociedad, fue que el artista pudo plasmar y dar cuenta cómo esta, en tanto exige un tipo de acción que implica dominio sobre la naturaleza —en todas sus formas—, se torna irracional y un ejercicio de controles. Desde su aparente falsa conciencia, Sargent fue capaz de cuestionar sus contradicciones intrínsecas, así como las de la sociedad.

Antecedentes

El arte ha sido incluido, desde siempre, como objeto de investigación psicoanalítica: este tiene como connotación principal el resultado de la sublimación que se produce en el artista cuando es impedido –interna y/o externamente–, el logro de una meta sexual “normal”. Así, la sublimación permite apartar el interés por la consecución real, y darle paso a formas asexuadas. Sigmund Freud, que es conocido como experto en temas de sexualidad y su respectivo correlato anímico, es a quien le debemos la categoría de sublimación; bajo dicha concepción emprendió un estudio sobre Leonardo da Vinci y, a partir de un recuerdo del pintor renacentista, logró extraer que las enormes dotes artísticas que dejó traslucir a lo largo de su obra recibieron el acicate directo de la pulsión sexual apuntalada en la infancia:

A consecuencia de la represión del amor por la madre, esta parte será esforzada hacia una actitud homosexual y se dará a conocer como amor ideal por los muchachos. En lo inconsciente se conserva la fijación a la madre y a los recuerdos beatíficos del comercio con ella, aunque provisionalmente perseverare en estado inactivo. De tal manera, represión, fijación y sublimación cooperan para distribuirse las contribuciones que la pulsión sexual presta a la vida anímica de Leonardo (Freud, 2007: 123).

Bien es cierto que el psicoanálisis pone en evidencia los mecanismos sociales que se han producido en la individualidad mediante la represión pulsional, y que explica determinados fenómenos inconscientes que se movilizan como contrafuerzas; no obstante, el que la interpretación psicoanalítica –al menos la tradicional– trate a los artistas como si fueran pacientes de un análisis o que generalice las conflictivas de sus acaudalados pacientes presenta una serie

de problemas, destacan dos que se interconectan: el primero es el hecho de reducir tanto la personalidad como la obra del artista a una causa única, en este caso la sexualidad; el segundo es que, al legislar mediante un principio único, una serie demasiado amplia de hechos no diferencia los rasgos primariamente libidinosos de los creados por la represión que es incompatible con las formaciones sociales de producción: más bien, se desdice de ellas.

En el nexo inextricable que se establece entre inconsciente y pintura, se cumplen funciones antitéticas, como la que apunta a la realización de la libertad humana, la crítica radical, la transformación social, etc. Pero, mientras estas se subordinen a una teoría revestida con el deslumbrante oropel burgués, o se infravaloren, el problema sobre lo que aguijonea al artista, o la realidad que es incompatible con los deseos concretos del individuo, y que cobran expresión o se materializan en la obra de arte, devendrán una interpretación bastante idealista, aderezada, ideológica.

Toda vez que el concepto de sublimación se agota en transformar un objeto innoble por otro innoble, elude que “las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian” (Adorno, 2014: 14). Esta fórmula (sublimación) lleva la impronta de la adaptación, y soslaya la manera en que la obra de arte y el artista adoptan una posición ante la realidad que está en correspondencia con el desarrollo social, de ahí que para Adorno:

Si el arte tiene raíces psicoanalíticas, son las de la fantasía de la omnipotencia. Pero en el arte también trabaja el deseo de construir un mundo mejor. Esto desata toda la dialéctica, mientras que la concepción de la obra de arte como un lenguaje meramente subjetivo de lo inconsciente ni siquiera la alcanza (2014: 20).

La comprensión de la subjetividad, desprendida de la dialéctica social, se convierte en psicologismo pues en la sociedad actual, la

mayoría de las situaciones en las que tiene lugar las acciones de los hombres, sean estas conscientes o inconscientes, están prediseñadas por los grupos dirigentes, así que “enfocar sin más especificaciones al individuo es ideología” (Adorno, 2004: 52). Lo anterior es extensivo al arte: la reducción o el mero conocimiento de las fuerzas psíquicas inherentes a los impulsos vitales olvida que los hombres, en tanto históricamente actuantes, viven bajo determinadas condiciones que troquelan el contenido de su aparato anímico. Es así como la conducta del artista, sus deseos o pensamientos no desembocan o quedan reducidos a la repetición de lo ya acontecido, sino que se van conformando en el transcurso de los años, y se diversifican según el estrato social al que se pertenezca.

En suma, las pulsiones humanas son altamente modificables, su principal regulador son las condiciones económicas. El arte y el artista entonces avanzan en paralelo con el desarrollo social, ahí es donde transcurre la integración y adaptación del individuo al predominio económico; donde se entrega ciegamente a las relaciones en curso, y donde se sedimenta la pseudo-individualización, a saber, la identificación con intereses, ideales y necesidades contrarios –incluso– al mismo individuo. La disciplina que podría advertir, la manera en que la dialéctica social afecta, dialécticamente las formas mentales, ni siquiera la plantea. La vida y la obra de Sargent, empero, remiten a ese conflicto axiomático entre el individuo y la estructura social.

Primeros años

Si se ha de abordar en pocas páginas algo sobre la vida y la obra de John Singer Sargent, habrá que tener en cuenta la propia definición que el pintor guardaba para sí: “un americano nacido en Italia, educado en Francia, que observa como un alemán, habla como inglés y pinta como español” (Amenós, 2022). Su propia

definición obstaculiza la posibilidad de formular algo concluyente respecto a él, pues un aspecto remite a otros muchos y variados matices. No obstante, el que hiciera hincapié en estos aspectos de su personalidad permitirá aproximarnos intuitivamente hacia su individualidad ecléctica y talante refinado.

En efecto, Sargent nace en Florencia en el año 1856, periodo en que la cultura capitalista llega a su más intenso desarrollo, al menos Inglaterra, Estados Unidos y la mayor parte de Europa se encuentran en la cima real de su poder. Es hijo de los norteamericanos Fitzwilliam Sargent y Mary Newbold Singer, quienes zarpan en 1854 hacia Europa, con la esperanza de que un cambio de clima fuese beneficioso para la salud de Mary, quebrantada tras la pérdida de su primogénito, cuando recién cumplía los dos años. Es importante señalar que, siempre en busca de climas benignos, la familia mantuvo continuos viajes por toda Europa: la infancia de John, por así decir, fue una infancia nómada.

Mary era una artista aficionada; en su constante peregrinaje por ciudades de importancia histórica, así como por museos y monumentos de cada localidad que visitaba, se empeñó en que sus hijos hicieran al menos un dibujo al día. Así, Sargent capturaba sus impresiones sobre personas, lugares, esculturas, etc. Los vínculos de la familia con un prestigioso círculo de amigos refinados y cosmopolitas fueron de suma importancia en la educación de Sargent: transmitieron preferencias eclécticas y estéticas, además de contribuir a hacer de él un buen pianista. Esta particular formación será decisiva –evidentemente– en la configuración de su personalidad, pero revestirá mayor importancia en ciertos aspectos “últimos” de su pintura, cuando se decanta hacia la acuarela y al impresionismo.

El talento de Sargent y su determinación era evidente, a los diecisiete años resuelve que París sería el mejor sitio para realizar sus estudios de pintura, y se inscribe al taller del pintor retratista de moda Carolus-Duran, quien le aconseja “volver a España tras

concluir su aprendizaje, a fin de estudiar la obra de Velázquez” (Muñoz y Boone, 2022). Además de Velázquez, Sargent copió en El Prado varias obras del Greco, de Jacopo Tintoretto y de Ticiano. Cuando regresa a la capital del lujo y de las modas, estudió las obras de Pieter Paul Rubens, de Rembrandt, de Franz Hals; conoció, además, a Claude Monet, así como a August Rodin.

Cuando apenas contaba con veintitrés años, su éxito ya era resonante: clientes potenciales de diversos estamentos eran cautivados y atraídos por la técnica retratística del joven pintor. Sin embargo, en 1884 se produce el famoso escándalo del Salón parisien a causa de la exposición del retrato de *Madame X*, título con el que Sargent buscaba proteger la identidad de su modelo: Virginie Avegno Gautreau, esposa de un banquero francés. Como Gautreau era famosa en su círculo social, tanto por su belleza y figura fuera de lo común, cuanto por su alta costura y cosmética extravagante, la identificación fue automática; advinieron las burlas y las reacciones negativas: para algunos espectadores “su estilizada representación era rotundamente desfavorecedora, ofensiva, fea y excéntrica... Para muchos era escandaloso que Sargent hubiera pintado el enjoyado tirante derecho del atrevido y escotadísimo vestido resbalando del hombro” (Herdrich, 2018: 39).

El escándalo provocó que escasearan los encargos en París, por lo que se trasladó a Inglaterra y posteriormente a Norteamérica; una vez ahí, su amigo, el escritor Henry James, utilizaría su pluma para promover su trabajo. Fue en Boston y Nueva York donde Sargent encontró el solaz para su obra, pintó más de veinte retratos durante los nueve meses de su estancia, de 1887 a 1888: “La visita culminó con la primera exposición individual en el *St. Botolph Club de Boston*, en la que estaban presentes muchos retratos recién terminados de las familias más ilustres de la ciudad” (Herdrich, 2018: 84).

Cuando regresó a París Sargent seguía con pocos encargos, por ello retornó a los Estados Unidos en diciembre de 1889; dos meses después de su arribo, la Librería Pública de Boston le comisionó decorar la sala de colecciones especiales, se trataba de unos paneles (murales) en los que Sargent se permitiría “seguir estudiando siempre, y poner tu vida en ello”; y es que “El retrato –dijo– es un ataque que dura una semana o un mes, y luego se acabó” (Herdrich, 2018: 15). Este trabajo lo iba a mantener ocupado hasta sus últimos días: *La Arquitectura, la Pintura y la Escultura protegidas por Atenea de los estragos del tiempo, Apolo con el carro del sol, Las Danaides*, etc., son parte del legado y expresión de un hombre que se niega a la coacción, a la mimesis, a la reificación.

Al tiempo que planeaba y ejecutaba sus murales, Sargent realizó portentosas obras como: *Lady Agnew de Lochnaw, La señora de Hugh Hammersley, La familia Marlborough*, entre otras. Por estas obras el artista recibió los más sustantivos encomios, al tiempo que lo convirtieron en el retratista más codiciado y mejor pagado: “Tener un retrato pintado por Sargent era, para la alta sociedad americana, una importante marca social” (Amenós, 2022). En estos lienzos Sargent pone a su servicio el ideal de belleza, el lujo y el culto a la mercancía propios de la era burguesa, y los exalta de una manera completamente radical. Plasma la verdadera quintaesencia del capitalismo al mostrar la realidad tal como podría ser vivida por sus clientes: como si esta se tratase de una exhibición del estatus, ociosa, sofisticada y al margen de la vida práctica. La proeza de Sargent por momentos hace olvidar aquellas “cosas toscas y materiales” sin las cuales –ha dicho Benjamin– “no existirían las más refinadas y espirituales” (2021: 67)

Bajo la seguridad material que se aliena con el fetichismo de la mercancía y la “respetabilidad” burguesa, en 1902 comenzó a quejarse por tener que pintar retratos de encargo y para 1907 (en la cima del éxito) le expresó a su amigo R. Curtis que no los iba a

pintar más: “los detesto, abjuro de ellos y espero no volver a hacerlos jamás, y menos aún de las Clases Altas” (Herdrich, 2018: 96). Su desilusión provenía principalmente de los caprichos y vanidades de su clientela, esta le observaba su interés, su buen gusto, y sus opiniones respecto a sus encargos. Al parecer Sargent adoleció de aquello que han adolecido los grandes maestros como Miguel Ángel o Wolfgang Mozart,¹ pues en cierta ocasión, refiriéndose a la retahíla de quejas de sus modelos, el pintor definiría el retrato como “un cuadro en el que hay solo un pequeño no sé qué que no está del todo bien en la parte de la boca” (Herdrich, 2018: 96). En el mismo año una condesa le pedía el enésimo retrato; Sargent, exasperado, le contestó: “Pídame que le pinte el portal de su casa, su cerca o sus pajares y me encantará hacerlo, pero no un rostro humano” (Amenós, 2022).

Durante este periodo, el artista es tolerado e integrado por las clases privilegiadas y este, en cierta medida, gustaba de alagar o adular a su clientela, con los mismos retratos —evidentemente—, con un diálogo respetuoso, pero también con su comportamiento (una que otra vez se permitía tocar el piano para ellos). De manera que Sargent actuaba como lo hace el *entertainer*, solo que estas maneras pronto se volvieron motivo de repudio y fastidio, tal como

¹ Se cuenta que el gonfaloniero Pier Soderini fue a ver la estatua que había encargado a Miguel Ángel y criticó lo grueso de su nariz. El escultor se subió sobre el andamiaje, tomó un cincel y un poco de polvo de mármol y, moviendo ligeramente el cincel, hizo caer poco a poco el polvo; pero se cuidó muy bien de no tocar la nariz y la dejó como estaba. Después, volviéndose hacia el gonfaloniero, le dijo: —Mirad ahora. —Ahora dijo Soderini, Me gustó mucho más. Le habéis dado vida (Rolland, 1988: 126). Por otro lado, el emperador José II, que se había interesado en el proyecto de la ópera de Mozart, *El rapto de Serrallo*, como prototipo de teatro alemán, no quedó al parecer satisfecho con la obra terminada. Le dijo al compositor, tras el estreno de la obra en Viena: “Demasiadas notas querido Mozart, demasiadas notas”. Se cuenta que Mozart replicó “Sólo las precisas, majestad” (Elias, 1991: 142).

él mismo le expresó a su amigo y colega Jacques-Émile Blanch: “Pintar un retrato puede ser bastante entretenido si uno no está forzado a hablar mientras trabaja... Qué tontería tener que entretener al modelo y parecer feliz, cuando uno se siente desgraciado” (Calvo, 2017).

Cansado de las exigencias de las sesiones y de la obligatoriedad de dar gusto a sus clientes, Sargent retoma e intensifica su pauta –establecida en la infancia– de traslados estacionales; en el otoño de 1901 viaja a Venecia y le escribe a su amigo, el escultor Augustus Saint-Gaudens, que “había venido a Italia” ... “huyendo de los retratos” (Herdrich, 2018: 145). Fueron estas escapatorias del trabajo retratista las que volcaron y reafirmaron el interés de Sargent hacia el impresionismo, hacia el paisaje, hacia la luz, el agua, la naturaleza; su producción a partir de ese momento dio un giro radical.

Hacia el panteísmo

Se podría decir que, a partir de esta disposición, Sargent le quitó a su pintura todos los harapos ideológicos, y la trasladó de la formalidad a la informalidad: sus modelos ya no eran las familias más ilustres y adineradas, sino trabajadores, su familia y/o amigos; estos no vestían aterciopelados vestidos, ni los representaba en una postura serena o formal, sino holgazaneando, pintando, leyendo, etc. Respecto a los materiales y a su técnica, también pasaron de un extremo a otro, el óleo fungió como epifenómeno y la acuarela pasó a ser factor primario, fue de trazos y detalles cuidadosamente articulados, a pinceladas sueltas, anchas, y con dinámicas descargas de pintura. Análogamente, Sargent abandona los espacios cerrados y ostentosos, para pintar a lado de los ríos, las piedras, los árboles, etc. De acuerdo con Beruete, Sorolla y Sargent compartían similares intereses artísticos: “encontraban en la acuarela el alivio preciso

para sobreponerse de la ingrata tarea de los retratos y los tres se dedicaron a explorar los efectos luminosos del Impresionismo en su trabajo al aire libre” (Muñoz y Boone, 2002).

Las pinturas que probablemente expresen mejor dicho cariz sean: *Una habitación de hotel*, *Santa Maria della Salute*, *Grupo con sombrillas*, etc. No obstante, la obra que simboliza magistralmente el desaire, y el retiro de las formas sociales imperantes, es *El Ermitaño*: esta obra fue realizada en el año 1907, cuando anunció que no volvería a hacer más retratos de encargo. Aquí, el pintor ofrece una fuerte carga intelectual y filosófica, pues pone en escena a un individuo que recuerda al anacoreta, al rebelde, al asceta; incluso el crítico Kenyon Cox llegó a decir que en esa pintura “se ve al John Sargent esencial, trabajando para sí mismo sin atender a presiones externas y haciendo lo que realmente le gusta hacer” (Herdrich, 2018: 150).

El Ermitaño fue realizado mediante una paleta terrosa y técnica empastada, las tantas capas de pigmento mezclado dificultan distinguir *in actu*, al mismo ermitaño y a los animales ahí representados, de los árboles, de las ramas, del terreno rocoso. El modelo y el paisaje se encuentran fundidos, ninguno cobra protagonismo, sus fragmentos están ligados y religados al gran todo. *El Ermitaño* es la pintura en la que probablemente Sargent plasmará con tal fuerza aquel *phatos* rebelde que se corresponde con el hecho objetivo de huir de la esclavitud de los fines que apuesta la civilización y el progreso industrial.

Cuán consciente era el pintor, de que lo que espoleaba la aludida transformación era el deseo y la necesidad de sustraerse a la falsa conciencia, se pone en evidencia por su preocupación cuando vendió el lienzo al *Metropolitan Museum of Art*: “Ermitaño está bien –explicó–. Me habría gustado que hubiera otra palabra sencilla que no implicara ninguna asociación cristiana, sino que más bien aludiera a la serenidad o al panteísmo” (Hendrich, 2018: 150). Esta

misiva expresa sin ambages, que la formación social dominante no es ya el espacio de interés para su escenificación; sino el cosmos, la vitalidad, la naturaleza, así como la necesidad de estar en armonía con ella, necesidad que es aún más apremiante en cuanto esta ha sido sometida por las relaciones sociales de dominación, y en tanto que dicho sometimiento, se hizo extensivo a lo concreto y singular de cada individuo, generando una conciencia y un comportamiento acorde con el sistema condicionante de la vida:

La naturaleza dispone de un ritmo que no es el de los hombres, quienes, en vez de someterse a él, han preferido someterlo. La historia de la domesticación del tiempo coincide con la historia de la humanidad. El tiempo de la naturaleza obedece a los tiempos circadianos: la alternancia del día y de la noche, la alternancia de las estaciones (Onfray, 2018: 83).

Esta concepción de Onfray coincide con la de Benjamin en tanto el tiempo vacío, irreversible, ininterrumpible que impone el progreso y la modernidad, niega la propia felicidad y la sustituye por el prestigio de las cosas. La manera en que Sargent se pronuncia contra esta lógica es alejándose de la misma, para vivir otro tiempo, el tiempo que Onfray encumbra: el de la mecánica circadiana, el tiempo que guía los trabajos campestres; así, el 25 de julio de 1916, Sargent le escribe a su amigo E. Charteries: “Después del calor de los últimos días de Boston, y de las muchas jornadas de tren a través de las praderas interminables, es delicioso estar aquí entre riscos y glaciares y pinares” (Herdrich, 2018: 156).

A Sargent le resultaba asfixiante el tiempo de la metrópoli: el tiempo de la eficacia, de la productividad, de la velocidad; cuando el patronato del museo de Boston le pregunta por el estado de los frescos, el artista responde escuetamente que “el plazo estipulado era insuficiente” (Herdrich, 2018: 218). El pintor quería percibir

el mundo, captar el universo y, con la entrada en escena de la naturaleza, su pintura solo podía advenir después de largos viajes, prospectivos, meditados, elegidos cuidadosamente; esto suponía considerar el curso, la salida y el ocaso del sol; su obra está estrechamente relacionada con el astro, no es coincidencia que al final de su carrera Sargent recomendará a los alumnos “cultivar la observación”, “Almacenar cada momento en la memoria”, pero, “Por encima de todo viajar, ver la luz del sol y todo lo que haya que ver” (Herdrich, 2018: 16). En definitiva, la sustancia de su pintura no fue más el efecto suntuoso de la ornamentación idealizada; el brillo lo suministraba el contacto con los elementos: el magnetismo del arroyo, la potencia de las montañas, el silencio de las piedras.

En 1911, Sargent —con 55 años— visitó las canteras de mármol de Carrara en Italia, canteras que antaño visitaría Miguel Ángel, y similar al maestro renacentista: “durmió durante semanas en una choza tan completamente desprovista de cualquier comodidad, que sus acompañantes, mucho más jóvenes que él, se marcharon a los pocos días, incapaces de soportar los rigores espartanos que su superior toleraba con serena indiferencia” (Herdrich, 2018: 153). El resultado de esta experiencia fueron las pinturas: *Carrara: trabajadores* y *Bajando mármol de las canteras a Carrara*, en estas, al igual que en *El Ermitaño*, se funde el majestuoso paisaje con las actividades intemporales de los operarios, y pese a que aquí los serenos y fuertes trabajadores quedan empequeñecidos por las colosales piedras, para el año 1917, cuando pinta las acuarelas *Hombre y poza*, *Florida* y *Caimanes enfangados*, no existe protagonismo de uno u otro componente, sino que sitúa el todo en su nivel real, es decir, orgánico y armónico, como un todo viviente.

Si se compara *Caimanes enfangados* con *Hombre y poza*, *Florida*, se advertirá la inexistencia de cualquier jerarquía: el hombre, el animal y la naturaleza, son situados en completa igualdad. De lo anterior solo se puede desprender el hecho de que Sargent amaba

la vida en cualquiera de sus formas, lo viviente era el abrevadero y la sustancia de sus óleos y acuarelas; lo muerto, lo fetichizado e idealizado por la burguesía, se fue desliendo. Sargent genera un sentimiento de lo sublime sin la necesidad de representar a un hombre sometiendo a otro, o al mismo mundo (a la naturaleza); bien al contrario, lo denuncia y lo desprecia, tal como lo exhibe su obra *Gaseados*, obra que deja ver los espantosos efectos de la guerra química moderna.

Nunca, bajo pretexto técnico o discursivo transfiguró “estéticamente” el sufrimiento del hombre, del animal o de la mujer. Para escarnio del psicoanálisis, su obra no puede concebirse como el resultado de la sublimación de pulsiones sexuales, de muerte o agresivas, aunque con esto no se pretende indicar que no subyacieran en él; pero su pintura en este periplo tampoco remite a una virilidad ostentosa, a una exhibición de testosterona, o una exaltación de figuras fálicas y patriarcales: todas estas, perversiones inherentes a la modalidad capitalista que reprime la sexualidad y la libertad.

Sargent no cumplió cabalmente su disposición de no pintar retratos, aunque cabe advertir que solo lograban sacarlo de su retiro cuando se trataba de algún amigo o por algún motivo especial, por ejemplo: el retrato de *La condesa de Rocksavage* que pintó en 1913, con ocasión de su matrimonio y como prenda de amistad; no está demás mencionar que, en ese cuadro no hay ornamento de lujo alguno. En ese mismo año pintó a su amigo Henry James, por encargo de un grupo de admiradores para festejar su cumpleaños, y en 1917 retrató a Charles Deering, cuadro que resalta por la informalidad de su composición: aquí se observa al modelo en una postura desaliñada, con el cuello de su camisa desabotonado; el desorden del paisaje con su dispersión de palmeras y cocoteros, o el sencillo mobiliario de mimbre, contrastan con la opulencia formal de aquellos retratos de sociedad.

Sargent, en correspondencia con su máxima, continuó pintando, viajando, observando durante toda su vida, e hizo extensiva su obsesión a cuanta gente le rodeaba. Así fue el caso de una estudiante de arte: Julia Heynemann, a la que, a propósito de su estancia en España, le dio las siguientes instrucciones: *After Madrid /Toledo-walk over/ Puente S. Martin eastward/ is a little chapel & down/ to the river & use ferry*. Lo que le recomendó fue: “Un delicioso paseo por los riscos que rodean la ciudad, bajando el río y cruzando en barca bajo la Virgen del Valle, que el artista debía conocer bien” (Muñoz y Boone, 2002).

El artista trabajó sin descanso para terminar los murales destinados al *Museum of Fine Arts de Boston*, ya que, a comienzos de 1925 pensaba zarpar hacia Estados Unidos para hacer la entrega del encargo; no obstante, cuatro días antes de la fecha, murió de un ataque al corazón mientras dormía; se había quedado dormido leyendo el *Diccionario filosófico* de Voltaire (Herdrich, 2018: 218).

Sargent suscribe a Voltaire

En este punto es pertinente cuestionar: ¿Qué podría haberle interesado al artista de un filósofo polémico que fue perseguido y, además, reconocido como el motor de la transformación social del Siglo de las Luces? ¿Sargent se habría de contentar con leer esa mezcla de ocurrencias vertidas en el *Diccionario*? He aquí una predicción fácil de verificar: después de su exilio de París, de su persecución y arresto en Frankfurt, y de vagar por las tierras de Alsacia, Voltaire se instaló en principio en Ginebra, en una casa que el poeta y filósofo bautizó como *Les Delices*, situada al pie de los Alpes; posteriormente compró una tierra situada entre Ginebra y Francia: el *Château* de Ferney, donde al fin, el filósofo pudo sentirse feliz y liberado.

El nuevo estado anímico –más allá del cese persecutorio– estaba en la posibilidad de poner en práctica los ideales de las Luces: llevó el agua potable a Ferney, construyó un colegio y una industria de relojes, beneficiando directamente a aquellos pobres campesinos que alguna vez observó durante una breve visita. En el *Château* abandonó las modas de Versalles, reutilizó viejos y deslucidos trajes, y se transformó en un agricultor y ganadero empedernido. En dicho lugar escribió su gran obra maestra: *Cándido, o el Optimismo*, la cual finalizaba con la lección: “pero hay que cultivar nuestra huerta” (Voltaire, 2019: 102).

En efecto, el filósofo estaba orgulloso de sus tierras y en lo que se había transformado, “no soy más que un campesino” decía a los visitantes mientras les mostraba sus campos y sus granjas” (Domínguez, 2014). Lo sublime, al igual que Sargent, lo encontraba Voltaire en la naturaleza, en lo vivo, así le escribió a Madame du Deffand: “Existe un placer preferible a todos: es el de ver reverdecer las vastas praderas y ver crecer bellas cosechas. Es la verdadera vida del hombre. Todo el resto es ilusión” (Domínguez, 2014). Esta breve descripción de la praxis del filósofo permite dar respuesta a nuestra interrogante y así afirmar: Sargent y Voltaire cantaban del mismo misal, de manera que el primero no solo leyó al segundo, sino que lo suscribió.

Conclusiones

De la mano con la lógica del progreso, se imprimió la ilusión subjetiva de que el dominio técnico sobre la naturaleza acarrearía la reducción de los horizontes sociales y la explotación, se reduciría el sufrimiento; persiste este espejismo, pese a que choque diaria y contundentemente con la realidad objetiva. Es por esta razón que la particular relación de Sargent con lo vivo es explosiva: en tanto un hombre intensamente libidinal que se decanta por la vida en

todas sus formas, evoca esa ontología antiquísima que apuesta por la armonía, en lugar del dominio sobre la naturaleza, y rememora la violencia de los hechos.

Su obra es evidentemente subversiva, pues no queda circunscrita a la idea de una felicidad meramente subjetiva o contemplativa, sino que presenta la posibilidad de una que sea objetiva, al margen de la racionalidad del mundo técnico y su tendencia acumuladora. Sus traslados estacionales no pueden observarse como un simple gesto escapista, sino como un tiempo arrancado a la lógica del progreso, a la velocidad de lo existente, y al tiempo de la eficacia que viene incorporado por el sistema capitalista, es decir, participa de un cambio en el mundo real, estéticamente anticipado.

No es pura coincidencia que el pintor leyera al filósofo que propugnaba defender cuanto beneficiara a la sociedad y el bienestar de los hombres; que con el tiempo se hizo más insensible a las injusticias sociales; que otorgaba mayor importancia a su independencia y a su libertad que a la opulencia decorativa material. En ambos se hace patente la búsqueda de su autonomía, centrándose en el funcionamiento del presente, a la luz de su posible transformación.

Al desvelar el vuelco dialéctico que se produce entre lo vivo y lo muerto, entre la mercancía y el sujeto, Sargent señalaba hasta qué punto las maneras de acceso a la libertad vienen condicionadas y premeditadas por las fantasmagorías del mercado. De esta manera el pintor, aunque nunca intimó con Voltaire, era un espíritu afín en tanto expusieron la mentira central del capitalismo, a saber, que dicho sistema y sus objetos fetichizados pueden conceder libertad y felicidad. Al hacerlo, no solo nos mostraron un futuro deseable, sino también factible.

Se podría objetar que Sargent trabajó bajo la seguridad de lo privado; que el móvil que obedeció fue su propio placer y sus propios intereses (de clase); que no en menor medida se apegó a las modas vigentes, incluso a las restricciones técnicas y formales de

los grandes maestros; sin embargo, el justo valor de su obra estriba en haber plasmado y cuestionado las contradicciones inmanentes a dichos intereses, así como por la progresiva lejanía del estándar dado; de ahí que en determinado momento no precise de la mirada ni de la opinión del poder. Es cuando se revela su función antitética.

Más importante fue el hecho de evidenciar el carácter fetichista del arte y del artista, que advenían tal por el simple hecho de estar condicionados por el modo económico. Dicho carácter era el que aproximaba el arte al espectador, ofreciéndole sin más su lado inmediato, es decir, material-pictórico; pero tras la fachada, el arte tenía otro aspecto, su lado extraño que ocultaba en sí: la construcción y constricción que reducía al artista a la reproducción de lo existente, y al consumidor a la mera posesión y/o adoración. Es así como espectador y artista se identificaban con lo representado, se volvía común por el simple hecho de ser producto del poder que nos aherroja, que sedimenta en cada uno de nosotros las pobres y fatuas pretensiones que imperan en el presente.

En este contexto, sería un error pretender captar el sentido de su obra inmediatamente, pues el artista se limitaba a representar la realidad tal y como la percibía, dejando las conclusiones e interpretaciones al espectador. Quiere decir esto que, solo mediatamente se podrían extraer de esos demiurgos de la naturaleza y del cosmos que presentó Sargent los elementos simbólicos que se convierten en portavoz de las necesidades objetivas. Y aunque no sea preciso hacer como él y sus modelos, quienes llegaron a conocer lugares inhóspitos solo a condición de recorrer bastantes kilómetros, de alejarse del cemento, del asfalto; sí que requiera el distanciamiento respecto a la lógica que impone la estática, y la estética social dominante.

Esta sería una manera de poder contemplar la existencia en su desnudez, para así, transformarla, porque cuando se está acorde

con ella, triunfa el desiderátum de la adaptación en el arte, en el artista, y el observador. Por lo anterior, y más allá de lo anecdótico, la vida y la obra pictórica de Sargent llevan la impronta de que el mundo debería y debe ser cambiado, y esto también tiene consecuencias en el espectador. En efecto, si es posible que el artista y su obra reproduzcan y, por ende, perpetúen lo existente (de cara al espectador), también tienen el potencial de alejarlo, de sustraerlo; acaso alguna vez se encuentre frente *Atlantic Storm*, a *La Biancheria*, o junto a dos niñas encendiendo farolillos japoneses: *Clavel*, *lirio*, *lirio rosa*; y de esta manera contrastar los verdaderos intereses, miedos y valores del hombre, de aquellos que obedecen al fetichismo mercantil y que configuran nuestras experiencias psíquicas.

El cambio fáctico y psíquico precisa de cuestionamiento, en este sentido Sargent no condesciende, no se conforma con ahitar las fauces del aparato de poder, sino que también expone que lo que la razón del sistema exige de sus miembros es inmanentemente irracional; que en la era consumista en la que nos encontramos, existimos subyugados por las mercancías; pero que también es posible y necesario determinar nuestros propios destinos, garantizar nuestros medios de vida y de la comunidad. Habría que recuperar la idea de Benjamin, sobre que la sensibilidad que el artista vierte en sus imágenes, igual que lo hace la moda, anticipan lo real, lo venidero en muchos años, según dijo: “el que lograra descifrarla no solo conocería de antemano las más nuevas corrientes en el arte, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones” (Benjamin, 2013: 149).

De esta reflexión conceptual en términos de necesidades antagónicas, se desprende que la obra de Sargent participa de la historia porque instruye cómo el valor de cambio aniquila nuestros sueños y esperanzas, evidencia la vida en su falsa libertad y apunta a una práctica existencial, al margen de un *yo* que actúa inconscientemente, el cual reproduce de manera refleja el rasgo objetivo. En

un segundo momento invita a ejercer nuestras facultades críticas respecto a los fundamentos de nuestro ser social, esperando transformar a sus pasivos espectadores, petrificados por las relaciones sociales, en hombres sedientos de compromiso político y social.

Referencias

- Adorno, Theodor, 2004, *Escritos Sociológicos I*, Akal, Madrid.
- _____, 2014, *Teoría estética*, vol. VII, Akal, Madrid.
- Amenós, E., 2022, “Historia del Arte y Actualidad Cultural”, *Aparences*. Disponible en: <https://www.aparences.net/es/tematicos/impresionismo-americano/john-singer-sargent-mas-que-un-retratista/> (Consultado: 4/X/2022).
- Benjamin, Walter, 2013, *Obra de los pasajes*, vol. I, Abada, Madrid.
- _____, 2021, *Sobre el concepto de historia*, Alianza, Madrid.
- Calvo Santos, Miguel, 2017, “Historia/Arte”, *HA!*, 21 de abril. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/john-singer-sargent> (Consultado: 4/10/2022).
- Domínguez, Mart, 2014, *Voltaire*, Gredos, Madrid.
- Elias, Norbert, 1991, *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona.
- Freud, Sigmund, 2007, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, vol. XI, Amorrortu, Buenos Aires /Madrid.
- Herdrich, Stephanie, 2018, *Sargent. Obras Maestras*, El viso, Trento.
- Muñoz, José Pedro y Elizabeth Boone, 2002, “John Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en Estados Unidos”, *Añil: Cuadernos de Castilla*, pp. 58-61.
- Onfray, Michel, 2018, *Cosmos. Por una ética sin moral*, Paidós, México.

Rolland, Romain, 1988, *Vidas ejemplares*, Secretaría de Educación Pública, México.

Voltaire, 2019, *Cándido*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

Versión, subversión y parodia: propuestas posfeministas en “Malena, una vida hervida” de Almudena Grandes

Version, Subversion, and Parody: Postfeminist Proposals in Almudena Grande’s “Malena, una vida hervida”

Alicia Rita Rueda Acedo
Universidad de Texas, Arlington, Estados Unidos
aliciarueda@uta.edu

Resumen: En este artículo se analiza “Malena, una vida hervida” de Almudena Grandes como relato paradigmático de las propuestas posfeministas que la autora española presenta en su obra narrativa, la cual recurrentemente se distancia y critica los modelos patriarcales de mujer tradicional, al mismo tiempo que cuestiona varios presupuestos feministas.

“Malena, una vida hervida”, integrante de la colección *Modelos de mujer*, critica los parámetros estéticos que establece la sociedad, y replantea el erotismo y su vinculación con la comida. Para ello, Grandes propone una versión, subversión y parodia tanto de modelos masculinos como femeninos a la vez que exhibe la incapacidad de escapar al modelo femenino impuesto por el patriarcado.

Palabras clave: Almudena Grandes, posfeminismo, modelos patriarcales, erotismo, comida, cuento, narrativa contemporánea, personajes femeninos.

Abstract: This article analyzes Almudena Grandes's "Malena, una vida hervida" as a paradigmatic representation of the postfeminist proposals that the Spanish author presents in her work. Grandes's literary work constantly criticizes and distances itself from traditional and patriarchal women roles, questioning at the same time a variety of feminist principles.

In this short story, compiled in *Modelos de mujer*, Grandes criticizes the parameters of beauty established by society while rethinking eroticism and its relation to food. To aim this goal, the author presents a version, subversion and parody of masculine and feminine models emphasizing the impossibility to escape from the feminine model imposed by patriarchy.

Keywords: Almudena Grandes, Postfeminism, Patriarchal models, Erotism, Food, Short story, Contemporary narrative, Female characters.

Recibido: 23 de marzo del 2021

Aprobado: 15 de marzo del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.626>

La obra de Almudena Grandes (1960-2021), una de las escritoras más relevantes de la España posfranquista, está poblada de personajes femeninos cuya representación puede considerarse posfeminista. El término posfeminismo no está exento de críticas e inclusive levanta ampollas, puesto que ha sido analizado desde diversas perspectivas y posicionamientos, fluctuando desde quienes lo perciben como un término despectivo que pone en evidencia los logros del feminismo y denota meramente un rasgo cronológico, hasta quienes lo definen como concomitante con lo que podría ser una tercera ola del movimiento, o quienes, sin más, los separan de

manera radical.¹ Con independencia de la complejidad del término, del concepto que se tenga del mismo y siempre que se observe desde una perspectiva occidental y de raza blanca, el caso español es sumamente significativo dadas las condiciones políticas del país durante los años en los que se produce la denominada segunda ola del feminismo y en los que la mujer española seguía sometida a los parámetros patriarcales impuestos por el Franquismo y la Sección Femenina:

To have the perspective necessary to perceive and appreciate the changes which are merely “part of the scenery” of the postfeminist novel, one has to have experienced Spain under Franco and to have observed Spanish women’s lives in Spain as recently as the 1960s-1980s –the period of second-wave feminism (which some observers allege that Spain never experienced). Perhaps it happened later than elsewhere, or took longer, but something very similar to feminism elsewhere must have been present in order to produce the similar gains that clearly happened (Pérez, 2007: 17-18).

¹ Lotz en su artículo “Theorising the Intermezzo. The Contributions of Postfeminism and Third Wave Feminism” explora las diferencias, concomitancias y controversias que entrañan los términos posfeminismo y tercera ola del feminismo que surgen en la década de los 90: “both terms continue to be used inconsistently; in some cases they are effectively synonymous, while other uses make them much more distinct” (76). La autora advierte que, sobre todo en los Estados Unidos, el término posfeminismo ha sido usado principalmente en los medios de comunicación para denotar una postura conservadora y antifeminista que advierte que los objetivos del feminismo ya han sido alcanzados y que no es necesario un mayor activismo (73-75). Por el contrario, el término tercera ola ha sido el utilizado por la inmensa mayoría de académicos aunque ambos términos son “shifting signifiers that are inconsistently defined, contradictorily invoked and burdened by complicated rhetoric” (75).

Dadas las características político-sociales propias de la realidad española, gran parte de la crítica se decanta por el término posfeminismo² en lugar de tercera ola para referirse al caso español. El debate entre tercera ola y/o posfeminismo en España cobra actualidad si se observa a la luz de los movimientos feministas internacionales en pleno siglo XXI tales como El Paro Internacional de Mujeres, el #MeToo o el #Time's Up estadounidenses, el "Un violador en tu camino", impulsado por el colectivo chileno Lastesis que se viralizó y replicó a nivel internacional o el de movimientos nacionales como el #Yositecreo (en respuesta a la violación múltiple llevada a cabo por La Manada en España). Tal es la repercusión de estos movimientos que desde el feminismo se apunta a una cuarta ola internacional que avanza en medio de una "gran crisis civilizatoria global" y que exige el fin del control patriarcal sobre el cuerpo de la mujer, el fin de la violencia de género y los feminicidios (García, 2018: 19-20).³

² Janet Pérez y Genaro Pérez apuntan que el término posfeminismo irrumpe con fuerza en la arena de la crítica estadounidense una década antes, en concreto en 1982, y en la arena española en 1979 con la celebración de las *Jornadas Femeninas* en Granada (2007: 13). No obstante, Lotz señala que Susan Faludi remonta el uso del término a la década de los años veinte (2007: 83). Ross, en su estudio de *Atlas de geografía humana*, analiza diferentes definiciones del término desde que surgiera en los ochenta en los medios estadounidenses para designar a un grupo de mujeres jóvenes cansadas del feminismo y con el sentimiento de haber superado los encadenamientos ideológicos de un movimiento feminista caduco y sin esperanza. La autora señala igualmente la acepción académica del término en intersección con otros términos de la crítica literaria tales como el posmodernismo, el poscolonialismo y el posestructuralismo (2007: 94-95).

³ García señala que "[d]e allí que de agendas basadas en la denuncia de la violencia de género, en la mayoría de los países la cuarta ola comenzó a plantarse contra tres de los pilares básicos del sistema de dominación actual: la explotación económica, la precarización laboral y la brecha salarial; la servidumbre social que implican las tareas de cuidado no remuneradas, y la violencia sexual" (2008: 20).

El término posfeminismo para referirnos a la obra de Grandes es útil para designar lo que de manera conciliadora Lotz define como *intermezzo* o una etapa del feminismo “between the overwhelming structural impediments to gender justice that existed before the activist efforts of second wave feminism yet a world in which complete equity has not been achieved” (2007: 72). Así, Pérez en “¿Postfeminismo o evolución? Un examen del panorama actual de novelistas españolas”, tras reconocer la dificultad de definir el concepto afirma que “[e]xista o no el postfeminismo, entonces, hay un cierto corpus de obras que pueden denominarse así” (2007: 146) entre las que incluye, de un lado, las producidas por “escritoras españolas antes consideradas como feministas a base de obras anteriores, pero cuya postura ha evolucionado, aparentemente distanciándolas de las corrientes feministas” y, del otro, las de “algunas escritoras de la promoción siguiente que brillan por la ausencia decisiva temática y el discurso característico del feminismo” (146). Entre la nómina propuesta por Pérez de escritoras posfranquistas y posfeministas se encuentran, entre otras, Carme Riera, Esther Tusquets, Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas o Paloma Díaz-Mas, quienes “fueron clasificadas en sus inicios como feministas [...] [aunque] no quieren que se les denomine así” (147) y otras más jóvenes como Belén Gopegui y Luisa Castro a cuya generación pertenece Almudena Grandes. La escritora que nos ocupa reflexiona sobre esta cuestión en “Las edades de Almudena”, donde analiza la situación de las mujeres españolas en el siglo xx, en particular durante el franquismo:

Durante el siglo xx, España ha sido un país anormal, al principio por exceso, después por defecto, al final, por exceso de nuevo, y tal vez, nada explique mejor esta anormalidad que la trayectoria de las mujeres españolas [...] la anormalidad española nos obligó

a hacer en una sola etapa lo que el resto de las mujeres europeas habían hecho en dos (2012: 17-18).

Como se observa, para Grandes hubo una sola ola: la segunda, en lugar de dos –la segunda y la tercera–, por lo que se reafirma la idea, a la hora de hablar del caso español, en referirse a él en términos de posfeminismo, sobre todo en la obra de Grandes quien además opina que las feministas españolas de los años 60 y 70 lo “hicimos bastante bien” (2012: 19), ya que las niñas que “llegaron a recibir Formación del Espíritu Nacional durante todos los cursos de formación escolar no se distinguen ahora de sus contemporáneas europeas” (2012: 19). Ejemplo de estas niñas criadas en la “restricción”, “racionamiento” y “moderación” de toda conducta que se predicaba desde “los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina” (Martín Gaité, 1987: 12-13) son las mujeres protagonistas de las novelas y cuentos publicados por Grandes en la década de los 80 –Lulú, protagonista de *Las edades de Lulú* (1989)– y en la década de los 90: Malena, protagonista de *Malena es un nombre de tango* (1994), las protagonistas de *Modelos de mujer* (1996) a las que me referiré a continuación, y Ana, Rosa, Marisa y Fran, coprotagonistas de *Atlas de geografía humana* (1998).

En *Modelos de mujer* Almudena Grandes presenta siete cuentos protagonizados por mujeres que responden a distintos tipos femeninos que fluctúan desde las profesionales que integran la “economía postfeminista” y posfranquista (Pérez, 2007: 17) como la propia Malena, protagonista del cuento aquí analizado y licenciada en químicas al igual que la protagonista de “El vocabulario de los balcones”, o Berta, profesora de matemáticas y protagonista de “La buena hija”. También se encuentran Lola, intérprete y doctoranda en filología rusa y protagonista de “Modelos de mujer”, y Rosalía, psiquiatra y directora del centro de salud mental donde están internadas Miguela y Queti, la primera con síndrome de Down

y la segunda enferma mental, protagonistas de “Los ojos rotos”. Estas no son las únicas enfermas mentales, ya que también se hallan la protagonista de “Amor de madre” que droga a su hija para retenerla a su lado, o la madre de “La buena hija” quien mediante el chantaje esclaviza a su hija para su propio cuidado; todas ellas junto a la adolescente que se aferra a la vida en “Bárbara contra la muerte”. Como advierte Castro “se equivocan las expectativas de quienes crean que tras él [*Modelos de mujer*] se halla un catálogo de inequívocos y siempre fijas cualidades femeninas” (1996: 10) y, tal y como afirma Pache Carballo en *Modelos de mujer*:⁴

El retrato de la figura femenina se aparta del ideal impuesto por los medios de comunicación o los mensajes publicitarios de una forma consciente y explícita; son solteras, y si no lo son, infelices, no siempre agraciadas físicamente y en más de un caso, además, se sienten gordas. El aspecto físico, y sobre todo la percepción identitaria que construyen a partir de él, lleva a muchas de ellas a sentirse inferiores y feas, acomplejadas por exigencias ajenas que deciden ignorar pero les marcan sin quererlo (2015: 480).

Esta percepción identitaria construida a partir del aspecto físico es resultado de paradójicos mecanismos de control, ya que “resulta más que curioso que en un momento de la historia occidental en el que aparentemente la mujer más libre es, en el que se ha creído dueña de su cuerpo y le han hecho pensar que está totalmente liberada, está más controlada que nunca” (Vidal Claramonte, 2002: 105). No obstante, pese a estos mecanismos de control, todos los

⁴ Con respecto al conjunto de mujeres representadas, Isabel Durán Giménez-Rico, observa que, en *Modelos de mujer*, “Grandes’s aim seems to be the articulation of a somewhat sarcastic, humorous, and multi-layered portrait of womanhood with its weaknesses and strengths, its vices and virtues, its aims and frustration” (2017: 148).

personajes femeninos del libro tienen en común el hecho de distanciarse y cuestionar los modelos de mujer tradicionales, léase patriarcales, al mismo tiempo que cuestionan muchos presupuestos feministas, como la constante necesidad de aprobación masculina por parte de Malena, la protagonista del cuento que nos ocupa.

Modelos de mujer (1996) es "una oda a los placeres materiales (comer, beber, etc.) a los que las protagonistas se abandonan, asociados directamente al goce y al inherente impulso de una autodeterminación llena de erotismo (lo que Irigaray denominara *jouissance*)" (Pache Carballo, 2015: 485) y el relato que nos ocupa, "Malena, una vida hervida. (Retrato parcialmente autobiográfico)" es paradigma de ello. No pasa desapercibido la segunda parte del título, ya que Grandes se describe a sí misma en el prólogo como "esa niña muy gorda y muy morena" (13). La narración comienza con la decisión de la protagonista de quitarse la vida: "*Señor Juez: Yo, Magdalena Hernández Rodríguez, española, viuda, química de profesión, de 46 años de edad, en plena posesión de todas mis facultades físicas y mentales, he decidido hoy, 7 de mayo de 1990, quitarme voluntariamente la vida, dado que ésta no tiene ningún sentido para mí...*" (74). A esta determinación llega Malena cuando después de más de treinta años por fin consigue al "amor de su vida", Andrés, quien había sido un "enloquecedor adolescente al que nunca jamás había dejado de amar [...], [de] labios finísimos apenas sugeridos, que ella había querido interpretar siempre como la tácita insinuación de un amante pérfido y experto" (75), una auténtica obsesión fetichista para la protagonista quien

desprecia todo alimento por su afán de ser delgada y de conseguir a toda costa su fetiche, hay una subjetividad autodestructiva que se acerca más al suicidio que al deseo real de amar a un hombre con alma, es una instisfacción [sic] personal que supera al binomio inseparable cuerpo/alma, conceptos que la mujer podrá resolver,

lejos de una vida liviana, sin comida, sin alma y sin amor; temores contemporáneos de un desencantamiento cercano o próximo a la tumba (Andrade Molinares, 2014: 131).

Tras una juventud y primera madurez obsesionada por Andrés y vacía en lo gastronómico y sentimental, Malena observa impávida y desencantada cómo este ha permitido que su “frágil y adorable cuerpo de antaño, el objeto único de un deseo espeso y oscuro como la sangre” se transforme en el “grueso embutido mal cocido que resultaba Andrés, después de todo” (75). Si los años han causado tal proceso degenerativo en el cuerpo de Andrés, en el cuerpo de Malena, gracias a una “vida hervida” (76), han producido el efecto contrario, ya que de una adolescente de “quince años recién cumplidos, ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una auténtica vaca” (78)⁵ pasa a ser todo lo contrario. Se observa en la descripción que hace Malena de sí misma “la exageración caricaturesca de un elemento negativo” (250), lo que para Bajtín (2003) representa un aspecto esencial de

⁵ A propósito de las novelas de Dickens, Clarín y Galdós, Almudena Grandes afirma en “Las curvas de Fortunata: una aproximación al tratamiento literario de la gordura” que estos autores no solo se ocupan “del cuerpo de sus personajes sino que otorga[n] a sus dimensiones, generosas o escuetas, un valor simbólico, una significación moral que puede variar en función de la atmósfera de cada historia, pero que es determinante en la naturaleza y el destino de cada personaje” (2001: 62), lo que claramente también aplica a muchas las protagonistas femeninas de Grandes como Malena –y su hermana Reina–, protagonista de *Malena es un nombre de tango* (1994), Malena, la protagonista del cuento que nos ocupa, o Lola, protagonista de “Modelos de mujer”. En una línea parecida, Rolle-Riseto afirma que Grandes “dota de significado expresable en lengua común la existencia simbólica del cuerpo femenino” (2009: 577) e Inbodem destaca que los temas como “el sexo, la comida, la infancia, el cuerpo, etc., frecuentes en los escritos de Almudena Grandes, se subordinan a esta necesidad originaria del ser humano de comunicar sus deseos mediante un sistema de signos simbólicos” (2012: 116).

lo grotesco. Glenn afirma que la descripción del cuerpo de Malena en su juventud responde al modelo de "female grotesque or grotesque female" (2002: 114) en el sentido bajtiniano del término. No obstante, y gracias a su esfuerzo, la protagonista, portadora de "vestidos de pre-mamá" y "bañadores de post-menopáusica", pasa a convertirse en una mujer que

con el tiempo y la terquedad de las miradas masculinas, se acabó acostumbrando a formar parte de la nómina de las alumnas académicamente deseables, y algunas de sus compañeras empezaron a chismorrear que sacaba buenas notas solamente porque era guapa. La verdad es que a ella le daba igual lo que contaran, porque al fin y al cabo nadie podría decir jamás que su belleza no tenía mérito (86).

Como se aprecia en esta subversión de roles, la evolución de Malena se corresponde con la involución de Andrés en función de los parámetros estéticos que establece la sociedad de los dos personajes, la nuestra propia. A este respecto Vidal Claramonte señala que

[l]a contradicción y la paradoja no puede ser más cruel: la feminidad se define a través de una relación con una imagen en la que es precisamente la propia mujer quien debe ser dueña de esta imagen, aun cuando tenga que someterse a la rigurosa disciplina de la reconstrucción de su cuerpo. Cumplimos así los sueños ajenos, convirtiendo nuestro cuerpo en mero rehén de las fantasías de otros (2002: 105).

Almudena Grandes ofrece un tándem contrapuesto entre la condición y apariencia física de los dos personajes en la adolescen-

cia y en la edad adulta donde se invierten los papeles.⁶ En este binomio llama la atención que el físico de la mujer sí sea un impedimento para la relación sexual y no así el del hombre. En el mismo momento en que Malena se sabe rechazada y se da cuenta de que ni siquiera existe cuando es la única chica que le queda por besar a Andrés en un juego de azar, adquiere la determinación de ponerse a dieta y ahí comienza su tortuosa, sorprendente y erótica relación con la comida, dado que “el deseo de los protagonistas de *Modelos de mujer* [...] se cristaliza siempre en una situación de crisis, ante un acontecimiento traumático o un momento insufrible” (Imboden, 2012: 117). De este modo y tras su último festín de “cuatro ensaimadas, dos tabletas de chocolate con leche y almendras, una lata de sardinas en tomate y medio bote de leche condensada” (82), pasó a comer solo fruta los martes y sábados “y de cena, todas las noches, verdura hervida sin sal de primer plato” (81). A medida que la dieta de Malena se va haciendo cada vez más insoportable y más estricta, aumentan la estupidez y la ausencia de Andrés en una estrecha relación inversamente proporcional:

a medida que aquel cretino se iba enredando en todas las estupideces posibles, yo tenía cada vez más hambre, y no podía comer, no podía, ¿comprende usted?, hasta que no volviera, y no volvía, estaba demasiado ocupado en trabajar el Guinness, el récord del individuo más tonto de todos los tiempos, fue entonces cuando empecé con lo de las manías sustitutorias (85).

⁶ Respecto a estos contrastes, Carballo-Abengózar señala que “hablar de la Almudena Grandes de las primeras novelas es hablar de dicotomías, de dualismos, de contrarios: la buena y la mala, la gorda y la flaca, la rubia y la morena, la pasional y la racional. Son estos contrarios los que presenta y analiza en sus novelas en un intento, tal vez, de acercarlos, de mezclarlos, de buscar un camino intermedio” (2003: 14).

A consecuencia de que Andrés no regresa de Ceuta, donde había ido para realizar el servicio militar, porque está hospitalizado a causa de un ridículo accidente, el hambre de Malena "se hacía cada vez más intensa, y cada vez era más difícil aplacarla con los alimentos permitidos, que no sabían a nada ya, como si se hubieran desgastado después de tantos años de repetición constante" (86). Es entonces cuando comienza a "asignar un sabor y un olor determinados a cada persona [...] Su madre sabía a tarta de limón con merengue tostado por encima, su padre a callos recién hechos" (85) y Aleister, el que sería su marido, a sabroso *magret* de pato. El que Andrés se largara a "*Cuba para seguir haciendo el canelo en el Nuevo Mundo*" (88) siendo detenido por la policía de fronteras y condenado a cumplir "diez años y ocho meses de cárcel por complicidad en la fuga de ciudadanos cubanos con destino a Miami" (90) fueron el detonante para que Malena se casara con Alaister quien "*teniendo en cuenta lo asquerosa que es la comida que le gusta, no voy a tener muchos problemas*" (88). En estas alusiones a los personajes de Andrés y Alaister, "la exageración grotesca se percibe especialmente" (Imboden, 2012: 118) y, tal y como arguye Fernando Valls, "quizá la mayor novedad de este texto, en el conjunto de la obra de la autora, estribe en su tono caricaturesco, grotesco, tanto en el relato de la desgraciada vida de Andrés, su desdichado amor eterno, como en el canibalesco desenlace" (2003: 187). Siguiendo esta línea de pensamiento y, de forma fortuita, Malena "encontró por fin lo que andaba buscando, todo un recurso para sobrevivir" (89) cuando de manera accidental mete un dedo en un bote de leche condensada experimentando

una sensación deliciosa [...] que conquistó en un instante su memoria, inundando su boca de placer. Desconcertada, se llevó el bote a su cuarto y probó con toda la mano, la introdujo entre las paredes de lata hasta la muñeca, y luego la extrajo lentamente,

para ver cómo las gotas se desprendían de la punta de sus dedos y se zambullían en el interior, con sordo gorgoteo [...] levantó la mano empapada y se embadurnó completamente la cara. Permaneció así mucho tiempo, respirando, sintiendo, disfrutando del placer prohibido [...] Aquella noche no cenó, no tenía hambre (89-90).

Tras este descubrimiento erótico-gastronómico, se inaugura para Malena una etapa en la que reemplaza cada uno de los sentidos por el del gusto, y en el que la comida y el placer sexual se solapan:⁷ “[p]rimero fue el tacto [...] hundir las manos en una cacerola llena de ensaladilla rusa [...], sumergirse completamente desnuda en una bañera alfombrada de espaguetis tibios con mucha mantequilla” (90). Después vino el olfato al

enfrentarse a dos morcillas de cebolla. Aplastó una con la mano derecha, oprimiendo con las yemas de los dedos el pellejo de tripa hasta que estalló por varios sitios, dejando al descubierto la sanguinolenta amalgama de sangre y tocino que se untó por toda la cara [...] [y] sobre su propio pecho. Un diminuto pedazo de grasa blanca se quedó prendido en uno de sus pezones. Lo miró sonriendo, y entonces, los ojos cerrados, descubrió las sorprendentes propiedades saciantes de las vísceras y los embutidos de carne de cerdo (91-92).⁸

⁷ Para Aguilera Gamero, “en la mayoría de los casos, las protagonistas logran hacer del vicio un verdadero estilo de vida que solamente tiene cabida en la sociedad contemporánea. Más aún, el placer es inherente al personaje femenino, pero al contrario de lo que ocurría en la época medieval, Grandes no intenta corregirlo, sino que explica su nueva significación y validez dentro del mundo en el que tienen lugar los relatos” (2012: 62).

⁸ En esta ocasión Godsland interpreta que “the blood sausage is another phallic symbol and once again highlights the juncture between desire for food and de-

Godsland señala a este respecto que "fundamental to her eroticization of food is an obsession with sauces apparent from the earliest days of her diet, and a potent symbolic replacement for the bodily fluids associated with sexual activity" (2004: 67). Para Hellín García, "la comida que al principio es metáfora de cautiverio y prohibición, sufre una metamorfosis y acaba siendo una metáfora de liberación" (2017: 144).

De igual manera, el sentido auditivo se desata cuando "descubrió un ruido crujiente, placentero, indudablemente alimenticio" (93) procedente de unos rabanitos rojos que su marido estaba laminando y que despertaron su deseo de "escoger un cuchillo afilado para probar con una lombarda bien tiesa. Sus oídos se llenaron entonces de un magnífico sonido capaz de alcanzar su paladar" (94) que era inundado igualmente por "la sonora muerte de los merengues recién cocidos, los pescados a la sal, y el cochinillo asado bajo una gruesa capa de grasa dorada, definitivamente irresistible al quebrarse" (94). De manera progresiva, el contacto sensitivo con los alimentos, a excepción del sentido del gusto, va sustituyendo la ingestión de la comida e identificándose con el placer sexual, y así, Malena con mayor asiduidad "frecuentaba vicios cada vez más perversos" (95). A propósito de estos vicios, Aguilera Gamero señala que Malena y el resto de las mujeres protagonistas de *Modelos de mujer* logran hacer de ellos "un verdadero estilo de vida que solamente tiene cabida en la sociedad contemporánea" (2010: 40) y que estos no intentan ser corregidos por Grandes quien "explica su nueva significación y validez" (2010: 40). Entre estos vicios, Grandes describe que el favorito de Malena era

sire for sex [...] Grandes not only undermines and satirically inverts patriarchal attempts to control female consumption but, in the crushing of the black pudding—the crushing of the phallus— is suggesting that the female who has access to food as a means of satiating her desire does not necessarily need contact with real penis anyway" (2004: 69).

derramar muy despacio una gran jarra llena de salsa de chocolate caliente sobre sus ingles, mientras permanecía recostada en la bañera con las piernas abiertas, contemplando cómo dos pequeños riachuelos marrones, fluidos y brillantes, resbalaban sobre su piel, contagiando su vientre de calor, como cuando Aleister todavía sabía a magret de pato (95).

De forma evidente la protagonista ha sustituido el placer sexual que pudiera obtener con un hombre por el placer sexual procedente de un autoerotismo gastronómico. Tal y como advierte Pache Carballo:

Estos rituales gastronómicos se desarrollan siempre en momentos de soledad en los que se manifiesta la esencia del individuo, liberado de cualquier tipo de restricción. La protagonista da rienda suelta a todo un modo de fetichismo entendido como idolatría o veneración excesiva hacia la comida que se convierte en sustituto, a todos los efectos, del amor hacia sí misma, materializado en la satisfacción de otros deseos que no puede colmar: el de comer y el de amar a Andrés. Dicha pulsión desviada se transforma por tanto en una exigencia exagerada y obsesiva; y el hambre fisiológica se transforma en hambre simbólica (2015: 483).

Pare este entonces, Malena ha alcanzado una etapa en la que el placer que le proporciona su relación —que no ingestión— con la comida y el placer sexual son sinónimos,⁹ pasando a ser los alimentos un “trasunto de su vida pasional, emocional e identitaria” (Pa-

⁹ Núñez Esteban y Samblancat señalan que “las relaciones entre hambre y placer sexual —‘Malena, una vida hervida’— o gordura e inteligencia —‘Modelos de mujer’— se reconsideran a través de una óptica beligerante, éticamente combativa, denunciadora de las relaciones de poder político, económico y sexual que

che Carballo, 2015: 482). En esta línea, se puede incluso afirmar que cuando la protagonista descubre el sentido de la vista recurre a la prostitución y al voyerismo,¹⁰ ya que paga a Vicente para verlo comer ante la estupefacción del joven, quien piensa que Malena se masturba mientras él devora el festín que ella le prepara. Malena, como clienta que es, en otro claro ejemplo de subversión de roles, le responde: "te pago para que comas delante de mí, no para que me comprendas" (99). No se ahonda más sobre este asunto en el cuento, al igual que no se cuestiona en ningún momento el hecho de que Malena sea la responsable indirecta de la muerte de su marido quien, por motivos de salud, estaba sometido a un estricto régimen alimenticio que había propiciado que Malena perdiera todo interés por él.¹¹ Para intentar recuperarlo le regala un kilo de chuletones de Ávila que le ocasionan la muerte: "*Así que me quedé viuda con treinta y cinco años y un tipazo, eso sí, pero ya me contará*

sustentan el mito de la belleza. Decir adiós al mito es comenzar a reconocerse liberada y, en consecuencia, bella" (1998: 143).

¹⁰ Cornejo-Parriego destaca que en la obra de Marina Mayoral se produce "una reflexión humorística sobre el erotismo femenino en la que se invierten las posiciones patriarcales de objeto/sujeto convirtiéndose el hombre en el objeto de la mirada y del deseo femeninos, mientras que la mujer es la 'voyeur deseante', sujeto y agente del deseo [...] Es la mujer la que mira y erotiza el cuerpo masculino, mientras que el hombre se convierte en espectáculo, produciéndose así una reivindicación del placer visual para la mujer" (2003: 596-97). Estas mismas características se advierten en el cuento que nos ocupa. Igualmente, Hellín García señala que "[e]n este caso específico, la narración muestra un voyerismo gastronómico, donde Malena experimenta placer y excitación al observar al otro ingerir alimento; y no por contemplar la desnudez o una actividad sexual en el otro. El placer de comer no solo se equipara, sino que incluso se eleva por encima del placer sexual" (2017: 145).

¹¹ A este respecto, Mohring señala que "[c]es rapports de force qui se traduisent para la dévoration, métaphorique ou réelle, de l'autre, relèvent de plus en plus de rapports de genre au fil du conte puisque les proies de Malena sont invariablement de sexe masculin" (2005: 200).

para qué me ha servido todo esto. Porque no déje nunca de esperar a Andrés” (97).

Mientras Malena sigue forjando su cuerpo gracias al dominio de su propia voluntad y al sacrificio autoimpuesto –ahora ya solo se alimenta de preparados alimenticios que saben a polvos de talco (94)– para conseguir a Andrés, este sigue inmerso en su espiral ascendente de estupidez y es encarcelado otros diez años en Estados Unidos por traficar con drogas inducido por el hombre del que se ha enamorado.

Cuando finalmente se produce el encuentro entre Malena y Andrés, treinta y un años después del inicio de la dieta, a la protagonista le ha cambiado el metabolismo, única explicación posible para que no hubiera aumentado significativamente de peso desde que volviera a atiborrarse, como comedora emocional que es, para paliar la decepción sufrida tras su reencuentro con el “hipopótamo enfermo de asma” (76) en el que se ha convertido su fetiche. Ante la desesperación y el vacío que, irónicamente, le producen su cambio de metabolismo y el encuentro con “el amor de su vida” decide suicidarse después de asistir a una fiesta donde decidió “saquear el buffet”, momento en el que “una delicada voz masculina susurró a sus espaldas una frase familiar, qué suerte, poder comer de todo y no engordar¹²” (101). Esta voz corresponde a Andresito, sobrino y “exacta réplica del Andrés que aún amaba y jamás poseería, un adolescente de cuerpo frágil y adorable” que provocó en Malena “una incontrolable sucesión de escalofríos, calientes y helados a un tiempo, en el centro exacto de su columna vertebral” (101) y quien a su vez confesó que tenía “una gran tendencia a engordar” (102). Malena reconoce que “hacía años que no estaba tan contenta” y venciendo sus dudas, se decidió a preguntarle al adolescente: “¿Te

¹² De nuevo en esta afirmación del personaje de Andresito, Grandes vuelve al centro temático de la gordura y a la crítica a los cánones impuestos.

apetece hacer una locura? [...] ¿A ti te gusta pecar?" (102). Una vez en casa de la protagonista ambos se desnudan y se meten en la bañera donde Malena "a horcajadas sobre él" (103) empieza a atiborrarle de los platos más exquisitos:

un pastel de espárragos con mayonesa, una taza de gazpacho, una *quiche lorraine*, un poco de lubina al horno, unas gambas con gabardina todavía calientes, un diminuto chorizo frito envuelto en una punta de pan, una pechuga fría de pollo asado, unas albóndigas de cordero con mucha salsa [...] él comía y era feliz, y ella recobró en un instante la lucidez, y decidió que no se mataría jamás (103-104).

En medio de este festín pantagruélico¹³ de acumulaciones léxicas y sensoriales donde se combinan sonidos, matices, sabores, consistencias y tamaños, se da la fusión de la protagonista misma con la comida y la revelación de querer aferrarse a la vida. Señala Bajtín (2003) que la "exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco" (248) y es fácil encontrar elementos pertenecientes a estas categorías a lo largo de todo el cuento. En medio de esta explosión de sabores, la protagonista se decidió "a tomar la iniciativa, cabalgándole apaciblemente" y es entonces cuando "su

¹³ Glenn se refiere al mismo como a un banquete rabelesiano (2002: 116). También podría aplicarse el concepto de "carnavalesco" que Bajtín desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, ya que se aprecia la voluntad de presentar un mundo al revés. Bajtín indica que en el carnaval: "el individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente el cuerpo, renovarse (por medio de los disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales" (2003: 206).

vientre se llenó de calor, y ella miró la bandeja con ojos de estupor purísimo porque la salsa de chocolate estaba allí, intacta, no habían llegado los postres todavía, pero su cuerpo ardía, ardía de placer y ardía por dentro, y en aquel instante comprendió” (104). De esta forma, los dos deseos y obsesiones¹⁴ de Malena se funden, se trata del instante en el que Andresito, trasunto de Andrés, y la comida se convierten en uno solo permitiendo a Malena alcanzar el éxtasis auténtico en un “festín verdadero” en el que la protagonista “fue incapaz de hallar dentro de su boca un sabor distinto al de la saliva” (105). Aguilera Gamero (2010) subraya cómo en esta relación se entrelazan la lujuria con la gula y se subvierten muchos de los preceptos patriarcales tradicionales:¹⁵

El detalle de “tomar la iniciativa” es ilustrativo, ya que Grandes bosqueja un paradigma que no sólo expresa su libido sin tapujos, sino que, además, se recrea en ella sin aguardar a la incitación del varón. Otro dato sugestivo es que Andresito, su compañero sexual, es bastante más joven. El diminutivo pone de relieve esta diferencia de edad, lo que todavía supone un tabú en algunas culturas, la española sin ir muy lejos. De nuevo, Grandes alumbra su retrato femenino como una modernización de los antiguos valores (44).

¹⁴ Imboden ha señalado que temas como el sexo, la infancia, el cuerpo o la comida, “frecuentes en los escritos de Almudena Grandes, se subordinan a esta necesidad originaria del ser humano de *comunicar* sus deseos mediante un sistema de signos simbólicos” (2012: 116). De este modo, “la búsqueda de un lenguaje propio y apropiado, así como de un interlocutor que comparta los mismos valores, atraviesa todos los relatos de Almudena Grandes” (Imboden, 2012: 117).

¹⁵ Esta misma autora señala que “Grandes propone, a través de la lujuria, un prototipo donde la mujer pueda expresar su sensualidad, derogando así la represión de la dictadura franquista” (2010: 46).

Esta unión se erige como una suerte de justicia poética, una especie de venganza en la que se subvierten los papeles. Se trata de una suerte de restitución y resarcimiento, ya que la Malena adulta, no la adolescente –“yo no soy una chica, imbécil, [...] soy lo que se dice una mujer madura” (103), le había dicho a Andresito– obtiene el objeto de su deseo, una versión del Andrés adolescente que tanto había anhelado, tal y como lo expresa Valls, “aquella mujer que dejó de comer para gustarle a un hombre, acaba engullendo a otro por lujuria” (2003: 187). De igual forma, Hellín García señala cómo Grandes “[f]usiona así dos grandes temas –gula y lujuria– que acaban siendo uno parte del otro” creando “al mismo tiempo un nuevo tipo de identidad femenina, desinhibida por la comida y por el deseo sexual” (2017: 144). Así, las dos obsesiones que determinaron la vida de Malena desde la adolescencia, el cuerpo y su relación con la comida, y el amor y el erotismo en función de Andrés, son aunadas y superadas en la edad adulta. Al no cuestionarse que el adolescente es veinte años menor que la protagonista, se aprecia de nuevo una ausencia de juicios morales como habíamos señalado con anterioridad. Es precisamente este encuentro con un hombre, con su “modelo de hombre”, el que salva a Malena de la muerte, de sí misma y del “modelo de mujer” que se había autoimpuesto durante gran parte de su vida. Por consiguiente, si un hombre, Andrés, fue el catalizador de su primer cambio, otro hombre, Andresito, versión juvenil y trasunto del primero, es el detonante para que se (re)descubra como mujer y se acepte así misma, renaciendo. En este cuento se plantea, de este modo, una versión, subversión y parodia tanto de modelos masculinos como de los femeninos en el binomio representado por Malena y Andrés-Andresito. Malena muestra su incapacidad de escapar al modelo femenino impuesto por el patriarcado, solo abandona este modelo cuando consigue a “su hombre” para darse cuenta de que no le satisface y romper de forma consciente el

modelo (auto)impuesto. Nos hallamos ante “una combinación de elementos subversivos desde un punto de vista patriarcal, y otros reaccionarios, desde una perspectiva feminista” (Cornejo-Parriego, 2003: 599) como prueban, de un lado, que la protagonista recurra a la prostitución y al voyerismo, experimente sus propios mecanismos de deseo y placer sexual y que encuentre en la comida su canal o medio de expresión de su propio erotismo femenino. Pero por el otro, se somete a los parámetros estéticos imperantes desde el punto de vista patriarcal¹⁶ poniéndose a estricta dieta haciendo que su vida gire en torno a la obsesión por poseer a Andrés. Esta contradicción permite afirmar que en “Malena, una vida hervida”, Almudena Grandes “sintoniza con las inquietudes ‘posfeministas’¹⁷ que invocan un proceso de transformación y de desarrollo imprescindibles” (Cornejo-Parriego, 2003: 609) cuestionando, alterando y proponiendo nuevos *Modelos de mujer* en los que a esta no se le nieguen el control de su propio cuerpo y su propia sexualidad, muy en consonancia con los reclamos de la cuarta ola del feminismo.

¹⁶ Pacheco Oropeza critica la falta en la narrativa de Grandes de “una propuesta en la que sea posible la proyección utópica de una nueva identidad femenina (2001: 194)”

¹⁷ Carballo-Abengózar concuerda con Pérez Abad (2001) en que las primeras obras de Almudena Grandes presentan un feminismo posfeminista donde se denuncian los abusos del patriarcado, pero no se ataca directamente al hombre y, si se hace, es desde el humor y la ironía (2003: 29-30). Ross (2007) también recoge esta opinión, compartida por Cibreiro (2003: 94-95), al afirmar que el equilibrio y el control en las relaciones amorosas, laborales y maternas de los personajes de Grandes son de carácter posfeminista.

Bibliografía

- Aguilera Gamero, María de la Paz, 2010, "Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer*: la incitación de lo prohibido", *Annali Online di Lettere di Ferrara*, núm. 1, pp. 38-58.
- _____, 2012, Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer*: la incitación de lo prohibido. La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004), *Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba*, pp. 58-82.
- Andrade Molinares, Malena, 2014, "Una visión estética de la contemporaneidad desde la obra literaria de Almudena Grandes y la obra pictórica de María Carrera", *Tejuelo*, núm. 20, pp. 126-140.
- Bajtín, Mijail, 2003, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bourland Ross, Catherine, 2007, "The Postfeminist Question in Almudena Grandes' *Atlas de geografía humana*", *Postfeminism in Hispanic Literature, Monographic Review*, núm. XXIII, pp. 93-105.
- Carballo-Abengózar, Mercedes, 2003, "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura", en A. Redondo Goicoechea (Ed.), *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, Narcea, pp. 13-50.
- Castro, P., 1996, "Modelos de mujer", *ABC*, 29 de marzo, p. 10.
- Cibreiro, Estrella, 2002, "Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: El dilema femenino en *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes", *Romance Studies*, vol. 2, núm. 20, pp. 129-144.
- Cornejo-Parriego, Rosalía, 2003, "¿Feminismo posfeminista? Reflexiones culturales a propósito de *Recuerda, cuerpo* de Marina

Mayoral”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 5, núm. LXXX, pp. 593-609.

Durán Giménez-Rico, Isabel, 2017, “Between Molds and Models: Female Identities in Almudena Grandes’s *Models of Women* and Roberta Fernández’s *Intaglio*”, en A. Rüdiger, K. Stierstorfer y F. Kläge (Eds.), *Symbolism 17: Latina/o literature: the transatlantic and the trans-American in dialogue*, De Gruyter, Berlín, pp. 143-167.

García, María Paula, 2018, “Una ola feminista recorre el mundo”, en Ulises Bosia (Ed.), *La cuarta ola feminista*, Oleada / Mala Junta, Buenos Aires, pp. 15-24. Disponible en: <https://malajunta.org/wp-content/uploads/2019/06/libro-mala-junta-web-final-2.pdf>

Glenn, K. M. (2002). Almudena Grandes’s *Modelos de mujer*: A Poetics of Excess en A. Hurst y J. Pérez (Eds.), *Writing women: essays on the representation of women in contemporary western literature* (pp.109-123). Antípodas Monographs.

Godsland, S. (2004). The Importance of Being Esbelta: fatness, food and fornication in Almudena Grandes’ ‘Malena una vida hervida’, en S. Godsland y N. Moody (Eds.), *Reading the popular in contemporary Spanish texts*, University of Delaware Press, Delaware, pp. 59-73.

Grandes, Almudena, 1989, *Las edades de Lulú*, Tusquets, Madrid.

_____, 1991, *Te llamaré Viernes*, Tusquets, Madrid.

_____, 1994, *Malena es un nombre de tango*, Tusquets, Madrid.

_____, 1996, *Modelos de mujer*, Tusquets, Madrid.

_____, 1998, *Atlas de geografía humana*, Tusquets, Madrid.

_____, 2002, *Los aires difíciles*, Tusquets, Madrid.

_____, 2001, “Las curvas de Fortunata: un a aproximación al tratamiento literario de la gordura”, en J. Aldecoa (Ed.), *Con*

otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo, Taurus, Madrid, pp. 51-81.

- _____, 2012, "Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida", en I. Andrés-Suárez y A. Rivas (Eds.), *Almudena Grandes: grand séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional Almudena Grandes, 1-2 de junio de 2010*, pp. 13-32, Arco Libros, Madrid.
- Hellín García, María José, 2017, "Gula y lujuria: el tratamiento de la metáfora en *Modelos de mujer* (1996) de Almudena Grandes", en H. Talaya y S. Fernández (Eds.), *Almudena Grandes: memoria, compromiso y resistencia*, Valparaíso Ediciones, Granada, pp. 137-154.
- Imboden, Rita Catrina, 2012, "Los cuentos de Almudena Grandes", en I. Andrés-Suárez y A. Rivas (Eds.), *Almudena Grandes: grand séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional Almudena Grandes, 1-2 de junio de 2010*, Arco Libros, Madrid, pp. 115-134.
- Lotz, Amanda D., 2007, "Theorising the Intermezzo. The Contributions of Postfeminism and Third Wave Feminism en S. Gillis, G. Howie y R. Munford (Eds.), *Third wave feminism. A critical exploration*, Palgrave Macmillan, pp. 71-85.
- Martín Gaite, Carmen, 1987, *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Barcelona.
- Mohring, Agatha, 2005, "Les scènes gloutonnes dans le conte 'Malena, una vida hervida' d'Almudena Grandes: de la table à la baignoire", en F. Fix (Ed.), *Manger et être mangé: représentations de la dévoration et du repas*, Orizons, Collection Comparaisons, pp. 195-207.
- Núñez Esteban, Carmen y Miranda Samblancat, 1998, "Belleza femenina y liberación en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes", en A. Carabí, M. Sagarra y J. Alemany Roca (Eds.), *Belleza escrita en femenino*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 137- 143.

- Pache Carballo, Laura, 2015, “La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”, en J. Murillo Sagrado y L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Aleph, Buenos Aires, pp. 479-486.
- Pacheco Oropeza, Bettina, 2001, “Las imágenes del cuerpo en *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes en J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *El cuento en la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000*, Visor, Madrid, pp. 187-195.
- Pérez, Janet, 2007, “¿Postfeminismo o evolución? Un examen del panorama actual de novelistas españolas”, *Postfeminism in Hispanic literature. Monographic review*, núm. xxiii, pp. 145-160.
- Pérez, Janet y Pérez G. J. (2007). Postfeminism in Hispanic Literature: An Introduction. *Postfeminism in Hispanic literature. Monographic review*, núm. xxiii, pp. 7-32.
- Pérez Abad, Miguel Ángel, 2001, “*Modelos de mujer*: ¿Feminismo en Almudna Grandes?”, *Consejería de Educación en Australia y Nueva Zelanda*, pp. 1-15. Disponible en: <http://www.sapinedu.com/agrandes.htm>.
- Rolle-Rissetto, Silvia, 2009, “Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”, *Destiemplos*, núm. 19, pp. 576-584.
- Valls, Fernando, 2003, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela actual*, Crítica, Barcelona.
- Vidal Claramonte, María Carmen África, 2002, “El cuerpo colonizado”, *Asparkia: investigació feminista*, núm. xii, pp. 103-114.

Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero

Monstrous spaces: refigurations of horror in two short stories by María Fernanda Ampuero

Cristina Sánchez Mejía

Universidad Nacional Autónoma de México, México

cristinasanchezmejia@gmail.com

Resumen: En este artículo se analizan los cuentos “Monstruos” y “Súbata” de María Fernanda Ampuero como exponentes del género del terror. Para ello se hace énfasis en el uso de tópicos góticos literarios, así como en las referencias intertextuales que apuntan al cine de horror contemporáneo. Por otro lado, se explica el proceso de adaptación al contexto latinoamericano a partir de la perspectiva de personajes femeninos determinados por motivos de género, clase y edad. Se concluye que la narrativa de Ampuero elabora un cruce entre el gótico literario y el cine de horror contemporáneo para presentar una ficción terrorífica familiar al lector hispanoamericano, tanto por el uso de estrategias textuales que caracterizan a las tradiciones mencionadas como por la representación hiperbolizada de problemáticas sociales de la actualidad latinoamericana.

Palabras clave: terror, miedo, espacio, monstruo, violencia.

Abstract: This article analyzes the short stories “Monstruos” and “Subasta” by María Fernanda Ampuero as exponents of the Terror genre. On the one hand, emphasis is placed on the use of literary Gothic topics, as well as on the intertextual references that point to contemporary Horror Cinema. On the other hand, the process of adaptation to the Latin American context is explained from the perspective of female characters determined by gender, class and age. The conclusion is that the narrative of Ampuero elaborates a cross between Literary Gothic and contemporary Horror Cinema to present a terrifying fiction familiar to the Hispanic-American reader, both for the use of textual strategies that characterize the aforementioned traditions and for the hyperbolized representation of current social problems in Latin America.

Keywords: Terror, Fear, Space, Monster, Violence.

Recibido: 17 de febrero del 2021

Aprobado: 7 de marzo del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>

Introducción

En “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar señalaba que era posible encontrar muestras claras del gótico literario entre diversos escritores rioplatenses, influencia que se daban en términos de asimilación y no de imitación ingenua (151). En dicho artículo, Cortázar mencionaba a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo como exponentes del género, mientras estos autores en su *Antología de la literatura fantástica* no referían a dicha corriente, aunque compilaran historias que compartían rasgos con la ficción gótica. La revisión de producciones literarias no realistas que ha ocurrido en los últimos años ha reavivado la discusión sobre la distinción entre géneros como el fantás-

tico (asociado a la ficción latinoamericana), el gótico (relacionado con la tradición inglesa), el horror y el terror, mostrando el traslape entre ellos:

Pero, incluso en este momento de creciente interés y redefinición de las literaturas locales, aún es común el uso de términos como terror y horror para describir el tipo de imaginaciones literarias que la crítica anglosajona llamaría gótica. No es nuestra intención hacer un juicio de valor sobre el uso de un término o el otro. Sin embargo, creemos que el entendimiento del gótico como un modo que es posible (y definitivamente está presente) en ficciones latinoamericanas no pretende rechazar u oscurecer otras lecturas de ficción regional, sino que aspira a fomentar y enriquecer la crítica al considerar nuevas herramientas para examinar productos culturales existentes (Casanova y Ordiz 32).¹

Como muestra la discusión referida, el gótico es un género que a fechas recientes ha cobrado mayor relevancia para los estudios literarios latinoamericanos. Probablemente uno de los motivos por los cuales anteriormente este género fue poco estudiado se deba a que durante mucho tiempo fue considerado una corriente extrajera ajena al contexto hispanoamericano. Este género también pudo haber sido desfavorecido debido al dominio de estudios que privilegiaban narrativas de corte realista, situación que ha cambiado en los últimos años, como señala Alejandra Amatto: “géneros tan arraigados en nuestra tradición como el fantástico, la ciencia ficción o el terror –antaoño menospreciados por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado– renuevan su protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo xx e inicio del xxi” (214). De manera que el auge

¹ Original en inglés. Todas las traducciones al español son mías.

de narrativas latinoamericanas contemporáneas clasificadas dentro del género del terror ha obligado a la crítica especializada a examinar dichas escrituras, así como los procesos de comunicación entre tradiciones de diversas procedencias.

María Fernanda Ampuero es una autora ecuatoriana que se sirve de múltiples recursos de la ficción terrorífica. La narrativa de Ampuero suele hacer uso de un estilo descarnado para dar cuenta de una cotidianeidad latinoamericana atravesada por la violencia, particularmente contra los sujetos femeninos. En este artículo se analizará “Monstruos” y “Subasta”, dos cuentos publicados en el libro *Pelea de gallos*, para explicar cómo esta autora adapta elementos de la estética gótica y de diversos subgéneros del horror cinematográfico contemporáneo a partir de la perspectiva de personajes femeninos latinoamericanos. En los cuentos referidos se señalará cómo la fuente del horror femenino se relaciona fundamentalmente con la amenaza omnipresente del abuso sexual, así como con otros tipos de violencias psicológicas, económicas y sociales por motivos de clase y edad.

El miedo como marca de género

El gótico guarda una relación esencial con la producción del efecto del miedo, particularmente a partir del encuentro con la otredad radical encarnada por seres inhumanos como demonios, esqueletos o vampiros, así como el temor asociado con lugares lúgubres como castillos, cementerios y monasterios. En el encuentro con estos personajes y sitios el sujeto ve amenazados los límites de sí y la concepción de su mundo, por lo cual dichos elementos tienen una función transgresora.

Desde sus inicios, en la Inglaterra del siglo XVIII, al gótico literario se le atribuyó un carácter transgresor en tanto movimiento caracterizado por su contraposición al pensamiento ilustrado y a la

razón como principio explicativo. Dicha época, a su vez, fue atravesada por una profunda inestabilidad política y social en la que hubo fuertes cambios en la organización de la estructura familiar, la cual codificó los roles de género de manera tajante, confinando a las mujeres en el hogar mientras los hombres ocupaban los espacios de trabajo (Heiland, 2004: 3). De manera que el gótico recupera ansiedades de la época derivadas de un contexto cambiante, inquietudes que a nivel estético se transfiguran en el uso de seres aterradores, escenificaciones sombrías y de acontecimientos paranormales que en suma desafían los principios del entendimiento humano.

El carácter contestatario del gótico también se dio a partir de un cuestionamiento de género en la pluma de sus autoras. La narrativa de escritoras como Ann Radcliffe, Jane Austen y Mary Shelley representó un contrapeso a los valores victorianos que asociaban la feminidad con la pureza, la amabilidad y el refinamiento, pues en sus historias frecuentemente se representan personajes femeninos que toman un papel activo como heroínas dentro de sitios ominosos, a la vez que se incluyen temas provocadores como las venganzas sangrientas o la corrupción familiar, elecciones que pueden interpretarse como parte de una resistencia ideológica ante las estructuras autoritarias que regían la vida pública y privada femenina, como explican Brabon y Genz: “El gótico femenino es el modo que las escritoras han empleado por excelencia para dar voz a los miedos profundos en torno a su impotencia y su encarcamiento dentro del patriarcado” (5). Así, la ficción gótica femenina hizo uso de diversos sitios de cautiverio para escenificar la situación de la mujer hasta la primera mitad del siglo XIX.

Los espacios laberínticos dentro del gótico pueden ser tanto exteriores como interiores. Durante su desarrollo en el periodo romántico ocurre un desplazamiento en el que “ya no son necesarias las oscuras galerías arquitectónicas, pues estas se encuentran en los

recovecos de la mente” (López, 2014: 180), dado que los estados psicológicos alterados detonan el mismo tipo de miedo que otrora los sitios siniestros. Fred Botting explica que en este cambio se juega la diferencia entre el terror y el horror, dos polos del miedo que se distinguen al tener como fuente de ansiedad un objeto exterior o interior, respectivamente. Botting explica que este giro fue fundamental para la evolución del gótico, dado que sus primeros motivos, al asimilarse y volverse formulaicos, ahora aparecían como signo de conflictos internos más que como amenazas externas, en consonancia con los ideales románticos asociados a la individualidad y la consciencia creativa (7). Así, es posible señalar que la utilización de diversos objetos para suscitar miedo en los personajes y en el lector es una de las constantes en el gótico literario, característica que también distingue al horror y al terror contemporáneos.

El horror y el terror son términos, utilizados muchas veces de manera intercambiable, para identificar a los géneros artísticos asociados a dichos estados emocionales. Es posible debatir si estas palabras refieren al mismo género y tipo de productos artísticos: José Antonio Pulido señala que usualmente una película de terror para los hispanos es el equivalente al *Horror Film* anglosajón y que probablemente no se encuentren grandes diferencias entre dichas designaciones (231). Para Miguel Carrera las nomenclaturas “terror” y “horror” son muestra de un afán clasificador que ha sacado poco provecho de dicha separación porque suelen utilizarse para referirse indistintamente a textos que involucran fenómenos sobrenaturales (6). En Latinoamérica prevalece el uso de la palabra “terror” para referir a obras clasificadas dentro del *horror genre*, por lo cual de momento se puede admitir que la diferencia entre estas no es sustancial,² aunque a lo largo de este trabajo se mantendrá la

² Aunque en términos prácticos ambos términos son equivalentes y suelen referir a los mismos productos, su asociación con géneros literarios considerados

distinción entre horror y terror para identificar la procedencia de recursos textuales específicos a fin de comprender la imbricación de tradiciones dentro de la narrativa de Ampuero.

Un elemento común entre el gótico, el horror y el terror como géneros es una intencionada producción de miedo. Es posible hallar una conexión directa entre el gótico y el horror a partir de la transgresión, rasgo señalado anteriormente dentro del primero, y que en el segundo suele darse como una disrupción introducida por un monstruo. Para Andrew Tudor, la amenaza monstruosa es el elemento fundamental dentro de las películas de horror porque quebranta una situación estable, la cual habrá restaurarse una vez que el monstruo sea aniquilado (19 y 82). El personaje monstruoso es fundamental dentro de los dos relatos que se revisarán a continuación, análisis en el que dicha encarnación permitirá discutir el cruce entre géneros asociados al miedo, así como la manera en que la narrativa de María Fernanda Ampuero elabora dicho entrelazamiento.

El padre vampírico

Las primeras páginas del cuento “Monstruos” abordan los temores de dos niñas hacia los personajes de las películas de terror, entre los que destacan los vampiros, “hombres con colmillos que se alimentan de la sangre de las niñas” (para. 1). Este tema permea sus conversaciones y juegos, pues, aunque reciben cuentos de hadas y muñecas, ellas los usan como una extensión de sus fantasías para imaginar al príncipe azul como un vampiro que convierte a

contiguos puede ser una diferencia teórica significativa: en los estudios hispano-americanos comúnmente se considera la cercanía entre el terror y lo fantástico como géneros no realistas, mientras la tradición anglosajona suele enfocarse en los traslapes del horror con la ciencia ficción, debates que podrían señalar un carácter distinto dependiendo de la historia literaria en la que se inscriben.

Blancanieves en no-muerta. La referencia a la figura del vampiro y al “beso” del príncipe insinúan tanto las connotaciones eróticas del primero como la alusión al abuso sexual en cuentos folclóricos como “Sol, Luna y Talía”, matizado en versiones posteriores. Estos temores se contraponen a los de Narcisa, una trabajadora doméstica de aproximadamente catorce años, quien afirma que “hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos” (párr. 1). Narcisa, quien vive en la parte inferior de la casa, utiliza esta frase cada vez que las niñas advierten que bajarán a dormir a su cuarto si ella no sube a acompañarlas durante las noches, el momento en el que ellas se sienten más atemorizadas. Los miedos de los personajes trazan una cartografía del hogar y de sus habitantes desde la verticalidad: la violencia sexual, que apenas se insinúa cuando las niñas juegan en la parte superior de la casa, es una realidad para Narcisa, quien sufre abuso sexual por parte del padre en la parte baja del hogar.

La ubicación del cuarto de servicio en la parte baja de la casa remite también a la contaminación y la suciedad, asociación presente en la mentalidad del siglo XVIII, por la cual se creía que el personal de servicio era especialmente vulnerable a la posesión de espíritus al habitar en una región liminar del espacio residencial (Curtis, 2008: 42). Al habitar en una parte oculta de la casa, Narcisa no es presa de la posesión demoníaca, sino del abuso sexual de un hombre del que depende económicamente al ser su empleada y que la ha despojado del mínimo espacio de seguridad al vivir en el mismo inmueble que él. En este relato el padre adquiere una personalidad vampírica al explotar económica y laboralmente a Narcisa, ventaja que él utiliza para violarla. La empleada, apenas un par de años mayor que las niñas, es deshumanizada al punto de ser referida por el padre como “el servicio”, reduciéndola por completo a un objeto servil. Esta degradación refuerza el carácter vampírico del padre, pues como explica Katie Garner, el falso poder de estos personajes

reside en hacer sentir débiles a sus víctimas aun cuando el vampiro subsiste gracias a la fuerza de vital de ellas (Garner, 2021: 322). En este caso el padre tiene una personificación siniestra que es ignorada por las niñas y sin embargo es sugerida a través de referencias intertextuales.

Las películas de horror nombradas en el cuento alimentan los temores infantiles. Por un lado, se menciona *The Shining*, en la que un hotel embrujado provoca que Jack quiera asesinar a su hijo y a su esposa, y que Delbert Grady mate a sus hijas gemelas; también, se hace mención de *A Nightmare on Elm Street*, una obra en la que Freddy Krueger provoca la muerte a sus víctimas durante el sueño, sin que nadie pueda intervenir ni conozca la causa real de la muerte. La pesadilla es un recurso importante dentro de dicha película y del cuento, pues permite mantener la ambigüedad sobre el carácter de la amenaza al hacer uso del sueño como un estado psicológico intenso para representar “acontecimientos numinosos y sobrenaturales” (Carroll, 2005: 321-322) y sembrar la duda tanto en el personaje que experimenta dichos estados como en el propio lector. Mercedes, caracterizada como la hermana más miedosa y débil, es presa de constantes pesadillas que involucran a las monjas de su colegio, quienes comienzan a aterrorizarla en sueños como brujas poseídas por el diablo. Esta introducción de figuras de la vida cotidiana en los terrores oníricos a la vez señala dos puntos de encuentro con el gótico literario: la personificación perversa de las autoridades religiosas, así como el uso del sueño como un recurso del horror interiorizado.

El punto más álgido de las pesadillas se da a la par de la regla de las niñas. Con la llegada de la menstruación, Narcisa les advierte que a partir de ese momento ahora sí deben tenerle más miedo a los vivos que a los muertos porque ya son mujeres y la vida ya no es un juego. Esta afirmación es más seria que nunca porque sobre ellas se cierne la sombra del abuso sexual y del incesto: al igual que

el vampiro que se alimenta de la sangre, el padre como depredador sexual podría encontrar en sus hijas, a punto de dejar la niñez, una nueva fuente de consumo sexual. A su vez, las pesadillas de Mercedes tienen como nuevo objeto de terror hombres lascivos y bebés caníbales, momento en que el miedo supera a las niñas y las lleva a trasgredir la prohibición implícita de bajar al cuarto de Narcisa. Las niñas no logran reunirse con Narcisa porque la puerta que da al cuarto de servicio está cerrada con llave, de manera que los límites de la casa fungen como espacio que separa el carácter dual del progenitor, es decir, las delimitaciones físicas del hogar también contienen la revelación del abuso sexual contra Narcisa.

Al desacatar la prohibición de bajar al cuarto de servicio el mundo de las niñas es quebrantado: el padre, la familia y la casa no podrán ser nunca más sinónimo de protección pues ellas comprenden que su progenitor violenta a Narcisa. El espacio doméstico como “espacio seguro” o “refugio de seguridad y felicidad” (Franco Rubio, 2018: 14) se contrapone al hogar patriarcal como una vivienda marcada por la violencia perpetrada por parte de sujetos masculinos. Caracterizada de esta manera, la casa se vuelve un sitio claustrofóbico que confronta la subjetividad femenina en términos de cautiverio, categoría que utiliza Marcela Lagarde para describir la situación de las mujeres en el mundo patriarcal porque “define políticamente a las mujeres, se concreta en las relaciones específicas de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión” (36-37); privación que puede experimentarse en el espacio doméstico, el público y el cuerpo mismo en diferentes grados de intensidad dependiendo de condiciones sociales, políticas y económicas. En este caso quien sufre las peores consecuencias es Narcisa, quien desaparece junto con sus cosas al día siguiente, por lo cual ella, en tanto cuerpo de “basurización”, es desterrada del hogar, concepto que refiere a la expulsión social y humana de la mujer violada, eliminación por la cual “la estructura

patriarcal se refuerza y purifica” (Franco, 2008: 24), demostrando el carácter desechable de las mujeres en posiciones particularmente vulnerables por motivos de género, clase y edad.

La heroína como monstrea

El cuento “Subasta” se relaciona directamente con *Pelea de gallos*, el título del libro en el que es incluido este relato, y utiliza la figura del ave para describir el comportamiento de la protagonista en momentos críticos de su vida. La narración comienza con la protagonista de rodillas, con los ojos vendados y la cabeza baja, afirmando que en algún lado hay gallos. El hecho de que esté privada de la vista es muy significativo porque la historia se desarrollará en gran medida por la percepción de sus otros sentidos, particularmente el oído y el olfato. Gracias a este último ella concluye que hay gallos en el espacio de reclusión donde se encuentra:

Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial. No hay que ser muy inteligente para saber que este es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida (párr. 14).

El olor nauseabundo que la protagonista identifica con las galleras despierta su memoria olfativa, que la transporta a la infancia. Ella recuerda el asco y el miedo que le provocaba limpiar los gallos despanzurrados después de las peleas, sensaciones que ocultaba para evitar que su padre la insultara diciéndole “mujercita” –palabra que tan solo en los primeros cuatro párrafos aparece tres veces– y, por esta misma razón, calla cuando comienza a sufrir acoso sexual por parte de los galleros.

La niña comienza a desarrollar una relación cercana con los gallos, animales que usualmente son asociados con la virilidad masculina, pero en los que reconoce su vulnerabilidad al quedar hechos trizas en el ruedo. Ella los llama “gallitos” y les habla cariñosamente antes de tirarlos a la basura. En esta identificación ella comprende que su familia es perniciosa para los gallos, a la vez que su padre no es una figura de amparo frente a la violencia sexual que está sufriendo. Gracias a ellos encuentra una manera de defenderse:

Una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto. Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas (párr. 7).

En un primer momento parece haber una simetría entre los gallos vencedores con los adultos agresores y los gallitos muertos con la niña víctima, pero ella utiliza la revelación de que estos hombres envalentonados también sienten asco por los residuos corporales del animal y se cubre con estos para causarles repulsión. Sin embargo, eso tampoco es suficiente para detener las agresiones. Cuando ella se quedaba dormida dentro de las galleras, un lugar pestilente que suple la seguridad del espacio doméstico, los hombres solían mirar por debajo su falda escolar, por lo que ella coloca sobre su ropa interior cabezas de gallo arrancadas. En esta ocasión ella utiliza las palabras “gallitos” y “cabecitas” para resaltar la inocuidad de los escudos que repelen a los agresores. A partir de estos hechos los amigos del padre se quejan diciendo “Tu hija es una monstrea” (párr. 9), a lo que él responde “Más monstruo vos”

(párr. 11) mientras brinda con ellos, indiferente ante la razón de este señalamiento.

En este cuento se enfatizan los miedos de la protagonista, como niña y como adulta, y sin embargo ella se apropia el carácter monstruoso que señalan los galleros porque esto significa que finalmente ella es descartada como objeto de deseo al cubrirse con restos animales. La significación de lo monstruoso femenino dentro de este relato alinea la escritura de Ampuero con una notoria tendencia del horror artístico actual, pues, como señala Andrew Ng, en las narrativas contemporáneas sobre monstruos el horror comúnmente se asocia con lo femenino (9). En este caso, Ampuero construye el carácter monstruoso de la protagonista a través de la repulsión profunda de lo abyecto como aquel sentimiento que separa al sujeto de la muerte: “tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente” (Kristeva, 1998: 10). Ante la violencia sexual la protagonista adopta la inmundicia, de manera que lo abyecto funciona aquí como una herramienta de protección porque de manera instintiva repele a sus agresores.

Si el olfato llevó a la protagonista al pasado, el oído la trae de vuelta al presente. La voz del hombre a cargo, cuya apariencia se adivina repulsiva, evidencia que está en peligro y acompañada de más personas en la misma situación. Los secuestrados están a ciegas y aterrorizados, adivinando dónde y con quiénes se encuentran, pues comprenden que ellos son los bienes que están a punto de subastarse. No sabemos cuál es el aspecto de la protagonista, solo que si está allí es porque aparenta algún interés para la subasta, pero ella revela que siempre finge, que es buena fingiendo (párr. 25), con lo cual se insinúa el carácter engañoso de su valor para la venta.

La puja comienza cuando el hombre repulsivo comienza a presentarlos como si fuera el conductor de un programa de televisión y los secuestrados, actores en una puesta en escena. En la subasta hay hombres con poder adquisitivo y al menos una mujer joven. El más adinerado de ellos está a punto de vivir el terror del *home invasion*, subgénero del cine de horror en el cual se explota el miedo a perder la seguridad del espacio doméstico, concebido como un sitio que asegura “el orden y la estabilidad internas, siendo percibido por sus residentes como radicalmente distinto al espacio exterior, en tanto que desordenado e inestable” (Franco Rubio, 2018: 21). El hombre en peligro será el vehículo para transgredir la seguridad de su hogar y de su familia porque: “Él los va a meter en su casa donde está su hermosa mujer, su bebé de ocho meses y su niño de tres años. Él los va a meter a su casa” (párr. 30), quebrantamiento que se enfatiza al resaltar la apariencia de la mujer y las edades de los niños, características que los vuelven más vulnerables frente a la amenaza externa.

Todos los secuestrados se encuentran en peligro, pero su género representa un grado más de exposición: ofrecen una gran cantidad de dinero por los hombres mientras pagan menos por la mujer joven y la violan ante la vista de todos antes de ser vendida, mostrando un ensañamiento por razones de género. Incluso el hecho de que los varones se encuentren en esta posición puede interpretarse como una condición femenina de los personajes, pues el carácter de víctima “es percibido como femenino e incluso como una experiencia feminizante” (Allen y Howard, 1990: 559). La dinámica de la subasta permite enlazar la narrativa de Ampuero con el gótico literario posterior: en este caso prevalece una condición de encierro que sin embargo no se da en el ámbito doméstico sino en el entorno urbano. Este nuevo escenario conlleva también un cambio en la personificación del villano, pues así como en el gótico del *xix* los excesos aristocráticos prevalecen y dan forma a nuevas formas de amenaza (Botting, 1996: 4) en “Subasta” se adivina la posesión

de fortuna como la condición que posibilita la deshumanizante división entre víctimas y compradores.

En esta subasta, al igual que en las peleas de gallos, lo que para los espectadores es un juego para los participantes es una lucha por la supervivencia. Durante todo el cuento la protagonista ha mostrado miedo y aflicción, mientras los cacareos de los gallos y la voz del padre resuenan dentro de ella. Cuando llega su turno sabe que ni las súplicas ni las lágrimas podrán salvarla, y se concentra en el recuerdo del animal que la salvó de las agresiones sexuales:

Cuando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos (párr. 49).

A lo largo del cuento los gallos fungen como objeto de miedo, compasión y asco. En el punto más álgido del peligro la protagonista reencarna su condición monstruosa al orinar y defecar sobre sí, partirse la lengua y reír como loca. Ella probablemente se encuentra en peligro de muerte y, como los gallos, tendría dos opciones: pelear o huir. Sin embargo, se encuentra privada de la libertad, por lo que debe encontrar otra manera de sobrevivir: la única manera de defenderse es utilizando la abyección de su cuerpo, caer fuera de cualquier categoría de deseo.

Como estrategia textual, la representación de lo abyecto se relaciona con el *body horror*, subgénero del horror en el cual se busca generar repugnancia en los lectores/espectadores al involucrar

presentaciones repulsivas del cuerpo (Aldana, 2020: 393). La representación de lo abyecto en este cuento es predominantemente gráfica, lo cual tiene que ver con la escenificación del cuerpo de las víctimas frente a los compradores. Aquí se ponen en juego varios de los sentidos a los que Kristeva busca referir cuando usa la palabra “*impropre*” cuya ambigüedad se pierde al traducirla al español como “suciedad”, pues refiere a lo que no es propio, es decir, en primer lugar a la suciedad, pero también a los niños o animales domésticos que no controlan los esfínteres, así como al comportamiento moralmente reprochable, con lo que la protagonista se desvía de la norma en por lo menos tres niveles.

La actitud inexplicable de la mujer descoloca al presentador, quien solo atina a preguntar “¿Cuánto dan por este monstruo?” (párr. 50), refiriéndose a ella en masculino, como si la protagonista al fin hubiera aniquilado cualquier rastro de feminidad como condición de peligro. Nadie ofrece nada, pues sus posesiones son baratijas y su cuerpo está cubierto de fluidos residuales, lo cual refleja su carácter inservible: ella no vale para fines de explotación económica ni sexual. Al final logra conservar la vida y es arrojada a la Vía Perimetral, un famoso sitio de abandono de cadáveres en Guayaquil. Ella sobrevive porque tras la demostración de su abyección ni siquiera es necesario asesinarla: ella misma se apartó del límite de lo vivo al encarnar su carácter residual.

Conclusiones

En este artículo se analizaron los cuentos “Monstruos” y “Subasta” de María Fernanda Ampuero como relatos enmarcados dentro del género del terror, cuya construcción retoma motivos clásicos del gótico literario, así como múltiples estrategias textuales procedentes del cine de horror. La clasificación dentro de este género se da gracias a la presencia del miedo como un efecto que permea el tono

de ambos cuentos. En ambos casos, la fuente del temor reside en la amenaza de violencia sexual contra diversos personajes femeninos. En la narrativa de Ampuero hay una crítica abierta a la institución familiar, por lo que usualmente recurre al espacio doméstico como un lugar claustrofóbico (fuerte motivo del gótico) en el que suceden todo tipo de vejaciones. La tematización del hogar patriarcal como un sitio en el que irónicamente las mujeres están menos a salvo de la violencia sexual (Russel y Radford, 1992: 77) localiza el miedo al interior de la vivienda pero ya no a partir de entes sobrenaturales, sino de la amenaza del abuso sexual, como muestra el cuento “Monstruos”. Este peligro también aparece en otros sitios de enclaustramiento, como sucede en “Subasta”, donde la protagonista es retenida contra su voluntad y elude la violación gracias a estrategias de supervivencia que aprendió a tras sufrir agresiones sexuales durante la infancia. De manera que el abuso sexual permea los espacios físicos en los que se desenvuelven las protagonistas, pero también deja una huella indeleble en sus mentes, es decir, el terror se interioriza y se manifiesta a través de estados alterados como la pesadilla, en el primer cuento, y el trauma, en el segundo.

Otra actualización del gótico presente en “Monstruos” es la figura del vampiro. En este cuento se caracteriza al padre como un depredador sexual que, al igual que el vampiro, utiliza la noche como el tiempo en el que sale en busca de presas. Esta caracterización además amplía los alcances de la violencia machista, pues muestra que el patriarcado familiar como estructura se replica en todo lugar donde existan relaciones jerárquicas y desiguales (Segato, 2016: 616), como enfatiza “Monstruos” al personificar a Narcisa como una menor de edad explotada laboral, económica y sexualmente. De manera que, en este cuento cuyo título refiere a las variadas personificaciones que aterrorizan a las niñas, se reelabora la figura del vampiro como un padre monstruoso que ejerce distintos tipos de violencias sobre su víctima.

El monstruo, como un elemento sustancial de las ficciones de horror, es utilizado por Ampuero para presentar múltiples visiones desde la perspectiva femenina. En el cuento “Subasta” la protagonista se sobrepone a la posición de víctima al adoptar una condición abyecta, por lo cual es caracterizada como heroína y monstrua a la vez. En tanto monstrua no suscita miedo entre el resto de los personajes sino asco, lo cual la pone a salvo del abuso sexual, por lo cual en la narrativa de Ampuero el monstruo puede ser “tanto una amenaza como una promesa” (Shildrick, 2002: 5), es decir, un objeto de terror, pero también la posibilidad de superar los límites que subyagan al sujeto femenino. Los *freaks*, como los monstruos, muestran resiliencia y capacidad para metamorfosearse, sobrevivir y enfrentar la adversidad (Braidotti, 2002: 201), por ello la monstruosidad ante la violencia es uno de los grandes temas de la narrativa de Ampuero, como ella misma ha señalado al hablar de su literatura: “como monstrua voy a sobrevivirte. Voy a sobrevivir a tu daño, voy a sobrevivir a tus palabras, voy a sobrevivir a tus prejuicios, a tu violencia, a tu *bullying*, a tus ganas de destruirme” (Cavallín, 2019). En este sentido, la apropiación de lo monstruoso en el segundo cuento muestra que en un contexto en el que el sujeto femenino es atravesado por múltiples violencias, el cuerpo abyecto representa un último espacio de resistencia.

De manera que Ampuero recurre a personificaciones monstruosas y espacios tenebrosos para problematizar la corrupción familiar y social particularmente a través de la óptica femenina. En el contexto latinoamericano esto se traduce en una fuerte denuncia contra la violencia de género, pero también contra otros tipos de violencias estructurales. La utilización de tópicos del gótico literario, la referencia intertextual a películas de horror, así como la resonancia de subgéneros pertenecientes a este cine sirven para amplificar el efecto perturbador sobre el lector al representar violencias patriarcales a través de un código compartido, el lenguaje

de la ficción terrorífica. Así, la escritura de Ampuero reelabora tópicos del gótico literario y del horror cinematográfico en términos de reinención al adaptar dichas estrategias al contexto latinoamericano, lo cual permite conectar tradiciones de diversa índole, así como dar nueva vida al género del terror hispanoamericano.

Bibliografía

- Aldana, Xavier, 2020, “Abjection and Body Horror”, Bloom, Clive. “Introduction to the Gothic Handbook Series: Welcome to Hell”, en Clive Bloom (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Allen, Carolyn y Judith Howard, 1990, “The Gendered Context of Reading”, *Gender and Society*, vol. 4., núm. 4, pp. 534-552.
- Amatto, Alejandra, 2020, “Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, vol. 13, núm. 26, pp. 207-230.
- Ampuero, María Fernanda, 2018, *Pelea de gallos*, Páginas de espuma, Madrid. Bookmate. Disponible en: <https://es.bookmate.com/reader/f3TgWgq?resource=book>
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo Silvina (eds.), 1977, *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona.
- Botting, Fred, 1996, *Gothic*, Routledge, Londres.
- Brabon, Benjamin, y Stephanie Genz, 2009, *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Braidotti, Rosi, 2002, *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*, Polity Books, Gran Bretaña.

- Canguilhem, Georges, 1962, "Monstrosity and the Monstrous", *Diogenes*, núm. 40, pp. 27-42.
- Carrera, Manuel, 2018, "Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico", *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 2, núm. 45, núm. 5-20.
- Carroll, Noël, 2005, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid.
- Casanova-Vizcaíno, 2020, Sandra e Inés Ordiz, "Latin American Horror", en Clive Bloom, Clive (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Cavallín, Claudia, 2019, "La existencia de la alegría más extraña: Entrevista con María Fernanda Ampuero". Disponible en: www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/noviembre/la-existencia-de-la-alegria-más-extraña-entrevista-con-maría-fernanda-ampuero (Consultado 05/II/2021).
- Cortázar, Julio, 1975, "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151.
- Curtis, Barry, 2008, *Dark places. The haunted house in film*, Reaktion Books LTD, Gran Bretaña.
- Franco Rubio, Gloria, 2018, *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen*, Editorial Síntesis, Madrid.
- Franco, Jean, 2008, "La violación: un arma de guerra", *Debate feminista*, núm. 37, pp. 16-33. Disponible en: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_02.pdf
- Garner, Katie, 2021, "Mirroring a Mother's Love: A Chodorowian Analysis of the Complicated Relationship Between Mothers and Nannies", en Petra Bueskens (ed.), *Nancy Chodorow and The Reproduction of Mothering Forty Years*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 301-328.

- Heiland, Donna, 2004, *Gothic and Gender. An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Kristeva, Julia, 1988, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI Editores, México.
- Lagarde, Marcela, 2005, *Los cautiverios de las mujeres*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Llarena, María Jesús, 2020, "Bodies becoming pain: unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers", *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic*, vol. 1, núm. 8, pp. 113-134.
- López, Encarnación, 2014, "De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: 'La Granja Blanca', de Clemente Palma" *Brumal*, vol. 2, núm. 2, pp. 177-186.
- Moers, Ellen, 1976, *Literary Women*, Doubleday & Company, Nueva York.
- Ng, Andrew Hock-soon, 2004, *Dimensions of monstrosity in contemporary narratives: theory, psychoanalysis, postmodernism*, Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Pulido, José Antonio, 2004, "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe", *Contexto*, vol. 8, núm. 10, pp. 229-249.
- Radford, Jill y Diana Russell (eds.), 1992, *Femicide: The Politics of Woman Killing*, Twayne Publishers, Nueva York.
- Segato, Rita, 2016, "Patriarchy from Margin to Center: Discipline, Territoriality, and Cruelty in the Apocalyptic Phase of Capital", *The South Atlantic Quarterly*, pp. 615-624.
- Shildrick, Margrit, 2002, *Embodying the Monster Encounters with the Vulnerable Self*, SAGE Publications Ltd, Gran Bretaña.
- Tudor, Andrew, 1991, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell, Oxford.

El deseo como principio de transformación en *Aventuras sigilosas* (1945) de Lezama Lima

Desire as a transformation principle in *Aventuras sigilosas* (1945), by Lezama Lima

Jesús Armando Gutiérrez Victoria
El Colegio de México
arm.gutierrezv@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza *Aventuras sigilosas* (1945), poemario de José Lezama Lima, a través del concepto de deseo como principio estructural y dinámico en el proceso de transformación al que es sometido el sujeto protagonista; en dicho tránsito, la compleja red de imágenes en sucesión, con distintos valores simbólicos en los poemas, tiene una función central. Para estudiar este fenómeno, se retoman tres composiciones: “Llamado del deseoso”, “El fuego por la aldea” y “El guardián inicia el combate circular”, pues constituyen puntos nodales en el itinerario de transformaciones que articula este poemario. Tras el análisis textual, se señala la naturaleza heterogénea e integral del deseo no solo como principio propio de la esfera sexual, sino como una voluntad dinámica de cambio, vinculada con imágenes naturales y míticas como el fuego.

Palabras clave: deseo, imagen, transformación, fuego, poesía.

Abstract: This paper analyzes *Aventuras sigilosas* (1945), a collection of poems by José Lezama Lima, through the concept of desire as a struc-

tural and dynamic principle in the transformation process to which the protagonist is subjected. In this transit, the complex network of images in sequence, with different symbolic features, has a nuclear function. In order to study this phenomenon, I selected three poems: “Llamado del deseoso”, “El fuego por la aldea” y “El guardián inicia el combate circular”, because they are nodal points in the journey of transformations in this book. After textual analysis, I point out the heterogeneous and integral nature of desire not only as a principle of the sexual sphere but also as a dynamic will of change, related with natural and mythological images as fire.

Keywords: Desire, Image, Transformation, Fire, Poetry.

Recibido: 27 de mayo del 2022

Aprobado: 17 de agosto del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.687>

“Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen”, señala José Lezama Lima en su ensayo “Las imágenes posibles” (1988: 300). Algunas líneas más adelante, añade:

Cada objeto hierve y entrega sucesión. La jarra suda su agua estancada, y de esa podredumbre estática, donde se sientan los insectos a esperar, la flor conduce su testa en la frialdad aconsejable para su frente. A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora. Las vicisitudes de un hombre que se desplaza y las vivencias de ese desplazamiento llegan a nosotros como un todo

que ni exhala ni absorbe, pues la red de las imágenes forma la imagen, y aquel desfile de guerreros de distinto uniforme se convierte ahora en el primero que llega a la puerta o en el que se aleja desmesuradamente (Lezama Lima, 1988: 301).

Desde luego, es difícil ponderar con seguridad el sentido –si es que podemos hablar de algún tipo de univocidad de sentido en la escritura de Lezama– de estas palabras. Pero lo cierto es que, en este ensayo de 1948 encontramos muchas reflexiones que en 1945 aparecen formuladas a través de lenguaje poético en *Aventuras sigilosas*. Esta situación no es del todo extraña, pues, como señala Ben A. Heller, “Lezama often first worked out in poems ideas that were later expounded more conventionally and clearly in essays”. No obstante, el crítico no tarda en acotar la naturaleza de estos textos: “These essays, however, frequently verge on poetic discourse, making widespread use of images and rhetorical figures, as well as executing sudden leaps of logic” (1997: 11).

Lo que me gustaría destacar aquí no es precisamente la continuidad entre la obra poética y la ensayística, sino, más bien, advertir cómo en el universo poético de Lezama existe una relación entre la aventura y el deseo; asimismo, señalar cómo el deseo, por naturaleza, busca vencer una resistencia o, como diría Georges Bataille, una prohibición. El deseo, o esta voluntad por sobreponerse a la resistencia, en Lezama Lima parece fundado en un principio de semejanza, un principio de semejanza que inevitablemente parte de la imagen, para ello hay que entender la imagen como esos “saltos”, esas interposiciones de una sucesión que él advierte en cosas tan sencillas, y al mismo tiempo tan dinámicas, como la jarra de agua que suda. Así, el sujeto, en tanto consciencia individual y subjetiva, hace objeto de su deseo aquello donde ve reflejada la imagen de sí. Visto en estos términos, “las vicisitudes de un hombre que se desplaza y las vivencias de ese desplazamiento” siempre

estarán en tensión con el deseo que busca en las imágenes su reconocimiento.

Como intentaré demostrar en el presente ensayo, *Aventuras sigilosas* puede leerse como el itinerario de un hombre impulsado por el deseo. Y su búsqueda, o sus aventuras, inevitablemente transitan por una red de imágenes que lo transforman; pues, en este complejo sistema, la semejanza del sujeto con la imagen es la manera en la que toma consciencia de sí. Dicho en otros términos, el hombre que desea —o como lo nombra Lezama, el *deseoso*— busca, al desear, la transformación, pues busca la imagen. Para señalar este fenómeno, me detendré principalmente en tres poemas: “Llamado del deseoso”, “El fuego por la aldea” y “El guardián inicia el combate circular”, pues considero que son puntos nodales en este tránsito, sin embargo, aludiré tangencialmente a otros textos en el poemario, con el objeto de no perder de vista su lectura en conjunto.

Conviene, primeramente, situar este libro en el complejo entramado de la obra poética de Lezama Lima. De ella como un todo, la crítica ha destacado su capacidad para “reconstruir la realidad en un auténtico festival de nacimientos y metamorfosis constantes”, así como su manifiesta complejidad causada “por la sensibilidad peculiar que inaugura y por la forma en que organiza el pensamiento en imágenes, alternando de manera radical los patrones convencionales de la lengua” (Neila, 2011: 107). Manuel Neila distingue tres fases en la trayectoria poética de Lezama. La primera la constituyen *Muerte de Narciso* (1937) y *Enemigo rumor* (1941), esta primera fase se distingue por su sensualidad, por su lujo y por su “lirismo descriptivo, vehemente y telúrico” (2011: 107). La segunda sobresale por “la disminución del preciosismo inicial, una mayor severidad especulativa y una apreciable concentración semántica” (2011: 107), a esta etapa pertenecen *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960). La última se caracteriza por su énfasis en la depuración, por un “mayor esencialismo

reflexivo” y por un volver la “mirada hacia los temas del vivir humano”, a esta etapa pertenecen la serie de “Poemas no publicados en libro”, en *Poesía completa* (1970) y el póstumo *Fragmentos a su imán* (1977) (2011: 108).

En específico, sobre *Aventuras sigilosas* (1945), Neila señala no una ruptura con los recursos estilísticos y las técnicas de expresión vistas ya en *Muerte de Narciso* (1937) y en *Enemigo rumor* (1941), sino una disminución del barroquismo sensorial y preciosista, de impronta gongorina, en pos de una mayor concentración y severidad expresiva, de herencia quevediana (2011: 110-111). Si bien es cierto que, en comparación, el Lezama de *Muerte de Narciso* presenta divergencias con el Lezama de *Aventuras*, las similitudes en el plano de la expresión y de la imagen son mucho más notorias; por lo que conviene pensar esta etapa más como la progresión natural en la búsqueda y construcción de un universo poético y menos como un tránsito polarizado entre lo gongorino y lo quevediano.

En cuanto a los juicios críticos, para Rafael Almanza, *Aventuras sigilosas* (1945) impone una lectura en conjunto como “poema-libro”, esta organicidad “como un flujo narrativo y de sentido” constituye para el estudioso uno de sus mayores méritos (2020: 72). Asimismo, el crítico destaca el carácter autobiográfico-confesional sintetizado en el primer texto en prosa, que sirve para dar argumento al libro, así como el tratamiento del problema sexual que Lezama aborda, pues piensa que “escapar del mundo de la madre nos aboca a unas aventuras sigilosas de error, pecado, extravío y muerte”, idea que, como se verá más adelante, comparto, aunque no exactamente en los mismos términos (2020: 73). En una línea similar, donde el vínculo con lo materno ocupa un papel central, se encuentra la opinión de Arturo Arias, quien ve en *Aventuras sigilosas* (1945) una fusión del poeta con su madre y considera que el tema principal es el deseo de fuga, que “viene acompañado de la

certeza de que aquello de lo que se precisa huir es necesario para nuestra existencia y nos acompaña invisiblemente” (1997: 73).

Más de un crítico ha puesto atención en la importancia que tiene el deseo, en su dimensión erótica, dentro del poemario. Por ejemplo, para Emilio Bejel, *Aventuras sigilosas* es el libro donde lo poético y lo erótico se manifiestan de la manera más dramática en la poesía de Lezama. De tal modo que para Bejel:

Casi todos los poemas de *Aventuras sigilosas* sugieren anécdotas de situaciones sexuales excepcionales. De hecho, todo este libro es una gran elipsis del acto sexual. Aquí todas las metáforas y las demás figuras retóricas son, pues, una especie de ordenamiento dentro de un mundo elíptico, elidido, sintomático de un deseo oculto. La elipsis, como la figura retórica que relaciona un término conocido con otro desconocido, es un recurso reiterado en este poemario porque constantemente se hacen referencias veladas a situaciones eróticas excepcionales (1994: 104-105).

En otro texto, Bejel afirma que *Aventuras sigilosas* también puede ser leído desde un horizonte mítico, pues apunta que en los ritos órficos el nacimiento de Eros es la manifestación del nacimiento del Deseo y, por lo tanto, de la sexualidad. En este mismo sentido, considera que el nacimiento del Deseo es análogo al nacimiento de la textualidad: “De aquí que poetas y artistas de todos los tiempos insistan en retomar los diversos ángulos del deseo como material predilecto para sus obras. La textualidad literaria es una erótica. Una poética deberá siempre implicar un desarrollo erótico del texto” (1979: 136). Por su parte, Ben A. Heller también comparte la opinión de que el deseo ocupa un papel central en el desarrollo del poemario: “In fact, the entire series can be interpreted as a dissertation on the role of desire, deviance, and destruction in the creative life of a writer” (1997: 98). Si bien, matiza que no todo se

sintetiza exclusivamente en el deseo sexual: “The central conflict here is between sexual desire and the desire for a more spiritual penetration of reality through art” (1997: 98-99). Así, a partir de estos presupuestos, el crítico retoma la distinción platónica entre los hombres con un deseo sexual de unión y procreación, similar al de los animales, y los hombres cuyas almas son más creativas espiritual e intelectualmente, por lo que desean la inmortalidad a través de sus obras y sus contribuciones a la cultura (1997: 99). En términos generales, Heller fundamenta su análisis en demostrar cómo el protagonista del poemario se debate en medio de esta tensión, entre dos tipos distintos de deseo.

Tras un balance de las aproximaciones críticas a *Aventuras sigilosas* (1945), es posible advertir algunos intereses en común: tanto Almanza como Arias basan su interpretación del libro en el deseo de huida, el cual supone un abandono de la madre y el emprendimiento de un proceso de error, pecado, extravío y muerte. Por su parte, Bejel considera el deseo desde su dimensión sexual; para el crítico, nos encontramos frente a un poemario en clave, cuyos significados ocultos remiten siempre a la esfera de un deseo también oculto. Por último, Heller considera que estos textos se entienden a través de la tensión de dos tipos distintos de deseo: uno sexual y otro de naturaleza espiritual-estética.

El acercamiento que propongo en el presente trabajo pone énfasis en la lectura de conjunto que señala Almanza, por lo que entiendo *Aventuras sigilosas* (1945) como un libro de naturaleza argumental que se articula como un proceso, un tránsito fundado en las transformaciones del sujeto protagónico. De este modo, considero el deseo como el detonante de este proceso de transformación o de estas aventuras que se desarrollan a lo largo de los poemas. El deseo es el principio dinámico por el cual el hombre emprende su viaje y busca la separación de la madre, es el impulso motor por el cual el ser se cuestiona a sí mismo y tiene consciencia de sí, aunque

para ello deba ponerse en crisis a través de una búsqueda fundada en la imagen. Es de notar que, en el universo poético de Lezama, toda transformación inevitablemente debe valerse de la imagen. Por eso, no es de extrañar que, al seguir el itinerario de este deseo, su protagonista, guiado por el principio de semejanza con la imagen, sufra una constante metamorfosis, a través del poder transformador de la lengua poética.

Conviene precisar que, para Lezama, la imagen constituye un punto central no solo en la creación poética, sino en la comprensión misma; es ella un camino de conocimiento. En sus reflexiones en torno a este tema, Lezama señala en varias ocasiones la importancia de la imagen como una “concepción del mundo”, como un “absoluto”, “la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”, porque “todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen” (1988: 300).¹ En esta particular visión de la realidad, la metáfora actúa como aquel principio dinámico que busca penetrar en la imagen; es decir, como un proceso transformador cuyo objeto es el conocimiento: “En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido...” (1988: 303-304).

Como se verá a través del análisis de algunos poemas, el deseo en *Aventuras sigilosas* no se puede reducir a su dimensión sexual, ni siquiera a una tensión entre lo sexual y lo espiritual. Más bien, es necesario comprender el deseo como un principio motor del hom-

¹ Irleamar Chiampi ha estudiado el problema de la imagen como pieza central del pensamiento de Lezama Lima. Entre otras cosas, la estudiosa ha señalado la particularidad de los ensayos de Lezama, ya que, en ellos, el escritor teoriza sobre la imagen a través de la imagen misma; para Chiampi, la concepción del mundo como imagen y, por lo tanto, como objeto privilegiado de conocimiento, coloca el pensamiento de Lezama más próximo a un problema ontológico que metafísico (1987: 486-487).

bre que apetece y busca, fuera de sí, un objeto que responda a esa interioridad manifiesta en imágenes. En este complejo espectro, lo sexual es tan solo uno de los avatares de un sujeto sensible.

En primera instancia, es necesario referir al texto en prosa con el que inicia el libro, el cual abre y cierra con un paréntesis. Este texto, que Almanza considera un poema más, constituye, a mi juicio, un índice argumental, una guía de lectura e interpretación, que simultáneamente da cohesión y deja al descubierto el entramado narrativo del poemario. A propósito, Heller considera que lo referido en este texto sobre la trayectoria del protagonista usualmente es ignorado en los poemas y, del mismo modo, los poemas presentan personajes y situaciones ignorados por esta introducción; de ahí que prefiera interpretar en este extenso paréntesis una imagen del tiempo, mientras que los poemas, textos semiautónomos, interrumpen esta progresión (1997: 98). No comparto este punto de vista, pues, si bien no se puede hablar de una correspondencia unívoca entre lo expresado en este texto y el resto de los poemas, una lectura atenta demuestra que su disposición y núcleo argumental siguen de cerca esta acotación parentética.

Mucho se ha dicho sobre la naturaleza narrativa de *Aventuras* y su cercanía con la novela, pero lo cierto es que este primer texto guarda muchas más semejanzas con las convenciones teatrales y dramáticas; de tal suerte que parece cumplir con la función de presentar el argumento sobre el cual se funda el tránsito de este hombre que va de ser el hijo, al maduro, al Jorobado, vuelve a ser el maduro y finalmente, en el lecho de muerte, se proyecta a través de su virtual hijo en el “amarillento tinte rosa de la hija de la protestante” (Lezama, 1945: 7). Visto con mayor detalle, conforme se desarrolla el argumento resulta mucho más difícil para el lector seguir el hilo de la trama a través de los poemas; sin embargo, es innegable el reconocimiento de la escena inicial del puerto, el trazado de la relación del hijo con la madre, su huida y sus devaneos

nocturnos, el fuego por la aldea, sus periplos por los Países Bajos, su encuentro con la mujer protestante y sus tres días de agonía.

Lo primero que hay que notar es que desde este texto en prosa se señalan las transformaciones del protagonista mediante los distintos nombres que se emplean para identificarlo. El lector, que en un primer momento duda de si se trata del mismo personaje, conforme lee los poemas ratifica que sí es el mismo, pero sometido a distintas metamorfosis mediante el poder evocador de la imagen poética. Como se verá más adelante, estas aventuras o “las vicisitudes de un hombre que se desplaza” tienen como motor principal el deseo, que, naturalmente, también se manifiesta como una imagen.

“Llamado del deseoso” o el impulso de huida de la madre

El poemario comienza luego del paréntesis argumental con “El puerto”, en esta composición ya se advierte el rol protagónico que tiene la naturaleza y las imágenes que emanan de ella en la conformación de la identidad del —en este momento— joven protagonista:

Un cordel apretado en seguimiento de una roca que fija;
el cordel atensado como una espalda cuando alguien la pisa,
une el barco cambiado de colores con la orilla nocheriega;
un sapo pinchado en su centro, un escualo que se pega con una
[encina submarina.

La rata pasea por el cordel su oído con un recado.
Un fuego suena en parábola y un ave cae;
el adolescente une en punta el final del fuego
con su chaqueta carmesí, en reflejos dos puntos finales
[tragicómicos.

La presa cae en el mar o en la cubierta como un sombrero
caído con una pierda encubierta, con una piedra.

Su índice traza, un fuego pega en parábola (vv. 8-18).

Como estos versos lo ponen de manifiesto, el universo en el que transcurren estos poemas está dominado por la experiencia de una naturaleza dinámica. En este contexto, tanto el lector, como el adolescente, descubren que el mundo está en constante movimiento: el mar, el barco que cambia de colores bajo las luces nocturnas, los animales que se adhieren, caminan y mueren. Conviene detenerse brevemente en el ave que cae vencida por el fuego, porque, como se comprobará más adelante, esta ave que fascina la vista del adolescente es también una imagen que prefigura su final en el poemario: tras el fuego de las transformaciones y las aventuras, cae en parábola hacia la muerte.

Sobre la estrecha relación que tiene la naturaleza y la imagen en la poesía de Lezama Lima, ya Reinaldo Arenas había advertido lo siguiente:

Pues no debemos olvidar que Lezama comparte la concepción pascaliana de que «como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza». Ante ese estupor, la imagen es lo único que puede salvarnos, pues ella, al poder recrear esa naturaleza perdida, sustituyéndola, se coloca, como obra de arte, por encima de la realidad perdida que sustituye, se convierte en algo eterno, se convierte en una *sobrenaturaleza*. ¿Qué es entonces la sobrenaturaleza de la cual Lezama tanto nos ha hablado? Es el fruto de un don prodigioso, la obra del poeta. La unión de lo que fue (naturaleza perdida) más lo que uno hubiese querido que fuera (imagen) forman lo que uno desea, es decir, la obra de arte, la sobrenaturaleza” (1987: 288).

Si existe una relación dialéctica o una tensión en *Aventuras sigilosas*, seguramente es entre eso que Arenas llama la unión de lo

que fue –la naturaleza perdida– y lo que uno hubiese querido que fuera –la imagen–; en esta tensión radica el principio del deseo, que culmina en la obra de arte o en la poesía misma, según el razonamiento de Arenas. Aquí, sin embargo, solo me interesa destacar que la imagen se manifiesta como esa voluntad por evocar el poder dinámico de la naturaleza. Una fuerza que no le es ajena al protagonista del libro.

El “Llamado del deseoso” es un poema breve comparado con el resto, pero cargado de imágenes significativas que identifican al joven como un sujeto deseante, cuya voluntad busca sobreponerse a la imagen de la madre:

Deseoso es aquel que huye de su madre.

Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de
[la saliva.

La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.

Deseoso es dejar de ver a su madre.

Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un
[cuchillo.

En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego
[hueco (vv. 1-7).

Difícilmente puede sostenerse una lectura en estos primeros versos desde el deseo como una pulsión de carácter sexual, a menos que se pretenda dar una interpretación psicoanalítica del pasaje. Por el contrario, lo que destaca aquí es la equiparación entre el deseo y la huida de la madre, como si se tratara de dos principios análogos: si el protagonista es “deseoso” es porque huye de la imagen materna. Así, el tránsito de imágenes parece concentrarse en dilucidar los atributos de este sujeto deseante a través del verbo *ser*, en una sucesión encadenada: “Deseoso es dejar de ver a su madre”,

pero también “Es la ausencia de lo sucedido de un día que se prolonga”. Y si este sujeto es “la ausencia”, en él “se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco”.

Esta primera mención del fuego es la imagen donde se materializa el deseo, pues, como se ve en este mismo poema y en los subsecuentes, comparte muchos de sus atributos. En este sentido, conviene considerar que el fuego ha sido el símbolo de la transformación a lo largo de varias culturas durante siglos, fuerza transmutadora que, al cambiar la materia, también la purifica (Chevalier, 1986: 511-514). El fuego reaparecerá con mayor énfasis en “El fuego por la aldea”, con un sentido similar.

Este mismo poema, algunos versos más adelante, expone el porqué de la huida de la madre y, por lo tanto, su contraposición al deseo:

Lo descendido en vieja sangre suena vacío.

La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce
[circulizada.

La madre es fría y está cumplida.

Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.

No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.

Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no
[nos sigue.

Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.

Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue,
[ay (vv. 12-19).

La imagen de la madre sintetiza un principio contrapuesto al fuego, pues se la nombra como “fría”, pero también como “cumplida”, atributo que comparte con la imagen de la sangre que, igual de fría, se esparce en forma de círculo, otra imagen de lo acabado. En oposición, el fuego es calor y transformación, sin una forma

definida: una imagen dinámica que transmuta y, en ese sentido, nunca termina por completar un ciclo, sino que es la metamorfosis concretada en el mundo. Lo acabado, o sea la madre, es algo que ya no puede desear, porque ya está cumplido, ya no busca la imagen de sí. Ahora es posible entender mucho mejor aquellos versos iniciales donde el poeta construye la identidad de este joven como un sujeto que naturalmente huye de la madre, pues es un hombre movido por el deseo. Visto en estos términos, mi interpretación es distinta de la de Arturo Arias, quien advierte una fusión entre la madre y el deseoso. Una perspectiva conciliadora sería comprender a la madre como una imagen de la interioridad del mismo deseoso, lectura que nos llevaría a considerar que el joven busca huir de sí mismo, idea que no parece del todo desacertada. Sin embargo, esta interpretación en segundo grado, muy cercana a la interpretación alegórica de Bejel, es peligrosa en la medida en la que coloca, también, a la imagen en un segundo plano dentro de la experiencia, un mero vehículo que encubre un discurso mucho más abstracto; principio diametralmente opuesto a la poética de Lezama, quien no busca comunicar en el sentido más simple de la palabra, sino participar de un acto de creación mítico y primigenio, que a través del lenguaje trasciende cualquier finalidad y se manifiesta como “un enloquecido apetito de desciframiento” (1988: 350).

Los últimos versos se encargan de enfatizar la idea del deseo como principio de movimiento, como motor de lo dinámico, y no una fuerza encaminada a un fin, a una meta definida:

Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.
El deseoso es el huidizo
y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro
[de mesa
y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien
[huimos

que nunca quieren recomenzar el mismo naípe, la misma noche
[de igual ijada descomunal? (vv. 23-27)

Aquel que se identifica con el deseo es, casi por naturaleza, huido; es decir, un sujeto en movimiento, siempre en la búsqueda de un algo, objeto de su deseo, pero cuya consecución no es el fin en sí mismo. Luego entonces, se puede entender el deseo en este poema, y en todo el libro, bajo dichas coordenadas y no solo como una pulsión que busca satisfacer una apetencia sexual.

En este punto inician propiamente las aventuras sigilosas del protagonista, porque cobra consciencia de sí a través de la imagen y abandona a la madre, símbolo de la resistencia de su deseo y donde le es imposible reconocerse.

“El fuego por la aldea” o la imagen del fracaso del deseo

Los poemas siguientes al “Llamado del deseoso” se caracterizan por su profusión de imágenes en larga sucesión. No sorprende, porque, como lo señala el texto preliminar donde se expone el argumento del poemario, el deseoso deja a la madre y emprende sus aventuras sigilosas que son el camino de la imagen misma. Un claro ejemplo de esto es el inicio de “La esposa en la balanza”:

La siembra del violín o de la hoja,
no la punta del cono hacia dentro de la sangre azucarada;
un deseo en la baba del caracol
que afeita en nuestros sentidos toda la transmutación
del rostro en el círculo de cobre que no gira (vv. 1-5).

Hay en estos versos un dominio de la imagen sobre la lengua, un efecto de extrañamiento ante la concatenación de imágenes que describen una experiencia difícil de comunicar y explicar a través

de la lógica común del lenguaje. Es de notar que la imagen del fuego reaparece en este poema, versos más adelante: “Fluye como el fuego cuando el noroeste lo sopla, / va del manglar a la tortuga quemada” (vv. 24-25). Nuevamente esta imagen está usada para representar una fuerza en movimiento.

Asimismo, solo como una parte del itinerario vital donde el joven se transforma a través de la imagen, aparece la dimensión sexual del deseo en “Encuentro con el falso”. En esta composición, que al igual que el resto supone un reto de interpretación, sobresalen las imágenes del tacto y la penetración: “Sube y le toca un collar hecho con los eructos de negaciones de Jove ebrio”, “El polvo quiere pasar e interrumpir; la mirada sabe retroceder”, “Lépero maduro entra en su útero como un cangrejo humedece su galerón”. Difícilmente se puede precisar lo que ocurre en este poema, pero lo cierto es que hay un énfasis en la experiencia sensorial, en la sensibilidad del deseoso que, se intuye, descubre el mundo del placer sexual.

Tras este itinerario, conviene volver a la guía de lectura del texto inicial para comprender “El fuego por la aldea”: “De regreso, el fuego devoró a su madre, donde su madre podía haberlo devorado a él” (Lezama Lima, 1945: 7). De nueva cuenta, el lector se enfrenta a un extrañamiento, pues en el título del poema –“El fuego por la aldea”– se alude a un espacio, no a una persona. Sin embargo, una lectura atenta de las líneas previas, en este mismo apartado, revela que cuando el poeta alude a la aldea, lo hace en función de la madre: “Sale de la aldea de su madre para hacer letras armadas” (1945: 7). Aquí, entonces, el lector se halla nuevamente frente a una compleja red de imágenes que terminan por hacer concreta, casi táctil a través del trabajo con el lenguaje, la experiencia del deseoso: el fuego por la aldea es, en cierta medida, la tentativa del deseo –principio dinámico de la transformación– de triunfar sobre lo acabado que toma forma en la madre.

El fuego preguntó en las ventanas y el zorro
de rabo de azufre con escala dura.
El fuego rizó una veleta
que dejó abandonada un papel de acordeón.
El fuego cantaba en la estancia
por donde tiene que pasar un perro
primero que el tigre que transportó en su cola
un cordel, un papel suspirado (vv. 1-8).

Lo primero que hay que notar es que desde estos versos iniciales hay un tránsito, cifrado en las imágenes del fuego, portado por un zorro y luego por un tigre en su cola. La imagen, de nueva cuenta, se vale de elementos propios de la naturaleza para desarrollarse progresivamente como un incendio que se expande a lo largo de estos versos. Para Almanza, “El fuego por la aldea” representa la destrucción de la casa, desde sus cimientos, a través de las pasiones (2020: 80). Mi interpretación, sin embargo, difiere en el sentido de “destrucción”, pues, como se ha visto, la imagen del fuego en este poemario está asociada con el deseo, al ímpetu de transformación y purificación, no necesariamente con la aniquilación. Ya el mismo Lezama había apuntado esta idea sobre el fuego en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1988 [1937]) y, años más tarde, la desarrollaría de forma extensa como un punto nodal de su conceptualización del barroco americano en *La expresión americana* (2013 [1957]): “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (90), “plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados, hacia su final” (93).²

² Es necesario enfatizar la estrecha continuidad entre la imagen del fuego en este poemario y lo que será el plutonismo. A propósito de este último, Lezama precisará que es el plutonismo una de las principales distinciones con el barroco europeo, pues lo considera un complejo proceso de síntesis, comprensión y creación que emana de la sensibilidad americana. Asimismo, conviene hacer no-

En este caso concreto, conviene recordar que el deseo se cifra en una voluntad de semejanza con la imagen, por lo que ¿no son este zorro y este tigre flamígeros un par de avatares de las múltiples transformaciones a las que el deseoso se somete? ¿Y, entonces, no son este mismo joven que, una vez que ha abandonado la aldea guiado por el deseo, vuelve a ella para intentar infundirle vitalidad a lo inerte, transmutar por el fuego lo que de otro modo permanecería acabado?

Ciertamente esta fauna plutónica transita por la aldea —la madre— y a su paso busca no aniquilar, sino transformar y poner en movimiento:

El zorro retrocede a un arreglo de columnas
y las va impulsando a golpes de rabo
y de dientes de despedida.
Las columnas avanzando cultivan las llamas,
retrocediendo dedican las cenizas.
El zorro pega con el rabo en una columna salomónica.
El zorro azul escoge la redondez partenopea.
Cuando las columnas ruedan, el zorro salta.
Cuando el zorro salta sobre las columnas,
la aldea murmura su plumón naciente a medianoche.
El zorro con sus patas como flautas,
salta sobre el pellejo de la noche (vv. 19-30)

Las columnas, imágenes del sustento, de lo grave y de lo inerte —pues suelen estar hechas con materiales como la piedra o el már-

tar que tanto el fuego de *Aventuras* como el plutonismo de *La expresión* son ante todo imágenes vinculadas con la transformación, ambos cristalizan aquel tránsito a través del cual el símbolo, que es enigma, pero también materia poética en potencia, se transforma y sintetiza por medio de la metáfora en la concreción de la imagen (1988: 223).

mol—, tras el paso del zorro “ruedan”, y de pronto, la aldea “murmura su plumón”, es decir, cobra vida. En este incendio, hasta la misma noche se vuelve una imagen táctil, un pellejo que el zorro puede tocar. Aquí también cabría desarrollar una lectura mitológica, fundada en los relatos de raigambre tradicional y oral sobre la figura del zorro como *trickster* o encarnación de una divinidad. Si fuera de este modo, habría que tener en cuenta que, de entre los múltiples significados que ha tenido la figura del zorro en la cultura, Chevalier destaca que en los mitos americanos suele asociársele como un símbolo del deseo (1986: 1091). Asimismo, abundan los relatos orales de animales que, ya sea en la cola, en la cabeza o en cualquier parte del cuerpo, portan o roban el fuego y lo traen a los hombres; el mismo Lezama da cuenta de su conocimiento cuando, años más tarde, señala lo siguiente en el primero de sus ensayos en *La expresión americana*:

El colibrí, en el origen del fuego en las tribus ecuatorianas, como esbozamos anteriormente, logra burlar las astucias de Tacquea. Se moja las alas para burlar la puerta entreabierta de Tacquea, cuchilla para los robadores del fuego. Por su centelleante brevedad, que le impedía llevarse un tizón de fuego, pasea las plumas de su cola por las llamas, de donde vuela al makuna o árbol de corteza muy seca, de ahí salta y se irisa por los tejados, exclamando: “¡Aquí tenéis el fuego! Tomadlo pronto y llevadlo todos...” En donde vemos al gracioso colibrí en el *rôle* de la gigantomaquia prometeica (2013: 79-80).

Nuevamente, aun si se sigue el camino de la lectura mitológica, hay una interpretación del animal plutónico —y por extensión del fuego—, no como principio de destrucción del hombre, sino como protagonista prometeico que impulsa y echar a andar su civilización gracias a este regalo.

Tras este despliegue de imágenes que simulan las distintas fuerzas de un incendio por la aldea —es decir, por la idea de los orígenes y lo acabado—, la segunda parte del poema señala lo que ha quedado después de la transmutación, luego del vigor plutónico del fuego que entrega estos fragmentos cambiados.

Su indócil arañar.

Extraño recorrido: arañar.

La misma baba del precipicio
mueve sus espirales descifradas
en la anchurosa muerte.

Las nubes se deshacen
mientras la muerte danzada se endurece como un globo.

Es un globo de terciopelo carnoso,
hinchado por nuestras entrañas,
ocupando como un viejo salmonete
el agua estancada de nuestra frente (vv. 1-11).

Si bien resulta complicado ponderar el sentido de este pasaje, el lector reconoce aquel zorro-tigre de fuego en el “indócil arañar”. Luego de las “nubes”, prueba del paso de la fauna plutónica, aquella “muerte danzada se endurece como un globo”. Aquí cabría interpretar estos versos como la transmutación de la aldea-madre en esta figura esférica “de terciopelo carnoso”. Si esto fuera así, conviene recordar que la imagen de lo circular está asociada con las características de la madre desde el “Llamado del deseoso” y, por lo tanto, sigue siendo una imagen de lo acabado, de lo que ya no desea, fuerza opuesta a la naturaleza del hombre movido por el deseo, que se desplaza en parábola. De tal modo que ha fracasado la tentativa de infundir la fuerza del fuego, que es la misma del deseo de transformación, en la imagen de la aldea-madre, que a su vez representa los orígenes, pero también la resistencia que se

contrapone, la naturaleza opuesta al deseo, lo que ya no cambia, incluso aunque se le aplique un principio dinámico como este. No queda más que seguir la huida, continuar con las transformaciones y, por lo tanto, no permanecer quieto.

“El guardián inicia el combate circular” o la culminación del deseo

Luego de su fracaso, el protagonista continúa su travesía. Siempre determinado por el deseo y, por eso mismo, siempre sometido a la semejanza con la imagen. En “Tapiz de ciego”, continúa el periplo de este hombre, pero ahora dotado de una nueva visión que “se nutre de otra luz de espejo a la que cede”:

Su ceguera lasciva
le pervierte el nuevo cuerpo de hermosura
en el que su mirada caída se encuentra fugitiva.
Su cuerpo se abandona a la corriente pura.
El primer remolino le hace la mirada guarnida;
el último, le fabrica la hondura (II, vv. 7-12).

En este poema el deseoso se transforma en el ebrio y en el ciego, aunque esta última identidad no supone que haya perdido del todo el sentido de la vista; pues, estos versos señalan que ha renunciado a la visión ordinaria para poder acceder a una de distinta naturaleza, mucho más cercana a la experiencia de penetrar en la imagen: “altivo milagro le concede / la cuenca del coral y el fuego”. Luego, en “El retrato ovalado”, este sujeto poético –que ha sido ya el deseoso, el hijo, el ciego, el ebrio– adquiere la identidad del esposo y, tras ello, encuentra una nueva resistencia, ahora en su pareja.

Ya desde el título del poema –“El retrato ovalado”– se puede inferir el conflicto al que se enfrentará este hombre: el deseo se ha

materializado a través de la imagen del fuego y de lo dinámico, lo que siempre busca otra imagen en que reconocerse y, por lo tanto, nunca está acabado; por el contrario, la fuerza que se le opone, la prohibición del deseo, es lo inmutable, lo que permanece estático como el retrato mismo.

Huyó, pero después de la balanza, la esposa se esconde como

[madre.

Sus falsificaciones, sus venenos son asimilados como almejas.

La esposa quiere ser una concha y pegar suave como el molusco,
pero como un retrato se adelanta y escarbamos en la ceniza de la

[grulla.

Quiere desinflarse por la boca como un molusco y es un retrato,

[telarañas y un ojo que se mueve (vv. 1-5).

Una precisión necesaria —donde otros críticos ven misoginia (Heller, 1997: 100-101)— sería considerar que, como lo exponen estos versos, la esposa tiene el ímpetu de transformación; es decir, se muestra con la disposición de dejarse guiar por el deseo, a la par del protagonista, mas, le es imposible: es un “retrato”, “telarañas” y apenas “un ojo que se mueve”; es, como la madre, un objeto terminado, que permanece inmutable, de ahí la equiparación entre estas imágenes.

La esposa, así, viene a remplazar aquella otra fuerza, aquella resistencia, sin la cual el deseo es imposible. En este punto, me gustaría introducir algunas de las reflexiones de George Bataille sobre el erotismo, no porque considere que en este poema es posible advertir un sentido erótico, pues igualmente habría que tener en cuenta que el término *erotismo* tiene una muy particular significación en el sistema del pensamiento del teórico francés, sino porque hay semejanzas que iluminarían la comprensión del deseo como impulso de la interioridad del hombre.

Como se ha dicho, la madre cumplía la función de la fuerza opuesta al deseo, al fuego y al ansia de transformación, por lo que representaba un punto de conflicto para este personaje. Ahora bien, tras el fracaso en su transmutación, aparece otra imagen femenina con un significado semejante. Esto, aunque a primera vista no lo parezca, no es arbitrario. Pues, la formulación del deseo en este poemario está condicionada por una resistencia. Para Bataille, el erotismo se fundamenta en el acto de transgresión que se sobrepone a la prohibición. Sin embargo, se trata de una suspensión temporal de dicha prohibición, no de su supresión total. De hecho, de no existir esa prohibición, no existiría el erotismo (1997: 40).

Aventuras sigilosas parece articular una idea del deseo en términos semejantes: el deseo se sobrepone –transgrede– esta fuerza opuesta –la prohibición–, pero solo parcialmente, pues necesita de ella para existir. Visto desde una lógica más sencilla, cabría preguntarse ¿tiene caso desear algo si todo nos es dado, si no hay nada que se interponga entre nuestra voluntad y el objeto de nuestro deseo?

Naturalmente, lo único que parece detener el ciclo sin fin del deseo, que siempre está en busca de la imagen que lo satisfaga y que siempre debe contraponerse a la idea de lo inmutable –la esposa–, es la muerte. Una muerte que se padece y empieza a opacar la compleja red de imágenes que ha sido el deseoso a lo largo de todo el libro: “Hay algo primaveral que se congela en el suspiro / y rueda hasta encarnar en otro cuerpo duro”, dice el yo lírico en “Tedio del segundo día” (Lezama Lima, 1945: 26).

Es significativo que la culminación del poemario no termine explícitamente con la imagen de la muerte de su protagonista, sino con un intrincado poema en prosa que encarna una visión, una extensa red de imágenes, sobre las fuerzas opuestas: el deseo y su principio antagónico. Al llegar a este punto, conviene volver sobre aquella orientación argumental al inicio del libro: “En el tercer

día de agonía, cree poder interpretar a su hijo que se acerca en el amarillento tinte rosa de la hija de la protestante)” (Lezama Lima, 1945: 7). Difícilmente es posible advertir en “El guardián inicia el combate circular” lo expuesto en estas líneas. Esto se debe a que la lengua del poema, y toda su estructura, parece estar dominada por la imagen, por el deseo, que, en el lecho de muerte, se niega a desaparecer del todo, se niega a abandonar al deseoso, y se manifiesta en su última plenitud. De ahí que, incluso bajo estas condiciones, el hombre busque a la hija de la protestante, pues busca en su imagen un nuevo objeto de deseo.

Así de sus senos, de sus cinturones blanduchos, almibarados, fluye una simpatía discreta, como un suspiro entre dos columnas, como la joven tortuga entre los yerbazales indios, techo movedizo arañado por una sierra de carpintero de mano dura y labios suaves, apuntalados por un violín y acabados por una almeja (1945: 28).

De acuerdo con la lógica del deseo expuesta en el poemario, el deseoso contempla en la imagen de la hija de la protestante un objeto de su deseo porque de ella “fluye una simpatía discreta”, porque es un “techo movedizo”, porque parece estar en constante cambio al evocar en su persona un conjunto dinámico de metáforas y figuras que devienen todas al mismo tiempo.

Así, el poema transita por distintas fuerzas y elementos de orden natural en una sucesión que parece no estar guiada por una lógica en particular, si no es la del deseo. No obstante, de entre este aparente caos de la imagen, se puede reconocer la figura de Ícaro, que ya había sido sugerida como aquella ave vencida por el fuego que cae en parábola al inicio del poemario y que aquí se nombra de forma directa: “Jamás. Retrocede y no puede. Ícaro, sapo, no y escóndete, vuelve y empieza, no toques nada, sapo, Ícaro. Como la fatalidad que cae con su lágrima en un ostión, si respiro una

flor tiendo a la obesidad, y si no, tiendo a la melancolía” (Lezama Lima, 1945: 28). La imagen, de nueva cuenta, parece el único medio por el cual transmitir la compleja experiencia de esta llama que se extingue.

La última visión de este largo tránsito se construye mediante el combate de dos felinos, uno inicia su fuga y el otro solo vigila: “Y entre los animales anteriores comienza una tenebrosa batalla de círculos veloces, entrecruzados por lluvia y escarcha” (1945: 29). Son el deseo y la resistencia que se baten en un último duelo. El yo lírico se lamenta por no ver que uno venza al otro, sino solo su combate se prolonga: “Pero continúan su desdicha tenebrosa” (1945: 29).

Tras esta lucha, termina por vencer aquel animal que “no puede saltar”, es decir, el que solo vigila. Aquí el lector —a través de la imagen— presencia la muerte del deseoso. Sin embargo, de este combate, con fuertes reminiscencias míticas —de este movimiento circular de dos voluntades que se oponen— surge un otro:

Pero otro cuerpo que ha traspasado la resistencia del tronco de la palma penetra insaciablemente. Aquel centro desmesurado ha servido para formar una nueva defensa voluptuosa; el círculo se ha roto para favorecer la penetración del que no puede saltar, pero puede penetrar la humedad resistiendo en el tronco de las palmas (1945: 31).

Este nuevo cuerpo, nacido de la contraposición de otros dos, corrobora aquellas palabras iniciales donde el protagonista, el deseoso, ve a un virtual hijo, encarnado en la única posibilidad, en la imagen misma.

Conclusiones

El análisis textual del poemario demostró que *Aventuras sigilosas* (1945) constituye el itinerario de un hombre movido por el deseo. No obstante, la conceptualización del deseo no se limita a su dimensión como impulso de carácter sexual, sino que se manifiesta como un complejo principio dinámico de apetencia con un amplio espectro, que mueve a la transformación mediante la búsqueda de semejanza del hombre con la imagen.

El camino del deseo es uno donde el sujeto que posee esta sensibilidad y esta ansia de semejanza toma consciencia de sí en la búsqueda y reconocimiento logrados mediante una compleja red de imágenes que escapan a los paradigmas lógicos tradicionales y que, por el contrario, remiten a un uso particular del lenguaje poético, que busca transmitir —casi hacernos ver— lo que de otro modo sería incommunicable.

Así también, se ha señalado cómo en *Aventuras sigilosas* la imagen es un concepto indisociable de la naturaleza misma: abundan las alusiones, las metáforas y los símiles que remiten a una gran variedad de elementos animales y vegetales, y vinculan, así, el universo poético de Lezama con la fuerza del paisaje natural. A propósito, conviene notar la semejanza de esta relación entre imagen y naturaleza, ya que, años más tarde, será retomada en extenso por el mismo Lezama como una característica fundamental del barroco americano (Lezama Lima, 2013: 100-101).

De esta misma naturaleza mana la imagen del fuego, que sintetiza la vitalidad del deseo en todas sus dimensiones. El fuego, en estos poemas, es una imagen de cambio que hace posible la transformación, pero también cristaliza, dentro de este complejo sistema poético, el acto de creación mismo: la *poiesis* que a su vez participa de un impulso primigenio vinculado, para Lezama, con las cosmovisiones míticas. Es esta misma imagen del fuego el ante-

cedente directo de aquel plutonismo integrador y transmutador de *La expresión americana* (Lezama Lima, 2013: 90-93).

La madre, y luego la esposa, se articulan como elementos antagonistas y condición necesaria para que sea posible el deseo; pues, como se ha señalado, el deseo vive de la tensión entre su satisfacción y la resistencia que se opone a él. Así, cuando el momento de la muerte sobreviene sobre el deseoso, ambas fuerzas configurarán la imagen del combate de dos felinos; de la lucha de los opuestos surgirá un nuevo cuerpo, una imagen renovada del deseo que no acaba por cumplirse y que parece trascender la vida del hombre.

Ciertamente, desde una perspectiva integradora, en el estudio del universo poético de Lezama Lima no abundan las aproximaciones a *Aventuras sigilosas*, razón por la cual uno de los objetivos del presente artículo es promover su relectura crítica y su discusión no solo como un conjunto de composiciones poéticas extraordinarias, sino también como textos que dialogan con los distintos temas y preocupaciones que recorren la obra del cubano. De este modo, es posible sugerir continuidades e interconexiones que convendría enfatizar, pues promueven un conocimiento más profundo de su poética. Si como se ha aludido, en los ensayos de Lezama el camino de la imagen es un camino de conocimiento del hombre y del mundo, su poesía nos señala que en dicho camino el deseo cumple una función central como impulso motor, como principio dinámico que mueve a la transformación. No se trata entonces de una mera abstracción de la imagen como un proceso intelectual carente de sensibilidad, sino de una concepción de un todo integrador que necesita tanto de su semejanza con la imagen como de aquel sujeto que movido por el deseo busca penetrar en ella. El mundo, sin el deseo, es entonces solo una potencia, un símbolo que todavía no alcanza el estado de imagen porque todavía no ha engendrado ese “enloquecido apetito de desciframiento” que no busca cumplirse, sino prolongarse en una incesante búsqueda.

Bibliografía

- Almanza, Rafael, 2020, *Introducción a la poesía de José Lezama Lima*, Homagno, Cuba.
- Arenas, Reinaldo, 1987, “El reino de la imagen”, en Eugenio Suárez-Galbán (ed.), *Lezama Lima*, Taurus, Madrid, pp. 283-293.
- Arias, Arturo, 1997, “Lezama Lima: un gato para dejarse definir”, *Pliegos de la Ínsula Barataria. Revista de Creación Literaria y Filológica*, núm. 4, pp. 71-82.
- Bataille, Georges, 1997, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- Bejel, Emilio, 1994, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Huerga y Fierro, Madrid.
- _____, 1979, “La dialéctica del deseo en *Aventuras sigilosas*”, *Texto Crítico*, vol. 5, núm. 13, abril-junio, pp. 135-145.
- Chevalier, Jean, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- Chiampi, Irleamar, 1987, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 35, pp. 485-501.
- Heller, Ben A., 1997, *Assimilation/Generation/Resurrection. Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Lezama Lima, José, 1945, *Aventuras sigilosas*, Ediciones Orígenes, La Habana.
- _____, 1988, *Confluencias. Selección de ensayos*, Abel E. Prieto (sel., y pról.), Letras Cubanas, La Habana.
- _____, 2013, *La expresión americana*, edición con el texto establecido por Irleamar Chiampi, Fondo de Cultura Económica, México.

Neila, Manuel, 2011, “La aventura sigilosa de José Lezama Lima”,
Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 728, pp. 107-116.

El corazón y el alma en la obra de Ramón López Velarde

The heart and soul in the literary work of Ramón López Velarde

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México, México

alfredorosasm@yahoo.com.mx

Resumen: En la poesía de Ramón López Velarde es fundamental la presencia del corazón y del alma. Ambos conceptos no son simples y únicos, sino complejos y diversos. Hay un corazón confesional e íntimo, llamado “Corazón de San Agustín”; un corazón como órgano del cuerpo, conocido como “Corazón de Harvey”; y un corazón simbólico, el cual recibe el nombre de “Corazón de León”. En correspondencia con estos elementos, hay un alma individual, perteneciente al sujeto lírico; un *Anima mundi*, relativa a la belleza del mundo; y un Alma Superior, la cual remite al mundo de las ideas platónicas o arquetípicas. Con base en un enfoque propio de la Mitocrítica, se demuestra la importancia de la presencia del símbolo, del mito y del arquetipo en la poesía de López Velarde. Estos elementos y la triple estructura del corazón y del alma proporcionan una dimensión universal a la poesía de Ramón López Velarde.

Palabras clave: corazón, alma, mitocrítica, poesía, López Velarde.

Abstract: In the poetry of Ramón López Velarde the presence of the heart and soul is fundamental. Both concepts are not simple and unique, but complex and diverse. There is a confessional and intimate heart, called “San Agustín’s Heart”; a heart as an organ of the body, known as “Har-

vey's heart"; and a symbolic heart, which receives the name of "Lion Heart". In correspondence with these elements, there is an individual soul belonging to the lyrical subject; an "*Anima mundi*", relative to the beauty of the world; and a Higher Soul, which refers to the world of Platonic or archetypal ideas. Based on an approach typical of Mytocricism, the importance of the symbol, the myth and the archetype in the poetry of López Velarde is demonstrated. These elements and the triple structure of the heart and soul provide a universal dimension to López Velarde's poetry.

Keywords: Heart, Soul, Mytocricism, Poetry, López Velarde.

Recibido: 26 de enero 2022

Aprobado: 6 de abril del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.670>

Déjame oírte hablar y te diré cómo es tu corazón.

PARACELSO

Introducción

En el ámbito de la poesía, la abundancia y la riqueza de vocabulario no excluyen la preferencia por una o dos palabras en apariencia simples e inmediatas, pero que, en realidad, poseen un sentido profundo. Tal cosa sucede en la obra de Ramón López Velarde (Jerez de García, Zacatecas, 1888-1921). Su lectura exige la consulta constante del diccionario; sobresalen los sustantivos y los adjetivos poco comunes, pertenecientes a los ámbitos más dispares: la religión y la geometría, la astrología y el erotismo, la medicina y la magia. Y, sin embargo, hay dos palabras que aparecen

de manera constante y obsesiva, las cuales revelan una visión del mundo profunda y compleja: el alma y el corazón.

Estos dos elementos pertenecen a opuestos ámbitos de la realidad: uno de ellos, al material, y el otro, al espiritual. El corazón es un término fascinante por su riqueza y complejidad de sentido. En un nivel inmediato, el corazón es el órgano correspondiente de hombres y animales; en sentido figurado, es el asiento de la vida física que se identifica con la sangre, la cual corre por todo el cuerpo; en relación con el ámbito interior y oculto del hombre, es el asiento de la vida psíquica; a propósito de lo afectivo, es el lugar de la tristeza, la alegría, el valor, la emoción y las pasiones; por lo que respecta a las ideas, es el asiento de la vida intelectual; como asiento de la vida moral y religiosa, es el lugar de culto a Dios y, al mismo tiempo, morada de donde brota todo mal; en el ámbito de lo simbólico, posee una variedad grande de sentidos: Centro, Sol, Fuego Interno, Intelecto... Por su parte, el alma no se queda atrás en riqueza y complejidad de sentidos; es soplo, hálito y aliento; es fuerza vital y señal de vida; también es el elemento divino que mora en el cuerpo, el cual es la cárcel que la mantiene prisionera, hasta que llega el momento de su liberación y ascensión hacia el mundo de las Ideas. En la perspectiva de la psicología analítica o de las profundidades, es la entidad constituida por lo consciente y lo inconsciente del ser humano.

En el ámbito de lo simbólico y religioso, es interesante ver cómo se relacionan estos elementos contrarios. En la Biblia, el alma se relaciona directamente con el corazón por medio de la sangre: “Porque el alma de toda carne, su vida, está en su sangre” (Biblia, 1993: Levítico 17, 14); asimismo: “Solamente que te esfuerces a no comer sangre: porque la sangre es el alma; y no has de comer el alma juntamente con su carne” (Biblia, 1993: Deuteronomio 12, 23). El alma es el ámbito espiritual más profundo como aliento de vida; el corazón transita de ser un órgano físico esencial para la

vida a un símbolo religioso, mítico y arquetípico de primer orden: Centro en llamas –sol– del microcosmos constituido por el cuerpo humano. Alma, vida y corazón son sinónimos de lo más íntimo y profundo del individuo

La poesía es un terreno fértil para la manifestación del corazón y del alma. Sobre todo si se trata de un poeta que se debate entre lo material y lo espiritual. Ramón López Velarde es uno de esos poetas. Una lectura atenta de su obra revela que el corazón no es una entidad única, simple e inmediata; por el contrario, se trata de algo complejo y múltiple. Para dar cuenta de ello, me sirvo de la terminología de James Hillman en relación con el pensamiento del corazón. Hay un corazón confesional y sentimental que remite a San Agustín y a Rousseau; un corazón relacionado con una perspectiva orgánica y científica, conocido como “el Corazón de Harvey”, y un “Corazón de León”, el cual proviene del pensamiento arcaico y de la imaginación simbólica (Hillman, 2017).

También se puede afirmar que hay tres tipos de alma. El primero se refiere al alma individual o personal del sujeto lírico; está en relación directa con el corazón confesional. El segundo tipo es el *Anima mundi* (alma del mundo); se relaciona con el “corazón de Harvey”. El tercero es el Alma Superior, la cual remite al ámbito de las ideas platónicas, al Neoplatonismo y al pensamiento de C. G. Jung, a propósito de lo simbólico, lo mítico y lo arquetípico; y, por extensión, al Corazón de León.

La intención de este artículo consiste en mostrar cómo aparecen y la importancia que tienen estas tres formas del corazón y del alma en la obra de Ramón López Velarde.

El corazón de San Agustín y el alma individual (idolatría y plegaria)

El corazón de San Agustín se caracteriza por dar lugar a todo lo que tiene que ver con una confesión íntima y personal. En este caso, el corazón se presenta como la interioridad por excelencia. Hay un sujeto que lleva a cabo una experiencia interior. El corazón es el aposento donde radica la naturaleza interior del individuo. Se le conoce como “el corazón de San Agustín” debido a que este Padre de la Iglesia fue quien lo consideró con mayor intensidad a propósito de la confesión íntima. En sus *Confesiones*, escribe sobre el gran combate “que se estaba librando en mi casa interior y que yo había violentamente suscitado con mi alma en nuestra recámara, en mi corazón...” (San Agustín, 1986: 126-127). “Casa interior”, “mi alma” y “nuestra recámara” son imágenes bastante elocuentes en relación con el corazón como el lugar donde reside lo más auténtico y verdadero del individuo. Cuando San Agustín dice: mi corazón es “donde soy lo que soy”, se refiere a ese espacio interior donde no se puede dirigir el ojo, el oído ni el entendimiento (1986: 154).

La actitud poética, en ocasiones, está cerca de la actitud religiosa. En la práctica religiosa la confesión va seguida de la oración. A su vez, esta última puede conducir a la contemplación, a la plegaria, a la adoración, a la idolatría y al éxtasis místico. Algo parecido sucede en una parte de la obra de Ramón López Velarde. En sus *Primeras poesías* [1905-1912] prevalece el tono de confesión. El sujeto lírico expresa su subjetividad teñida con matices casi religiosos (“Del seminario”). En otros poemas la confesión cobra intensidad y transita hacia un tipo de oración en la que prevalece el sentido de la idolatría (“A una pálida”). En el poema “El adiós” se habla de la muerte de la ilusión del sujeto lírico por Fuensanta, el “idólatra” de su palidez. Al final del poema se lee: “Fue así como Fuensanta

y el ídolatra / nos dijimos adiós en las tinieblas / de la noche fatal” (López Velarde, 2014: 128).

López Velarde no abandonó nunca el tono y el sentido de la idolatría. En plena madurez de su vida y de su obra poética (*Zozobra*), escribió el poema “Idolatría”. Por medio de la poesía como una confesión íntima y profunda, el corazón ejerce la contemplación de la entidad femenina en una mezcla de erotismo y religión que desemboca en una actitud de máxima idolatría: “idolatremos todo padecer, / gozando en la mirífica mujer”. Después de realizar un recorrido evocando el cuerpo de la entidad femenina (garganta, pies, rodillas, arcas, bustos eróticos y místicos), “rinde el corazón / su diadema de ídolatras espinas”. El final del poema es de absoluta contundencia a propósito de una confesión mística e idolátrica: “Que siempre nuestra noche y nuestro día / clamen: ¡Idolatría! ¡Idolatría!” (2014: 214-215).

El corazón confesional se corresponde en forma íntima con el alma individual. Es lo que se conoce como “el desnudamiento del alma”. También en sus *Primeras poesías* el alma se presenta como una entidad profundamente íntima y subjetiva, confesional e idolátrica. El elemento que relaciona al corazón con el alma es el amor, con algunos de sus eternos atributos: pasión, dolor, sufrimiento, errancia sin fin, muerte. Los poemas “Tema II” y “Muerta” son bastante elocuentes al respecto. A fuerza de tanta pasión amorosa, el sujeto lírico se convierte en una “alma en pena”.

En poesía forma es fondo. Y desde esta perspectiva, Fuensanta está en íntima relación con el alma individual de López Velarde. A propósito del poema “¿Qué será lo que espero?”, la crítica ha destacado la construcción de este poema con base en la asonancia en a-a y en una repetición masiva de esta vocal, especialmente en los últimos versos “en los cuales, además de la paranomasia entre *ara –ala– alma*, se advierte la textura homófona en *a*, cuyo centro de irradiación fonosimbólica es el semantema de *casta*, que a su vez

da origen a toda la isotopía: *ara, mansa, ala, diáfana, alma, blanda*” (Canfield, 2015: 37).

Con el alma sucede lo mismo que con el corazón. En plena madurez poética y de vida, López Velarde es fiel al pensamiento del corazón en el tono y el sentido de la idolatría en relación con el alma. En “Anima adoratriz” (*Zozobra*), el sujeto lírico piensa en la vida como un itinerario por mar y tierra; afirma que nació “místicamente armado contra la laica era”: cuerpo y alma, ángel guardián y demonio estafalario; pureza clorótica y cárdena pasión, la mujer y la estrella. En todos los ámbitos la idolatría prevalece: “Todo me pide sangre [...] todo lo que a mis ojos es limpio y es agudo / bebe de mis idolátricas arterias el saludo”. A la hora de la muerte, ¿en qué comulgatorio secreto –se pregunta el sujeto lírico– inmolaría su corazón en compañía de su alma idolátrica?: “Ánima adoratriz: a la hora que elijas / para ensalzar tus fieles granadas, estoy pronto” (2014: 217-218).

El corazón constituye el lugar donde habitan los sentimientos. En particular, el corazón es el ámbito de los tormentos, los sufrimientos, las lágrimas y los conflictos; también de la alegría, de la felicidad y de todo lo positivo de la vida. También en esta perspectiva es importante San Agustín: “Allí donde se encuentra el corazón sólo hay bienaventuranza o sufrimiento” (San Agustín, citado por Hillman, 2017: 33). Rousseau es otro autor que destacó la importancia de los sentimientos. En *Emilio o de la educación*, el presbítero saboyano le dice a su joven discípulo: “Para nosotros existir es sentir; nuestra sensibilidad es indisputablemente anterior a nuestra inteligencia, y antes de tener ideas hemos tenido afectos” (Rousseau, 2019: 286). Algunos de ellos son el amor de sí mismo, el miedo al dolor, el horror a la muerte, el deseo de bienestar. Lo que le permite contar su vida es la cadena de sentimientos que han señalado la sucesión de su ser; el recuerdo de ellos le es bastante grato, y esto impide que se borren de su corazón: “el verdadero

objeto [de sus *Confesiones*] es hacer comprender exactamente mi interior en todas las situaciones. He prometido la historia de mi alma”. En el fondo, Rousseau está convencido de que para lograr dicho propósito es indispensable entrar dentro de sí mismo: “Para desentrañar los verdaderos sentimientos de la naturaleza hay que saber analizar adecuadamente el corazón humano” (Rousseau, 1979: 254).

En la poesía de López Velarde, el pensamiento del corazón como expresión romántica de los sentimientos *más íntimos* es un aspecto esencial. A propósito del amor, el sujeto lírico dice en “Tus hombros son como un ara” (*La sangre devota*): “Te vas entrando al umbrío / corazón, y en él imperas / en una corte luctuosa / con doliente señorío [...]. Amor, suave Amor, Amor, / tus hombros son como una ara” (2014: 170-171).

En el ámbito de los sentimientos y las pasiones es importante mencionar el territorio del mal. En él, la perspectiva bíblica es inevitable, pues el mal yace y brota del corazón: “el intento del corazón del hombre es malo desde su juventud” (*Biblia*, 1993, *Génesis* 8, 21-22). En “El piano de Genoveva” (*Primeras poesías*), el sujeto lírico implora al piano que haga que las plantas minúsculas de Genoveva le pisen el corazón (2014: 116). En “Para tus pies” (*La sangre devota*) se retoma el mismo deseo; pero ahora se menciona el mal que mora en el corazón: “Y así te imploro, Fuensanta, que en mi corazón camines / para que tus pies aromen la pecaminosa entraña, / cuyos senderos polvosos y desolados jardines / te han de devolver en rosas la más estéril cizaña” (2014: 149). El punto álgido de la relación de los sentimientos del corazón como ámbito del mal está en “*Ánima adoratriz*” (*Zozobra*): erotismo, lubricidad y promiscuidad mezclada con religiosidad y virtuosidad: “Mi virtud de sentir se acoge a la divisa / del barómetro lúbrico” y “mi corazón se inmola”. La necesidad de exteriorizar tales sentimientos

malignos del pensamiento del corazón es agobiante: “¿En qué conglomeratorio secreto hay que llorar?” (2014: 217-218).

Una forma diferente en que se manifiesta la presencia del corazón es la plegaria. En ella, el individuo toma un distanciamiento en relación con su confesión personal. El sujeto lírico imagina, crea, a las criaturas a las cuales dirige su plegaria ubicándolas en el exterior. Exteriorizar la interioridad que yace en el corazón remite a lo que Henry Corbin llama “la imaginación creadora”. En el pensamiento árabe sufi, el corazón posee *himma*, que significa: “el poder creador del corazón” (Corbin, 1993: 256). Para tener una idea más clara de este término, Corbin lo relaciona con la *Enthymesis* del pensamiento griego: “acto de meditar, concebir, imaginar, proyectar, desear ardientemente, es decir, tener presente en el *thymos*, que es fuerza vital, alma, *corazón*, intención, pensamiento, deseo” (1993: 258). Por medio del poder del corazón, la imaginación, a su vez, crea, proyecta y exterioriza las imágenes íntimas y subjetivas.

En la poesía de López Velarde la oración *íntima e idolátrica* transita de la idolatría de su más íntima interioridad a la plegaria dirigida a las imágenes exteriores. En sus primeros poemas, las entidades femeninas aludidas son, en mayor parte, abstractas o anónimas. La situación cambia en *La sangre devota*. En este libro, las entidades abstractas serán proyectadas en las imágenes exteriores. Como vírgenes: “A la patrona de mi pueblo” (Nuestra Señora de la Soledad) y como mujeres más concretas: “A la gracia primitiva de las aldeanas”, “Mi prima Águeda”, “La tejedora”, “A Sara”, Josefa de los Ríos... Fuensanta.

Fuensanta es un excelente ejemplo del tránsito de la idolatría a la plegaria. Por una parte, ya mencioné que en el poema “El adiós” (*Primeras poesías*, 2014: 127-128) hay una actitud de idolatría; en “Elogio de Fuensanta” esta mujer pasa a ser la imagen de la virgen a la que solo se le ofrece una oración o plegaria: “Humilde te ha rezado mi tristeza / como en los templos parroquiales / el cam-

pesino ante la Virgen reza” (2014: 113-114). En “para tus pies” (2014: 149-150), la crítica ya ha señalado que “el tono de la evocación adquiere la distancia reverente propia de la adoración [y que] se trata de un acto de sumisión espiritual y moral no carente de cierta emoción mística” (Canfield, 2015: 46). Finalmente, en “Cuaresmal” (*La sangre devota*) la distancia se amplía: diosa, virgen, esposa: “Y así podré llamarte esposa, / y haremos juntos la dichosa / ruta evangélica del bien / hasta la eterna gloria. / Amén” (2014: 146-147).

El poema más representativo de la expresión del pensamiento del corazón confesional como plegaria es “Poema de vejez y de amor” (*La sangre devota*). En un nivel inmediato, el poema trata de las “vetustas cosas” que los antepasados del sujeto lírico usaron para manifestar su amor decimonónico. En un nivel profundo, es una canción sobre el “amoroso mal” del sujeto lírico; esto es, un admirable ejemplo del amor como una aventura en el mal. En un interesante juego de palabras, “la casa vetusta” que contiene “vetustas cosas” despierta “venustidades tentadoras”, ante las cuales el alma se queda atónita. La aliteración en “t” y la paranomasia dan cuenta cabal de la turbación que enfrenta el sujeto lírico ante la belleza y la sensualidad que irradia Fuensanta. Ante el deseo incontenible del eros que le brota de lo más profundo del mal que desde siempre mora en el corazón (“ritmo de la sangre en fiesta”), el sujeto lírico prefiere alejar a dicha figura y venerarla como a una virgen. Con base en las nociones de “noble sangre” y “corazón pueril” de sus antepasados, adornará a la mujer con sus blancas virtudes. El léxico es bastante ilustrativo al respecto: Torre de Marfil, llanto, linfa lustral que se convierte en perlas eclesiásticas para hacer un rosario, el fulgor de sus ojos son brasas en el incensario, dormir en sus brazos sedientos para ver la escala de Jacob llena de ensueños, mano que guía a Sion, Cordero, Anunciación, Verónica, Evangelio, casto lecho para nupcias incruentas, connubio sin má-

cula, ave de la Gloria... Todo esto se resume en una plegaria o letanía que sea como el agua purificadora del bautismo para dirigirse a la Virgen: “Yo obedezco, Fuensanta, al atavismo / de aquel alto querer, te llamo hermana, / y fiel a mi bautismo, / sólo te ruego en mi amoroso mal / con la prez lauretana” (152).

“Poema de vejez y de amor” es un salmo moderno. *Tefilláh* es uno de los nombres que caracterizan el género de las diversas composiciones salmódicas; y quiere decir: oración, plegaria (Nácar, 1973: 683). En este tipo de salmo, lo interior se proyecta en lo exterior: “la experiencia interna, que es algo real y tiende a unirse en la forma externa, busca el modo de presentar lo eterno en algo concreto, palpable, viviente y muchas veces pintoresco... La visión poética se proyecta necesariamente sobre un plano determinado y limitado, pero el plano espiritual se cierne sobre el puramente particular y estrecho” (Drijvers, citado en Nácar, 1973: 685). Esto es lo que sucede en el poema de López Velarde: lo que se encuentra en el ámbito más íntimo del corazón de San Agustín, se proyecta y se manifiesta en lo externo por medio de una figura concreta a la cual hay que adorar y venerar por medio de una plegaria, la “prez lauretana”; en este caso, la imagen interna de la Virgen por medio de la imagen externa de Fuensanta.

La relación poética entre Fuensanta y López Velarde fue parte de la realidad; pero también fue una imagen creada por el *himno* del corazón. Cuando la plegaria es realmente intensa, su poder creador “se convierte en una serena contemplación del principio inmanente y trascendente de todas las cosas” (Carrell, 1948: 19). Cuando se trata de una mujer o de un nombre de la realidad, lo que importa es entrever su trasfondo simbólico: “Fuensanta es un nombre de la época [...]. La imaginación poética, movida por hondas motivaciones psíquicas, la recogió de la tradición y la transformó en un símbolo” (Paz, 2006: 224). De acuerdo con el pensamiento poético de Coleridge, la intensidad del subjetivismo

occidental requiere una divinidad personal a la cual ofrecer nuestros corazones. Para evitar que el yo de la personalidad se convierta tan solo en subjetivismo céntrico, es necesario encontrar “fuera” de sí mismo a una persona que no es la persona humana y a la que van dirigidas las plegarias (Coleridge, citado por Hillman, 2017: 40). El salmo es la forma poética que más se presta para dirigir las plegarias devotas hacia una divinidad.

En la poesía de López Velarde, la plegaria está en *íntima* relación con los salmos. Si los *Salmos* de David son plegarias hacia una entidad superior (Dios), los poemas de López Velarde se convierten en plegarias dirigidas a las entidades imaginales creadas (Corbin, 1993: 258), sobre todo como imágenes femeninas. No es casual que en el manuscrito de *La sangre devota* que López Velarde preparó para su posible publicación en 1910, aparecía un epígrafe: “Salmos viejos en lírica nueva”. Sin embargo, el proyecto no se realizó (Martínez, 2014: 44). Lo que el poeta insinuaba con dicho epígrafe era que había vertido vinos viejos en odres nuevos. Pero como el epígrafe ponía en evidencia inmediata el sentido del libro, el poeta decidió omitirlo. En *La sangre devota* se revelan un corazón y un alma devotos y confesionales que expresan su pensamiento como idolatría y como plegaria por medio de viejos salmos disimulados en formas poéticas y líricas nuevas. Al respecto, el léxico es contundente: cuaresmal, canonización, unción de la cuaresma, amén, litúrgicas elevaciones, Paraíso Perdido, Sion... El tono de plegaria de los salmos, sobre todo en el sentido de lamentaciones individuales, fue un medio propicio para el desnudamiento de su alma.

La importancia de los salmos prevaleció durante toda la vida y la obra de López Velarde. En plena madurez de su vida y de su obra poética (*Zozobra*), sigue siendo esencial la presencia del corazón de San Agustín en relación con la poesía confesional como oración, plegaria y salmo. En “Hoy como nunca...”: “Fuera de mí, la lluvia, dentro de mí, el clamor / cavernoso y creciente de un salmista”

(2014: 179); y en “La última odalisca”: “Cuando la última odalisca, / ya descastado mi vergel, / se fugue en pos de nueva miel / ¿qué salmodia del pecho mío / será digna de suspirar / a través del harén vacío?” (2014: 220-221). La originalidad de López Velarde consiste en haber mezclado lo amoroso, lo erótico y lo religioso por medio de la plegaria con el tono disimulado de los salmos. La plegaria, como en Baudelaire, y el salmo, como en la Biblia, son operaciones *mágicas*, cuyo fervor deviene conjuro intencional que dinamiza la proyección del deseo.

El corazón de Harvey y el alma individual (vida, enfermedad, muerte e inmortalidad del alma)

El Corazón de Harvey remite a la perspectiva científica y material del corazón. Se llama de esa manera en honor al científico Harvey, quien, en 1628, publicó los resultados de su trabajo de investigación sobre dicho órgano del cuerpo humano: *De Motu Cordis (Sobre el movimiento del corazón)*. En este trabajo se considera al corazón como algo visible y concreto, material; se le puede ver, tocar y pesar. En relación con su funcionamiento, es como un fuelle o una bomba; es como el latido de una máquina. En unas notas previas, publicadas en 1616, Harvey mencionó algo fundamental: “El movimiento perpetuo de la sangre en círculo es producido por los latidos del corazón” (Harvey, 2011: 3). La sangre sale del corazón y retorna a él. Se trata de la *circulatio*: “Por medio de una ligadura el tránsito de la sangre se realiza desde las arterias a las venas, de donde: hay un movimiento de la sangre en círculo por la pulsación del corazón” (Harvey citado por Zalaquett, 2016: 3). Además: “La sangre describe [...] un movimiento circular, y está en perpetuo movimiento, consistiendo en esto la acción y función del corazón, que la lleva a cabo mediante su pulsación, y siendo esta función causa única del movimiento y latido del corazón” (2016: 8).

Harvey menciona dos aspectos sumamente valiosos: el corazón no es un órgano constituido por una pieza única y compacta, sino que está intrínsecamente dividido. Consta de dos cavidades: derecha e izquierda. Esto es lo que hace posible la *circulatio*: la circulación de la sangre se realiza en forma circular. Sale de una cavidad del corazón y llega a la otra (Harvey, 2011: 2). Una característica esencial más: las cavidades, no obstante estar una al lado de la otra, están, en realidad, alejadísimas en el sentido de que no tienen comunicación entre ellas. La sangre es su *único medio de comunicación*. El movimiento de mayor actividad es la sístole y no la diástole.

El corazón de Harvey está en íntima relación con la vida y con la muerte. El funcionamiento de esa bomba con sus latidos es el ritmo de la vida, alimentada por el líquido que recorre y vitaliza el cuerpo. El cese de dichos latidos significa la muerte. De aquí el constante temor y cuidado a propósito de las enfermedades cardíacas (Harvey, 2011: 3).

La enfermedad que causó la muerte de López Velarde sigue siendo un enigma. La bibliografía sobre el tema es abundante: insinuaciones, sospechas, hipótesis. Ninguna certeza. Las enfermedades más mencionadas son la sífilis, la gonorrea, la neumonía fulminante, la esterilidad, la anafrodisia, la demencia, la cirugía... y las enfermedades cardíacas. En la biografía del poeta es inevitable encontrar menciones y alusiones; en su obra sucede lo mismo. En la vida y en la muerte de la persona humana está presente de manera inquietante el corazón de Harvey. En la obra del poeta mexicano es fundamental la presencia de esta perspectiva del corazón. En ella aparece un corazón ajeno a la confesión de los sentimientos como idolatría y como plegaria. Por el contrario, se trata del órgano relacionado íntimamente con la enfermedad, con la vida y con el temor de la muerte. Sus latidos rítmicos, su división irresoluble y la circulación de la sangre como líquido vital están íntimamente re-

lacionados con el deseo. Entre metáfora y realidad, el corazón está presente en las grandes emociones que podrían causar un infarto.

En una de sus crónicas (“Aquel día...”), López Velarde habla de un paseo que dio con su amada durante la mañana; luego, por la tarde; y, finalmente, por la noche. A la luz lunar, la sonrisa de la amada “era como la mueca doliente de una novia de ultratumba. Presa de susto me llevé al sitio del corazón ambas manos, temeroso de un ataque de hipertrofia. Pero no pulsé latido alguno” (2014: 348). En otra crónica (“El secreto”), en la cual enfrenta los sentimientos y la emoción con la perspectiva científica del mundo, el poeta no puede ignorar la perspectiva de Harvey: “Unos podremos todavía seguir pensando en los lirios de la pureza ante determinadas mujeres, pero hasta los menos influenciados por el siglo, al evocar el corazón de la amada, se representarán al pobre órgano de las eternas fatigas, con sus cavidades, sus válvulas, y los gusanos que nacen de él en la sombra densa y húmeda del ataúd...” (2014: 387). Esta prosa se corresponde de manera directa con el poema “Un lacónico grito...” (*La sangre devota*): “Mi corazón te dice: ‘Rosa intacta, / vas dibujada en mí como un dibujo / incólume, e irradias en mi sombra / como un diamante en un raso de lujo’. / Mi corazón olvida / que engendrará al gusano / mayor, en una asfixia corrompida” (2014: 171).

La sístole y la diástole del corazón también son importantes en la visión del mundo dualista o de contrarios en la poesía de López Velarde. A propósito de la vida y la muerte, en *La sangre devota* hay varios poemas ilustrativos al respecto. En “La tejedora”, el sujeto lírico contempla una mujer que teje al ritmo de los latidos del corazón: “teje la sístole y la diástole / de los penados corazones / que en la penumbra están alertas [...]. Voy / contemplándote, Amor, a través de una niebla / de pésame, a través de una cortina ideal / de lágrimas, en tanto que tejes dicha y luto / en un limbo sentimental” (2014: 165-166). Asimismo, está la presencia del temor a

la muerte en relación con la enfermedad. En “A la patrona de mi pueblo”, el sujeto lírico se dirige a la Virgen de la Soledad y le pide que al final de su vida “me dejes ir / en mi última década / a tu nave, cardíaco / o gotoso, y ya trémulo / para elevarte mi oración asmática” (2014: 174). Al referirse a la mujer amada en “Me estás vedada tú”, el sujeto lírico le dice: “Me está vedado oír en los latidos / de tu paciente corazón [...]. Soy un fracaso / de confesor y médico que siente / perder a la mejor de sus enfermas / y a su más efusiva penitente” (2014: 156-157). Este poema parece corresponderse con una crónica del *Don de febrero y otras crónicas* (“Hacia la luz”), dedicada a una mujer enferma y moribunda a la cual “una sacudida de la noble entraña” la mataría:

Estás enferma y en riesgo de morir. El corazón que se ha estremecido por mí, pletórico de ternura, no funciona bien. El médico uncioso que juntó su cabeza a tu pecho para oír el ritmo con que se agita la entraña enamorada, descubrió que es insuficiente para dar salida al caudal de sangre generosa [...]. La muerte entrará a la alcoba, haciendo sonar sus articulaciones descarnadas, con un ruido de goznes viejos. Llegándose a tu lecho, apoyará sus puños glaciales y sarmentosos sobre tu corazón, hasta asfixiarte. Darás un grito, la noble entraña se agitará por última vez como bestezuela oprimida y sobre el lecho habrá un cadáver (2014: 383-384).

En íntima relación con el corazón desde un punto de vista fisiológico, aparece la sangre como vida del cuerpo. En “Del suelo nativo” (*Primeras poesías*), hay un momento en que el sujeto lírico alude al líquido vital: “El rumor de una interna clarinada / resucita del fondo de mi mente / a los preclaros héroes del terruño / y me siento orgulloso de la sangre / que hincha mis arterias juveniles” (2014: 107). Asimismo, el corazón y la sangre oscilan entre la realidad fisiológica y la metáfora del amor en su máximo nivel de

pasión. A propósito de las expresiones para dar cuenta de la excitación amorosa y el flujo sanguíneo, dice López Velarde a Elisa, su “dulce amor”: “La misma sangre cálida y generosa de nuestros corazones, en su perenne inquietud, se derrama por los cuerpos con una ansia loca, es verdad, pero obedeciendo a las altas y bajas de la curva fatal de la naturaleza” (2014: 52). El amor, entendido como “un sacrificio sobre el ara”, requiere de las imágenes de la sangre y del corazón. En “Una carta” (*Don de febrero y otras crónicas*): “Las gradas de tu altar están manchadas de rojo porque hasta ellas ha subido la marea de mi sangre, de mi sangre loca por ti, que quiere inundarte [...]. No volverá contigo la paz, porque en el silencio más apartado has de oír el estruendoso palpitir de mi corazón que te busca” (2014: 353). Al respecto, el autor de los *Nocturnos* escribió: “La sangre que circula en los más recónditos vasos de Ramón López Velarde no es [...] constantemente sangre devota. Ésta se turba, se entibia y aun cede ante el impulso de una corriente de sangre erótica al grado que por momentos llegan a confundirse, a hacerse una sola, roja, oscura, compuesta y misteriosa sangre” (Villaurrutia, 1996: 649).

La sangre también se relaciona con la *música* y el ritmo. En “Poema de vejez y de amor” (*La sangre devota*): “Fuensanta; ha de ser locura grata / la de bailar contigo a los compases / mágicos de una vieja serenata / en la que el ritmo travieso de la orquesta / embriagando los cuerpos danzadores, / se acuerde al ritmo de la sangre en fiesta” (2014: 153). Los títulos mismos de sus libros principales son metáforas alusivas al corazón, a la sangre y al ritmo de los latidos y la *circulatio*: *La sangre devota*, *Zozobra*, *Al son del corazón*, *El minuterero*. Este último, a propósito del paso del tiempo de la vida en relación con los latidos del corazón que habrán de conducir a la muerte. En fin, el ritmo del corazón y de la sangre es “música íntima”, el corazón posee un “diapasón”, es “nota múltiple” y posee su “pausa” (2014: 245).

La división del corazón en dos cavidades incommunicables entre sí es uno de los aspectos más profundos en relación con la poesía de López Velarde. En “Gavota” (*El son del corazón*) se lee: “Yo reconozco mi osadía / de haber vivido profesando la moral de la simetría” (2014: 249). Estos versos son una confirmación de lo que permea toda su obra desde sus primeros poemas: la existencia y el enfrentamiento de los contrarios: cielo y tierra, carne y alma, la ciudad y la provincia, las muchachas vírgenes de su pueblo y las “ostias de pecado” de la ciudad, la Ascensión y la Asunción, el León y la Virgen... No es una casualidad que hiciera uso del término musical “gavota”. La gavota es una danza cuya estructura es binaria; lentitud frente a rapidez e intensidad. Cuando escribe que su deseo es que su “vida quede rota / en un tiempo de gavota”, se refiere al ritmo de la gavota a propósito del ritmo del corazón, del fluido de la sangre entre las dos cavidades y de los latidos que habrán de cesar ante la inminente llegada de la muerte.

La muerte relaciona el corazón de Harvey con el alma individual del sujeto lírico. En este sentido es importante tener en cuenta que la persona y la obra de López Velarde están en íntima relación con la religión católica. El corazón, desde la perspectiva de Harvey, lleva al cuerpo a la muerte; pero el sujeto lírico (y el poeta) cree firmemente en la resurrección. Esto es, en la inmortalidad de su alma.

El corazón de león (Platonismo y Neoplatonismo: la *aísthesis*)

El origen de este tipo de corazón se encuentra en el folklore, la astrología, la medicina simbólica y la fisonomía. Se considera que posee una forma redonda en imitación del sol. Los símbolos clásicos que lo representan son el oro, el rey, el sol, la rojez, el azufre y

el calor. Es el centro resplandeciente de nuestro ser. Irradia energía. Es magnánimo, paternal y esperanzador. Se le considera fundido con el mundo y con la vida. Sus atributos principales son el estado de ánimo, el amor, la vitalidad y la imaginación (Guénon, 1988: 363 y ss.). Una de sus características principales se refiere a la objetividad, a lo externo; al asombro que surge ante lo que está afuera de mí. La intensidad de la perspectiva se dirige a un tú: “En el plexo cardíaco [...] allí en el centro del pecho, tenemos un nuevo gran sol de conocimiento y existencia [...]. Aquí sólo sé –deliciosa revelación– que tú eres tú. El asombro ya no está dentro de mí, en oscura, centrífuga, exultante identidad. El asombro me ha abandonado. El asombro está fuera de mí [...]. Dirijo la mirada con asombro, con ternura, con anhelo jubiloso hacia lo que está fuera de mí, más allá de mí” (Lawrence, 1946: 33).

El corazón de león comprende una modalidad estética en relación con la Belleza. Se trata del sentido de la belleza que deriva del término griego *Áisthesis*, el cual remite a la percepción de los sentidos. Este término se refiere a la contemplación de las cosas del universo. Todas las cosas y todos los seres poseen una belleza que les es propia por el simple hecho de existir, de estar ahí. Mirar, ver una piedra, un animal, una flor, una persona... implica contemplar su belleza.

Esta perspectiva procede de una noble tradición. Para Platón, el sentido de la vista es esencial; la belleza se deja ver. En *Fedro*, se lee: “Es la vista [...] la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan [...]. Porque sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable” (Platón, 2015: 350: [250d]). El cosmos es sensible; tiene texturas, tonos, sabores y, por lo mismo, es atractivo. El Neoplatonismo retomó este concepto de belleza: la *Áisthesis* es nuestra forma de conocer el mundo. Afrodita simboliza la desnudez de las cosas tal como se presentan a la imaginación sensible: “La belleza se da principalmente en el ámbi-

to de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; mas también se da en la música, y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos” (Plotino, 2015a: 79). Cuando la “forma” o “idea” adviene a un objeto, este se constituye en una unidad (tanto las partes como el todo): “Porque cuando [la forma] toma posesión de algo uno y homogéneo, da al todo la misma belleza que a las partes. Por ejemplo, unas veces será el arte el que dé belleza a una casa entera junto con sus partes, mientras que otras una naturaleza particular dará belleza a una sola piedra” (Plotino, 2015a: 82). El brillo de Afrodita hace estéticas a las cosas. La belleza como manifestación del *anima mundi* “no es ni trascendente para lo manifiesto ni verdaderamente inmanente, sino que hace referencia a las apariciones como tales, creadas tal como son: datos perceptibles, hechos reales, Venus Nudata. La belleza de Afrodita hace referencia al esplendor de cada suceso concreto, a su claridad, a su brillo específico: al hecho mismo de que las cosas aparezcan y la forma en que aparecen” (Hillman, 2017: 47).

La belleza del cosmos es inherente al alma; está presente en todas sus manifestaciones. La belleza es la revelación de la esencia del alma. También aquí es necesario hablar de una noble tradición. Para Plotino, hay una Alma Superior (perteneciente al mundo de las Ideas), el *Anima mundi*, que sirve de intermediaria entre el mundo superior y el inferior, y el alma individual. Esta última, está en íntima relación con la belleza del cosmos como si se tratara de la auténtica aparición de la sonrisa de Afrodita en la Psique (Plotino, 2015b: 187). De acuerdo con Apuleyo, Psique se distingue por su belleza (Apuleyo, 1992: 93). En la época actual “... *la psique es la vida de nuestras respuestas estéticas*, ese gusto por las cosas, ese estre-mecimiento, dolor, repulsa o dilatación del pecho: esas reacciones estéticas son la voz misma del alma” (Hillman, 2017: 44).

En la *Áisthesis* como percepción de la belleza del *anima mundi*, los cinco sentidos son esenciales en relación con el corazón de león. *Áisthesis* significa percepción por medio de los cinco sentidos (Aristóteles, 1993); a su vez, estos están en relación con un sexto sentido, “el sentido común” (Aristóteles, 2015: 421 y ss.). Este sexto sentido remite al corazón. Podría afirmarse que el órgano principal de la *Áisthesis* es el corazón, ya que los conductos de todos los órganos sensoriales discurren en dirección a él. Allí es donde “arde el alma”. Se trata del pensamiento del corazón como respuesta estética. En este sentido, Paracelso consideró que el corazón es un microcosmos; y el sol, un macrocosmos. Para este personaje, el mundo es un lugar lleno de imágenes vivas, y es nuestro corazón el que nos lo indica. Al percibir el rostro de las cosas del mundo revela que su pensamiento es fisonómico. Así, para percibir es necesario, ver, formas, figuras, demonios, ángeles, rostros, criaturas y objetos de todo tipo: “El principio supremo de Paracelso responde a un punto de vista absolutamente materialista [no obstante] Hay algo espiritual [...], que es la *Anima mundi*, el *ideos* o *ides*, el *mysterium magnum* o *limbus major*, un ente espiritual derivado de la materia, una cosa invisible e incomprensible [...]. Su manera de pensar era primordialmente animista [...]. A su juicio, lo animado de la experiencia del alma coincide con lo animado de la naturaleza” (Jung, 1999: 100-101).

El corazón de león está presente en la poesía de López Velarde. En principio, aparece simbólicamente en relación con el oro en un movimiento que va de lo interno a lo externo. En el poema “El son del corazón” se lee: “Una música íntima no cesa / porque transida en un abrazo de oro / la Caridad con el Amor se besa”. A su vez, el ritmo del corazón comprende a los otros: “¿Oyes el diapasón del corazón? / Oye en su nota múltiple el estrépito / de los que fueron y de los que son”. El ritmo vital y personal del sujeto lírico se corresponde con el de los otros: “Mis hermanos de todas las centurias

/ reconocen en mí su pausa igual, / sus mismas quejas y sus propias furias” (2014: 245).

También posee el sentido de la *Áisthesis*, en la cual el *anima mundi* es fundamental. Desde sus *Primeras poesías* percibe la terrible belleza de las cosas por medio de los sentidos; entabla un diálogo entre el cosmos y su alma individual con base en una respuesta estética que brota de su corazón. Cuando habla de Francisco González de León, el poeta de Zacatecas se revela a sí mismo: “*él sabe que la poesía es el pasmo de los cinco sentidos*” (López Velarde, 2014: 540). Como lo importante es el mundo que lo ha rodeado desde su nacimiento, dedica un poema a los hijos de Jerez, Zacatecas: “Del suelo nativo”. Al retornar a su terruño, a su querencia, el sujeto lírico dice: “y paréceme que el alma de las cosas / más imponentes del nativo suelo / me saluda con voces fraternales” (107). En esta percepción estética, los sentidos son esenciales. Su alma está inundada de recuerdos y, al contemplar su terruño, quisiera fundir su alma con el *anima mundi*: “como en un insinuante panteísmo”. En “El minuto cobarde” (*Zozobra*), el sujeto lírico habla de las cosas de su pueblo natal que le hicieron bien: “Acudo a la justicia original / de todas estas cosas” (2014: 189). En el poema “Ancla” (*El son del corazón*) la presencia de los sentidos es esencial en relación con el corazón: “Porque mis cinco sentidos vehementes / penetraron los cinco Continentes, / bien puedo, Amor final, poner la mano / sobre tu corazón guadalupano...” (246). En ocasiones, es el corazón de la amada el que percibe el *anima mundi*. El corazón de la amada es el corazón del valle. Hay una comunicación íntima y directa con el sentido de la vista en “Mirando al valle”: “Y tu corazón, amada, con una eficacia generosa, se interesa, en cada crepúsculo, con las escenas que miran tus ojos”. Hay en sus ojos una síntesis de universo y “esplende en ellos el alma grave de todas las cosas” (2014: 351).

De los cinco sentidos, el olfato tiene particular importancia. En “Tenías un rebozo de seda” (*La sangre devota*), el sentido del olfato es esencial. Es bastante conocida la estrofa donde la textura de un rebozo de seda exagera los sentidos del sujeto lírico: “En abono de mi sinceridad / séame permitido un alegato: entonces yo era seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato” (138). Tienen razón Xavier Villaurrutia y Octavio Paz cuando aclaran que, en este caso, el olfato no tiene el sentido de “mayor experiencia” o agudeza, sino que se refiere a una mayor atención al olor de las cosas (Villaurrutia, 1996: 650; Paz, 1984: 74). Asimismo, en “Semana Mayor” (*El minuterero*), cuando evoca la celebración de la Semana Santa en su pueblo, el sentido del olfato es determinante: por las vertientes del Calvario ascendía “toda la perfumería bonachona que duerme un año para desperezarse en la ceremonia del *Pésame*. ¡Ceremonia patibularia, contrita, perfumada y amatoria! (2014: 302). Otros ejemplos: “Esta manera de esparcir su aroma / de azahar silencioso en mis tinieblas”, “¡ara mansa, ala diáfana, alma blanda, / fragancia casta y ácida!” (*La sangre devota*: 170).

La belleza del *anima mundi* (la desnudez de Afrodita) exige ser nombrada; aún más, creada. Y, para ser nombrada con la dignidad que se merece, es indispensable un lenguaje especial. *Notitia* es un concepto que se refiere a la capacidad de formar conceptos verdaderos de las cosas mediante una atenta observación. Desde la perspectiva del corazón de león, la retórica ha de ser vivificada para vivificar las cosas y devolverles su rostro animado (Hillman, 2017). Tomar en cuenta las propiedades de los cuerpos, las cualidades de la vida. Regreso a la imagen: palabras que destaquen sus cualidades: imagen, metáfora, símil. Adjetivos, adverbios, colores, texturas, sabores, olores. Como cuando los epítetos eran esenciales para que un verdadero poeta pudiera dar cuenta de los seres y las cosas: el pálido Aquiles; Atenea, la de los ojos de lechuza; la Aurora de rosáceos dedos...

La obra de López Velarde es un ejemplo extraordinario de la promiscuidad, no del corazón, sino del lenguaje. Al respecto, se ha afirmado que:

Como todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a crear, con la forma inusitada [...]. Recobrando una facultad paradisiaca, dioses, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los párpados son ‘párpados narcóticos’; la cintura, ‘la música cintura’, y el camino, ‘el camino rubí’. Fue así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de ‘flores inauditas’ (Villaurrutia, 1996: 654).

Ramón López Velarde está en contra del divorcio de la palabra y el alma. Se trata de acceder o retornar a la época arcaica en la que el poeta era súbdito, y no tirano, de la palabra. El lenguaje nace de lo más profundo del alma individual del poeta. Todas las cosas, por el hecho de presentar sus virtudes, tienen alma: “Yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos” (López Velarde, 2014: 443). En palabras de Octavio Paz: “Pule infinitamente –no como artífice: como enamorado– cada sustantivo y cada verbo porque en cada uno de ellos se juega su identidad. Perder el juego es olvidarse, desconocerse, perder algo más que gloria o fama: la razón de ser de su vida. En la historia espiritual de nuestra poesía, López Velarde es la ‘balanza con escrúpulos’. Cuida los adjetivos porque cuida su alma” (Paz, 1984: 90-91).

Los símbolos, los mitos y el arquetipo

Su alma individual se relaciona con el *Anima mundi* y con el Alma Superior de las ideas. Esta situación cobra vida en relación con lo

simbólico, lo mítico y lo arquetípico. El propio poeta revela su símbolo personal: el péndulo, el candil: “he descubierto mi símbolo / en el candil en forma de bajel” (222). Candil con forma de bajel que deviene “nave de parroquia en penuria” (179).

Asimismo, es consciente de uno de sus mitos principales que constituye su visión del mundo: “Lo que se es según la intuición interna y lo que el hombre parece ser *sub specie aeternitatis* se puede expresar sólo mediante un mito. El mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia” (Jung, 1990: 16). Puede ser un solo mito o varios (Hillman, 1999). Uno de los mitos personales de López Velarde remite a la Pasión de Cristo: “Mas hoy es un vinagre / mi alma [...] Mi Cristo ante la esponja de las hieles jadea / con la árida agonía de un corazón exhausto (“Como en la salve, Zozobra: 203). Como afirma el autor de los *Nocturnos*: “La pasión de Cristo es también su pasión [...] El vinagre, la esponja las hieles y también los clavos y las espinas de la pasión de Cristo son también instrumentos de su pasión eterna, que es la pasión amorosa” (Villaurreutia, 1996: 657-658). En íntima relación con este mito, está el mito del Diluvio, el cual obsesionó a López Velarde desde siempre (“La necesidad de Zinganol”, *El minuterero*, 2014: 290). *Zozobra* es la manifestación poética de este mito. En “Hoy como nunca...” “Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré el rayo / de sol sobre mi arca, porque ha de quedar roto / mi corazón la noche cuadragésima” (2014: 180). *Zozobra* es un viaje nocturno por mar (una *Nekya* o viaje de Jonás en el vientre de la ballena) que va de la total oscuridad y pesimismo (“no guardan mis pupilas ni un matiz remoto / de la lumbre solar que tostó mis espigas”) hacia la luz (“Abrasado a la luz [...] / he de decir mi prez humillada y humilde” ante el Santo Sacramento (2014: 231). Asimismo, recuperará el optimismo: la restauración de su corazón, por parte de Dios, se da a partir de la recuperación de su acompasado ritmo: “Porque me acompasaste / en el pecho un imán / de figura de trébol / y apa-

sionada tinta de amapola” (232). Las cuarenta noches del Diluvio se corresponden con los cuarenta poemas del libro. Es bastante probable que en esta estructura mítica haya sido determinante la influencia de un poema que López Velarde admiraba sobremanera: “Salmo de fuego” de Manuel José Othón.

El mito del Diluvio deviene su arquetipo por excelencia. Desde el punto de vista de la psicología de las profundidades, los arquetipos son los contenidos del Inconsciente Colectivo; poseen carácter universal, arcaico y primigenio; son imágenes generales existentes desde tiempos inmemoriales: son “una perífrasis explicativa del *ei-dos* platónico” (Jung 2015: 5). En relación con los arquetipos o Ideas superiores, es necesario destacar que López Velarde poseía una visión del mundo platónica y neoplatónica. En “Preludio del invierno” (*Don de febrero y otras crónicas*) dice: “Todavía queda sobre el planeta uno que otro retrasado platónico” (2014: 401). En su poesía, al mito de las aguas del Diluvio le subyace el arquetipo del Bautismo: lavado y purificación del cuerpo y del alma: “Al diluvio [...] corresponde, en el nivel humano, la ‘segunda muerte’ del alma [...] o la muerte ritual iniciática del bautismo” (Eliade, 1981: 200). En particular “El bautismo cristiano constituye la inmersión en el agua para un nacimiento a la vida divina: a través de la inmersión, el hombre muere y renace, purificado y renovado” (Ries, 2013: 250). Estas ideas están en íntima relación con la firme creencia en la resurrección por parte de López Velarde. Como quiera que sea: el arquetipo del bautismo que subyace al mito del Diluvio “representa el irrevocable paso de un umbral” (Campbell, 1992: 379). En *Zozobra*, la nave (“péndulo”, “candil”, “nave de parroquia”) transita por la noche del alma, zozobra y, finalmente, gracias al lavado o bautismo en las aguas primordiales, accede, humildemente, a la luz del Sol, del “Divinísimo”, del “Santo Sacramento”, como se lee en el poema “Humildemente...” (2014: 230).

La presencia del diluvio en relación directa con el bautismo en la poesía de López Velarde ya ha sido mencionado por la crítica y, además, se les ha relacionado con el dios Tláloc de la mitología prehispánica: “en esta inundación vista como preámbulo de salvación, es posible que haya un eco de las antiguas tradiciones aztecas sobre Tláloc, el dios de la lluvia, que acogía a los ahogados y, ahorrándoles el penoso viaje lleno de dificultades hasta el mundo de los muertos, los conducía directamente a su paraíso verde” (Canfield, 2015: 98).

De acuerdo con todo lo anterior, en la obra de López Velarde su corazón y su alma no son entidades simples y únicas, sino múltiples y complejas: el corazón de San Agustín, el corazón de Harvey y el Corazón de León se corresponden con el alma individual del sujeto lírico, con el *Anima mundi* y con el Alma Superior (Ideas y arquetipos).

Hay un poema en el que se revelan estas situaciones: “Mi corazón se amerita...” (*Zozobra*). En relación con el corazón íntimo y confesional plétórico de sentimientos, afectos, sufrimientos y pasiones, el corazón pareciera ser como su propia alma en pena purgando sus culpas: “Mi corazón leal, se amerita en la sombra. / Yo lo sacaré al día, como lengua de fuego / que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz [...] Placer, amor, dolor... todo le es ultraje / y estimula su cruel carrera logarítmica, / sus ávidas mareas y su eterno oleaje”.

En relación con la perspectiva material y científica de Harvey, su corazón “Es la mitra y la válvula”, a propósito de la circulación de la sangre por sus cavidades. En este caso, lo confesional se funde con lo material. Un sector de la crítica ha hecho ya observaciones interesantes al respecto. Pareciera que López Velarde:

jugara con la ambigüedad *mitra-mitral*: “mitral” se llama la válvula del corazón que une la aurícula con el ventrículo izquierdo,

y se llama así justamente porque su forma se asemeja a la de una mitra. “Es la mitra y la válvula” quiere decir que en él son ya una sola cosa el corazón que desea y la moral que frena los deseos, el corazón de “ávidas mareas” y el corazón que “se amerita en la sombra”, como la válvula mitral es a la vez corazón (deseoso) y mitra (moral). Además, *amerita* es un anagrama parcial de *mitra*. El corazón que se *amerita* contiene ya la *mitra*: el poeta se siente ya (o quisiera sentirse) un cardenal, un santo (Canfield, 2015: 80-81).

La perspectiva objetiva del Corazón de León a propósito de la *Aisthesis* o belleza del *Anima mundi* se revela en los siguientes versos: “Yo lo sacara al día [...]. Yo me lo arrancaría / para llevarlo en triunfo a conocer el día, / la estola de violetas en los hombros del alba, / el cingulo morado de los atardeceres, / los astros, y el perímetro jovial de las mujeres”. Asimismo, las imágenes propias del corazón de león: la luz, el sol: “Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar / como sangriento disco a la hoguera solar”. Finalmente, la relación del corazón de león con el Alma Superior del ámbito de los arcanos platónicos: “y habrá en mi corazón la llama que le preste / el incendio sinfónico de la esfera celeste” (2014: 196-197). A este poema también le subyace el viaje mítico y arquetípico que va de la total oscuridad a la luz, el cual constituye, principalmente, la estructura de *Zozobra*.

Conclusiones

Del múltiple y variado léxico que caracteriza la obra de Ramón López Velarde, sobresalen dos palabras: el alma y el corazón. En apariencia se trata de dos términos simples; sin embargo, poseen una complejidad bastante considerable.

Hay tres tipos de corazón en la obra del poeta de Zacatecas: el Corazón de San Agustín, el cual se relaciona con una actitud

íntima y confesional que va de la idolatría a la plegaria en algunos poemas de López Velarde. El Corazón de Harvey remite a una perspectiva material y científica del órgano vital; tiene que ver con la circulación de la sangre y con las enfermedades; por tanto, con la vida y la muerte. En la poesía de López Velarde aparece relacionado con las cavidades del corazón, la sangre, la muerte del cuerpo y la resurrección. El tercer tipo es el Corazón de León: se trata del sentido simbólico y mítico del corazón.

También hay tres tipos de alma en la obra del poeta mexicano: el alma individual, el Alma del Mundo (*Anima Mundi*) y el Alma Superior. La primera se corresponde con el Corazón de San Agustín a propósito de una actitud *íntima y confesional del individuo; asimismo, se corresponde con el* Corazón de Harvey en cuanto a la muerte del cuerpo y a la resurrección y a la inmortalidad del alma. La segunda, *Anima Mundi*, y la tercera, Alma Superior, se relacionan con el Corazón de León a propósito de lo simbólico, lo mítico y lo arquetípico que el poeta revela en diversos poemas. Su símbolo personal es el candil en forma de bajel; su mito, el Diluvio; y su arquetipo, el bautismo.

Con base en lo anterior, se revela que López Velarde poseía una visión del mundo basada en el pensamiento de Platón y en el Neoplatonismo: su corazón y su alma individuales estaban en íntima relación con la belleza de las cosas del mundo (*Anima Mundi*) y con la Belleza Superior del mundo de las Ideas. De ahí su símbolo personal: “candil, que vas como yo / enfermo de lo absoluto”. También de ahí que, al alzar la vista y contemplar el universo, tuviera la íntima y reaccionaria convicción de no haber sido más que un “mendigo cósmico” y un “vagabundo del éter”.

La complejidad y la profundidad de la estructura triple del corazón y del alma, junto con la visión platónica y neoplatónica del mundo, alejan la poesía de Ramón López Velarde de lo particular histórico y provinciano y la elevan a lo universal poético.

Bibliografía

- Abrams, M. H., 1975, *El espejo y la lámpara* (Teoría romántica y tradición crítica), Barral Editores, Barcelona.
- Apuleyo, 1992, *El asno de oro*, Porrúa, Sepan Cuantos... 284, México.
- Aristóteles, 1993, *Parva Naturalia*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, 2015, *Acerca del alma*, en *Ética. Ética Nicomaquea – Ética Eudemia*, Gredos, Madrid, pp. 331-451.
- Campbell, Joseph, 1992, *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*, Alianza Editorial, Madrid.
- Canfield, Martha L., 2015, *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, CONACULTA / La Otra / Gobierno del Estado de Zacatecas, Colección Clepsidra, México.
- Carrell, Alexis, 1958, *La oración, su poder y sus efectos*, Ediciones Criterio, Buenos Aires.
- Corbin, Henry, 1993, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Editorial Destino. Barcelona.
- Eliade, Mircea, 1981, *Tratado de historia de las religiones*, ERA, México.
- Fernández, Sergio, 1980, "Ramón López Velarde. Historia de un corazón promiscuo", *Homenajes*, SEPSETENTASDIANA, México, pp. 103-127.
- Génesis*, 1993, en *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea. Versión de Casiodoro de Reyna y Cipriano de Valera.
- Guénon, René, 1988, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, EUDEBA / Ediciones Colihue, Buenos Aires.

- Harvey, William (1911), en *Encyclopedia Britannica*. Disponible en: http://encyclopedia.jrank.org/HAN_HEG/HARVEY_WILLIAM_15781657_html. (Consultado: 30/XI/2020).
- Hillman, James, 1999, *Re-imaginar la psicología*, Ediciones Siruela, Madrid.
- _____, 2017, *El pensamiento del corazón*, Atalanta, Barcelona.
- Jung, C. G., 1990, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, México.
- _____, 1999, “Paracelso”, en *Realidad del alma. Aplicación y progreso a la nueva psicología*, Losada, Buenos Aires, pp. 93-105.
- _____, 2015, *Los arquetipos y el inconsciente colectivo, Obra completa*, vol. 9, Trotta, Madrid.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, 1993, Antigua versión de Casiodoro de Reyna, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea.
- Lawrence, D. H., 1946, *Fantasías del inconsciente*, Santiago Rueda, Buenos Aires.
- López Velarde, Ramón, 2014, *Obras*, José Luis Martínez (Ed.), Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, México.
- Martínez, José Luis, 2014, “Examen de Ramón López Velarde”, en *Ramón López Velarde, Obras*, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, México, pp. 8-59.
- Nácar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga, 1973, *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Paz, Octavio, 1984, “El camino de la pasión”, en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, pp. 67-130.
- _____, 2006, “Fuensanta: imán y escapulario”, en *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano, Obras completas*, vol. 4, Fon-

- do de Cultura Económica, Círculo de Lectores, Barcelona / México, pp. 219-225.
- _____, 1981, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona.
- Platón, 2015a, *Fedro, Diálogos III*, Gredos, Madrid.
- _____, 2015b, *Hippias Mayor, Diálogos I*, Editorial Gredos, Madrid.
- Plotino, 2015a, “Sobre la belleza”, en *Enéadas I-III*, Jesús Igal (trad.), Editorial Gredos, Madrid, pp. 76-94.
- _____, 2015b, *Enéadas IV-VI*, Jesús Igal (trad.), Editorial Gredos, Madrid.
- Rousseau, J. J., 1979, *Las confesiones*, Editorial Cumbre, México.
- _____, 2019, *Emilio o de la educación*, Porrúa, Sepan cuantos... 159, México.
- Ries, Julien, 2013, *El símbolo sagrado*, Kairós, Barcelona.
- San Agustín, 1986, *Confesiones*, Porrúa, Sepan cuantos... 142, México.
- Villaurrutia, Xavier, 1996, “Ramón López Velarde”, en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 641-659.
- Yates A. Frances, 1983, *Giordano Bruno y la Tradición Hermética*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Zalaquett, Ricardo, 2016, “400 años del descubrimiento de la circulación de la sangre. Harvey y la Filantropía”, *Revista chilena de cardiología*, versión On-line, vol. 35, núm. 2, Santiago, pp. 1-10.

Un amor, una muerte: una lectura de “Nocturno del hueco” de Federico García Lorca

Love and death: A reading of “Nocturno del hueco” by Federico García Lorca

Jaime Velasco Estrada

El Colegio de México

jaimevelascoestrada@gmail.com

Resumen: En este trabajo se estudia el poema “Nocturno del hueco” (*Poeta en Nueva York*, 1929) de Federico García Lorca, a partir de un acercamiento al modo en que se construye el ‘hueco’ en la voz poética. Se intenta explicar cómo y por qué García Lorca usa imágenes relacionadas con el mundo natural (plantas, animales y los cuatro elementos). Primero, se observa cómo usa los sentidos el poeta: existe una estrecha relación entre los sentidos y la manera en que aparecen los elementos naturales. Los sentidos determinan la interpretación que uno puede tener de los elementos naturales: la significación de estos está condicionada por una presencia o ausencia que se advierte solo por ellos. Igualmente, se intuye que el vacío que habita al yo poético se ensancha hasta rozar la muerte. La separación de los amantes es, en cierto sentido, una muerte: la muerte de un amor, del otro y la propia.

Palabras clave: nocturno, vacío, sentidos, elementos naturales, amor y muerte.

Abstract: In this paper the poem "Nocturno del hueco" (*Poeta en Nueva York*, 1927) by Federico García Lorca is studied, from an approach to the way in which the 'hollow' is constructed in the poetic voice. It tries to explain how and why García Lorca uses images related to the natural world (plants, animals and the four elements). First, it is observed how the poet uses the senses: there is a close relationship between the senses and the way natural elements appear. The senses determine the interpretation that we can have of the natural elements: their meaning is conditioned by a presence or absence that is noticed only by them. It is intuited that the void that inhabits the poetic self widens to the point of bordering on death. In sense, the separation of lovers is a death: a death of love, the other, and one's own.

Keywords: Nocturnal, Empty, Senses, Natural elements, Love and death.

Recibido: 20 de junio del 2022

Aprobado 4 de octubre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.692>

*No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.*

FEDERICO GARCÍA LORCA,
"1910 (INTERMEDIO)".

Introducción. Aspectos generales

A menudo, después de una ruptura amorosa, uno se queda a oscuras, vacío. Y, a veces, la consciencia (obnubilada) rebusca, en el espacio imaginario donde habitó, la silueta del ser amado. Antes que asumir la pérdida, se quiere sondear la dimensión del

hueco, constatarlo.¹ Así, en la paradoja, en la contradicción de esa búsqueda ansiosa, me explico el inicio de “Nocturno del hueco” de Federico García Lorca:

Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante de hierba,
amor mío! (vv. 1-5).²

Como se aprecia, en un primer momento, el poeta acude al otro, lo interpela; todavía encuentra algo de aquel: los restos de su presencia (las prendas), la concavidad que comienza a percibirse, el hueco que queda cuando se advierte su ausencia. En ese sentido, a lo largo de todo el poema se irán perfilando las diversas aristas de tal vacío. De ese modo, puede decirse que en la estructura misma se señalan dos momentos bien diferenciados: en la primera parte prevalece el movimiento, la búsqueda, el ansia; en la segunda, en cambio, asistimos a la aceptación del vacío, a su corroboración, el desánimo, el abandono en el dolor. A cada momento corresponde, entonces, cada una de las partes. Es más, aventurándome, podría decir que ambas partes funcionan casi como dos poemas autónomos, apenas interrelacionados por la construcción de sentido del

¹ A partir de una propuesta de lectura estética de Kant, Sergio Espinosa Proa señala que, en tanto que la sensibilidad es la responsable de ofrecerle al entendimiento un escenario, un eje temporal y otro espacial, la sensibilidad se ata (fácilmente) a la presencia de las cosas. “Incluso la ausencia es sentida sólo cuando se hace presente, cuando lo ausente se presenta” (Espinosa, 2016: 245).

² “Nocturno del hueco” es el segundo poema de la sección vi, Introducción a la muerte, de *Poeta en Nueva York* y fue publicado con anterioridad en la *Revista Caballo Verde para la Poesía*. Las citas se extraen de (García, 2015: 234-236).

'hueco'. Como intentaré mostrar, dichas partes se construyen con ritmos y ambientes distintos.³

La primera parte consta de trece estrofas; cuatro de ellas, distribuidas de forma estratégica, funcionan a modo de estribillo, en las que la voz poética suplica al ser amado que le dé pruebas (varias) de que, en verdad, "todo se ha ido". Paradójicamente, ahí es donde el poeta enfatiza el vacío. La rima asonante en í-o de la mayoría de los versos de estas estrofas parece ser un reflejo o un eco de ese vacío. Un eco que se repite, ya sea en la rima, ya sea en el ritmo interior, al menos una vez en cada estrofa ("ateridos", v. 8; "griterío", v. 11; "pechito", v. 12; "definitivo", v. 16; "giro", v. 17; "mío", v. 22; "florecido", v. 24; "niños", v. 29; "tranquilo", v. 36; "vacío", v. 38; "hilo", v. 42; "mío", v. 43; "ríos ceñidos", v. 46; "niños", v. 49). En las estrofas restantes de la primera parte, se mantiene un patrón métrico que combina endecasílabos con versos alejandrinos. Sin embargo, hacia el final, predominan estos últimos, tal vez porque el poeta intenta volver más estable las fluctuaciones de la conciencia, tratando de aceptar, de modo definitivo, la ausencia del ser amado. Así, pues, el "yo" poético empieza a saber de su propio dolor; esto es, la desolación que se advertía en el entorno encuentra espacio en situaciones un poco más directas, en experiencias compartidas con el otro ("Cuando busco en la cama [...] / has venido, amor mío, a cubrir mi tejado", vv. 42-43; "pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos", v. 45; "No, por mis ojos no, que ahora me enseñas [...]", v. 46).

En cuanto a la segunda parte, esta se compone de siete estrofas, la mayoría de las cuales son dísticos con rima asonante (-á-a), antecedidos por un "Yo" que se reafirma, en un intento por no

³ Algunas ideas generales de este trabajo surgieron a partir de mi lectura de Gabriel Rojo Leyva: "Análisis de tres poemas de *Poeta en Nueva York* de F.G.L." (Mazzoti *et al.*, 1990: 77-152).

disolverse por completo, por anclarse a la vida que, no obstante, parece haberse estancado, paralizado. De hecho, en las estrofas que están precedidas por el “Yo” no hay verbos de movimiento, solo dos verbos en participio (que describen una situación simplemente indicada) y un verbo de posesión: “traspasado” (v. 60), “Rodeado” y “tienen” (v. 66). El único verbo que implica cierta ‘acción’ se encuentra en uno de los dos dísticos en cursivas, y es cantar: “Canta el gallo y su canto dura más que sus alas” (v. 63). A pesar de esa cierta actividad, subsiste la idea de una acción prolongada que genera inmovilidad, estatismo; la cual se reafirma, además, en el dístico final: “No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada” (vv. 73-74).

Asimismo, en la primera parte, el yo parece entablar un diálogo con el otro, en el que, poco a poco, se pretende constatar el hueco que ha dejado al irse; y ese hueco se percibe con descripciones que aluden a los sentidos (principalmente, la vista, el oído y el tacto), en un imaginario nocturno de exteriores.⁴ En la segunda parte, en

⁴ Aunque en el poema no aparece la noche como tal, cabe recordar que, desde los modernistas, los nocturnos se convirtieron en “un paisaje, una atmósfera, un escenario, una música por los que los poetas se acercaron si no al absoluto metafísico como deseaba Novalis, sí al conocimiento de sí mismos; si bien este conocimiento no les reveló un orden superior, los acercó a un orden profundamente humano desbordado de emociones. La abundancia y pesantez de los nocturnos sombríos muestran el testimonio nítido o borroso que el poeta deja de su lucha con las sombras, los miedos, los fantasmas, los abismos y vacíos que habitan en [...] la naturaleza humana” (Cuellar, 2002: 87). Aparte de este poema, encontramos otros dos ‘nocturnos’ en *Poeta en Nueva York*, ambos en la sección Calles y sueños: “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)” y “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”. Si bien ambos poemas tienen puntos en común con “Nocturno del hueco” (por ejemplo, la visión un tanto antropomórfica de la naturaleza, escenas violentas e imágenes desoladas), en ellos la noche sí es un espacio real (se centran en un aspecto o situación nocturna experimentada en una ‘ciudad’) y no solo metafórico, como se podrá apreciar en el poema que aquí se estudia.

cambio, la voz poética asume plenamente el hueco dentro de sí; si bien, el vacío interior se dispone también a partir de representaciones simbólicas constatables, materiales ("el hueco blanquísimo de un caballo", v. 57; "hueco traspasado con las axilas rotas", v. 60).

Ahora bien, el objetivo de este trabajo será intentar rastrear de qué modo se construye (y se complejiza) el vacío que queda tras la partida del ser amado: ¿cómo y por qué García Lorca usa imágenes relacionadas con el mundo natural: plantas, animales y los cuatro elementos? Sin embargo, en un primer momento, me acotaré a ver cómo funcionan los sentidos, pues creo que hay una estrecha relación entre los sentidos y la manera en que aparecen los elementos naturales. En cierta forma, los sentidos determinan la interpretación que uno puede tener de los elementos naturales: la significación asfixiante, amenazadora (o simplemente desconsolada) de estos está condicionada por una presencia o ausencia que se advierte solo por los sentidos. Por otro lado, de manera general, pienso que el vacío al que se alude en el poema surge de una construcción relacionada con la muerte (de ahí quizá que el poema se inserte en la sección Introducción a la muerte): la separación de los amantes es, en cierto sentido, una muerte: la muerte de un amor, la muerte del otro y la muerte propia. No obstante, adentrarse en la muerte en vida, como intentaré mostrar, resulta paradójico, implica divagaciones que solo pueden esbozarse por medio de imágenes contradictorias.

Los sentidos

El mundo se despliega frente a nosotros como formas en constante flujo. Un flujo de formas infinitas que se delimitan, en el tiempo y en el espacio, por medio de la consciencia. "Tengo consciencia de él, quiere decir ante todo: lo encuentro ante mí

inmediata e intuitivamente, lo experimento” (Husserl, 1949: 64).⁵ Aunque ¿cómo es que se produce esa experiencia, el encuentro de aquello que se mueve entorno nuestro? En una concepción amplia (y primaria), mediante los sentidos, de lo cual se sigue que nuestra experiencia del mundo sea esencialmente sensorial. La fuente principal de lo que sabemos (o creemos conocer) lo hemos percibido por medio de los sentidos. Así, no hay cosa alguna que no nos venga de nuestras experiencias sensitivas: “lo mismo si fijo la atención especialmente en ellas, ocupándome en considerarlas, pensarlas, sentirlas, quererlas o no” (Husserl, 1949: 64). Aún los pensamientos, pues, surgen de una abstracción de lo sensorial.⁶

⁵ Para Kant, el espacio y el tiempo son condiciones del sujeto, de la subjetividad. En el espacio se ‘presentan’ los fenómenos externos, es decir, “lo que nosotros llamamos objetos exteriores no son otra cosa que simples representaciones de nuestra sensibilidad” (Kant, 2010: 69). En cambio, el tiempo es la condición del sentido interno, determina la relación entre las representaciones existentes en nuestro interior (Kant, 2010: 72). Esto es, “el tiempo no es más que una condición subjetiva de nuestra (humana) intuición (que es siempre sensible, es decir, en la medida en que somos afectados por objetos) y en sí mismo, fuera del sujeto, no es nada” (Kant, 2010: 73). A mi modo de ver, es relevante comprender esta concepción del tiempo y el espacio, debido a que, en cierta medida, en la construcción del poema, se pasa de una representación externa de la oquedad a su ‘construcción’ interna, tal como si la primera parte del poema estuviera pensada en el eje ‘espacial’, de los exteriores, y la segunda en el eje ‘temporal’, del interior; de ese modo, en la primera parte los cinco sentidos se muestran más activos, tratando de ‘constatar’ los datos ‘concretos’ que certifiquen el ‘hueco’, la ausencia del amado; luego, entra en juego la ‘razón’ para intentar no solo entender, sino aceptar, interiorizar el ‘hueco’.

⁶ Sin embargo, según Kant, “aunque todo nuestro conocimiento empiece *con* la experiencia, no por eso procede todo él *de* la experiencia” (Kant, 2010: 40). Por tanto, el conocimiento empírico surge sí de las impresiones sensitivas, pero también de nuestra propia facultad de juzgarlas; esto quiere decir que existen dos troncos del conocimiento humano: el de la sensibilidad y el del entendimiento. “A través de la primera se nos *dan* los objetos. A través de la segunda los *pensamos*” (Kant, 2010: 68). Así, pues, en las afirmaciones que hago arriba

No obstante, "Lo actualmente percibido, lo más o menos copresente y determinado [...] está en parte cruzado, en parte rodeado por un *horizonte oscuramente consciente de realidad indeterminada*. Puedo lanzar hacia él rasgos de la mirada iluminadora de la atención, con variables resultados" (Husserl, 1949: 65; cursivas en el original). A veces, se logra esclarecer un poco ese 'algo' que está ahí; aunque, por lo general, solo se establecen conexiones de sentido. Y de los cinco sentidos, el tacto, el gusto y el olfato requieren un contacto más directo con la cosa, es decir, la descubrimos si constatamos su presencia. En cambio, la mirada y el oído no necesitan el contacto directo con el objeto, de cierta forma, funcionan de un modo más abstracto. El ojo no 'toca' las cosas para poder verlas, para saber que están ahí: la comprobación se da con el tacto. Tal vez por eso uno suele dudar, más a menudo, de ese sentido.⁷ Algo similar pasa con el oído. Percibimos los sonidos sin saber exactamente cómo. ¿Son ondas? ¿Qué es lo que llega hasta nosotros cuando lo percibimos: un movimiento, una vibración? ¿Puede asirse o es sencillamente fugaz y transitorio?

no pretendo decir que todo conocimiento del mundo sea empírico, sino que, a partir de que los objetos 'afectan' los sentidos, se inicia el movimiento de la capacidad de entendimiento para juzgar esta primaria representación y, desde ahí, se construye o no conocimiento. Además, como bien lo advierte Sergio Espinosa Proa, ya que la razón trabaja con una transcripción sensible, "con una *interpretación* que de lo real" que traman los sentidos, podría afirmarse que "El conocimiento es por ello, respecto de lo real, una *doble destilación* –sensible, primero, inteligible, después–" (Espinosa, 2016: 245).

⁷En palabras de Kant: "Los colores no son propiedades de los cuerpos a cuya intuición van ligados, sino que son simples modificaciones del sentido visual al ser éste afectado de alguna forma por la luz" (Kant, 2010: 68). En ese sentido, ni el sabor ni los colores "constituyen representaciones *a priori*, sino que se basan en una sensación y, en el caso del sabor, incluso en un sentimiento (placer o displacer), como efecto de la sensación" (Kant, 2010: 68). Por su parte, Schopenhauer fue más tajante: "Lo que el ojo, el oído y la mano sienten no es intuición; son meros datos" (Schopenhauer, 2014: 37)

Ahora bien, en gran medida, la vista se conecta con la luz y el sonido con el aire. Y, como veremos en el apartado de los elementos naturales, el aire representa el mundo terrenal, por lo cual el aire es la presencia (ausente) en que se mueven la luz y el sonido, si bien ambos solo son canales para hacer posible que lo que está ahí se muestre, sea percibido. En otras palabras, con la vista y el oído se abre el horizonte donde el mundo, para constatar una ‘presencia’ se tendrá que remitir a objetos concretos, a palpar su ‘forma’. Y, si en el caso del poema que nos atañe, lo que se quiere ‘mostrar’ es una ausencia, también se tiene que construir a partir de objetos (cosas, situaciones) que permitan palpar una cavidad (“caracoles muertos”, “plaza desierta”, “manzanas mordidas”, etc.).

Así, pues, el poeta lo hará, primero, apelando al sentido de la vista: quiere advertirlo, asegurarse con la vista (“ver los huecos y los vestidos”, v. 2; “ver los huecos de nubes y ríos”, v. 31; “Mira formas concretas que buscan su vacío”, v. 38; “mira el ansia, la angustia”, v. 40). Con ello tal vez comienza a hacerse a la idea, intenta lograr la consciencia, ya que inmediatamente solicita algo que alude a otro sentido: el tacto en la primera estrofa: “dame tu guante de luna / tu otro guante de hierba” (vv. 3-4); en la octava: “dame tus ramos de laurel” (v. 32); y en la décima: “manzanas mordidas” (v. 39), “de un mundo fósil” (v. 40); el oído en la quinta estrofa: “dame tu mudo hueco” (v. 19); en la undécima: “pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos” (v. 45); etc.

Puesto que la vista puede ser engañosa, hace falta algo un poco más concreto: tal vez el sonido, el “mudo hueco”, el “silencio de trenes boca arriba”, “el acento de su primer sollozo” que no se encuentra, “los rumores del hilo”, etc. Aunque, como se aprecia, la mayor parte de estas referencias auditivas (de la primera parte) son, en realidad, de ausencia (mudez, silencio) o, en todo caso, sonidos débiles, disminuidos: “diminuto griterío”, “la voz en la brisa”, “sollozo”, “rumores”, gemido. Por el contrario, en la segunda parte sí

hay una presencia auditiva más marcada, pero esta resulta desmesurada, amenazante: "Canta el gallo y su canto dura más que sus alas" (v. 63) y "tienen hormigas en las palabras" (v. 66). Lo curioso es que estas referencias al oído vienen después de apelar al sentido de la vista (también de forma excesiva): "Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo" (v. 62) y "Rodeado de espectadores [...]" (v. 66).

Aunque si lo único que quedaba ya era la ausencia de sonidos, ¿cómo estar seguros de la ausencia?, ¿con el tacto?, ¿tratando de palpar esos espacios huecos, esos vacíos en cada cosa? ¿Para qué un guante de luna o de hierba? ¿Para no volver a sentir el contacto del ser amado? ¿Para qué un "brazo de momia florecido"? ¿Para olvidar el deseo, para controlarlo?

Como puede intuirse, la certeza última está cifrada en el tacto: "Dentro de ti, amor mío, por tu carne" (v. 22), o más explícito aún:

Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
para que broten flores sobre los otros niños (vv. 28-29).

Pese a que esa certeza resulta dolorosa, quizá las imágenes más violentas del poema están dadas por el tacto en la segunda parte, cuando la voz poética dice: "Yo. / Mi hueco traspasado con las axilas rotas" (vv. 59-60). O peor todavía: "En el circo del frío sin perfil mutilado. / Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas" (vv. 67-68). La sensación que persiste es la de un dolor agudo, acentuado por el frío que desangra las mejillas. Con todo, no debe pensarse que los sentidos funcionan siempre de manera separada. Muchas veces se produce una combinación de percepciones sensoriales, donde se destaca una (en el siguiente caso, la mirada) también se activan las demás:

Mira formas concretas que buscan su vacío,
perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo (vv. 38-41).

Aquí, por ejemplo, confluyen la vista, el tacto y el oído; aunque lo importante no es la confluencia sino la claridad, la certeza, el reconocimiento pleno de la ausencia a la que contribuyen. Y justamente después de ese instante de claridad, la voz poética comienza a asumir su yo: su volición (“busco”), la cual se manifiesta ya plenamente en la segunda parte.

O esta otra estrofa en que se combinan los sentidos, hasta la asfixia:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne
¡qué silencio de trenes boca arriba!,
¡cuánto brazo de momia florecido!,
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo! (vv. 22-25).

En estos versos no solo se mezclan los sentidos, sino que cada vez incorporan una imagen un tanto más pavorosa, tal como si el poeta estuviera encerrado, sin posibilidad de respiro: la aliteración en “s” del último verso dificulta, de hecho, esa exclamación final de la estrofa. Otra combinación de sentidos también terrible es aquella que, en la primera parte, corrobora (mancilla) de modo definitivo la imagen del ser amado:

No, por mis ojos no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,
en la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños (vv. 46-49).

Los dos versos finales son los que sostienen el peso horrendo de la imagen, se pasa de la dureza de la barraca al engullimiento del marinero bajo la mirada de unos niños. De igual manera, ahí es de las pocas veces que aparece el 'gusto'; si bien las otras veces que asoma también esboza una connotación negativa: verbigracia, en "manzanas mordidas"; o en la segunda parte, cuando la voz poética denuncia: "Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen" (v. 70). Parece una denuncia contradictoria, porque se evoca a la ciudad (símbolo de movimiento, agitación) con cierta nostalgia, una nostalgia que se asume en su paradoja: ciudad de "muertos que comen", pero que (quizá) se prefiere a una "vida definitivamente anclada" (v. 71).

Como se ha intentado explicar hasta aquí, los sentidos ayudan a configurar la 'mirada' del poeta que no se conforma con una experiencia 'intuitiva', sino que busca la evidencia, la constatación; de ese modo, aunque primero instiga su 'vista', termina por apoyarse en los otros sentidos para alcanzar la consciencia plena, dolorosa (si bien las imágenes, los símbolos usados no solo vienen de lo humano, como se verá, están entroncados en elementos de la naturaleza). En ese tenor, en la segunda parte del poema, el tacto tornará concluyente el hueco, la ausencia y, con ello, tal vez la muerte.⁸

Elementos naturales

La sección Introducción a la muerte de *Poeta en Nueva York* inicia con el poema "Muerte": un poema que pone en relieve el constante flujo de las cosas. La vida parece ser eso, una metamorfosis constante, una búsqueda incesante mediada por el deseo de hallarse,

⁸ Aunque, como se dijo al principio de este apartado, también puede pensarse que, ya que el mundo es representación de formas, se necesita pasar de los sentidos al entendimiento de la situación, necesita entrar la certeza 'racional' de lo mero aparente.

de corresponderse, de ser, en los otros y de otra forma, hasta que, finalmente, sin esfuerzo, sin advertirlo, diminuto, invisible, todo se detiene, todo queda sepultado bajo “el arco de yeso”. ¿La muerte es petrificación? ¿Dejar de fluir es morir?

Con Federico García Lorca no se puede tener una respuesta definitiva. Sus poemas están estructurados a partir de insinuaciones intuitivas, simbólicas, por lo cual la interpretación de las imágenes (los símbolos) que ofrece depende (muchas veces) más del ‘esfuerzo’ por querer comprender que del poema en sí. Con todo, uno se arriesga, intenta explicaciones plausibles. De esta suerte, advierto una profunda continuidad entre el poema aludido y “Nocturno del hueco”: un cierto dinamismo (un flujo de formas) sigue presente en la primera parte del poema, si bien (como hacia al final de “Muerte”) todo parece cesar, detenerse, en la segunda parte. Hay, pues, una especie de metamorfosis en el interior del poema: la voz poética se esfuerza por concebir (constatar) la ausencia del otro, hasta que, de pronto, advierte la inutilidad de su ‘esfuerzo’, reconoce que el vacío está ahí, dentro de sí (ya que hasta “El hueco de una hormiga puede llenar el aire”, v. 44) y deja de interpelarlo, para sumirse en (el hueco de) su propia desolación. Sin embargo, se da cuenta de que asumirlo es aceptar (introducirse en) la muerte. Y en la muerte, ¿se puede sobrevivir?

Antes de intentar una respuesta, hay que reconsiderar la idea de la transformación. Rubén Bonifaz Nuño en su introducción a las *Metamorfosis* de Ovidio observa que, en efecto, todo está en constante cambio:

Móvil todo como un pantano sin término; cambiante todo sin tregua, cayendo imparable de una apariencia a otra; víctima de una apariencia siempre distinta de la que tuvo hace menos de un instante [...] hierve y se revuelve el mundo que contempla el poeta empavorecido [...] (Bonifaz, 1985: 9).

Y a continuación, añade el filólogo y poeta:

Mira el hombre en torno suyo, a sus pies; mira hacia arriba, y ni siquiera el orden aéreo y celeste puede otorgarle seguridad y firmeza; pues no sólo es uno el cielo en la mañana y otro al mediodía o en el crepúsculo o en la noche, sino que de un segundo a otro ha dejado de ser, ha cambiado y está cambiando siempre, sin descanso (9).

Sin embargo, también considera que, mientras viva, el hombre siempre intentará hallar una forma de salvarse, buscará asirse de algo que, en medio de ese fluir incesante, eterno, tenga la posibilidad (o la apariencia) de permanencia. "Y acaso su búsqueda no será fallida; acaso la variación misma de las cosas dará a su tormento de existencia alivio racional y definitivo, apoyado en las características mismas de la naturaleza y la divinidad" (Bonifaz, 1985: 11). De modo general, considero que García Lorca, en cierta medida, coincide con estas dos consideraciones que realiza Bonifaz Nuño en torno a las *Metamorfosis*: el mundo y las formas cambian constantemente y provocan angustia, sin embargo, después de todo, se halla un alivio en el cambio: el dolor también pasará, tras la noche (por más larga que parezca) llega "una madrugada" ¿mejor?, eso no importa, solo el cambio, el momento otro.

De igual manera, tal vez por eso para García Lorca la naturaleza tendrá un lugar privilegiado al momento de la representación simbólica de la angustia ante la muerte: toda esa angustia, esa ansia, ante el cambio es todavía vida, el borde de la vida, el umbral de la muerte. Y ya que la separación de los amantes resulta una especie de muerte, en la primera parte del "Nocturno del hueco" se intenta reflejar el flujo de la vida en imágenes cambiantes, que conllevan movimiento, es la vida que se revuelve (en ansia, en demanda)

y va dejando vacíos de una presencia reciente (“recién cortada”), hasta finalmente llegar a la desolación de la segunda parte, donde la muerte parece invadirlo todo con su “grande”, “invisible” rotundidad, y con ello la consumación del desconuelo (al menos, se encuentra el ancla, la manera de parar el flujo vivo del dolor: no se puede sufrir ya más).

En una lógica semejante, en su conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, Federico García Lorca señalaba que estos cantos eran poemas verdaderos que tenían un fondo en común: el amor y la muerte:

un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibyla [...]. / En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. [...] El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas (García Lorca, 1982: 157).

Asimismo, un poco más adelante establece que “el *cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche” (158). ¿Será por eso que el poeta elige el título de ‘nocturno’ para nombrar un poema que se centra en el amor y la muerte? ¿Será por eso que no advertimos el paisaje ‘nocturno’ real (la noche), sino el sentimiento ‘nocturno’ (la angustia) que se expresa en el canto mismo, en el momento que “Canta el gallo y su canto dura más que sus alas”?

Por otra parte, para el poeta el *cante jondo* tiene un único personaje: a través de su construcción lírica, de modo admirable, toma ‘forma’, se concreta como algo casi material, el sentimiento de sentimientos: la pena. Por esta razón, explica García Lorca:

Todos los poemas del *cante jondo* son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica (García Lorca, 1982: 160-161).

Más allá de que considere que este 'nocturno' se asemeja en varios aspectos al *cante jondo*, me parecía importante apuntar estas conjeturas del autor, porque esta conferencia resulta una de sus primeras declaraciones abiertas con respecto a la función de los elementos naturales en la poesía en general.⁹ A partir de esta idea, Javier Salazar Rincón elabora un análisis en el que intenta sustentar que

Agua, tierra, fuego y aire son [...] los verdaderos pilares sobre los que eleva nuestro autor, con precisa arquitectura, su peculiar universo, y entre todos ellos contribuyen a trazar un sendero misterioso, a medio camino entre la tierra y el agua, y entre la brisa y la llama, a través del cual el hombre expresa desgarradamente su drama íntimo de amor, frustración, y muerte (Salazar Rincón, 2003: 73).¹⁰

⁹ Esta idea por sí sola daría para un análisis más exhaustivo. Para los fines de mi investigación baste con los señalados.

¹⁰ De este artículo también resulta interesante la referencia al dibujo que García Lorca realizó para ilustrar el libro *Una rosa para Stephan George* de Ricardo E. Mollinari, en el cual, según Javier Salazar, el autor resume "su visión de mundo y su concepción misma de la poesía". Tal imagen es una flor en la que se nombra a los cuatro elementos naturales. En la raíz escribe "Tierra para tu alma"; en los costados, como si de dos ramitas se tratara, glosa: "Agua para tu amor" y "Fuego para tu ceniza"; y sobre los pétalos (en el aire): "Aire para tu boca". El investigador concluye que "A primera vista, la imagen nos parece una síntesis del cosmos y una afirmación de amor y vida, y, sin embargo, su perfil se halla surcado por

Por su parte, Manuel Alvar entiende que, si bien, el uso de las imágenes de los cuatro elementos en García Lorca muchas veces entraña significados contradictorios, de modo general, se podría establecer que “Los cuatro elementos primordiales son el fundamento de la visión del mundo, su creación y sus mutaciones; son la esencia de la vida y son también la esperanza de una supervivencia más allá del hecho ineluctable llamado muerte” (Alvar, 1986: 70). Aunque, de inmediato, aclara que “tal es la esencia de la poesía, encontrar los motivos que son eternos y darles validez actual: la Creación es un acto único que se transforma con los siglos, pero que permanece inmutable aunque nos parezca distinta” (Alvar, 1986: 70).

Ahora bien, de los cuatro, el aire es el elemento que se encuentra entre el cielo y la tierra. Así, según Manuel Alvar, el aire es una especie de morada indispensable, por él se transita, en él se erige la vida. Agrega: “el aire no es otra cosa que el trasunto de la realidad terrena, con su plenitud y sus limitaciones. Y el aire, esa criatura que camina, que habla, que silba, que canta, es el símbolo de la vida del hombre, encarnación de lo que el hombre es” (Alvar, 1986: 82). ¿Referencia al soplo divino? Por tal motivo, no es difícil dotarlo de atributos que se suponen ostentan solo los seres vivos. En su aludida conferencia, el mismo García Lorca cifraba en la curiosa materialización del viento la contundencia de la ‘realidad poética’ expresada en la lírica del *cante jondo*: “El viento es el personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas” (García Lorca, 1982: 161).

la presencia insistente del vocablo ‘Muerte’, que, partiendo de la tierra, surca el tallo hasta alcanzar el cáliz de la flor” (Salazar, 2003: 86).

Entonces, no es de extrañar que el aire tenga una personificación manifiesta en la primera parte del poema que aquí se estudia, una personificación, por lo regular, activa:

Puede el aire arrancar los caracoles
muertos sobre el pulmón del elefante
y soplar los gusanos ateridos
de las yemas de luz o de las manzanas (vv. 6-9).

No es solo una representación activa, sino enérgica, pues se conduce con violencia (o, al menos, se circunscribe en una situación marcada por la muerte y el frío). Luego, en el verso "es la voz en la brisa" (v. 26), su presencia anula a la voz, la supedita a su potencia. Asimismo, cuando el poeta sugiere que "El hueco de una hormiga puede llenar el aire" (v. 44), debe entenderse que el vacío propio es tanto que el mero hueco de una hormiga podría dejarlo sin aire, sin posibilidad de respiro.

De ahí que, no mucho después, al borde de la desesperación, suplica:
No, no me des tu hueco,
¡que ya va por el aire el mío!
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa! (vv. 52-54).

Pareciera pues que, por un lado, se busca materializar el aire y, por otro, si el ser amado ha dejado un vacío, este bien puede ser habitado por el aire. No un aire neutro, calmo, sino activo, agente. ¿Esto es símbolo del dolor? Quizá, ya que el dolor y el sentimiento son las características que García Lorca pondera del viento que se emplea en el *cante jondo*. Así, puede haber retomado esa mate-

rialidad agente del aire, para hacer patente, visible, la angustia, la ausencia del ser amado.¹¹

En cuanto al agua, según Alvar, tiene una connotación dual: puede ser fuente de vida, de fecundidad; pero, al mismo tiempo, “puede ser el elemento que lleva a la disolución, pues deslizándose hacia el abismo es símbolo de la muerte. [...] Entonces el agua es sufrimiento, el camino del morir, cuando no la propia muerte” (Alvar, 1986: 80). Así, los versos “y eran duro cristal definitivo / las formas que buscaban el giro de la sierpe” (vv. 16-17) podrían aludir a una fuente que, en su flujo, se cristaliza por el frío, cual medusa que gira sobre sí misma.¹² De igual modo, en los versos “Es la piedra en el agua [y es la voz en la brisa] / bordes de amor que escapan de su tronco sangrante” (vv. 26-27), el agua que es obstruida por “la piedra” se convierte en sangre, sangre que se escapa, tal como el amor del ser amado, tal como sucede con las ramas de las hermanas de Faetón, cuando su madre, en su desesperación, intenta revertir su metamorfosis.¹³

¹¹ Manuel Alvar apunta que, en efecto, “las humanizaciones [del aire] que García Lorca dispone acaban en un término fatal e ineluctable: la muerte. [...] El aire es una presencia homicida” (Alvar, 1986: 83). Por su parte, Javier Salazar Rincón comprende que “La aparición del aire señala sobre todo la ausencia del ser amado, y el espacio que ocupa su perfil invisible y añorado” (1998: 309).

¹² Mi interpretación podría resultar exagerada, pero si se toma en cuenta que tal imagen ‘proviene’ de la primera de las *Soledades* de Góngora, en la que el agua se comporta como una serpiente no sería tan descabellado: “el pie villano, que groseramente / los cristales pisaba de una fuente. / Ella, pues, sierpe, y sierpe al fin pisada / (aljófara vomitando fugitivo / en lugar de veneno), / torcida esconde, ya que no enroscada [...]” (vv. 318-323).

¹³ Javier Salazar Rincón advierte que, a pesar de ser un símbolo de la vida, el agua “revela lo precario y transitorio del vivir, su transcurso irreversible y constante, el abandono, el olvido y, sobre todo, el fluir incesante de las cosas hacia el océano de la muerte” (1998: 92).

Otro tanto sucede, en el momento en que el poeta quiere "ver los huecos de nubes y ríos" (v. 31), se insinúa la imposibilidad de un amor "fecundo", y más, porque a continuación se alude a la historia de Dafne y Apolo, al solicitarle al otro (al menos) sus "ramos de laurel". Más adelante, vuelve a sugerirse otra referencia a las *Metamorfosis* (¿otra vez, Faetón y sus hermanas?), ya que ruedan huecos 'puros' "conservando las huellas de las ramas de sangre / y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja / instantáneo dolor de luna apuntillada" (vv. 35-37). La sangre hace pensar en la muerte, pero la idea se confirma con el "perfil de yeso tranquilo" (símbolo de la "Muerte", como señalé al inicio de este apartado).

Puesto que la sangre y el agua son sustancias semejantes en cuanto a su atributo líquido, fluido, en el lenguaje poético se suele establecer relaciones metafóricas entre ambas y, por lo mismo, "se encuentra por doquier en los escritos de Lorca" (Salazar Rincón, 2003: 77). Igualmente, indica Javier Salazar, el río de sangre suele aparecer como imagen del dolor, la furia o de la destrucción. En el poema se percibe con claridad en la siguiente estrofa, en la que la gran presencia de imágenes relacionadas con el agua ("cuatro ríos", "barraca", "marinero") refiere la destrucción dolorida de algo preciado (¿la inocencia?):

No, por mis ojos no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,
en la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños (vv. 46-49).

No es casualidad que esta estrofa anteceda al estribillo con el que finaliza la primera parte del poema. Esa imagen terrible del marinero devorado provee la última prueba de la separación: ya no hay manera de paliar el dolor tan 'ancho' como el tamaño de

cuatro ríos. El amor ha sido engullido por las aguas de la desesperación, ha muerto violentamente, definitivamente.

Una vez que el ‘otro’ ha desaparecido, en la segunda parte del poema solo permanece el yo y su vacío: sus huecos, su dolor. Este estado se muestra con una claridad abrumadora: aunque hay una menor cantidad de versos que en la primera parte, aquí se refiere siete veces a imágenes que aluden al fuego, a la luz, a la blancura, a la madrugada. En la primera parte solo hay dos menciones a la luz: la primera en el verso 9, “las yemas de luz”, en las cuales parecen “habitar” los gusanos ateridos; esto es, si es luz es fría, como luz invernal; la segunda en el verso 34, “por mí, por ti, en el alba”, gracias al cual se percibe ya un indicio de claridad, de certeza, pues del hueco de los vestidos, del hueco mudo, del hueco de nubes y ríos, se llega a los “huecos puros” que comienzan su descenso definitivo, su caída en la muerte, como la caída de Faetón (más adelante, retomaré la alusión de este episodio de las *Metamorfosis*).

Ahora bien, en palabras de Manuel Alvar, “en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad” (Alvar, 1986: 71). En ese sentido, las cualidades del fuego consisten, *grosso modo*, en el calor y la sequedad, en la ligereza y la actividad, de tal forma que es capaz de alimentarse por sí mismo, consume lo que se aproxima a él, siempre está en movimiento, en constante flujo. De ahí que se considere el elemento más activo, más veloz, de mayor contundencia, símbolo de la ira y, algunas veces, del conocimiento. Todo esto, pues, apunta a que la presencia del fuego (o de la luz) debería proveer o bien bonanza o bien cierto paliativo. No obstante, la forma en que García Lorca lo utiliza es inversa, es para acentuar la situación desolada, para hacer más patente el vacío que se anunciaba en el aire, en el agua, sobre todo porque ya no queda duda alguna: el contacto con el otro (sea un ser amado, sea una ciudad) ha sido una pretensión (un

deseo) vana, superior a la fuerza propia.¹⁴ ¿Una vez más la alusión a Faetón? Probablemente sí, pues el caballo y la luz que abundan en esta segunda parte, no pueden dejar de pensarse en relación a los caballos del sol que toma el imprudente joven y lo conducen a su muerte.

Como ya había adelantado, en la segunda parte del poema ya no hay rastros del otro, solo el yo permanece: un yo hueco, que está a punto de disolverse, de desaparecer. Esa insistencia a auto-referirse no solo llama la atención, sino que invita a preguntarse, ¿por qué el empeño?, ¿por qué si, además, todo indica que el movimiento se ha suspendido?

En efecto, el fuego que es símbolo de movimiento (lo mismo que el caballo) aquí no ofrece calma interior, sino una desazón plena. Ese yo "Con el hueco blanquísimo de un caballo, / crines de ceniza. [...]" (vv. 57-58), señalan sin lugar a dudas un exceso de luz, de fuego, que invierten el supuesto sentido de serenidad, ya que la luz no es blanca sino blanquísima y remarca lo hondo del vacío; asimismo, del caballo solo queda la ceniza: se ha consumido por completo al intentar alcanzar un imposible: el sol o el ser amado.¹⁵

Y luego, el verso 61 otra vez muestra el exceso: "Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada". La sequedad en la uva indica ausencia de agua, de vida, que se potencia con la desproporcionada blancura de la madrugada. Pero, por si fuera poco, el poeta subraya que "Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo" (v. 62), ya no hay duda: el aire activo, violento, de la primera parte del poema se

¹⁴ Javier Salazar reconoce, en cambio, la doble significación del fuego: "en su imagen bifronte es posible descubrir el abrazo de la vida y la aniquilación del amor y de la muerte" (1998: 166).

¹⁵ Y la ceniza, según Javier Salazar, anuncia "el ocaso de los deseos, la extinción de la hoguera amorosa, el enfriamiento de los amantes y la desaparición del amor" (1998: 187).

ha transmutado en la certeza brutal de la luz de esta segunda parte. Los versos siguientes no hacen más que cavar más hondo el hueco implacable del yo, que una vez más se observa “Con el hueco blanquísimo de un caballo” (v. 65). Empero, ahí donde quizá no puede hundirse más, el poeta halla un ancla definitiva, que lo sostiene en el “caballo” de su vida (o de su muerte, pues, el anclaje solamente podría darse en la firmeza de la tierra, o bajo tierra). La consciencia acerba no se hace esperar:

No hay siglo nuevo ni luz reciente.

Sólo un caballo azul y una madrugada (vv. 73-74).

¿Pero es feliz este anclaje? ¿De qué sirve tanta luz, la certeza? ¿Es preferible a los flujos inconstantes de las formas, de los sentimientos? Y ¿se permanece todavía en un ánimo ‘nocturno’ o ya, de plano, en el ‘hueco’ más oscuro? No importa. El vacío exhibe nada menos que la muerte: la muerte de un amor, la muerte del otro y la muerte propia. Una muerte en vida, plena de luz, plena de sinrazón. Una vez que se certifica la ausencia del ser amado por medio de los sentidos y los elementos primarios, quizá lo único que queda es intentar salvar al sí mismo, una especie de redención mística, pues la voz poética se hunde en la noche oscura para reposar la frente, para dejar sus ansias y cuidados en el pecho amoroso de la muerte: morir para sobrevivir, para volver a vivir. Parecería que muy en el fondo, el poeta invocara aquella sentencia de Marco Aurelio que reza: “Acuérdate de tener siempre presente este pasaje de Heráclito: ‘La muerte de la tierra es convertirse en agua; la muerte del agua es transmutarse en aire; la del aire, hacerse fuego, y al contrario’” (*Meditaciones* iv: 46). Es decir, a semejanza de la naturaleza, hartó convocada entre líneas, el yo poético debía consumir los elementos primitivos de su amor en el flujo constante de

la materia: la muerte (quizá) no era otra cosa más que un tránsito necesario para el surgimiento de una nueva vida.

Bibliografía

- Alvar, Manuel, 1986, "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. Volumen i*, núm. 433-434, julio-agosto, pp. 69-88.
- Bonifaz Nuño, Rubén, 1985, "Introducción I" a Pablo Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, vol. I, núms. I-VII, Secretaría de Educación Pública, México.
- Cuellar, Donají, 2002, "Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición", *Letras Mexicanas*, vol. 13, núm. 2, pp. 65-90.
- Espinosa Proa, Sergio, 2016, *Del saber de las musas: la filosofía y el fenómeno-arte*, Siglo XXI, México.
- García Lorca, Federico, 1982, "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'", en *Poema del cante jondo. 1921*, Alianza, Madrid.
- _____, 2015, *Poeta en Nueva York*, Andrew A. Anderson (intr., ed. y notas), Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Husserl, Edmund, 1949, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Kant, Immanuel, 2010, *Crítica de la razón pura*, Gredos, Madrid.
- Mazzoti Pabello, Honorata, Gabriel Rojo Leyva y Jesús Villegas Gúzmán, 1990, *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, James Valender (pról.), Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

Salazar Rincón, Javier, 2003, “‘Escala del aire’: Nuevos datos sobre la presencia de los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, año 56, núm. 1, junio, pp. 71-88.

Salazar Rincón, Javier, 1998, «*Por un anfibio sendero...*». *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.

Schopenhauer, Arthur, 2014, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, Gredos, Madrid.

Dossier

FILOSOFÍA FEMINISTA

“La mujer no existe”. Sobre la violencia conceptual y simbólica del post-feminismo constructivista

“The Woman does not Exist”. On Conceptual and Symbolic Violence of Constructivist post-Feminism

María José Binetti

IIEGE-UBA / CONICET, Argentina

mjbinetti@gmail.com

Resumen: Bajo el supuesto de que la ontología constituye un metarrelato totalitario, colonialista y normalizador, la postmodernidad interpretó –por defecto– que la producción de puras ficciones discursivas e identificaciones sociales sin compromisos ontológicos implicaría de suyo una performance liberadora. En el caso concreto de la diferencia sexual, la postmodernidad queer o trans-feminista instaló que la producción socio-imaginaria de múltiples géneros auto-definidos liberaría a las mujeres de la opresión de ser tales. Las siguientes páginas intentarán explicar por qué la des-ontologización de la diferencia sexual y su sustitución por incontables identificaciones socio-imaginarias es un acto de violencia conceptual, epistémica y simbólica, base de cualquier otra violencia.

Palabras clave: teorías queer, post/trans-feminismo, diferencia sexual, géneros, interseccionalidad.

Abstract: Assuming that all ontology is a totalitarian, colonialist and

normative meta-narrative, postmodernity interpreted –by default– that the production of pure discursive fictions and social identifications without ontological commitments would imply a liberating performance. In the particular case of sexual difference, queer or trans-feminist postmodernity has considered that the socio-imaginary production of multiple self-identified genders would liberate women from the oppression of being such. The following pages aim at explaining why the de-ontologization of sexual difference and its replacement by countless socio-imaginary identifications is an act of conceptual, epistemic, and symbolic violence, the basis for any other violence.

Keywords: Queer theories, Post/trans-feminism, Sexual difference, Genders, Intersectionality.

Recibido: 1 de septiembre del 2022

Aprobado: 10 de octubre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.701>

1. Introducción

*“El hombre es la medida de todas las cosas”.
Esse est percipi. “No hay hechos sino interpretaciones”. “La realidad son simulacros y simulaciones sin original ni copia”. “El sexo es una construcción normativa”. “El sentimiento de ser varón o mujer es una ficción política”. “La mujer no existe”.*

El sofisticado eslogan según el cual las cosas son como cada uno las interpreta, encuentra en la postmodernidad su última edición y en las teorías queer o post/trans-feministas su versión más popular y difundida. La indetenible proliferación de ficciones y simula-

Los cros posmodernos fue entendida como la llave emancipatoria que permitiría deconstruir los metarrelatos totalitarios propios de la razón moderna, autoproclamada universal, objetiva y científica. La razón fue interpretada por los posmodernos como un instrumento de control imperialista, colonial y normalizador, y declinada en favor de micro-agenciamientos discursivos de carácter ficcional y azaroso. Escepticismo post-verdad, subjetivismo psico-imaginario y relativismo cultural representan así la clave emancipatoria que los postmodernos performan.

En el caso concreto de la diferencia sexual, la postmodernidad queer o trans-feminista instaló que ser mujer o varón se reduce a una ficción socio-imaginaria, un modo de sentir, vestir y hablar producto de dispositivos culturales. La propuesta posmoderna consistió en sustituir la producción binaria de mujeres y varones por multiplicidad de identificaciones de género, tantas como sujetos imaginarios sean posibles. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones políticas, el constructivismo posmo-queer no parece haber logrado la tan ansiada libertad. En su lugar, parecería haber instalado un relativismo subjetivista que despoja a las mujeres de los derechos universales basados en la diferencia sexual y las entrega sin reparos a la fluidez nomádica de los sistemas de poder que operan toda ficción.

El objetivo específico de las siguientes páginas consiste en mostrar por qué la interpretación constructivista y des-ontologizante de la diferencia sexual junto con su sustitución por incontables identificaciones de géneros es de suyo un acto de “violencia conceptual” —el término lo tomamos de Catherine Malabou (2011: 99)—, epistémica y simbólica contra las mujeres, base de cualquier otra violencia. Siguiendo a Malabou, entenderemos el proceso de des-ontologización posmoderna como el capítulo más reciente de la historia falogocéntrica. A diferencia del patriarcado tradicional, sostenido por una metafísica sustancialista, el neo-patriarcado

posmoderno se sostiene en un fundacionalismo lingüístico donde los significantes producen los significados y el discurso social performa todas las cosas. En cualquier de los casos, ser mujer se reduce a una norma cultural, un destino de opresión, violencia y desigualdad, que solo puede superarse asumiendo a otro género. Veámoslo.

2. Sobre identificaciones socio-políticas sin compromisos ontológicos

Las autoras post/trans-feministas abandonaron todo compromiso "ontológico", "esencialista" y "fundacionalista" para celebrar a cambio la pura contingencia de las construcciones sociales e imaginarias sin más medida que su propia construcción individual (Nicholson, 1992). Por ontología entienden ellas un metarrelato universal referido a ciertas entelegías o esencias eternas e inmutables que constituirían el fundamento trascendente y perfecto de este mundo móvil y temporal. Cada cosa particular y finita sería una copia de aquel modelo trascendente, compartido por toda la clase de iguales. Esta norma metafísica de imitación y regulación extrínseca tendría su traducción política –según las mismas autoras postmodernas– en el totalitarismo del Uno, su colonialismo uniformador y la exclusión de todo lo que no se ajuste a su modelo normativo o esencial.

La ideología posmoderna introduce de este modo un paradigma dualista entre ciertas entelegías eternas e inmutables, objeto de la ontología o metafísica, y el mundo histórico y particular, objeto de los estudios culturales y sociales. Dado que aquella debe ser negada por totalitaria, colonialista y excluyente, solo queda la opción del historicismo posmoderno, el análisis cultural y la crítica sociológica "sin compromisos ontológicos" (Nicholson, 1992: 77). De este modo, las cosas serían simples individualidades, agregados

de propiedades también individuales, sin nada en común más que asociaciones extrínsecas o generalizaciones abstractas. Toda representación general es una ficción y toda pretensión de universalidad –racional, política o científica–, un mero relato literario. Esto vale para cualquier realidad, pero muy especialmente para “la mujer”: mera ficción representativa e imaginaria modelada por cada cultura.

Según el constructivismo posmoderno, el contenido del significativo “mujer” es producto de prácticas discursivas, instituciones sociales e imágenes subjetivas internalizadas e inscritas en los cuerpos. En palabras de Butler, la mujer es una “ficción reguladora” (Nicholson, 1992: 94). ¿Reguladora de qué? De aquello que es producto de su misma regulación, a saber, sujetos discursivos e imaginarios en los cuales se inscribe la representación de “ser una mujer” o “ser un varón”. Mujer es así “la función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de una fantasía a través de las políticas de superficie del cuerpo” (Nicholson, 1992: 90). Valga precisar que no hay para Butler un sujeto regulable preexistente a la regulación social. Por el contrario, el sujeto resulta en rigor un post-sujeto producto de lo social, una función discursiva resultante del *a priori* simbólico-cultural.

A esta producción de mujeres y varones a partir del aparato social se la ha denominado “género”. Género es el conjunto de normas, discursos y tecnologías productores de sexos, cuerpos, sexualidades, deseos, subjetividades, y asignados por la cultura hegemónica. Butler insiste en que “el género designa el verdadero aparato de producción en y por el cual los sexos son establecidos” (Butler, 1990: 7). De este modo, no hay un sexo pre-discursivo antes de que el género lo asigne como elemento cultural. Ser mujer o varón resulta una asignación extrínseca y arbitraria, un destino social cuyas determinaciones normativas dependen de los estereotipos dominantes en cada caso.

Ahora bien, dado que ser mujer o varón constituye una asignación cultural extrínseca y arbitraria, puede suceder que los post-sujetos discursivos se rebelen contra aquello de lo cual son producto y decidan auto-asignarse otro sexo acorde con otros sentimientos y percepciones. A este sentir subjetivo del género se lo denomina "identidad de género" (Principios de Yogyakarta, 2007: 6). Las identidades de géneros son el sentimiento de género de cada cual, que puede corresponder o no con el sexo asignado al nacer. En rigor, hay tantas identidades de género cuantas subjetividades sintientes, y cada una contiene una multiplicidad de expresiones de género, "incluyendo la vivencia personal del cuerpo (que podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que la misma sea libremente escogida) y otras expresiones de género, incluyendo la vestimenta, el modo de hablar y los modales" (Principios de Yogyakarta, 2007: 6). Cuerpo, genes, órganos sexuales, ropa, poses y modismos son algunas de las tantas expresiones de género asignadas y reasignables.

En el mismo sentido en que el sexo es un efecto del género, ser mujer o varón será efecto de la identidad de género sentida, independientemente del sexo asignado. Eso implica un profundo cambio de paradigma respecto de lo que hasta el momento se conocía como mujer. La definición de mujer como "persona de sexo femenino" es abandonada en favor de la mujer como "post-sujeto discursivo de identidad de género femenina". El propio concepto de sexo es disuelto y fragmentado en múltiples "características sexuales" (Principios de Yogyakarta Plus 10, 2017), todas nomádicas, moleculares y recombinables. Bajo el nuevo paradigma, lo que antes llamábamos mujer será ahora nombrado "persona gestante", "menstruante", "amamantante con leche humana", "progenitor gestante o no-gestante", persona "feminizada" etc., inclusivas en cualquier caso de todos los géneros.

Pero los post-sujetos discursivos no son el efecto de una sola y única representación de género, sino de múltiples representaciones sociales con las cuales se identifica o imagina ser. A saber, representaciones de raza, clase, etnia, edad, orientación sexual, religión, ocupación, nación, estado migratorio, peso, talla, salud, belleza, capacidades o discapacidades cognitivas, verbales, auditivas, visuales, ambulatorias, habilidades sensorio-motrices, estado civil, genealogía familiar, condiciones sanitarias, nivel educativo, antecedentes penales+. Cada sujeto social combina de manera singular todas esas representaciones, de donde, en palabras de Nancy Fraser y Linda Nicholson, no hay una noción “unitaria” de mujer, sino más bien identidades sociales “plurales y de construcción compleja, y en las cuales el género es solamente un hilo relevante entre otros conceptos que prestaran atención a la clase, la raza, la etnicidad, la edad y la orientación social” (Nicholson, 1992: 26). Todas estas representaciones están al mismo nivel socio-discursivo que las restantes. Todas ellas, además, se interseccionan mutuamente de modo que el contenido de cada una depende del contenido de todas las demás y viceversa. Cada post-sujeto social –plural y complejo– es representado por una cadena de significantes sociales interseccionados. Más aún, las cadenas significantes que representan a cada cual dependen además de la importancia subjetiva que cada determinación en cuestión tenga para cada sujeto. A lo largo de esa cadena, lo que ser mujer signifique en cada caso dependerá de los estereotipos sexistas de su cultura junto con la intersección de todos los demás ejes sociales según lo que cada uno perciba al respecto.

Valga insistir en que, para el constructivismo posmo-queer, no existe un sujeto mujer al cual se le atribuyen representaciones sociales de género, raza, clase, etnia, edad, religión, ocupación+. Tampoco existe una mujer lesbiana que elija el amor de otra mujer tal como la piensa el feminismo (Jeffreys, 1993). No hay propiamente

una mujer sujeta "de" tales atributos y menos una mujer lesbiana, porque las lesbianas no son mujeres. Lo que hay es un agregado de identificaciones sociales todas al mismo nivel de construcción discursiva que propiamente no se atribuyen a nadie. No hay aquí un sujeto de atribución, sino un post-sujeto social atribuible más bien al relato cultural que lo construye.

3. No hay "la mujer", pero sí hay "lo Real Femenino"

No solo la sociología y los estudios culturales, sino también el psicoanálisis –post-estructuralista francés– asumió el constructivismo lingüístico como modelo de representación subjetiva. Me refiero en concreto a Jacques Lacan, para quien "no hay *la mujer*" (Lacan, 1981: 15), pero sí hay "lo femenino" del discurso. Que "la mujer" no exista significa para Lacan la negación de una entelequia universal y trascendente que determine extrínsecamente las propiedades identitarias de todas las "mujeres" particulares, porque cada una de ellas es única e irrepetible. Lo que sí existe para él son lo Real Femenino y lo masculino del discurso, diferenciados a partir del Significante 1 o Falo. Revisemos su esencialismo discursivo.

Lacan coincide con Butler, Nicholson o Fraser en el principio y elemento socio-lingüístico de la subjetividad (Grosz, 1990: 148). El sujeto lacaniano es radicalmente discursivo, efecto de los significantes que lo representan en tanto que tal. En sus propias palabras, el sujeto es "sujeto de un significante. Lo enuncio con la fórmula mínima de que un significante representa un sujeto para otro significante" (Lacan, 1981: 171). Este pertenece entonces al registro representativo como algo representado por los significantes lingüísticos. Valga aclarar que, para Lacan, los significantes no están asociados a un significado o contenido –cosa, imagen sensible o representación general– diferente de ellos mismos en tanto que signo. Para Lacan los significantes no significan un objeto sino

más bien al sujeto que ellos representan. Ellos comportan unidades fónicas y sonoras, decires o dichos cuyas relaciones diferenciales solo poseen un valor subjetivo (Borch-Jacobsen, 1991: 169-196).

Nada hay del sujeto que preceda a su construcción discursiva. Nada, tampoco ser mujer, varón o sujeto potencial de atributos. Femenino y masculino son posiciones discursivas. En palabras de Lacan, “los hombres, las mujeres y los niños no son más que significantes. Un hombre no es otra cosa que un significante. Una mujer busca a un hombre a título de significante. Un hombre busca a una mujer a título –esto va a parecerles curioso– de lo que no se sitúa sino por el discurso” (Lacan, 1981: 44, 52). Cada sexo o género es un “locus” del lenguaje y la norma (Grosz, 1990: 67), por lo que para Lacan “no hay relación sexual” (Lacan, 2012: 12), en el mismo sentido en que tampoco hay la mujer. Lo que hay en cada caso son relaciones discursivas y praxis culturales.

En la medida en que sexo o género expresan posiciones discursivas, cualquier hablante-ser o *parlêtre* –como llama Lacan al sujeto discursivo– puede ser varón o mujer conforme lo representen sus significantes. Que no haya la mujer, no obsta que haya sujetos más o menos femeninos o feminizados conforme se aproximen a lo Real Femenino. Por lo Real Femenino entiende Lacan una posición meta-discursiva y meta-imaginaria, inefable, indecible, inaccesible, o mejor, accesible, decible y pensable como el más allá de todo discurso y pensar. Lo Real Femenino se parece a una Idea o Esencia platónica, con la salvedad de que esta opera por determinación positiva mientras que la Idea lacaniana opera por determinación negativa: sustracción y falta del pensar y decir. Lo Real agujerea lo simbólico y lo imaginario, lo incompleta e impide su totalización. Lo Femenino es entonces una posición que se sustrae a lo simbólico e imaginario, una instancia irrepresentable, impredecible y sin ley, absolutamente contingente e imprevisible.

La fórmula de la sexuación lacaniana se establece a partir de una tabla de opuestos separada por el Significante 1 o Falo Simbólico, inscrito en lo masculino, pero inescrible en lo femenino (Lacan, 1981: 95-108). Lo masculino se ubica del lado izquierdo del Falo, junto con lo simbólico; lo Real Femenino, del lado derecho del Falo –o eventualmente el izquierdo, según se mire– junto con lo inaccesible. Lo masculino es consistente con el haber: lo localizable, decible, medible, representable, claro y distinto. Lo femenino consiste en una falta infinita: ilocalizable, indecible, indecidible e irrepresentable. Decible simbólico e indecible Real expresan dos formas de gozar: la forma fálica-masculina y el goce complementario o suplementario que va más allá del Falo. El goce fálico responde a la lógica del todo, el goce no-fálico sigue la lógica del no-Todo. De ese goce no se sabe nada excepto que goza de manera inefable e indeterminable (Lacan, 1981: 90). Falo o no-Falo, Todo o no-Todo, goce Fálico o no-Fálico miden entonces la posición de lo masculino y lo Real Femenino en o fuera del discurso.

Si bien la tabla lacaniana de los opuestos sexuales parecería reeditar las viejas tradiciones del Uno determinante –claro, perfecto, definido– y la Díada indeterminada –caos oscuro, amorfo y definible–, su originalidad consiste sin embargo en el posestructuralismo discursivo a partir del cual interpreta ambos significantes. Dicho de otro modo, la novedad lacaniana, derivada de su esencialismo lingüístico, consiste en predicar femenino y masculino con independencia de la materia. El goce femenino aplica a los sujetos discursivos feminizados, independientemente del cuerpo que tengan. El goce fálico aplica a los sujetos discursivos masculinos en las mismas condiciones.

En breve, si bien para Lacan no existe la mujer, sí existe lo Real Femenino en tanto que Otro Gozante más allá del discurso. De lo femenino solo se puede decir que es no-fálico porque el Falo no se inscribe en ello. Su Realidad persiste como pura negatividad,

como lo fallido del lenguaje, su falta, lo que persiste fuera de la cultura tal como Luce Irigaray crítica al inmaterialismo lacaniano (Irigaray, 2007). Justamente porque lo femenino no puede decirse, cualquier sujeto puede representarse mujer, femenino, feminizado. Porque no existe “la mujer”, lo femenino se inscribe desde afuera, desde lo simbólico social en lo imaginario real.

4. Las multitudes post/transfeministas del 99%

Los post-sujetos discursivos plurales, compuestos por complejas cadenas significantes, se congregan en configuraciones sociales que algunos llaman “multitudes queer” (Preciado, 2003), otros el “pueblo posmoderno” (Bensaïd, 2006: 46) y algunos el “99%” de la sociedad (Arruzza, Fraser y Bhattacharya, 2019). No se trata en rigor de algún tipo de “organización” política, sino más bien del agregado extrínseco de identificaciones socio-políticas de suyo individuales, diseminadas, fragmentarias.

Este tipo de conglomerado social constituye el proyecto político post/trans-feminista, inclusivo de todas las identificaciones sociales oprimidas que intentan emanciparse del 1% opresor. A saber: mujeres y varones cis o trans, proletarios, negros, marrones, indígenas, transgéneros, discapacitados, migrantes, asalariados, refugiados, gordos, mutantes, abyectos, indígenas, de la diáspora, marginales++, incluso la tierra y el medio ambiente explotados son también agentes de emancipación. El post/trans-feminismo constituye así un proyecto de insurgencia global para el 99% de la población excluida por el 1% de la élite capitalista, patriarcal, racista, colonizadora, eurocéntrica, neo-liberal y globalizada. Paul Beatriz Preciado comenta al respecto que “el sujeto del feminismo es el proyecto de transformación radical de la sociedad en su conjunto” (2019).

Dada la heterogénea, múltiple y compleja composición identitaria de este 99%, resulta que todos son en realidad oprimidos y opresores a la vez, si bien no bajo el mismo respecto, sí al menos bajo los diferentes ejes sociales que los componen. Por ejemplo, un varón-cis-blanco-norteamericano-asalariado será opresor en tanto que varón-cis-blanco-norteamericano y oprimido en tanto que asalariado, a menos que perciba otra cosa; lo mismo vale para una transmujer-negra-lesbiana-multimillonaria respecto de una cis-mujer-blanca-ucraniana-pobre, excepto se perciba de otro modo. También puede suceder que no haya para las mujeres ninguna opresión porque su cultura patriarcal y sus tradiciones religiosas las identifica con el sometimiento y sería colonialista juzgarlas a la luz del imperio occidental. El resultado de esta multiplicidad interseccionada de ejes sociales es una suerte de competencia victimista por mostrar el mayor número y grado de opresión/es habidas.

Lo paradójico del caso es la pretendida o imaginada capacidad emancipatoria de los post-sujetos discursivos, efecto del aparato socio-cultural hegemónico que deberían transformar cual causantes del mismo. Pero ¿cómo lograrían hacerlo si son efectos de aquel? ¿Bajo qué criterio de justicia e igualdad? ¿Cuál es el sentido de lo común compartido por el 99% de las identificaciones individuales? Si pudieran efectivamente hacerlo, entonces su consistencia subjetiva sería irreductible a los dispositivos socio-discursivos y la postmodernidad debería explicarnos en quién reside efectivamente tal agencia libremente actuante que transforma lo social. Se debería explicar también un ideal de justicia e igualdad superior de los intereses privados de cada particular. En todo caso, la crítica social debería revisar sus supuestos meta-sociales, vale decir, ontológicos.

Pero lo más paradójico es el modo en que este relativismo psico-imaginario le garantiza al mercado la justificación ideológica de su desregulación e indetenible expansión. Nada más funcional al *establishment* que la fragmentación continua de identificacio-

nes y deseos transindividuales. No es de extrañar entonces que el constructivismo posmoderno sea considerado la agenda cultural del nuevo capitalismo fármaco-pornográfico (Miyares Fernández, 2021; Bensaïd, 2006; Jameson, 1989), cuyo “negocio es la producción de la especie misma, de su alma y de su cuerpo, de sus deseos y afectos” (Preciado, 2008: 44). A diferencia del capitalismo clásico –basado en el individuo racional como agente de la comercialización de objetos y servicios–, la mercancía del nuevo capitalismo es el propio sujeto, su cuerpo, fluidos, células, funciones vitales, biomateriales, orificios sexuales, hijos, etc. Industria tecno-médica, *big pharma*, transnacionales del sexo, agencias reproductivas o experimentación transhumanista usufructúan el relato de los sentimientos identificatorios disociados del cuerpo a efectos de desregular el mercado transhumanista (Miyares Fernández, 2022).

Dado que la agenda política de este 99% se centra en reconocimiento identitario de las diversidades marginadas, se trata entonces de una agenda eminentemente cultural tendiente a que cada uno haga consciente su profunda identificación social. En términos económicos y distributivos, la propuesta es la libre comercialización de los cuerpos regulada por consentimiento y contrato, incluyendo la libre explotación sexual y reproductiva y la fabricación de cuerpos transgenerizados. La narrativa inspiradora anima a cada uno a ser empresario de sí mismo y administrar su colocación en el mercado global con el capital humano que posea. Individualismo contractualista, emprendedorismo y consentimiento empoderante son el *non plus ultra* de este nuevo paradigma cultural, donde el reclamo de justicia e igualdad estructural han sido reemplazados por los deseos subjetivos.

En conclusión, nos encontramos hoy ante la fragmentación siempre mayor de identificaciones, deseos e intereses privados, sin medida alguna de justicia e igualdad. Este tipo de relativismo subjetivista, lejos de resultar emancipatorio, deja a los sujetos dis-

cursivos a merced de los dispositivos de poder que los performan y en manos de los flujos de capital que producen sus nomádicos sentires. El feminismo ha sido desarmado en múltiples post-trans-feminismos con agendas vindicativas opuestas e incompatibles: algunos reivindican los espacios y protecciones de las mujeres, otros, los espacios y protecciones de los varones y la explotación de las mujeres. La desarticulación del proyecto feminista propicia la des-regulación del mercado sexo-reproductivo y sus flujos *off shore*.

5. Las múltiples violencias implícitas en la des-ontologización de la mujer

Porque lo conceptual es político, lo mal conceptualizado deriva en prácticas violentas y discriminatorias. Tal es el caso de la des-ontologización y redefinición de las mujeres a partir de estereotipos sexistas y representaciones imaginarias. A tal tipo de violencia la denominamos, siguiendo a Catherine Malabou, "violencia conceptual" (Malabou, 2011: 99). La quintaesencia de este esencialismo socio-discursivo reside en definir a las mujeres en tanto que tales por aquello que las oprime socialmente.

En el derecho internacional, por "género" se entiende la estructura de desigualdad y subordinación que oprime a las mujeres. Según la ONU, el género comprende "los roles, comportamientos, actividades, y atributos que una sociedad determinada en una época determinada considera apropiados para hombres y mujeres". El derecho internacional establece entonces el género a fin de atender a los elementos estructurales, objetivos y comprobables que subordinan a las mujeres. Las políticas con perspectiva de género se proponen erradicar dicho sistema de opresión a fin de emancipar a las mujeres. Sin embargo, la categoría "identidad de género" lo redefine de manera discrecional como una identidad profunda —cis

o trans— que debe ser reconocida y protegida, mientras elimina el concepto de sexo, objetivo y verificable.

Tal inversión semántica apunta a normalizar y perpetuar los patrones socioculturales, estereotipos, prejuicios, estándares de belleza, roles, poses o prácticas consuetudinarias que afectan negativamente a las mujeres y que el derecho internacional exige eliminar en lugar de reconocer y proteger como lo auténticamente “femenino”. Si ser mujer es una identidad de género, entonces el hecho de ser asesinadas, violadas, abusadas, discriminadas, oprimidas, explotadas, subordinadas, descalificadas, etc., debe atribuirse al profundo sentir identitario de las mujeres y no a una estructura social opresora. En el mismo sentido, si el género define a las mujeres, entonces ellas no podrán emanciparse en tanto que tales, sino que deberán abandonar su identidad profunda y abrazar alguna otra identidad transgenérica.

Definidas en tanto que constructo social hetero-normativo, las mujeres son puestas en la posición “excluyente” de las otras identidades diversas y felizmente no-normativas. De esta posición excluyente depende la alineación discursiva MLGTBIQ+, cuya estrategia simbólica es vaciar de sentido a la M. Dispuesta en la cadena signifiicante MLGTBIQ+, “mujer” no significa nada en absoluto. En efecto, en una primera aproximación, podríamos suponer que M significa la elección del pene como objeto hetero-sexual a diferencia de lesbianos, bisexuales, asexuales, demisexuales, etc. Pero en tal caso no sería posible distinguir a las mujeres de los gays, que también eligen el pene como objeto sexual, se perciben cis y tienen pene igual que las mujeres trans. Podríamos suponer entonces que M se define por algunos estereotipos sexistas, pero ¿cuáles en concreto? ¿cuál sería el contenido representable de la “feminidad genérica” común a las mujeres “cis” y “trans”? ¿Acaso fregar, usar tacones y ser sensible? Muchas mujeres no se representan de ese

modo y tampoco hay estándares universales de comportamiento de varones y mujeres.

La cadena significativa MLGTBIQ+ que pone a las mujeres en un lugar de exclusión e indefinición, cumple además una función minorizante y guetificante tendiente a fragmentar y debilitar su acción política. El espectro MLGTBIQ+ significa que las mujeres ya no son la mitad más uno de la humanidad, su mayoría absoluta, sino uno de tantos grupos identitarios. Dicho espectro cumple asimismo la función de disociar y desmembrar la unidad biopsicosocial que ser mujeres supone. En lugar de ser la persona una totalidad integrada, es un post-sujeto disociado entre un cuerpo funcional –gestante, menstruante, eyaculante, amamantante, etc.– y una mente neutra que se identifica con algún género. El cuerpo, por su parte, no es tampoco un organismo integrado sino un agregado de expresiones, partes o características de género que pueden extirparse, recombinarse e implantarse a voluntad según la mente perciba. Disociación y desmembramiento son operaciones simbólicas profundamente alienantes de la unidad integrada que es la persona, cuyo propósito consiste en introducir un modelo antropológico esquizoide que habilite la manipulación y comercialización transhumanista.

El cambio de paradigma supuesto en la transición del género a los géneros se acompaña de una neo-lengua que busca borrar las marcas de diferencia sexual e instituir en su lugar la neutralización del discurso. Aparecen así los morfemas “e” o “x” como expresión de la nueva neutralidad generista, o los sintagmas funcionalistas y biologicistas “persona gestante”, “menstruante”, “amamantante”, “eyaculante”, “progenitor no gestante”, “feminidades”, etc., susceptibles de nombrar indistintamente cualquier género. Por ejemplo, “persona gestante” aplica inclusivamente a varón, mujer, no-binario, andrógino, pangenérico, dos-espíritus, poligénero, género no-conforme, género queer, fluido, mutante++.

La introducción de esta terminología oscura y ambigua, lejos de representar y expresar a las mujeres, les impide ser reconocidas, visibilizadas y nombradas de manera clara y respetuosa. La neutralización neo-lingüística imposibilita a las mujeres reconocer y enunciar sus experiencias, necesidades, opresiones y violencias en tanto que mujeres, transformarlas y transformarse en tanto que tales. Las expone asimismo a la inseguridad jurídica que supone carecer de una definición exhaustiva y rigurosa de “mujer” o “madre”, sujetos de políticas públicas de protección y promoción. Tales categorías son sustituidas por una terminología ajena al sistema jurídico internacional y las convenciones firmadas y ratificadas por los Estados, e incompatible con los derechos humanos. Su objetivo es, claro está, desactivar la aplicación de las normas tendientes a erradicar la discriminación contra las mujeres en tanto que tales.

La diferencia sexual —fuente de experiencias, necesidades, prácticas, funciones o valores diferenciales— es borrada del discurso en pos del igualitarismo formal entre todos los géneros sentidos. Con el discurso desaparecen protecciones, garantías, medidas especiales y espacios exclusivos destinados a proteger la seguridad, privacidad e intimidad del sexo femenino, e inclusivos ahora de ambos sexos. A modo de ejemplo, los varones son incluidos en el deporte femenino, ahora mixto; en cárceles, refugios, baños, vestuarios, salas de atención y cuidado de mujeres, etc.; los datos estadísticos, médicos o cualquier otra información desagregada por sexo resulta inutilizable por la incorporación de los varones; se destorsionan igualmente los mecanismos de acción positiva o paridad tales como sistemas de cupos y cuotas; podría suceder que una mujer deba llamar mujer a su violador. En síntesis, se trata de un retroceso inédito en materia de derechos y garantías constitucionales tendientes a la igualdad sustantiva entre varones y mujeres.

El socio-esencialismo des-ontologizante desemboca así en la desaparición discursiva, política y jurídica de la diferencia sexual, y

la sustitución de las mujeres por un modo de percibir y sentir estereotipado que incluye a los varones. Más aún, el propio concepto de persona es reemplazado por un haz de representaciones identitarias, efecto de los dispositivos de poder social que se inscriben en la fantasía de cada cual. En síntesis, los derechos de las mujeres basados en el sexo son eliminados en favor de los todos los géneros, vale decir, de los varones.

6. El compromiso feminista con una ontología realista y material

Superar la fragmentación y dispersión identitaria a la cual nos han traído las políticas de los géneros exige una profunda tarea de restitución conceptual, que numerosas teóricas feministas han emprendido (Jeffreys, 2014, 2022; Rodríguez Magda, 2019, 2021; Miyares Fernández, 2021, 2022; Stock, 2021). A modo de contribución, quisiéramos en este breve espacio visibilizar las principales falacias del constructivismo socio-linguístico y sentar algunos pocos principios para un realismo feminista superador del *cul de sac* posmoderno.

Muy a su pesar, el constructivismo antimetafísico hace las veces de una metafísica que intenta explicar todas las cosas en virtud de un fundacionalismo lingüístico de clara impronta androcéntrica. El lenguaje funciona allí cual *a priori* trascendental, omniexplicativo y monocausal. Cuerpos, funciones biológicas, sentimientos, objetos, ideas, fantasías, deseos, relaciones intersubjetivas, principios éticos o matemáticos, conocimientos científicos, etc., todo es igualmente efecto de prácticas discursivas y dispositivos culturales que se inscriben en el imaginario subjetivo. La metafísica posmoqueer instituye además un paradigma dualista que fuerza a elegir entre un sustancialismo basado en entequeias eternas, inmutables y trascendentes; y un nominalismo anti-esencialista y anti-fun-

dacionalista según el cual solo hay individuos irrepresentables y nombres generales vacíos. Dado que las cosas son siempre individuales, toda representación general es mera ficción imaginaria, un simulacro sin contenido real.

Este representacionismo formal y abstracto es incapaz de comprender la intrínseca complejidad y dinamismo de la realidad, siempre tensionada por oposiciones y contradicciones irreductibles a lo meramente universal o individual, particular o general, material o inmaterial, natural o cultural, etc. Comprenderla es función de un pensamiento conceptual concreto, capaz de aprehender las contradicciones, el dinamismo y la apertura de lo real. A diferencia de las representaciones formales y abstractas –meras ficciones sin contenido real–, la universalidad concreta del concepto contiene recíprocamente lo universal en lo individual y lo universal en lo particular. Si el pensamiento conceptual no contuviera ambos, la percepción sería ciega, la representación, vacía, la realidad en su conjunto incomprensible y los seres humanos permaneceríamos encerrados en nuestras fantasías privadas, incapaces de comunicarnos y hacer ciencia. Solo habría discursos privados basados en percepciones subjetivas de contenidos particulares. Estas son las premisas de la ideología pos/transfeminista.

Pero lo cierto es que conocemos, hacemos ciencia y nos comunicamos en base a realidades particulares y universales a la vez, susceptibles de ser objetivamente pensadas y compartidas. Cuando afirmamos por ejemplo “Juan es hombre”, “este es un lápiz”, “ahí viene mi padre”, expresamos justamente esa mutua realización concreta de lo individual en lo universal y viceversa. Valga otro ejemplo, cada una de nosotras es una mujer única e irrepetible, situada en un tiempo, espacio y contexto particular que la hace ser “esa” mujer, diferente a todas y sin embargo igualmente “mujer”.

El feminismo está llamado a sostener una ontología realista capaz de pensar la tensión dialéctica y mediación recíproca de lo

universal, particular y singular. A este sentido universal inscrito en cada cosa singular, la filosofía lo llama "esencia", y por ella comprendemos y enunciamos lo que una cosa es. La esencia no tiene que ver con entelequias trascendentes o ideas inmutables que rigen lo finito desde un más allá inaccesible, tampoco con propiedades fijas o con una identidad estable. Antes bien, lo esencial expresa el dinamismo intrínseco de lo real, su modo de ser, devenir y actuar. Como recuerda Catherine Malabou, la esencia significa "la transformabilidad de los seres, nunca su estabilidad sustancial" (Malabou, 2011: 136). Ella dice entonces un dinamismo funcional y apunta a un proceso de desarrollo intrínseco que, continúa Malabou, "nunca deja la identidad en paz" (Malabou, 2011: 136). Las definiciones esenciales son definiciones funcionales y por lo mismo no responden a criterios inmutables, trascendentes o normativos, sino a fuerzas constitutivas de progreso y transformación.

Esto vale para la esencia en general y vale especialmente para la esencia-mujer en particular, constituida por un dinamismo de diferenciación continua. En y por su esencia, la mujer –insiste Irigaray (1981)– no es ni una ni dos sino siempre otra y múltiple en sí misma, atravesada por una alteridad que la niega para transformarla. Este tipo de esencia dinámica, plástica, funcional se aviene a conceptos universales y concretos, inclusivos de lo individual y particular en lo cual aquello se realiza. Por eso Malabou insiste en un "concepto mínimo de mujer" (Malabou, 2011: 93) capaz de expresar el sentido rector de ser mujeres, siempre realizado en y por innumerables diferencias singulares. Este sentido mínimo, concreto y universal, condicionado a la vez por la biología, lo psíquico y la cultura, define a la mujer como "la persona de sexo femenino" (Diccionario de la RAE), esto es, la persona cuya determinación sexual comprende todos los dominios de su ser personal, desde lo biológico hasta lo espiritual y político.

Este concepto mínimo hace posible una filosofía específicamente feminista y una praxis política centrada en la opresión social de las mujeres en tanto que tales, es decir, basada en el sexo. Para la filosofía feminista, ser mujer no es una variable social de opresión colocada al mismo nivel constructivista que las innumerables variables socio-culturales que oprimen al 99% de los post-sujetos discursivos. Por el contrario, ser mujer es la razón específica de la opresión de las mujeres, estén también oprimidas o no por otras razones sociales (Lawford-Smith y Phelan, 2021). La agenda política de tal opresión incluye, entre otras cuestiones, la erradicación de la trata para fines de explotación sexual y reproductiva, la prostitución y la pornografía, el matrimonio de niñas, los abortos selectivos, la ablación de clítoris, las violaciones, acosos, feminicidios y los tantos modos de micromachismos, la exclusión del espacio público, la ciudadanía de segunda y tercera, la doble y triple jornada laboral, la brecha educativa, salarial, el techo y los laberintos de cristal, la feminización de la pobreza y la precarización laboral, etc. También el vaciamiento conceptual de la categoría “mujer” y las implicaciones sociopolíticas de su disolución integran la agenda específica del feminismo. No el de las mujeres cis-hetero-burguesas –¡vaya oxímoron posmoderno!– sino el feminismo de todas y cada una en su universalidad particularidad.

Dado que se trata de una universalidad concreta y compleja, el ser mujer se realiza de modo singular e irrepetible en cada una, a través de un sinnúmero de particularidades que determinan su situación espacio-temporal. Solo este tipo de universal garantiza la inclusión de todas sin distinción de clase, raza, cultura, orientación sexual, religión o cualquier otra condición particular, y previene contra falsas universalizaciones o disolventes fragmentaciones identitarias. La dialéctica de lo universal-individual significa, en términos geo-políticos, que lo internacional es siempre local y lo local, internacional; en términos sociales, que lo subjetivo es radi-

calmente relacional y comunitario; en términos de praxis feminista, que lo que toca a una, nos toca a todas.

7. A modo de conclusión: la mujer es cada mujer

El constructivismo posmoderno, sin compromisos ontológicos, pero fuertemente comprometido con los estereotipos sexistas, constituye hoy el dispositivo ideológico a través del cual opera la violencia conceptual y epistémica contra las mujeres, fundamento de múltiples formas de violencia simbólica, psicológica, institucional, etc. En tal contexto, urge reponer una filosofía feminista robusta capaz de sostener el proyecto político de igualdad sustantiva entre varones y mujeres.

La mujer existe. Lo que no existe son las entelequias inmutables y los meros agregados de ficciones en el vacío de lo real. La mujer que existe es cada mujer única e irrepetible: síntesis dinámica de múltiples fuerzas, elementos y relaciones que la constituyen. La esencia-mujer es ese núcleo de sentido, acción y transformación que nunca deja estable la identidad sexual de cada una. El universo-mujer es singular y múltiple, uno y diverso a la vez; allí nos encontramos en nuestras diferencias y diferimos en nuestra identidad esencial. Porque lo *uni-versal* existe, ser mujer no tiene que ver con performar estereotipos sexistas, sino con emanciparnos de ellos a fin de desplegar la libertad que nos define como personas de sexo femenino. Un concepto mínimo, plástico y abierto de mujer nos protege contra todo estereotipo sexista que pretenda reconocer prácticas discriminatorias y desiguales como profundas identificaciones.

Reasumir nuestro compromiso feminista con una ontología realista es hoy la única alternativa al totalitarismo sociologista de los géneros, diseñado para perpetuar la opresión de las mujeres, desregular el mercado transhumanista e instaurar el paraíso neoliberal

en un marco ético relativista. Solo nuestra realidad esencial podrá liberarnos, porque ser mujeres es la potencia de una transformación radical.

Bibliografía

- Arruzza, Cinzia, Nancy Fraser y Tithi Bhattacharya, 2019, *Manifiesto de un feminismo para el 99%*, Antoni Martínez Riu (trad.), Herder, Barcelona.
- AA.VV., 2017, *The Yogyakarta Principles Plus 10*.
- _____, 2007, *The Yogyakarta Principles*. Disponible en: <http://yogyakartaprinciples.org/> (Consultado: 10/V/2022).
- Bensaïd, Daniel, 2006, *Clases, plebes, multitudes*, Ediciones Palino-dia, Santiago de Chile.
- Borch-Jacobsen, Mikkel, 1991, *Lacan. The absolute Master*, Stanford University Press, California.
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York.
- Grosz, Elizabeth, 1990, *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*, Routledge, Nueva York.
- Irigaray, Luce, 1981, *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid.
- _____, 2007, *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid.
- Jameson, Fredrich, 1989, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- Jeffreys, Sheila, 1993, *The Lesbian Heresy*, Spinifex, Melbourne.
- _____, 2014, *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*, Routledge, Londres / Nueva York.
- _____, 2022, *Penile Imperialism: The Male Sex Right and Women's Subordination*, Spinifex, Geelong.

- Lacan, Jacques, 1981, *Aun. Seminario 20*, Paidós, Barcelona.
- _____, 2012, ... *o pero. Seminario 19*, Paidós, Buenos Aires.
- Lawford-Smith, Holly y Kate Phelan, 2021, "The Metaphysics of Intersectionality Revisited", *The Journal of Political Philosophy*, vol. 0, núm. 0, pp. 1–22.
- Malabou, Catherine, 2011, *Changing Difference. The Feminine and the Question of Philosophy*, Polity Press, Cambridge.
- Miyares Fernández, Alicia, 2021, *Distopías patriarcales. Análisis feminista del generismo queer*, Cátedra, Madrid.
- _____, 2022, *Delirio y misoginia trans. Del sujeto transgénero al transhumanismo*, Ediciones de la Catarata, Madrid.
- Nicholson, Linda (ed.), 1992, *Feminismo/posmodernismo*, Feminaria, Buenos Aires.
- Preciado, Paul-B., 2019, *El sujeto del feminismo es el Proyecto de transformación radical de la sociedad en su conjunto*. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/Entrevista—Paul—Preciado_0_951555075.html (Consultado: 15/II/2022).
- _____, 2008, *Testo Yonqui*, Espasa Calpe, Madrid.
- _____, 2003, "Multitudes queer. Notes pour une politique des 'anormaux'", *Multitudes*, núm. 12, pp. 17-25.
- Rodríguez Magda, Rosa María, 2019, *La mujer molesta: Feminismos postgénero y transidentidad sexual*, Ménades, Madrid.
- _____, 2021, *El sexo en disputa. De la necesaria recuperación jurídica de un concepto*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- Stock, Katheen, 2021, *Material Girls: Why Reality Matters for Feminism*, Little, Brown and Company, Londres.

El debate político-hermenéutico en torno a la violencia sexual y el feminicidio

The Political-hermeneutic debate Around Sexual Violence and Femicide

Rubí de María Gómez Campos

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

rgcampos_61@yahoo.com.mx

Resumen: La violencia contra las mujeres alcanza su expresión más siniestra en el flagelo de nuestro tiempo: el feminicidio. No obstante, la respuesta social e institucional ha sido insólita. Grandes sectores sociales permanecen impasibles ante el aumento de asesinatos cruentos de mujeres y niñas. Inadmisibles desde una concepción de humanidad crítica y consciente de sus posibilidades de realización más alta, la misoginia que sostiene el orden social resulta alarmante. El objetivo del trabajo es comprender la estructura simbólica que alienta la violencia, mediante una reflexión crítica sobre sus posibilidades de transformación. La conclusión a la que llega es que, aunque la estructura simbólica de la dominación sexual opera imperceptiblemente para justificar lo que debería ser condenado de forma generalizada, el desarrollo de la sensibilidad actual ofrece una posibilidad de identificar agravios que antes no se reconocían.

Palabras clave: orden simbólico, violencia, feminicidio, hermenéutica, misoginia.

Abstract: Violence against women reaches its most sinister expression in the scourge of our time: femicide. Nevertheless, the social and institu-

tional answer has been offbeat. Large sectors of society remain impassive in the face of rising numbers of bloody murders of women and girls. Being unacceptable from a critical notion of humankind aware of its highest possibilities, the misogyny that sustains social order becomes alarming. This paper aims to comprehend the symbolic structure that encourages violence through a critical view of its possibilities for transformation. The conclusion that we arrive at is that even though a symbolic structure of sexual domination is operating unnoticeably to justify something that should be widely condemned, the development of actual sensibility offers a chance to identify grievances never before recognized.

Keywords: Symbolic order, Violence, Feminicide, Hermeneutics, Misogyny.

Recibido: 14 de septiembre del 2022

Aprobado: 7 de noviembre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.705>

En este complicado y paradójico siglo XXI, estamos viviendo la transformación del paradigma de desigualdad dominante en medio de una lucha por el significado, que tiene estrecha relación con los comportamientos y actitudes de la ciudadanía y en las que resulta determinante la expresión discursiva de las autoridades. Es decir, no es suficiente con sancionar en las leyes y ni siquiera con castigar efectivamente a los agresores de mujeres (lo cual tampoco ocurre) para erradicar el feminicidio. Para combatir la violencia contra las mujeres en cualquier grado, es imprescindible la *censura moral* de tales actos atroces, por parte de cualquiera, pero especialmente de las autoridades de cualquier ámbito (moral, social, religioso, político, artístico y educativo), ya que la representación ideológica y simbólica de la realidad es el suelo de las actividades delictivas y el espacio de justificación de las injusticias.

Por ejemplo, en México y en otros países, la “venta” de niñas en zonas marginadas es una realidad, como lo documentan multitud de estudios. Pero, aunque fuera cierto, como llega a decirse, que son hechos aislados, sería muy importante la condena y el repudio ante uno solo de esos hechos para lograr erradicarlo.

La hipótesis que sostiene este trabajo es que la violencia feminicida es resultado de la mirada patriarcal, compartida por hombres y mujeres, que reduce a las mujeres a objetos de servicio para utilidad de los únicos considerados como seres humanos: los varones. No obstante, uno de los problemas de la dominación de las mujeres, como dice Jean Paul Sartre, es que, debido a los factores subjetivos y simbólicos involucrados, es el único caso de dominación en el que los dominados –las dominadas– besan sus cadenas. Si al menos hemos avanzado en comenzar a reconocer la indignidad de la violencia –aunque todavía ciertas prácticas consuetudinarias de las y los jóvenes contradigan tal avance–, tenemos esperanza. Y es precisamente en el nivel simbólico, en torno a la interpretación que damos a los hechos, donde tenemos que seguir dirigiendo los esfuerzos para lograr su erradicación.

El debate social en el horizonte cultural del feminicidio

El tema de la violencia contra las mujeres o violencia machista produce múltiples debates. En algunos espacios académicos se le incluye bajo un enfoque crítico, pero en muchos otros espacios, como las redes sociales, la violencia feminicida –que concebimos como la suma de violencias que tienen como fundamento y propósito el sostenimiento de la desigualdad entre los sexos– llega a ser hasta celebrada. Inconcebiblemente, mientras algunos medios noticiosos hacen de la violencia contra las mujeres un espectáculo que produce ganancias, en amplios sectores sociales es normalizada y perpetuada, al ser percibida con una indiferencia que se traduce

fácilmente en ira contra las mujeres cuando la crítica de las feministas llega a las calles y se expresa en consignas que pintan en los muros.

“Vándalas”, “la violencia no se combate con violencia”, “no respetan nada”, “no me representan”, son los discursos que aparecen en las redes sociales y que llevan a muchas personas a la conclusión de que “ellas” (las mujeres que protestan) son las agresivas. A través de la sobre-generalización de un juicio colectivo sobre “las feministas”, que mantiene el criterio machista de que tratándose de mujeres “todas son iguales” –juicio que se sustenta en el repudio al comportamiento de algunas mujeres que, más que ser feministas, se han vuelto feministas en el desesperado intento por hacerse oír–, los críticos furibundos de las manifestaciones políticas de las mujeres (incluidas algunas mujeres) intentan construir argumentos expresando lo que consideran absolutamente inadmisibles: no el incremento permanente de asesinatos impunes de mujeres, sino las protestas de las feministas.

La intolerancia a lo que muchas personas consideramos una indignación legítima y cada vez más urgente, a la que cada día se suman más mujeres, contrasta con el hecho reconocido oficialmente de más de 11 mujeres asesinadas diariamente en México (Cfr. CNN, 2022) en medio de una impunidad casi absoluta. La posición machista se sostiene y se agrava en la postura, demasiado generalizada, de una eterna misoginia disfrazada de neutralidad. Frente a los datos y ante los hechos cruentos de asesinatos de odio cada vez más atroces, se minimiza la gravedad de miles de mujeres asesinadas durante las últimas décadas, cuyo número se incrementa cada día y de los cuales ni siquiera se tienen datos confiables y precisos, en la medida en que no todos son considerados como feminicidios.

Uno de los “argumentos” antifeministas consiste en sostener que es mucho más alto el número de hombres asesinados. A la frase frecuente en ámbitos machistas de que: “a los hombres también

los matan”, que denota una fingida preocupación por la “imparcialidad”, le sigue un intento de deslegitimar el discurso feminista mediante la frase: “a los hombres los matan más”. Efectivamente, el 80% de las personas asesinadas en México son varones, pero ese dato no invalida la postura feminista, más bien la refuerza en la medida en que, también en esos casos, es imposible ignorar que el número de hombres agresores (tanto de hombres como de mujeres) es de más del 95 %. Apenas el 5 % de la población penitenciaria en México es femenina, considerando todos los delitos (Cfr. Niño de Rivera Cover, 2019). Y las que son recluidas por asesinato muchas veces son víctimas sistemáticas de violencia machista previa.

Por otra parte, si consideramos los asesinatos de mujeres por parte de familiares –*feminicidio íntimo* según algunas clasificaciones–, el porcentaje del feminicidio aumenta a más del 60 % frente al homicidio. Y si es cometido por la pareja –*feminicidio íntimo de pareja*–, las cifras se invierten y los asesinatos de mujeres frente a los de varones son de casi el 80% (Cfr. Figueroba). En muchos casos, este tipo de feminicidio se comete dentro del domicilio de la víctima, de modo que un alto número de feminicidios ocurre casi siempre en manos de quienes dicen amar a las víctimas, o con quien ellas comparten la mayor parte del tiempo y en la intimidad del hogar. Ese espacio de afectividad, que Habermas consideraba un “espacio de resguardo en un mundo sin corazón”, es el espacio en el que mayor riesgo de muerte sufren las mujeres.

Según el documento *Mujeres y hombres en México 2019* (INEGI-INMUJERES, 2019), en el rubro de las causas de muerte y respecto a las defunciones registradas de mujeres y de hombres, según sitio de ocurrencia, tan solo en 2017 los asesinatos de mujeres que ocurrieron en la vivienda particular duplicaron sobradamente a los homicidios: 28.3 % fueron mujeres y 11.1 % hombres (Cfr. INEGI-INMUJERES, 2019). La idea de un mundo sin corazón corresponde al espacio público en el que se sitúa la violencia comunitaria –que

también afecta a las mujeres mediante prácticas delictivas como la violación, el abuso y el acoso sexual, además del riesgo de las redes de prostitución, trata y pornografía ligadas al feminicidio. Según datos del INEGI “los estados con mayor persistencia de conflictos de delincuencia e inseguridad concentran gran parte de los asesinatos de mujeres” (Cfr. García, 2021). Y en esta violencia (social o comunitaria) también son los varones quienes mueren y matan, ya que la violencia se reproduce sobre la base de roles y comportamientos sexuales establecidos: de agresividad para los hombres y de sometimiento para las mujeres, que han sido definidos de acuerdo con el esquema ideológico de la dominación patriarcal.

Dicho dominio queda registrado en los datos de violencia feminicida en la que se incluyen los agravios sexuales como la pornografía, la violación, la prostitución y la trata de personas con fines de explotación sexual, de acuerdo con la continuidad establecida por Oscar Montiel (antropólogo estudioso de la trata y el proxenetismo en Tlaxcala), quien sostiene que existe un hilo de continuidad entre prostitución, violación y feminicidio (Montiel, 2018). En el mismo sentido, Margarita Bejarano aborda el tema de la violencia feminicida “desde la perspectiva de que es un *continuum* de violencias que enfrentan las mujeres y que puede desembocar en su muerte, para trascender el término feminicidio que centra la atención del problema en el asesinato mismo” (Bejarano, 2014). Por ende, el contexto de la violencia contra las mujeres es más amplio.

En el caso de México, el narcotráfico, la guerrilla y el surgimiento de grupos paramilitares o “guardias de defensa” comunitarias, rurales, etc., proliferan a la par que los campamentos de la milicia y de seguridad que los vigilan o combaten como consecuencia de la inseguridad ciudadana inusitada que desde hace décadas prevalece. Ello produce un ambiente de belicosidad en el que las mujeres transitan cotidianamente. En la actualidad, la cantidad de armas que circulan clandestinamente es tan alta como el número de ofi-

ciales de seguridad que, por parte del Estado, intentan contener la violencia. Tal situación reduce el entorno de las mujeres a espacios en los que se normalizan prácticas como el rigor, la disciplina y el honor castrenses, en los que se muestra —a través de los siglos— la ausencia de sentido de respeto a la vida y a la dignidad humana; especialmente (aunque este hecho resulte a veces poco perceptible) la de las mujeres.

Lo anterior implica que, a los tradicionales recursos opresivos sobre las mujeres, se deben agregar hoy los factores de conflicto bélico local e internacional que vuelven prácticamente imposible la pervivencia de vida humana para las mujeres. En un artículo de *El economista* de este año (García, 2021) se registra que, según el INEGI, tan solo en los primeros seis meses del 2020 fueron asesinadas en México 1,844 mujeres. Lo que hizo de ese semestre el más violento de al menos los últimos 30 años (solo se registran datos desde 1990). Respecto a sus características 1,102 de esas mujeres fueron asesinadas con arma de fuego, 259 por ahogamiento, estrangulamiento y sofocación; 217 con objetos punzocortantes; 16 por disparo con arma corta; 16 por agresiones con humo o fuego y el resto por la fuerza física, empujón desde lugares elevados, maltrato, abandono, agresiones sexuales u homicidio sin especificar.

Mientras que en el “refugio” del mundo sin corazón, la violencia doméstica, familiar y la trata de mujeres se incrementaron, aún en medio de la pandemia. En el mismo período (enero a junio de 2020) se recibieron 132,110 llamadas de emergencia relacionadas con presuntos actos de violencia contra mujeres y niñas. En marzo de ese año (“mes de la mujer”) se registró el máximo histórico de pedidos de auxilio desde que se tienen registros (2016). También se registraron 7,886 presuntas víctimas de violación sexual y 210 presuntas víctimas de trata (prácticamente el mismo nivel que en el mismo periodo del año anterior).

En el contexto latinoamericano hay que agregar a la lucha contra la criminalidad la corrupción reinante que comparten muchos países. Sobre la trata de personas con fines de explotación sexual existen múltiples denuncias sobre alianzas entre gobiernos (autoridades) y delincuentes provenientes del narcotráfico o proxenetas y tratantes, además de los clientes de prostitución que se suman pasivamente a la impunidad de la violencia tolerada contra las mujeres, ejercida por varones de cualquier condición social. Muchos ejemplos recientes se suman a los escenarios de siempre: violaciones tumultuarias y la impunidad que las acompaña.¹ La violencia contra las mujeres se expresa así de forma extremadamente cruenta, a través de una función impuesta en torno a la sexualidad femenina que es diseñada bajo una concepción de la mujer como sujeto paradójico, cuyo cuerpo no le pertenece, en tanto propiedad que es de los varones.

En ese contexto, disfrutar de la dominación de la mujer como algo supuestamente erótico, asegura Catharine MacKinnon, es el carácter mismo de la forma de la sexualidad: “La desigualdad es lo que se sexualiza a través de la pornografía, es lo que ésta tiene de sexual. Cuanto más desigual, más sexual” (MacKinnon, 1995: 245). Por ello es fundamental distinguir la pornografía del erotismo. La pornografía elimina la parte de humanidad de la sexualidad humana que el erotismo recupera. En este son personas, seres humanos, los que se relacionan mientras en la pornografía son solo carne, materia sin humanidad. Y la inferiorización de la mujer, que en estos procesos es reducida a carne para la satisfacción y el placer sexual del “consumidor”, es condición de la violencia de género y de la violencia sexual, porque la pobreza y la desigualdad de poder

¹ Es recomendable revisar, sobre este punto, las atrocidades descritas en la excelente crónica de Alejandro Almazán (2010) sobre la compraventa de niños y niñas.

justifican, desde la lógica patriarcal, la expropiación del cuerpo de las mujeres.²

Ante este tenebroso horizonte de continuidad simbólica en el que la definición de las mujeres como objeto del placer de los hombres pasa desapercibida, en un contexto que simultáneamente delimita a las mujeres “buenas” de las “malas” aunque en el fondo el criterio de distinción sea únicamente de grado, cabe preguntarse ¿por qué la sensibilidad actual –formada en el contexto de una modernidad cuyo rasgo de identidad está centrado en la atención a los derechos humanos– permanece inalterada, impasible, frente al horror de la negación más absoluta del otro, representado en la vida de mujeres, cuyos derechos más elementales no podemos garantizar? La respuesta está en la inercia cultural y su machismo estructural. En México hemos percibido este horizonte patriarcal desde hace varias décadas de forma cada vez más inconcebible y monstruosa. Primero en Ciudad Juárez, Chihuahua, y progresivamente en otros estados de nuestro país, han perdido la vida cientos de mujeres torturadas, violadas y mutiladas por redes criminales en las que muchas veces están integradas personas pertenecientes a los mismos cuerpos policíacos.³

Las autoridades responsables de la seguridad ciudadana no ofrecen una respuesta contundente a los casos de violencia sexual y feminicidio que se cometen en el espacio “comunitario” y se justifican interpretándolo como un efecto secundario e irremediable de la inseguridad generalizada (de la que también son responsables). Tampoco se responsabilizan respecto a los crímenes cometidos en

² Tal expropiación se realiza generalmente para el uso sexual, aunque a veces también para la castidad (como en el caso de las religiosas) o para la reproducción, como lo muestra tanto la oposición a una maternidad elegida por las propias mujeres como, en otros momentos, la promoción de la fertilidad mediante la publicidad gubernamental.

³ Para acercarse al origen de la situación actual, Cfr. Washington Valdez (2005).

el contexto de la violencia doméstica, que muchas veces son interpretados y justificados como simples “excesos de pasión”. Pero lo más increíble es la impasibilidad social que, desde hace más de dos décadas, hizo decir al periodista Jaime Avilés: “¿Cómo hemos permitido los mexicanos que esta pesadilla se prolongue ya durante más de siete años? ¿Por qué nunca hemos llenado el Zócalo para exigir un hasta aquí? ¿Por qué nos hemos hecho cómplices de estos criminales?” (Avilés, 2001).

Violencia simbólica. El factor determinante en la interpretación del feminicidio

Rita Segato define el origen de las prácticas violentas masculinas como un “mandato” social: “mandato de violencia” dice, que se comprende como un imperativo social implícito en la formación de los varones (y correlativamente de las mujeres sometidas al orden patriarcal), quienes son educados bajo el modelo hegemónico de una masculinidad estrechamente vinculada con la violencia (Segato, 2019).

En el mismo sentido, Pierre Bourdieu define la dimensión simbólica de la violencia como el mecanismo que sostiene el privilegio de los varones frente a las mujeres, en un orden de desigualdad. La *violencia simbólica* se instaura mediante un sentido de “normalidad” y se consolida mediante un proceso de significación, hasta cierto punto imperceptible, que opera desde los comportamientos humanos más básicos (Cfr. Bourdieu, 2000: 101-102). El psicólogo Alex Figueroba explica con claridad la dimensión simbólica de la cultura, mediante un procedimiento de las ciencias sociales llamada interaccionismo. “El interaccionismo simbólico –nos dice– es una corriente teórica de la sociología, la psicología social y la antropología, que propone que las personas construimos conjuntamente símbolos que dotan de significado a la realidad en sus

distintos aspectos, guiando nuestra conducta en relación a estos” (Figueroba). Según Figueroba el concepto de dimensión simbólica puede identificarse con el concepto de cultura:

En muchas ocasiones se denomina ‘patriarcado’ a esta estructura social, que se sostiene en leyes escritas y/o en normas implícitas que refuerzan y condicionan patrones de comportamiento diferenciados en función del sexo biológico [...] La concepción de las mujeres como inferiores a los hombres hace que el significado social de estos asesinatos sea menos negativo en entornos más patriarcales. De esto se podría deducir que existe una mayor probabilidad de que se dé violencia de género y por tanto feminicidio si la ley y la cultura no los penalizan (Figueroba, s. d.).

Desde este marco de comprensión del orden simbólico, así como respecto al reforzamiento de la violencia machista que produce, es posible comprender algunos puntos del debate social que polariza la interpretación de los hechos en grados que parecen irreconciliables. El desacuerdo en la interpretación del hecho del feminicidio no se refiere a la división ética de los valores que se ponen en juego (cuya búsqueda de acuerdo implica un proceso de deliberación moral). La polarización responde a una aparente dicotomía ideológica de posiciones enfrentadas ante temas como la prostitución y la pornografía. Una vez establecida la continuidad que vuelve indiscernible las múltiples prácticas del dominio sexual que conciben y definen a las mujeres –no en tanto seres humanos y por su capacidad sino por realizar actividades que, por definición, las despojan de su humanidad– es necesario definir a la prostitución, como “una práctica intrínsecamente degradante, incompatible con los valores de una sociedad democrática” (Ulloa, 2013). Lo que supone “un retroceso en el camino a la igualdad real entre las mujeres y los hombres”, así como un “importante obstáculo para

lograr una sociedad en la que las mujeres puedan vivir libres de la violencia con los hombres” (Ulloa, 2013).

Por esa continuidad de agravios, la propuesta política de las feministas consiste en intensificar la lucha de las mujeres por su participación en los espacios de poder y con poder, así como fortalecer los procesos de reconstrucción de una masculinidad no hegemónica a través de la educación. Ello involucra al orden simbólico como el vínculo entre el sentir de las personas y el sentido o significado de las prácticas humanas. Por esto es necesario avanzar en la definición teórica de un modelo de humanidad más acorde con los principios democráticos, no solo de hoy sino del futuro. No es posible escapar de las más graves formas de violencia contra las mujeres, como la prostitución, la trata y cualquiera de las expresiones violentas de la sexualidad que se dan dentro de un orden social jerarquizado, mientras sigamos centrados en un sistema auto-legitimado de representación de la sexualidad patriarcal, ni mientras la idea general del erotismo se estructure bajo los roles del dominio y de la sumisión que se asignan a hombres y mujeres respectivamente.

El “rito de pasaje” del acoso y el hostigamiento sexual que las mujeres sufren desde niñas y con el que la cultura machista controla a las mujeres, no solo es un acto condenable sino también un mecanismo de sometimiento simbólico al dominio masculino, que hace que las mujeres se acostumbren a sufrirlo. Lo mismo ocurre con la glamurización de la sexualidad y de la prostitución en contextos de pobreza, en los que la desigualdad sexual opera simbólicamente como parámetro normalizador colocando a las mujeres a expensas de los explotadores. La adicción de muchos hombres a la pornografía, a la prostitución y a la violación, son prácticas masculinas por excelencia, que separan y valoran la genitalidad sobre la afectividad y traducen el goce erótico en prácticas de tortura y

deshumanización, como formas socialmente privilegiadas de contacto de los hombres hacia las mujeres.

En este sentido, Margarita Bejarano (2014) se pregunta “¿cómo combatir una conducta que no es concebida como indeseable o fuera de la norma?” ya que, por el contrario, para amplios sectores sociales la misoginia y la desigualdad son exaltadas de diversas formas y la primera se mantiene como un ideal social regulativo a través de la dimensión simbólica, tan imperceptible y a la vez tan omnipresente en la cultura. ¿Qué significa que muchos hombres compartan imágenes degradantes de cuerpos de mujeres, aun teniendo parejas estables?, sino una transmisión simbólica de valores de desigualdad y de violencia contra la imagen femenina.

Considerando que la violencia feminicida es el eje de toda violencia y discriminación contra las mujeres, cuya variación e incremento de grado conduce al acto extremo del asesinato (jurídicamente definido como feminicidio), los casos de violencia feminicida que se comentan en seguida ilustran la urgencia de atender la dimensión simbólica de la violencia.

El primer caso es de una forma de violencia física brutal, ocurrido en el mundo del espectáculo (Redacción, 2020). En noviembre de 2020, poco después de pedirle matrimonio, Eleazar Gómez atacó a golpes, mordidas, e intento de ahorcamiento a la modelo peruana Estefany Valenzuela. El agresor fue acusado y encarcelado algunos meses (cinco), a partir de que ella hizo público el hecho y mostró sus moretones. Los vecinos llamaron a la policía ante sus gritos. Anteriormente, a otra víctima del mismo agresor los vecinos le cerraron la puerta sin auxiliarla. Un hecho inquietante es que la víctima, Estefany Valenzuela, ya había tenido otra pareja que la violentaba, habiéndole roto el brazo. Dicho detalle ilustra la discontinuidad hermenéutica de su experiencia.

El segundo caso es la acusación de violación que Daniela Berriel hizo en marzo de 2020 contra Eduardo Ojeda –presunto violador

aún prófugo que, después de ser detenido, fue liberado ilegalmente a pesar de la denuncia pública y penal (supuestamente debido a sus influencias políticas)– y Gonzalo Peña, cómplice y exnovio de la víctima. El testimonio de Daniela registra que ya había pasado por experiencias similares en las que “tenía que decir varios no, para ser escuchada” (Reporte índigo, 2021). La equívoca y usual interpretación del significado de la negativa o rechazo de las mujeres, es un ejemplo de la disonancia cognitiva que caracteriza el orden simbólico patriarcal.

Por último, para identificar el grado de generalización de la hermenéutica patriarcal de la cultura, es útil comentar el video de TikTok en el que (durante el mismo año, octubre de 2021, en Sinaloa) una joven denuncia el “adorno” de una fiesta de Halloween con imágenes de feminicidios y amenazas de muerte a las mujeres, lo que (según la prensa) implicó la clausura del lugar por apología del delito (Infobae, 2021).

Lo significativo de los tres casos, además de la brutalidad de los hechos mismos, es la ausencia de condena social y de repudio generalizado ante el significado aberrante de los hechos. En el primer caso –además de la repetición de la experiencia, por parte de la segunda víctima– destaca el hecho de la indiferencia de los vecinos que escuchaban los gritos de la primera. Ante el reconocimiento de los hechos por parte del agresor y el resultado fatal de otros muchos casos, cabe interrogarse acerca de la conducta de quienes, pudiendo evitar un crimen, parecen más dispuestos a evadir esa responsabilidad moral que a cumplirla.

En el segundo caso llama la atención la falta de oposición y la pasividad del testigo, quien habiendo sido novio de la víctima prefiere hacerse el desentendido. Igualmente alarmante resulta su conducta posterior, ya que siguió enviando mensajes persistentemente a la agredida como si no hubiera pasado nada, es decir, minimizando el agravio a través del silencio y la indiferencia. Respecto a

la fiesta de Halloween, que fue sancionada posteriormente, es notable que ninguna persona de los organizadores (o de los asistentes a la fiesta) haya impedido tal desatino “decorativo”.

En el fondo de este y otros asuntos que el feminismo ha posicionado socialmente se debaten diversas interpretaciones del mundo, que ponen en cuestión la orientación epistémica o hermenéutica adoptada durante siglos. La validez del viejo paradigma cultural de una interrelación humana dolorosamente destructiva comienza a fracturarse, frente a la novedosa propuesta feminista de instaurar *un nuevo orden simbólico* dirigido por ideales de Justicia y Verdad, capaz de integrar en la concepción sobre lo humano la experiencia de las mujeres. Y lo novedoso de la última década es la reacción masiva de mujeres que repudian los hechos horrorosos de la violencia contra las mujeres y el feminicidio. Comparada con la reacción de hace unas décadas contra el fenómeno de la violación, la exigencia de las mujeres actuales ha resultado positivamente exorbitante.

Pero simultáneamente la recurrencia y el cinismo del abuso sexual y la violencia contra las mujeres alcanza niveles feminicidas alarmantes, que inclusive son reconocidos por las instancias oficiales, como los cientos de jovencitas desaparecidas.⁴ Es decir, a la vez que crece la indignación de las mujeres, se incrementa una desvergonzada y criminal “apología del delito” y promoción del feminicidio, mediante la difusión de canciones populares misóginas, sin que las autoridades cumplan su responsabilidad de proteger y defender los derechos básicos de las mujeres.⁵ Muchas frases e ideas

⁴ En el ya monstruoso escenario de miles de desaparecidos y asesinados por la “guerra contra el narcotráfico” y junto con miles de desaparecidos, el 65 % “de 2,506 adolescentes desaparecidos entre 2006 y 2014, con edades de 15 a 17 años, 1,628 son mujeres” (Juárez, 2016).

⁵ Cfr. Angélica Yocelyn Soto Espinoza, “Ignora Segob mandatos contra violencia de género en medios” (2016). Pero lo más grave es que, en clara complicidad con el crimen organizado las autoridades participan de los delitos cuyo deber es

que circulan cotidianamente muestran el grado de desigualdad y violencia que las mujeres toleran en el nivel del discurso, generalmente sin darse cuenta del grado de violencia que representan. La violencia real que sufren las mujeres se asienta sobre la dimensión simbólica que rara vez es cuestionada, lo que vuelve hasta cierto punto imperceptible la desigualdad y la violencia sexual en la que la sociedad se encuentra sumergida.

Un ejemplo de violencia simbólica contra las mujeres, perceptible en el uso cotidiano del lenguaje, es la frase que se utiliza para expresar que algo es muy difícil: “no es un paseo por el parque”. La frase consiste en una comparación con una actividad supuestamente lúdica, aunque un paseo por el parque tiene un significado distinto para cada sexo. Generalmente la frase es interpretada como una afirmación neutra y usada indistintamente por hombres y mujeres (ya que evoca imaginariamente algo agradable), aunque en las condiciones de inseguridad actuales connota para las mujeres una situación de alto riesgo. Para validar que las mujeres puedan expresar que algo es difícil usando dicha frase, tendríamos que hacer efectivo que las mujeres puedan dar “un paseo por el parque” libremente y sin correr riesgos.

Otro ejemplo similar para expresar que algo es difícil es la expresión popular: “No es de enchírame otra”. Como si preparar comida (enchiladas, en este caso) fuera algo totalmente sencillo. En este contexto imperceptible de violencia simbólica, a las mujeres se les va la vida en su denodada lucha contra la violencia real, no solo porque la estén perdiendo cada día, sino también porque con su denuncia expresan que, además de vivir, quieren vivir sin miedo. En este sentido, es necesario preguntar ¿cuál es el objeto de que exista un día de lucha contra la violencia machista? ¿De qué sirve

sancionar; como lo demuestra la presencia de patrullas en un video que promueve el feminicidio (Cfr. Partida *et. al.*, 2016).

tener una fecha conmemorativa de este tipo? ¿Sirve de algo que la ONU haya establecido una fecha para enfrentar este flagelo, o tal fecha se ha convertido en un instrumento más de normalización de la violencia contra las mujeres, que termina por recrudecer la crítica a las feministas que trabajan por erradicarla?

La eficacia de un día específico de lucha depende de que la violencia contra las mujeres nos alarme a todas las personas, pero esto pasa cada vez menos. Durante los últimos años, el 25 de noviembre, día internacional de lucha contra la violencia hacia las mujeres, se habla mucho de ellas desde los espacios sociales e institucionales; diversos grupos de mujeres dan testimonio de las crudas agresiones sufridas; otras toman las calles para manifestarse contra la violencia feminicida; los medios informativos dan cuenta del amplio número de mujeres asesinadas por sus parejas (datos y cifras cada vez más alarmantes) o por desconocidos (cada vez con mayor saña). Los espacios educativos realizan actividades de información sobre los distintos tipos de violencia, y se realizan mesas de discusión sobre cómo evitar la violencia contra las mujeres y las niñas. No obstante, no se ha logrado que la violencia feminicida se reconozca como un agravio que afecta a todas las personas.

Una vez pasada la fecha conmemorativa las agresiones contra las mujeres continúan. La mayor parte de los medios informativos no vuelven a acordarse del grave flagelo de la violencia machista y, ante nuevos y cada vez más graves casos de feminicidio, la impunidad continúa. Las instituciones y los medios siguen revictimizando a las mujeres asesinadas y a sus familias. Y todavía gran parte de la sociedad, incluidas muchas mujeres, expresan un rechazo a las manifestaciones de protesta de las feministas. Los insultos abundan y hasta surgen oleadas de varones, conocidos por su machismo, que intentan presentarse como aliados de las mujeres. Qué podemos decir a quienes expresan formas de incomprensión del fenómeno de la violencia machista que se quedan en la superficie o que fina-

mente terminan por justificarla, como: “Nací para cuidarlas, no para matarlas”, “Yo quiero mucho a las mujeres”, “No todos los hombres”, “Los hombres también sufren”.

Cómo es posible traducir pues el significado de la lucha de las mujeres a quienes, aparentemente interesados en contribuir en la transformación por una humanidad más justa, no se dan cuenta de que las mujeres están comprometidas en la lucha porque, como ya se dijo, les va la vida en este asunto.

El significado humano y masculino de la violencia y su impacto en la vida de las mujeres

En este momento sabemos que la explotación sexual de personas es el segundo negocio ilícito más rentable a nivel mundial y que México comparte con Tailandia los primeros lugares como destino de turismo sexual. Pero lo más grave es que estos delitos no se combaten debido a redes de impunidad que la delincuencia organizada del narcotráfico ha tejido con el poder, tanto como con el resto de la delincuencia, ya que el sexismo atraviesa las diferencias masculinas por más radicales que estas sean. El patriarcado, como sabemos, sí es transversal, y el pacto patriarcal implícito del machismo hace que las mujeres sean vistas por “tirios y troyanos” como el enemigo común, al que ambos pueden darse el lujo de humillar y menospreciar mientras luchan entre ellos, y aun sobre el que ambos pueden establecer la derrota y la venganza más cruel.

En este contexto cultural en el que la configuración de los papeles sexuales desiguales sigue vigente, la dominación sexual establecida a través de esos papeles agudiza las características de agresividad y dominio del sexo masculino y hace que los hombres resulten cada vez más peligrosos para las y los demás y para sí mismos. La violencia social, homicida y cada vez más masiva y cruel que cotidianamente representan los grupos criminales, no es más que una

exacerbación del papel sexuado de la agresividad que, como rasgo determinante de la masculinidad, la sociedad machista asigna a los varones. De esta manera la sociedad patriarcal occidental en que vivimos dota a los hombres de una tarea humanamente degradante: contradictoriamente le atribuye la función de cuidado de la prole y simultáneamente le instiga para que cumpla con ella a través de la agresión. Lógicamente, ello produce guerras. Y el contexto machista hace de las mujeres víctimas predilectas para marcar profundamente la degradación del otro, el enemigo.

En el orden simbólico predominante la mujer representa ideológicamente el otro polo, aquello más sagrado, la propiedad más preciada de los enemigos. Por ello es que la destrucción de un pueblo, dice un Proverbio Cheyenne, depende de la aniquilación del corazón de las mujeres: “Una Nación no puede ser conquistada mientras los corazones de sus mujeres no hayan sido derribados. Una vez logrado esto, no importa el valor de sus guerreros ni la fuerza de sus armas”. Nuestra nación, junto con muchas otras, sigue perdiendo, derribados, cada vez más los corazones de sus mujeres. Además de todos los datos mencionados, las mujeres asesinadas (primero en Ciudad Juárez y posteriormente en el resto del país) padecen una impunidad sistemática en la medida en que la complicidad de las autoridades locales y federales con los criminales (ya sea por acción o por omisión) inhibe la aplicación de la justicia. Esto, a su vez, promueve que el delito se extienda.

Por otra parte, si ayer los enemigos del feminismo eran los padres de familia, quienes ostensiblemente ejercían la autoridad sobre las mujeres y podían negarles (por razones machistas legitimadas en el orden familiar) la posibilidad de ejercer su autonomía, hoy los enemigos de la autonomía de las mujeres son las grandes transnacionales representadas en el Narcotráfico, el Empresariado y el Clero, que siguen imponiendo a las mujeres modelos “nuevos” (rehabilitados) de formas anacrónicas de feminidad, sublimadas

en el glamur de la voluptuosidad o de la virtud. Es decir, las mujeres viven sometidas hoy a nuevas formas emblemáticas de una masculinidad que se arroga el derecho ilegítimo de apropiación del cuerpo y con ello de la dignidad y muchas veces la vida de las mujeres. Bajo la mirada androcéntrica de la sociedad, se interpreta que “lo que sucede a las mujeres es demasiado particular para ser universal o demasiado universal para ser particular, lo que significa demasiado humano para ser femenino o demasiado femenino para ser humano”, como dice Catharine MacKinnon (1998: 88).

Sin embargo, destaca el hecho de que hoy existan cada vez más personas que se alarman y cuestionan enérgicamente tales hechos. Lo simbólico, como estructura del orden de la significación dominante, se enfrenta a otro orden simbólico naciente que surge de la experiencia de las mujeres como sujetos socioculturales, intentado transformar la estructura formal del significante. La razón es que, en el nivel concreto, la política de las mujeres emprendida desde finales del siglo pasado no solo ha producido una transformación social de inclusión y reconocimiento de la dignidad humana de las mujeres, también ha promovido una revolución del orden simbólico que, aunque inconclusa, nos permite identificar cada vez con mayor claridad formas de relación humana que siguen degradando y lastimando a las mujeres.

Las feministas saben que, finalmente, lo que permitirá construir un estado en el que mujeres y hombres se desarrollen de manera digna y libre es la eliminación de los modos en los que se concibe y vive cotidianamente la diferencia sexual como jerarquía y bajo la égida de la dominación. Pero hasta ahora el entorno sociocultural de los países no desarrollados, aunque en condiciones de “paz”, ha sido incapaz de contener y aplicar los principios fundamentales de la convivencia humana –erradicando la violencia, la discriminación y la desigualdad. Esto agrega al rezago ideológico y práctico de los países latinoamericanos las condiciones brutales de

la violencia criminal que viven muchos países latinoamericanos y aumenta exponencialmente el riesgo que de por sí corren las mujeres en una sociedad eminentemente patriarcal. La diferencia de los contextos bélicos con una situación de paz, sostiene MacKinnon, es que las mujeres “soportan el doble de violadores con el doble de excusas, dos capas de hombres en lugar de una encima de ellas y dos capas de impunidad que sirven para justificar las violaciones: la guerra justa y la vida justa” (MacKinnon, 1998: 93).

Margarita Bejarano profundiza esta idea mediante su interpretación de la violencia feminicida, a la que relaciona, como adelantamos, con un *continuum* progresivo de violencias:

la violencia que enfrentan las mujeres en todos los ámbitos en los que se desenvuelven es multimodal: en la pareja, en la familia, en las instituciones, en la comunidad y en el espacio laboral, de parte de personas muy cercanas, como sus compañeros sentimentales o los padres de sus hijos/as, con los que en muchos casos deben seguir relacionándose y exponiéndose a más violencia (Bejarano, 2014).

De modo que, para poder enfrentar efectivamente la violencia sexual y el feminicidio, debemos intentar comprender la discontinuidad hermenéutica que ha surgido de la conciencia crítica del feminismo, ante fenómenos como la violencia sexual y la violencia feminicida. En el contexto actual, la percepción del mundo aparece dividida entre quienes son capaces de horrorizarse ante el crimen y la violencia contra las mujeres, y aquellas personas –varones y mujeres– que, sustentadas en la ideología machista, siguen interpretando “que las mujeres tienen ya muchos derechos y todavía quieren más”, sin darse cuenta de que lo que las jóvenes feministas exigen es, simplemente, poder vivir sin miedo a ser asesinadas, en un mundo que se muestra y que se auto-comprende como si las

mujeres no fueran seres humanos, dignos de la misma atención que merece cualquier otra persona.

Así lo muestra el componente de impunidad que –según la feminista Marcela Lagarde– es un aspecto esencial en la definición del feminicidio. La instauración social y simbólica de la desigualdad queda clara, sobre todo, a través de la inacción de una sociedad que concibe la exigencia de justicia que elevan las mujeres como una alteración inadmisibile de un equilibrio personal, que se sostiene precisamente en la desigualdad entre los sexos sin siquiera notarlo. Identificar el alcance político de la discontinuidad hermenéutica planteada por el feminismo parte de la definición de *disonancia cognitiva* de la psicología social, entendida como contradicción o antinomia entre las creencias, los pensamientos y los comportamientos de los seres humanos. La justificación expresada recurrentemente (inclusive por personajes públicos y sin ningún rubor) en muchos casos de feminicidio, de que las mujeres asesinadas “eran prostitutas”, expresa una descalificación discriminatoria; un juicio grosero, impertinente en el contexto de una sociedad plenamente igualitaria, que no es consciente de dicha disonancia.

Como dice Margarita Bejarano, “las propias autoridades sugieren que es justificable que los hombres asesinen a las mujeres si éstas se encuentran en lugares ‘inadecuados’ o desempeñaban actividades ‘poco decorosas’” (2014). Es así como el prestigio o descrédito que damos a las cosas del mundo sienta las bases del modo en que los seres humanos interactuamos y nos colocamos unos ante los otros. Es decir, las maneras en que concebimos al mundo y a nosotras y nosotros mismos son producto de nuestros *habitus*. Esa “segunda naturaleza” en la que “la socialización diferencial dispone a los hombres a amar los juegos de poder y a las mujeres a amar a los hombres que los juegan”, según Bourdieu (2000: 101-102), lleva a los seres humanos a construir la manera de encarnar las ideas y a la vez mantener activos los valores circulantes.

En este sentido, recurrir a la vida íntima de las víctimas de agresiones físicas y sexuales para desprestigiarlas –incluso después de ser asesinadas o para justificar agresiones como la violación– es una fórmula usual entre abogados que defienden a agresores. Pero los prejuicios sexistas en los que los abogados se apoyan para defender a los victimarios también son compartidos por los encargados de procurar y administrar la justicia. Los valores sociales sostenidos por la sociedad se concretan en leyes y se expresan en todas las formas de interacción social. Por ende, el uso de prejuicios en la transmisión de ideologías que legitiman la violencia feminicida en cualquier grado (fatal, sistemática o incidental), confluye en diversas formas y niveles de injusticia y desigualdad que sufren las mujeres.

El siguiente es un ejemplo de violencia feminicida, acompañada de violencia institucional y comunitaria:

Las víctimas de violencia feminicida, ante la falta de apoyo y actuación efectiva de las autoridades, se ven obligadas a continuar en muchos casos viviendo con el agresor [...]; así pues, este tipo de violencia se cruza con la institucional⁶ [...] Además, la violencia comunitaria que se erige como elemento legitimador del papel de subordinación de las mujeres y de su condición de no humanas. Como planteó una sobreviviente –después de haber sufrido un ataque a martillazos y ser lanzada inconsciente a una letrina y pasar semanas en el hospital–, en su comunidad se rumoraban historias para justificar el atentado: [...] cuando recién me golpeó

⁶ Según la socióloga: “El tema de la justicia, su procuración por parte de las instituciones y de la justicia social en general, sigue siendo una asignatura pendiente para las mujeres que hacen frente y sobreviven a situaciones de violencia feminicida, así como para sus familias” en la medida en que “las instituciones no tienen plenamente contabilizado y controlado el fenómeno de la violencia feminicida” (Bejarano, 2014).

decían que porque tenía un amante [...] de hecho eso fue la declaración de él, pero la gente ya que me conoció y todo bien como soy yo, pues nada que ver. Pero sí mucha gente al principio [...] sí decían que me golpearon porque me encontró con mi amante, que me sacó de un campo, o sea, muchas versiones [...] (sobreviviente de intento de feminicidio, Sonora) (Bejarano, 2014).

Este ejemplo muestra que el orden simbólico no está separado de la realidad. Está presente en el nivel de los significados que damos a las cosas y de acuerdo con el orden social de la desigualdad imperante.

En la base del intercambio de valores que opera al interior de las ideologías está situada la violencia simbólica de un sistema de relaciones obsoleto e inadecuado para la preservación del mundo. No obstante, hoy las mujeres somos sujetos de discurso, no solo un símbolo que se intercambia en una fraternidad de varones, para quienes es irrelevante (y otras veces hasta deseable) la injusticia de la violación y todo tipo de agresión a los cuerpos de las mujeres. Por ende, para la mayoría de las mujeres la violación y cualquier tipo de agravio sexual como la pornografía y la normalización de la prostitución son agresiones a su humanidad. Es decir, agravios a la dignidad humana de la mitad de los seres vivientes que se auto-definen como racionales.

Es menester reconocer, por último, que la violencia real se ensaña con todo tipo de víctimas, sobre todo jóvenes, a través de la vigencia de una estructura social diseñada bajo principios de desigualdad y de injusticia, que afectan tanto a las mujeres como a los varones. Las agresiones son la segunda causa de muerte de mujeres y de varones (después de los accidentes) entre los 15 y 24 años. Pero entre las personas de entre 25 a 34 años las agresiones son la primera causa de muerte en varones y la tercera para las mujeres (después de tumores malignos y accidentes). También entre

las personas de 35 a 44 años las agresiones se mantienen como primera causa de muerte de varones (INEGI-INMUJERES, 2019). Sin embargo, a partir del testimonio de algunos agresores feminicidas en reclusión, que no expresan arrepentimiento “más que debido al daño causado sólo para ellos mismos” (Bejarano, 2014), podemos detectar lo que aparenta ser una inconmensurabilidad de paradigmas, claramente establecida entre la postura de los agresores y la perspectiva de las mujeres, sobre todo respecto a la postura feminista de cuestionamiento a la violencia y la formación de los varones en torno a ella.

Conclusión

En este trabajo hemos intentado demostrar que el problema de la violencia y el feminicidio persistirán mientras las autoridades responsables de la seguridad ciudadana sigan sin tomar en serio lo que constituye verdaderamente “otra pandemia”: la violencia feminicida contra las mujeres y las niñas. Pero la confrontación de fondo entre las dos versiones de la realidad, en la lucha por el significado de los hechos, depende sobre todo de la transformación del orden simbólico y de la modificación de *habitus* que se alimentan (de) y refuerzan la desigualdad.

La comprensión nítida de las injusticias cometidas contra los cuerpos y las vidas de las mujeres depende pues, no tanto de una lucha en el nivel empírico por la distribución del poder sino, sobre todo, de una orientación hermenéutica más justa ante a los hechos. El problema de la violencia contra las mujeres se centra en la validez de nuestra interpretación humana de la *Justicia*. Por ello la solución propuesta consiste en salir de la tensión entre una idea de justicia aplicable a todos los seres humanos (que incluye plenamente a las mujeres) y otra interpretación (mantenida en

muchos espacios) que se reduce a representar solo la perspectiva de los agresores.

La naturalización de la violencia no es solo un fenómeno de costumbres sino también (simultáneamente) de ideología. Esto significa que su base es simbólica, es decir, está tan reiterada a través de la cultura que funciona de manera casi inconsciente. El grado de dominio ni siquiera tiene que pasar por las palabras,⁷ ya que la perspectiva hermenéutica utilizada desde la posición de poder que otorga el patriarcado está sustentada en injusticias previas, que ni siquiera son reconocidas como tales. Por ello la respuesta del feminismo contemporáneo está situada en torno a un necesario desarrollo de la sensibilidad humana que redefina nuestra noción de justicia. Es necesaria una transformación de la conciencia, que pasa por la sensibilidad, para construir un orden simbólico superior centrado en una representación de mundo más vital y más justa. Esto es, la interpretación del mundo que el feminismo aporta a la dignidad humana tanto de los hombres como de las mujeres.

Bibliografía

Almazán, Alejandro, 2010, “Acapulco kids”, *Emeequis*, México, 2 de julio. Disponible en: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2010/07/02/los-acapulco-kids/>

Avilés, Jaime, 2001, “Pro vida en el Senado”, *La Jornada*, 1 de diciembre.

Bejarano, Margarita, 2014, “El feminicidio es sólo la punta del Iceberg”, *Región y sociedad*, vol. 26, núm. especial 4.

⁷Tal es el caso de matrimonios en los que el sujeto dominante ni siquiera tiene que hablar para controlar al dependiente, le basta con mirarle de cierto modo para que adivine sus deseos y actúe conforme a ellos.

- Bourdieu, Pierre, 2000, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- CNN, 2022, “Las cifras del feminicidio en México muestran el alcance de una violencia que no se detiene”, *CNN Español*. Disponible en: [https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/feminicidio-mexico-cifras-orix/-](https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/feminicidio-mexico-cifras-orix/)
- Figueroba, Alex, S/f, “Feminicidio (asesinatos a mujeres): definición, tipos y causas”. Disponible en: https://www.te.gob.mx/herramientas_genero/media/pdf/d14678d1ac465f8.pdf
- García, Ana Karen, 2021, “Solo en los primeros seis meses del 2020 fueron asesinadas 1,844 mujeres en México: INEGI”, *El Economista*. Disponible en: <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Solo-en-los-primeros-seis-meses-del-2020-fueron-asesinadas-1844-mujeres-en-Mexico-Inegi-20210213-0002.html>
- INEGI-INMUJERES, 2019, “Mujeres y hombres en México 2019”, *Instituto Nacional de Estadística y Geografía-México*. Disponible en: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/MHM_2019.pdf
- Infobae, 2021, “Condenan la infame fiesta de Halloween con apología de feminicidio en Culiacán”, 5 de noviembre. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/11/05/condenan-la-infame-fiesta-de-halloween-con-apologia-de-feminicidio-en-culiacan/>
- Juárez, Blanca, 2016, “Hay ‘una epidemia de desapariciones’ en México, afirma reporte de la Redim”, *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/04/01/index.php?section=politica&article=006n1pol>
- Montiel, Oscar, 2018, “El ciclo vital de las mujeres en situación de prostitución y el sistema proxeneta”, *Nueva antropología*, vol. 31, núm. 88, pp. 31-51. Disponible en: <https://www.scielo.org>

- org.mx/pdf/na/v31n88/0185-0636-na-31-88-31.pdf (Recuperado: 8/VIII/2022).
- MacKinnon, Catherine, 1988, “Crímenes de guerra, crímenes de paz”, en *De los derechos humanos*, Trotta, Madrid.
- MacKinnon, Catherine, 1995, *Hacia una teoría feminista del Estado*, Cátedra, Madrid.
- Niño de Rivera Cover, Saskia, 2019, “Mujeres asesinas”, *El Universal*. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/saskia-nino-de-rivera-cover/nacion/mujeres-asesinas>
- Partida, Juan Carlos, Javier Santos y Blanca Juárez, 2016, “Lo nuevo en el caso del videoclip ‘Fuiste mía’ es que indignó: experto”, *La Jornada*, 1 de marzo. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/04/01/espectaculos/a11n1esp>
- Redacción, 2020, “Eleazar Gómez y Stephanie Valenzuela: La cronología del caso de agresión contra la modelo peruana”, *RPP*. Disponible en: <https://rpp.pe/famosos/celebridades/eleazar-gomez-y-stephanie-valenzuela-la-cronologia-del-caso-de-agresion-en-contrade-la-modelo-peruana-televisa-noticia-1305320> (Recuperado: 20/VII/2022).
- Reporte Índigo*, 2021, “Daniela Berriel denuncia haber sido violada y el actor Gonzalo Peña fue cómplice”, 6 de marzo. Disponible en: <https://www.reporteindigo.com/reporte/daniela-berriel-denuncia-haber-sido-violada-y-el-actor-gonzalo-pena-fue-complice-video/>
- Segato, Rita, 2019, “Pedagogías de la crueldad”, *Revista de la Universidad de México*. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9517d5d3-4f92-4790-ad46-81064bf00a62/pedagogias-de-la-crueldad>
- Soto Espinoza, Yocelyn, 2016, “Ignora Segob mandatos contra violencia de género en medios”, *CIMAC Noticias*, México, 31 de marzo. Disponible en: <http://www.cimacnoticias.com.mx/node/72215>

- Ulloa, Teresa, 2013, “Intervención en la reunión de autoridades nacionales de la OEA sobre trata de personas”, *Coalición Contra el Tráfico de Mujeres y Niñas en América Latina y el Caribe*. Disponible en: <http://www.catwla.org/es/2013/10/17/intervencion-en-la-reunion-de-autoridades-nacionales-de-la-oea-sobre-trata-de-personas/>
- Washington Valdez, Diana, 2005, *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, Océano, México.

Un breve análisis sobre la construcción del amor en los cuerpos de las mujeres a través del hábito. Atisbos para pensar una ética feminista

A Brief Analysis of the Construction of Love in Women's Body Through Habitus. A Glimpse to Consider a Feminist Ethics

Karla Jhoana Núñez Sandoval
Universidad de Guanajuato, México
karla.nunez@ugto.mx

Resumen: En el presente artículo se pretende dar cuenta de cómo opera el hábito en el cuerpo de las mujeres, particularmente con respecto a la relación amorosa heterosexual-patriarcal. Para ello, se recurrirá a Simone de Beauvoir y a Jean Paul Sartre, y desde su tradición fenomenológica-existencial, explicar a qué nos referimos con cuerpo. También se tomará la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu para señalar el orden simbólico patriarcal en las relaciones amorosas sexo-afectivas, también, desde una perspectiva fenomenológica. En cuanto al abordaje de la idea del amor, se realizará un recorrido histórico a partir del desarrollo de Marcela Lagarde en su libro *Claves feministas en la negociación del amor*, así como de su concepto de cautiverio, y, finalmente, apuntaremos algunas consideraciones a éticas a partir de *La ética del placer* de Graciela Hierro a modo de conclusión.¹

¹ Esto no implica que en el presente artículo se desarrolle una ética. Más bien, se dejan algunas consideraciones que nos permitan pensar una ética de la intuición.

Palabras clave: hábito, cuerpo, relación amorosa, orden simbólico patriarcal, violencia simbólica.

Abstract: This article is intended to give account of how the habit operates in women's bodies, particularly regarding the heterosexual-patriarchal love relationship from an existential-phenomenological perspective, we will take into consideration the thought of Simone de Beauvoir and Jean Paul Sartre. In this way, we will be able to explain what we mean by body by reflecting on Pierre Bordieau's concept of *habitus*, to point out the patriarchal symbolic order within the sex-affective loving relationships from a phenomenological perspective. As for the approach to the idea of love, we will make a historical journey from the development of Marcela Lagarde in her book *Claves feministas en la negociación del amor*, as well as her concept of captivity. Finally, we will give some notes on Graciela Hierro's ethics of pleasure as a conclusion.

Keywords: Habits, Body, Love relationship, Patriarchal symbolic order, Symbolic violence.

Recibido: 7 de septiembre del 2022

Aprobado: 9 de noviembre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.698>

Para Simone de Beauvoir al igual que para Jean Paul Sartre, el cuerpo es situación, es existencia, ya que es el lugar que se *habita* y donde se proyectan las disposiciones de movimiento, es decir, los *hábitos*. Al mismo tiempo, es el sitio desde el cual *habitamos*² mundo y nos relacionamos con él. Al cuerpo lo podemos

² He considerado resaltar las diferentes acepciones que derivan del concepto de hábito por que, aunque están imbricadas, no significan necesariamente lo

entender de dos modos. Por un lado, como una cosa-objeto, pero también como autopercepción y relación. En la tradición existencialista y fenomenológica de Simone de Beauvoir y de Jean Paul Sartre, se entiende como un fenómeno de doble sensación: tocar y ser tocada. La pierna es una cosa, pero al mismo tiempo es la posibilidad que soy en la medida que mi cuerpo indica mis propias posibilidades en el mundo. A través del cuerpo, puedo ver el mundo, tocar el mundo y por lo mismo, en tanto que me relaciono y habito el mundo, entonces, puedo transformarlo. Si se aborda desde el Ser-Para-sí y el Ser-en-Sí, diríamos que el cuerpo es un *en-sí* que es nuestro *ser-en-el-mundo*, mientras que el *para-sí* es relación con el mundo. Como la existencia-cuerpo es proyecto, tal como se entiende la subjetividad en la obra beaivoriana, trasciende en el mundo hacia sus propias posibilidades y descubre los “estos”, como cosas “utensilios”. Dicho de otro modo, el *para-sí* es la conciencia del mundo que existe como una multiplicidad indefinida de relaciones recíprocas sobre las cuales vuelve cada vez y que se contempla sin punto de vista. (Sartre, 2013).

Para Sartre, en *El ser y la nada*, la objetividad es una especie de mundo desierto, vaciedad, ya que parecería que la relación con los objetos es mera exterioridad, acción y reacción. Un mundo sin humanidad. Sin embargo, si hay mundo es porque hay realidad humana y ahí no hay una relación de pura objetividad. Es una relación *original* con el mundo, es el *sitio* desde el cual se orientan todas las relaciones, es surgimiento de posibilidades y conocimiento comprometido. *Ser* para la realidad humana, señala Sartre de la mano de Heidegger, es *ser-ahí*, con esta o aquella orientación, desde donde habita y se relaciona con el mundo, por lo cual, tanto

mismo. El primero, hace referencia al cuerpo como existencia y el lugar donde se generan las disposiciones de movimiento. El segundo, a los movimientos del cuerpo y el tercero, al mundo como lugar de desplazamiento.

para Simone como para Sartre, es una necesidad ontológica que es contingente porque es contingente que yo sea, y el fundamento de mi ser no soy yo, pues aun cuando el ser, en tanto que cuerpo se compromete con una visión de mundo, esta siempre será contingente porque el punto de vista depende del lugar donde me encuentre. Es lo que Sartre llamó facticidad. Las existencias-cuerpos somos pura contingencia, desde ahí nos comprometemos con el punto de vista y somos responsables de nuestro ser. Es necesario acomodar las cosas en el mundo, darle orden, pues ese orden soy yo; mi surgimiento hace que exista necesariamente y al mismo tiempo se me escapa por la contingencia. El cuerpo es la forma contingente de la contingencia que me hace surgir (Sartre, 2013: 420-423).

Si la existencia es cuerpo y se entiende como situación, tendríamos que observar que atiende a las circunstancias concretas de nuestra vida, lo cual limita las posibilidades de relación con el mundo, así como nuestras elecciones, tal como apunta Sartre en *El ser y la nada*, por lo que la libertad aparece como enfrentamiento a la situación. Aquí, habría que preguntarnos sobre la relación con el mundo desde la perspectiva feminista de Simone de Beauvoir y de su posición fenomenológica de la diferencia sexual. Es decir, si es que mujeres y hombres nos relacionamos de la misma manera y si las vivencias de ese habitar son en efecto universales en tanto que seres humanos, o bien, si hay alguna diferencia en la constitución de mundo dado que se ha construido bajo un orden patriarcal. Las vivencias, son una referencia de la conciencia noemática que se da objetivamente y da su sentido propio, por lo que genera un contenido. En este sentido, todo noema tiene un contenido, el sentido del objeto. Entonces, toda vivencia tiene un objeto, un contenido y su sentido se refiere a un objeto, que es la noesis (Rojas Blanco, 2009: 18). Cuando hablamos de vivencias, estamos entendiendo a la subjetividad que refiere un objeto. Dicho de otro modo, es

una subjetividad mentada a través de expresiones subjetivas. O bien, todo conocimiento implica una percepción, está situado, y, por tanto, incorporado. Si atendemos a su raíz etimológica latina: *in-* ‘hacia el interior’, *corpus- corporis* ‘cuerpo’, ‘hacia el interior del cuerpo’. Con Simone de Beauvoir afirmamos que el cuerpo es apertura y límite del conocimiento, así como de la existencia. Además, seguimos la idea de autoras como Alicia Milagro Gonzáles, feminista decolonial que plantean al cuerpo como territorio. Para el desarrollo de este argumento se irán tomando citas de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir para llegar a esbozar cómo es que las mujeres experimentamos el mundo cuando se rige bajo un orden patriarcal. Y particularmente, ahondaremos en la relación amorosa.

Ahora nos es posible comprender por qué se encuentran tantos rasgos comunes en las requisitorias dirigidas contra la mujer, desde los griegos hasta nuestros días; su condición ha seguido siendo la misma a través de cambios superficiales, y esa *situación* es la que la define lo que se ha dado en llamar el “carácter” de la mujer “se revela en la inmanencia”, tiene el espíritu de la contradicción, es prudente y mezquina, carece del sentido de la verdad y exactitud, no tiene moral, es bajamente utilitaria, embustera, comedianta, interesada. En todas esas afirmaciones hay algo de verdad. Solo que las actitudes que se denuncian no le son dictadas a la mujer por sus hormonas, ni están prefiguradas en los compartimientos de su cerebro: están indicadas por su *situación*. En esta perspectiva, vamos a tratar de tomar de ella una vista sintética, lo cual nos obligará a ciertas repeticiones, pero también nos permitirá captar “el eterno femenino” en el conjunto de su condicionamiento económico, social e histórico (Beauvoir, 2012: 587)

Para Simone de Beauvoir, la situación de las mujeres está atravesada por el cuerpo, el lugar donde se habita, se generan los hábitos y se da la relación con el mundo. Es el territorio en el que se forma

su carácter. En la visión fenomenológica-existencialista de Simone significa que este es posterior a la existencia, es decir, que la existencia precede al carácter o esencia, ya que la consistencia de la existencia se forma de acuerdo a las decisiones y posibilidades de la subjetividad (Sartre, 2009: 27-35). Sin embargo, en el caso de las mujeres, su subjetividad se ha definido con base en su genitalidad, en su biología, como plantea Simone de Beauvoir en la primera parte de *El segundo Sexo* y hace crítica de ello. Se ha construido la visión de ellas como La-Otra, tanto en los mitos, como en la historia. Por lo cual, las mujeres estamos condenadas a la inmanencia, ya que el *estado de-yecto* que somos, es decir, este *estar-echadas-hacia-delante* no se despliega dialécticamente hacia la trascendencia, no hay realización en tanto que somos aquello que nos han dicho que debemos ser: tiene el espíritu de la contradicción, es prudente y mezquina, carece del sentido de la verdad y exactitud, no tiene moral, es bajamente utilitaria, embustera, comedianta, interesada (Beauvoir, 2012: 15-31). A diferencia de los hombres quienes se visualizan como el *Uno*, lo *Esencial* y quienes sí trascienden su existencia, es decir, su proyecto. Si partimos del análisis beauvoiriano, podemos afirmar que, en un mundo organizado de acuerdo al patriarcado, las relaciones entre mujeres y hombres son desiguales. Ya que se coloca a las mujeres en una posición de desventaja con respecto a los hombres, esto se puede constatar en la historia de la humanidad, una historia contada por ellos y donde se nos ha invisibilizado.³

Lo que nos interesa para fines de este artículo es visibilizar la manifestación del fenómeno amoroso en relaciones heterosexuales y señalar cómo opera el orden patriarcal simbólico en los cuerpos de las mujeres a modo de *habitus*, por ello es importante tener

³ Sin embargo, la tradición feminista ha realizado diversos trabajos de recuperación sobre la historiografía de las mujeres.

presente la noción de cuerpo de Simone de Beauvoir. Para desarrollarlo, vamos a retomar algunas ideas del recorrido histórico que realiza Marcela Lagarde en *Claves Feministas para la negociación del amor*; donde sostiene que el amor es un hecho socialmente aprendido y, por lo tanto, no siempre se ha comprendido de la misma manera. Sin embargo, se observa un elemento constante: el orden patriarcal inscrito en un orden simbólico, ya que hay una idea del amor en el imaginario social. Entender el amor históricamente, nos permite ponerlo en perspectiva crítica, puesto que al contextualizarlo se va comprendiendo la formación del propio concepto.

En el mundo occidental, señala Lagarde, identificamos la escisión del amor: una en amor espiritual y otra, el amor físico. Además, lo vamos a encontrar bajo tres formas: *Eros*, *ágape* y *filia*. La primera división corresponde a lo intelectual y lo pasional. El amor pasional es desprestigiado en pos del amor intelectual, que siempre tiene un valor positivo, es moralmente bueno y en el caso de Platón, por ejemplo, además, es conocimiento. Lo segundo, *Eros*, significará el amor físico, sexual, refiere a la belleza física, pero que, como podemos observar en *El banquete* de Platón, se agota, el amor así entendido es efímero. Quien ame a través solo de *Eros*, se dará cuenta con el tiempo que lo valioso es la belleza del alma. De modo tal que los hombres se capacitarán para amar la belleza y la bondad. Habría que cultivar lo que los griegos llamaban *kalokagathia*, es decir, *kalos*, lo bello y *agathon*, lo bueno. Para hacerlo el hombre debía tener conocimientos, puesto que hay que saber qué es lo bueno. Una persona que carezca de ellos jamás podría acceder al amor. Para Platón, el amor es la búsqueda, el deseo por lo que es bueno y lo que es bello, y lo que lo mueve es el anhelo de bondad. Esta explicación la encontramos en *El banquete* cuando Pausanias habla de las Afroditas: La Afrodita Celeste y la Afrodita Vulgar. La primera, sale de Urano, padre de Zeus, y no tuvo madre. La segunda, sale de Zeus y una mortal. A la Afrodita Celeste,

le corresponde la excelencia, se relaciona a través de lo espiritual, que permite al amante, como al amado (varones), perfeccionarse en la búsqueda de la virtud. Esta Afrodita, eleva a la morada de las formas eternas (el conocimiento). Mientras que la Afrodita vulgar, representa lo corruptible, lo cual le corresponde a las mujeres. Este amor, ha olvidado su carácter divino, lo rebaja a la sensualidad, a las pasiones. De esta manera, aparecerá como una “enfermedad humana”, mientras que la Afrodita Celeste, “es una liberación divina del alma del yugo de la costumbre y la convención” (Singer, 2008: 84). Basta con recordar el final del *Banquete*, donde aparece la figura de Alcibiades. Sócrates con respecto a este:

Agatón —dijo entonces Sócrates—, mira a ver si me defiendes, que para mí se ha convertido el amor de este hombre en no pequeña molestia. Desde el momento en que me enamoré de él, ya no me es posible ni lanzar una mirada, ni conversar con algún hombre bello, so pena de que éste, sintiendo celos y envidia de mí, cometa espantosos disparates, me injurie y a duras penas se abstenga de venir a las manos (Singer, 2008: 67).

Los excesos de Alcibiades, representan el amor de la Afrodita vulgar por la intensidad y la violencia de sus afectos. No entiende cómo puede pasar toda la noche con él, en plena castidad, rechazando todo intento de seducción sexual, pues el amor que le puede brindar Sócrates es plenamente intelectual.⁴

⁴ Es importante señalar que no significa que no se pudiera sentir ‘eros’ hacia una mujer, sino dos cosas: primero, que el único “sujeto erótico” es no solo el varón, sino el ciudadano, y segundo, que la “sublimación” de la relación erótica solo se puede sentir hacia otro varón porque ‘eros’ solo se perfecciona en la philía (amistad), que solo puede darse entre iguales. En otras palabras, la Erótica como forma de vida es para los varones, pero el fenómeno concreto de experimentar

El amor platónico se entiende también como la búsqueda de la plenitud, en el mito que relata Aristófanes en *El banquete*. Se trata de cómo la raza humana estaba formada por tres sexos: masculino, femenino y hermafrodita. Esos seres primigenios, tenían cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros idénticos y una cabeza que podía girar en direcciones opuestas. Atacaron a los dioses y hubieran sido destruidos de no haber sido por Zeus. A fin de no acabar con los tributos a los dioses, permitió que la raza humana continuara, pero para terminar con la posibilidad de un ataque futuro, debilitó a los seres esféricos, dividiendo a cada uno de ellos en dos. El amor no existía en estos seres, sino hasta que vino la separación. Entonces, cada mitad suspiraba por la parte de la que le habían separado. Siempre que las partes se encontraban, se abrazaban y pretendían crecer juntas nuevamente. No se separaban ni para buscar alimento. La humanidad se hubiera extinguido sino es porque Zeus trasladó órganos reproductores en ambos cuerpos biseccionados, para que, al abrazarse, algunos de los mortales pudieran engendrar nuevos miembros de la raza. Hasta entonces, no habían necesitado el coito para procrear. A partir de aquellos acontecimientos prehistóricos, todo ser humano ha sido la mitad de sí mismo, buscando siempre a la parte opuesta que volverá a ser de él, un ser completo. Los hombres que son mitades de hermafroditas, aman a las mujeres, los adúlteros y las prostitutas proceden de este grupo. Las mujeres que son mitades de un todo femenino, son las lesbianas y los hombres que pertenecen al todo masculino, aman a los hombres en su juventud y cuando llegan a la madurez, a los muchachos (Singer, 2008). “Esos muchachos y mancebos son lo mejor de su generación porque son los más viriles” (Singer, 2008: 71).

‘eros’ es hacia cualquier objeto de deseo, y su principal criterio es la belleza, que se encuentra tanto en varones como en mujeres.

La mejor manera en que se presenta el amor es entre hombres, por ser viriles, pero también porque es el único amor que representa a la Afrodita Celestial. En cambio, el amor entre hombres y mujeres, era completamente bajo, porque lo guían las pasiones, era visto únicamente en términos biológicos para la procreación. Hacia el final del diálogo platónico, Sócrates agrega que el amor no solo es deseo de plenitud, pues también es anhelo de bondad. Ya que el amor siempre se dirige a lo que es bueno y la bondad es el único amor. Y cuando ama algo, quiere poseer la bondad, la belleza y la sabiduría que hay en ese algo. No de manera temporal sino permanente, no casualmente sino con fervor.

“El amor es el deseo de la posesión constante de lo bueno” (Singer, 2008: 72). El amor en Platón está asociado a la búsqueda de la belleza, por eso se dice que *Eros* no puede pensarse sin Afrodita, pero se trata de la Afrodita Celeste, la búsqueda de la belleza absoluta. ¿Dónde podemos encontrar la belleza absoluta? Solo en el conocimiento, en la perfección de las ideas. Pensemos por ejemplo en la blancura, ¿dónde encontramos la blancura? Podemos visualizar que hay diversos colores blancos, pero ¿cómo es que reconocemos el blanco? Platón dirá que por la idea. Además, en el mundo que acaece, solo podremos encontrar imperfectos blancos, ninguno será como la idea de blanco que tenemos. Esto es porque las formas nos revelan la estructura del universo, en el sentido de que nos muestran el ser de las cosas o la quiddidad, ahí encontramos la certeza de la búsqueda.⁵ Todas las cosas participan de un orden, hay un bien por el que todas las cosas suspiran, el *Bien Superior* o la *Belleza Absoluta*. Lo que es verdaderamente bueno, es bello y lo que es verdaderamente bello, es bueno. Armonía de la relación y las partes. La belleza, en este sentido es el pináculo del ser, está

⁵ Existencia contingente, blancuras que están en flujo, pero en el conocimiento, encontramos la perfección, el ser de las cosas que no cambia.

presente en toda existencia, pues estas participan de ella. Podemos observar que, en la teoría platónica, el amor está pensado solo para hombres. Esto sucede porque son ellos los únicos capaces de cultivar la sabiduría y la belleza. Las mujeres, al solo servir para la reproducción, se reducen a términos biológicos. Aunque también se asocie el amor con la procreación, puesto que es la manera de perpetuar la especie. Para Platón, las mujeres son una especie de herramienta para lograrla. La perpetuación de la especie es importante porque así se alcanza la inmortalidad y a través de esta el “hombre” se eleva a las alturas y alcanza la *Belleza Absoluta* (Lagarde, 2001). Otra idea derivada de la teoría platónica es la de la posesión del otro como uno mismo. La posesión se entiende como algo que es “mío”, por lo que la amada, el amado siempre es nuestro-nuestra, por ello, cuando se quiere terminar una relación, quien lo quiere hacer, se ve atravesada-o por dicha posesión. Y particularmente en el caso de las mujeres que no somos vistas como sujetas, sino como objetos de posesión; recordemos con Simone de Beauvoir que al no realizar la trascendencia y ser vistas como *La-Otra* que no es sujeta, se nos atribuye la categoría de objeto. Por lo cual, la idea de separación es impensable, o para quienes lo logran, muchas veces son colocadas en una posición de vulnerabilidad, son victimizadas, ya sea por la pareja de la que se quiere separar o viven violencia en la comunidad.⁶

Encontramos otra dificultad en el amor platónico, la idea de perfección, que podemos interpretar de dos maneras. Por una parte, se busca ser perfecta-o para el otro. Por otra, al idealizar al amado-a, le atribuimos perfecciones que no tiene, el amado-a se

⁶La ley general de acceso de las mujeres a una libre de violencia en México la señala en su artículo 16 como “Artículo 16.- Violencia en la Comunidad: Son los actos individuales o colectivos que transgreden derechos fundamentales de las mujeres y propician su denigración, discriminación, marginación o exclusión en el ámbito público”.

vuelve *el ser perfecto que nosotras-os creamos*. Finalmente, señalamos lo problemático del planteamiento de la completitud que emana de la filosofía platónica. Para él, somos seres incompletos que buscamos al otro para alcanzar la plenitud. Pero ¿cómo se traduce esta necesidad de plenitud y de completitud en términos de género? Para responder, seguiremos los argumentos de Marcela Lagarde.

La Philia. Aristóteles desarrolla su teoría sobre el amor como *philia* en la *Ética nicomáquea*, donde el amor aparece como búsqueda de lo bueno y tiene su exposición más rigurosa en la amistad. Según Aristóteles, “la amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en virtud; pues, en la medida en que son buenos, de la misma manera quieren el bien el uno del otro, y tales hombres son buenos en sí mismos” (Aristóteles: 1985: 327-328). Desde la interpretación de Paul Ricoeur, al considerar al otro en estos términos, implica reconocerse como iguales, es decir, hay una relación de reciprocidad (Ricoeur, 2008). En el libro VIII de la *Ética nicomáquea*, Aristóteles sostiene que la amistad ayuda a alcanzar el objetivo de la vida buena; la amistad es entendida como una virtud, un ejercicio constante, una excelencia, una práctica ética que requiere del hábito constante de la donación. La amistad se concibe en tres acepciones: según lo útil, según lo agradable y, por último, según lo bueno. La primera busca la utilidad y, por tanto, puede mutar, por lo que no puede permanecer. La segunda, busca lo que le agrada, lo que le complace y, una vez saciado este sentimiento, la amistad se desvanece; por lo tanto, tampoco es duradera. Finalmente, la tercera, la amistad según lo bueno, es decir, por lo que realmente es la persona, es la que hace que la amistad se haga virtuosa y estable (Aristóteles, 1985: 322- 338). Entonces, tanto la amistad como la *philautía* ayudan a los hombres a orientar su actuar hacia la vida buena y a la disposición de este a realizar bien sus tareas, en el terreno de lo práctico. Una vez más nos encontramos con una constante, la amistad, solo se logra

entre hombres, son los únicos que pueden acceder a la virtud, ya que a las mujeres les corresponde el espacio doméstico, es decir, la administración de la casa y la reproducción. Jamás podrían alcanzar la sabiduría práctica, ya que para Aristóteles las mujeres somos seres incompletos (Beauvoir, 2013: 18)

El amor cristiano, ágape o caridad. En el cristianismo se recoge la idea de amor como bondad. En este sentido el amor se tiene que mostrar a través de acciones bondadosas y caritativas. De tal modo que el amor siempre se considera bueno. Sin embargo, el amor, aquí, a diferencia de los griegos, no es apetencia sino abundancia. ¡Haz el bien sin mirar a quién! Este mandato cristiano está lleno de generosidad, solidaridad, caridad, sin más, bondad. Por amor a la humanidad, se pone la otra mejilla, aún cuando se nos ha hecho daño.

¿Cuántas mujeres no han muerto por amor? Por amor, se han llegado a tolerar infinidad de maltratos, pues el amor, según esta interpretación, jamás puede tener el rasgo de malignidad. Pues el amor en tanto *ágape*, implica reciprocidad (Lagarde, 2001: 26).

Amor burgués: Siglo XIII, XIV y XV. Con el amor burgués hay también un cambio histórico en cómo se concibe el amor. Se establece, señala Lagarde, que el erotismo, la sexualidad y el amor, deben estar juntos. Reunir el amor, la benevolencia, la pasión, la generosidad y hacer todo esto funcional con la finalidad de ser una familia y perdurar en el mundo. Así, el amor se vuelve el núcleo de las parejas, de las relaciones sexuales, de la familia. El ideal burgués agrega otra característica: la comprensión del cónyuge. De tal manera que la comprensión se vuelve un ideal del amor. El deseo sexual por el cónyuge, viene de la atracción erótica que se experimenta con anterioridad pero que no se puede consumir sino hasta el matrimonio, antes de su realización solo se podía alimentar con la imaginación. Esto pone fin al amor cortés y genera una nueva moralidad: el matrimonio, la monogamia y la heterosexualidad.

Al parecer el matrimonio establece una serie de normas que son iguales tanto para los hombres como para las mujeres, sin embargo, socialmente no es así, las mujeres somos más castigadas ya que están prohibidas las relaciones sexo-afectivas fuera del matrimonio mientras que las infidelidades son permitidas para los hombres. En este sentido, las mujeres se convierten en la propiedad privada de los hombres. Él será su juez y dictará los mandatos, será su dueño en todos los aspectos de su vida: económico, jurídico, sexual y afectivamente. Aquí, señala Lagarde, también se impone la idea de amor heterosexual. Aunque para los hombres hay espacios en los que la homosexualidad es tolerada, por ejemplo, en las guerras, en las cárceles. Para las mujeres, ni siquiera es una posibilidad.

El amor burgués, dice Lagarde, mantiene a las mujeres atrapadas en una sola y exclusiva relación, para toda la vida. Lo que recluye a las mujeres en lo doméstico y da lugar a que se considere como su espacio natural, por lo que las mujeres de la calle son deploradas, ya que no se ajustan a las condiciones de su sexo. El ideal de esta mujer es abandonar el espacio público. Diríamos con ella, es también un cautiverio, la entiende como “la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad” (Lagarde, 2019: 137). Es decir, lugares donde las mujeres “han sido privadas de su autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo” (Lagarde, 2019: 61). En este sentido, señala Lagarde:

El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la

obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretadas en vidas estereotipadas, sin alternativas. Todo esto es vivido por las mujeres desde la subalternidad a que las somete el dominio de sus vidas ejercido sobre ellas por la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales, y por sus sujetos sociales (Lagarde, 2019: 61).

El invento del cautiverio de la madreporosa por parte del desarrollo ideológico del amor burgués se genera bajo tres mandatos, según Lagarde: 1) Ligarte sexoafectivamente a un hombre *para siempre*, 2) Realizarte como mujer: ser madre, y 3) Fundar una familia. La identidad de las mujeres queda atrapada en la tarea de cumplir con estos mandatos, siendo así nuestro impulso vital. Dice Marcela al respecto que las mujeres desde este cautiverio anhelamos vivir en función del deseo del cónyuge, por lo cual cedemos, aceptamos todo aquello que ellos designen en tanto que dueños o, por lo menos, se aparenta que se hace, que se está de acuerdo. En cuanto a la sexualidad, también se desarrolla en función de ellos, de su deseo, que usualmente es falocéntrico y coitocéntrico, porque en una cultura patriarcal lo más importante gira alrededor del falo. Las mujeres abandonamos nuestra pulsión erótica por la satisfacción de los hombres, por cierto, formados en la pornografía (Favaro, 2016) y habituados a solo pensar en sí mismos y en el sometimiento de las mujeres también en la relación sexual. En el caso de las mujeres, se vive, dice Marcela, una sexualidad ambivalente, ya que las mujeres somos educadas bajo la premisa del recato, las prohibiciones y los tabúes, sin embargo, a la hora de satisfacer sexualmente al cónyuge, nos convertimos en putas. Esto ocurre al ser educadas en la idea de que el amor nos lleva directamente a la felicidad, por un lado, y por otro, que estamos vacías, es decir, que necesitamos quién nos dé todo lo que no tenemos o, para referir al mito platónico, quién nos complete, ese que nos llena es el dueño

de nuestra vida. En el orden patriarcal se construyen, dice Lagarde, mujeres para casarse y mujeres para pasar un rato. De cualquier modo, ambos modelos de mujeres, experimentan el mundo como cautiverio, obedientes al mandato patriarcal que nos pone en una posición de sometimiento.

Amor en la modernidad. Según Marcela Lagarde, en la modernidad el amor se nos presenta como una energía vitalizadora y el no tener experiencias amorosas se asocia con no tener vitalidad. La modernidad reviste la idea del amor con el anhelo de plenitud. Este es el nuevo mandato para trascender, para ser libres, para realizarnos. En esta interpretación el amor es parte de nuestra propia creación como seres libres, además, en generosidad y superabundancia. Pero las mujeres nos encontramos con un problema, hay una serie de impedimentos que no permiten dicha creación. Se nos convoca a amar para crearnos, pero hay contradicciones entre lo que se nos exige y lo que arrastramos ideológicamente. Sentimos la necesidad de amar y ser amadas, pero el amor se da sin condiciones, esperamos que sea recíproco, pero si no lo es, hay que seguir poniendo la otra mejilla. Queremos que nos amen, pero se nos enseñó a priorizar a los otros y a ser benevolentes y generosas, aunque no lo sean con nosotros. Y aquí nos preguntamos con Simone de Beauvoir, ¿cómo es que podemos amar y ser benevolentes con los otros si no somos benevolentes con nosotras mismas?, ¿cómo podemos realizarnos si no nos afirmamos para ser plenas si antes no nos pensamos como personas libres? Lagarde explica, desde Beauvoir, que para afirmarnos libres tendríamos que ser egoístas, pero en nuestra cultura una mujer egoísta es mal vista. El principio del amor es el egoísmo porque entiende el amor como libertad, necesitamos ser libres para poder realizarnos. De otra manera, siempre estaremos subordinadas a un ser más importante: hijos, el marido, el novio, el padre, etc. Para las mujeres amar es siempre colocar al otro por encima de una misma.

Sin ti me muero, eso significa que el principio de vitalidad está en los otros y no en una misma (Lagarde, 2001). Los pensamientos y la vida misma están habitados por los otros. En este sentido, las mujeres estamos colonizadas y, por tanto, se ejercen poderes sobre nosotras. Mientras las mujeres no hagamos de la libertad un valor amoroso estaremos sujetas, dominadas por los otros. El amor enajenado requiere de otra persona que no tenga límites, que sea esclavo porque como yo no soy libre, tampoco el otro lo será. Se quiere que el o la amada haga lo que tú harías por esa persona. Este amor sin límites ya lo hemos aprendido antes en el seno materno, señala Lagarde. Este amor acepta tal cual eres, de ahí el anhelo por lo incondicional. Y cuando no sucede así viene la frustración. Doble frustración: no nos dan y no nos dan el amor de madre. En cuanto a los hombres, en una cultura patriarcal, el amor significa dame lo que posees, bienes, herencia, protección, cuidado, dirige mi juicio, sé el ejemplo. Y es que, en el orden patriarcal, material y simbólico, las mujeres aparecemos como carentes, son los hombres quienes tienen la capacidad para llenar el vacío. Quizá esta idea también podría comprenderse desde los planteamientos beauvorianos sobre la inmanencia y la trascendencia. Así como del *Uno-Esencial* (sujeto) y *Lo Otro-Inesencial* (objeto). Es decir, las mujeres, en tanto que proyectos trascendentes, nos asumimos como tales, sin embargo, en el devenir histórico de la propia existencia, se nos revela la condena a la inmanencia. Y se cierra la posibilidad de asumirnos en libertad y de llevar a cabo la realización de ese *estado de-yecto* que somos en cada caso. Esto implica negarles a las mujeres la categoría de sujetas, con lo cual, aparecemos como *La Otra-inesencial*. Mientras que los varones se erigen como lo *Uno-Esencial*, ósea, como sujetos. De modo que la carencia se manifiesta de maneras distin-

tas desde este no-ser-sujeta⁷ que se le asigna. Y al mismo tiempo se le coloca en una posición de inferioridad y de mandatos, entre ellos, el de vaciarse así misma para entregarse a los demás. Simone de Beauvoir aborda en varias secciones de *El segundo sexo* la noción inferioridad, por ejemplo, cuando realiza su crítica al psicoanálisis para señalar que sus planteamientos no son suficientes para explicar la alienación de las mujeres que la convierten en objeto. Por tanto, es preciso que las mujeres se afirmen como sujetas y accedan a la trascendencia; sin embargo, ello engloba una complejidad que no es posible desarrollar en este artículo porque requiere un espacio más amplio (De Beauvoir, 2012).

Si se sigue a Lagarde, el amor debe analizarse desde una perspectiva feminista y partir de una ética feminista; es decir, plantearse desde otros valores. Más adelante ahondaremos en ello. Por lo pronto basta con entender cómo se nos ha enseñado a amar y desde dónde, para ubicar esas enseñanzas en nuestros cuerpos y cómo estos se disponen en el mundo para relacionarse con esos lugares que pueden ser violentos con nosotras pero que normalizamos, es a lo que Bourdieu, llamó violencia simbólica (Lagarde, 2001: 27).

El amor victoriano. Se le conoce así por la reina Victoria. Con ella el amor burgués llegó a su fin. Logró imponerse como modelo de mujer en Inglaterra y en otras partes del mundo, convertida en *la madre de Inglaterra*. La reina construyó el ideal de la madre perfecta, legándolo a la sociedad de su tiempo. Su maternidad se convirtió en el modelo femenino. El amor victoriano, llevó al extremo el amor burgués. Mujeres abnegadas, extremadamente religiosas, conservadoras, obedientes y el amor erótico quedó completamente prohibido. La procreación no debe estar permeada por el deseo

⁷ Debemos entender la noción de sujeta como en el existencialismo. Es decir, que hay una existencia que precede a la esencia. Pero que tiene como soporte al *cogito*.

sexual, si lo muestra, es una *mala mujer*. De esta manera, la frigidez, se convirtió en una virtud femenina. Para que las mujeres pudieran ser respetadas, debían estar en su condición de madres. Así cualquier expresión de deseo se purificaba con la maternidad. Lo que implicaba retiro sexual mientras estuvieran embarazadas. Un visible mandato se manifiesta, las mujeres no deben tener deseos sexuales y si lo tienen las mujeres deben vivir una clase de flagelación: el embarazo. Porque en este proceso deben mantenerse puras. Como si el embarazo implicara una especie de ascesis de los deseos sexuales (Lagarde, 2001: 53).

Amor romántico. En el caso del amor romántico, se reivindica el amor erótico, es un amor pasional en el que se experimenta la trascendencia, tiene la facultad de ser oceánico, es la total perdición. Es la ruptura de todas las reglas morales. Con este tipo de amor, no importa incluso si nos aman, lo más importante es el amor mismo. Se prioriza el amor y no su realización, señala Marcela Lagarde. Parece identificarse más con el sufrimiento. Y se llega a afirmar: “No importa que no me ame”. Así, apunta Lagarde, hay una identificación de amor y sufrir. Lo que nos permite vincular el amor con el sufrimiento (Lagarde, 2001: 55- 58).

En *Claves feministas para la negociación en el amor*, Marcela Lagarde apunta en varias ocasiones la necesidad de generar una ética feminista que nos permita vincularnos amorosamente desde una posición de igualdad con respecto a los hombres. Una relación que se lleve lo más democrática posible para que las mujeres estemos en condiciones de negociar, de ser ciudadanas y asumirnos con conciencia de protagonismo y poder establecer relaciones de igualdad y de confianza. Asumirnos, pues, como sujetas, ya que, como señala Cristina Sánchez Muñoz, es la base de las categorías de individuos y ciudadanas (2008). Esto nos recuerda el planteamiento de Coral Herrera en *El contrato Amoroso*, donde la idea central es librarnos del amor patriarcal y de sus mitos para poder

generar un contrato, es decir, una negociación. Lagarde considera que se requiere de *afidarnos*, es decir, retoma la palabra italiana *affidamento* para referirse a la confianza en las relaciones de pareja. Este tipo de confianza y de negociación nos aleja del pensamiento mágico, el lugar de las promesas de amor y del engaño. Además, nos vincula con el tiempo presente, saber que las relaciones son finitas, de modo que experimentaríamos desde el aquí y el ahora. Se trataría de transformar los tiempos verbales en presente.⁸ Otro de los planteamientos de Lagarde gira en torno a la idea de la modernidad, pues considera que las mujeres, para entrar en una relación amorosa más igualitaria, tendríamos que desenvolvernos con una actitud más moderna. Es decir, ser críticas y autocríticas, dudar de todo al estilo cartesiano. La duda la ponemos sobre los mandatos amorosos tanto sociales como los propios. Parece que para llegar a estar en posición de negociar el amor tendríamos que apropiarnos de nosotras, de nuestro cuerpo, en tanto que es nuestro primer territorio, porque es el lugar desde donde habitamos el mundo y desde donde se generan las posibilidades de experimentar y por tanto de vivenciarlo. Lo que hace el amor patriarcal es conquistarlo en tanto que patriarcal, por ello, habría que descolonizarlo de todas las ideas del amor que nos colocan en una posición de subordinación a las mujeres.

Es importante también señalar que una posible crítica tanto al planteamiento de Lagarde como al de Coral Herrera sobre la negociación y el contrato, se puede hacer desde el desarrollo de Carol Pateman en el *Contrato sexual*. Lo que ella muestra es que el contrato es un pacto patriarcal, base del Estado moderno, y se da entre los hombres que son ciudadanos, reconocidos como indi-

⁸ Aunque cabría decir que las feministas de la Librería de Mujeres de Milán la utilizan para hablar de las relaciones entre mujeres, además, implica reconocimiento político de las mujeres mayores, una especie de linaje de las ancestras.

viduos, donde por supuesto que las mujeres no están, por lo cual no son individuos, ni ciudadanas, simplemente están ahí, aparecen en el Estado confinadas al espacio privado. El único contrato en el que aparecemos es en el matrimonial, pero de manera ambivalente porque la valía es la de los hombres. En este sentido, se comprende que, como en Simone de Beauvoir, sea necesario asumarnos como sujetas que nos proyectamos y realicemos la trascendencia, lo mismo que con Marcela asumarnos modernas, lo que significa saber-nos sujetas que piensan y sienten, al mismo tiempo que llevamos el *Sapere Aude* hasta la radicalidad epistemológica y ontológica para situarnos como ciudadanas que piensan por sí mismas en estos dos terrenos. Sin embargo, quizá es necesario pensarnos-sentirnos- relacionarnos desde categorías no patriarcales como la idea del contrato o las negociaciones. Con lo cual nos preguntamos ¿cómo descolonizar nuestro cuerpo-territorio si seguimos utilizando las categorías patriarcales? Aquí, además, aclaramos que se usa cuerpo como territorio en tanto que pensamos con Sofía Zaragocín (Cruz Hernández y Bayón Jiménez, 2020: 90-95) que desde el cuerpo y las partes del cuerpo se puede hacer geopolítica desde la cual nos recuperamos a nosotras mismas. Y es que, además, cabría cuestionar si preguntándonos como modernas para hacer conciencia de las relaciones desiguales en el amor patriarcal o, dicho de otro modo, ¿es suficiente comprender a través del entendimiento las desigualdades-violencias que se viven en el patriarcado? Cuando las vivencias no solo se encuentran en el flujo de la conciencia sino en nuestros cuerpos porque es ahí donde las incorporamos, las encarnamos. Para ir respondiendo, vamos a recurrir a la noción de *hábito* en Bourdieu, lo cual también nos llevará a hablar de violencia simbólica.

Por *habitus* entendemos, con Bourdieu:

sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, *estructuras estructuradas* predispuestas a funcionar como *estructuras estructurantes*, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizada de un director de orquesta (Bourdieu, 2009: 86; las cursivas son mías).

De manera que el hábito se inscribe en la estructura de la organización social, por ello se genera en las prácticas sociales, desde ahí permea a las estructuras cognitivas, así como a los esquemas de percepción que tienden a aparecer como naturales; supone que la obediencia de normas se sigue sin que se manifiesten de manera pública. Sencillamente se siguen porque están incorporadas y aprehendidas. Aparecen como posibilidades objetivas, son las condiciones y convenciones para experimentar el mundo. Esas posibilidades objetivas se presentan bajo estructuras que a su vez estructuran las subjetividades. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, las mujeres experimentamos el amor de manera individual y colectiva, porque colectivamente se nos enseña a vaciarnos en el otro y, al mismo tiempo, me vacío en el otro en la relación sexo-afectiva. La organización práctica, la historia y la educación generan hábitos tanto individuales como colectivos. Pues, señala Bourdieu,

es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas

explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu: 2009: 88-89).

Nuestras acciones, así como modos de pensar, percibir y sentir, están permeadas por las prácticas sociales estructuradas históricamente, es decir, aprehendemos y accionamos desde esos dispositivos ideológicos, pero no solo son ideológicos, ya que se incorporan a nuestras prácticas y moldean nuestro ser. Es una especie de ley interior con la que vivimos de acuerdo a sus principios y nos proyectamos desde ahí, por lo cual, las posibilidades que se nos brindan también son atravesadas por el sentido práctico. Este se asegura desde las instituciones y el Estado, de tal manera que observamos un modelaje que va desde el exterior hacia el interior que afianza una reproducción sistémica no mecánica, porque la incorporamos desde nuestros cuerpos. La peculiaridad del hábito es que posibilita la libertad, los actos conscientes e inconscientes de los agentes sociales, supera toda clase de determinismo, está abierto a posibilidades de acción, de pensamiento, de percepción, pues se define y se redefine a través de las distintas prácticas, dicho de otro modo, está en el seno de la contingencia, pues se produce en el acontecimiento. Esto ocurre, señala Bourdieu, porque se encuentra oculto en las regularidades objetivas, en aquello que pensamos como lo razonable, pero también en las inmanentes, es una especie de potencialidad objetiva y situada, por lo mismo, es que decimos que está incorporada en el inconsciente. El hábito se oculta en la práctica y opera como sentido práctico, historia incorporada, naturalizada y olvidada, está presente y acciona el pasado en el presente y sigue produciendo práctica histórica. Este conjunto de disposiciones objetivas y subjetivas que operan en los agentes sociales, participan en las instituciones y permiten habitarlas, se apropian de las prácticas, de la historia objetivada. Las instituciones encuentran su realización en los agentes sociales, más propiamente en sus

cuerpos, se explota su capacidad performativa y es a través de esta en tanto repetición de la práctica que se habitan los cuerpos y se encarnan las estructuras sociales, de tal manera que quedan inscritas en él y, por supuesto, en la conciencia a modo de ideología y/o creencia. Podríamos afirmar que la homogeneidad del *habitus* posibilita la objetividad y el sentido común, o bien, que un grupo o una clase se comporte de tal o cual manera, pues la homogeneidad deviene de las condiciones de existencia práctica, es decir, de las disposiciones de los agentes en interacción, es ahí donde se asignan posiciones dentro y fuera de la misma interacción. Para Bourdieu el hábito se instaura, primero, por influencia mutua, segundo, por reajuste a través de un operario que haga coincidir absolutamente todo y, tercero, por fabricar péndulos donde se pueda coincidir. Con ello se logra regularidad, unidad y sistematicidad en la práctica, sea consciente o inconsciente, organizada o espontánea. Por lo que aparece como una ley inmanente, incluso cuando se sale de la norma de la objetividad, de la homogeneidad, están del otro lado del péndulo (Bourdieu, 2009: 96).

El hábito actúa como un sistema objetivo y subjetivo al mismo tiempo en las experiencias de mundo de los agentes sociales. Y cada estructura individual y subjetiva, implica que hemos asumido el sistema objetivo que hemos interiorizado. Aquí parece que el hábito encierra una paradoja; también, que el conjunto de disposiciones genera estructuras propias, una especie de orden interno personalizado, lo que da lugar a una especie de *fuera de la norma*, contemplado por su propia lógica. Esto, diría Bourdieu, depende del contexto social e histórico del agente social, así como de las experiencias previas, pues las estructuras tienen la capacidad de actualizarse y generar otro. Es decir, el hábito brinda la posibilidad de elegir una opción no contemplada, un esquema de percepción y de apreciación que no se buscaba.

Pareciera que estas estructuras encarnan en el cuerpo, es él quien brinda la posibilidad de generar otra estructura, de pronto en las repeticiones performáticas el cuerpo cambia de disposiciones. En las prácticas sociales se asignan distintas actividades si eres mujer o si eres hombre. Es decir, se imponen los roles de género donde a las mujeres se nos coloca en una situación de desventaja con respecto a los compañeros hombres. Esto es lo que Bourdieu llamó *La Dominación masculina*, es decir, a los esquemas de percepción y de apreciación de las estructuras históricas de orden masculino, donde se construye socialmente a los cuerpos y su sexualidad. A través de la organización arbitraria de la diferencia sexual se edificó una topología y movimientos afectados por la interacción social. De tal modo que corresponden cierto tipo de movimientos si eres hombre o si eres mujer. Dice Bourdieu, “el movimiento hacia arriba está asociado, por ejemplo, a lo masculino, por la erección, o la posición superior en el acto sexual” (2000: 20) Así es como el mundo queda organizado por oposición:

Arbitraria, vista aisladamente, la división de las cosas y de las actividades (sexuales o no) de acuerdo con la oposición entre lo masculino y lo femenino recibe su necesidad objetiva y subjetiva de su inserción en un sistema de oposiciones homólogos, alto/bajo, arriba/abajo, delante/detrás, derecha/izquierda, recto/curvo (oblicuo) (y pérfido), (seco/húmedo, duro/blando, sazonado/soso, claro/oscurο, fuera (público)/dentro (privado), etc., que, para algunos, corresponden a unos movimientos del cuerpo (alto/bajo//subir/bajar, fuera/dentro// salir/entrar). Al ser parecidas en la diferencia, esas oposiciones suelen ser lo suficientemente concordantes para apoyarse mutuamente en y a través del juego inagotable de las transferencias prácticas y de las metáforas, y suficientemente divergentes para conferir a cada una de ellas una especie de den-

sidad semántica originada por la sobre determinación de afinidades, connotaciones y correspondencias (Bourdieu, 2000: 20)

Esta organización se presenta como universal y objetiva, aparece también como una cuestión de la naturaleza. Los movimientos se naturalizan en los cuerpos de las mujeres y de los hombres dado que el sistema de disposiciones se inscribe en las estructuras sociales, en sus agentes y en las interacciones sociales, puesto que concuerdan con las estructuras cognitivas y perceptivas, por lo tanto, en la manera en que experimentamos el mundo.

En este sentido, la división sexual, dice Bourdieu, parece estar en el orden del mundo, de las cosas y también es lo objetivo y lo natural. Nos encontramos con que la arquitectura, las calles, las empresas, las instituciones están organizadas por partes sexuadas, así lo incorporan a los agentes sociales y hacen funcionar el sistema de esquemas cognitivos, perceptivos y de acción que afianzan la experiencia dóxica del mundo social, por ejemplo, la posición de las mujeres en la producción y reproducción, en los cuidados, en situación de prostitución, etc. También se desarrolla a través de las reproducciones simbólicas que pueden integrarse y manifestarse de manera consciente e inconsciente a través de la ideología y los discursos. Por ejemplo, la idea del flujo menstrual como repugnante, que ya señalaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, sigue operando, pues aún hoy hay hombres (heteronormados) que se niegan a tener relaciones sexuales cuando las mujeres están en su fase de sangrado del ciclo menstrual. Al respecto, dice Beauvoir:

Se lee, en particular, en el Levítico: “Y cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su carne, siente días estará apartada; y cualquiera que tocara en ella, será inmundo hasta la tarde. Y todo aquello sobre que ella se acostare mientras su separación. Será inmundo; también todo aquello sobre que se sentare, será

inmundo. Y cualquiera que tocara su cama, lavará sus vestidos. Y después de lavarse con agua, será inmundo hasta la tarde.” [...] Una vez purificada del flujo, hay que contar siete días y llevar dos tortolitas o dos palomas jóvenes al sacrificador, quien las ofrecerá al Eterno. [...] Todavía hoy, algunos indios, cuando parten para combatir contra los monstruos fantasmagóricos que acosan sus ríos, colocan en la proa de embarcación un tampón de fibras impregnado de sangre menstrual: sus emanaciones son nefastas para sus enemigos sobrenaturales. [...] En Historia natural, dice Plinio: “La mujer que está en período de semillas, hace caer los frutos, mata las abejas; si toca el vino, lo convierte en vinagre; la leche se agria... (2002).

Esta visión, es por supuesto la de los varones porque son ellos los que han construido la historia y los mitos para desde ahí definir a las mujeres. El orden masculino se erige como hegemónico y sostiene la visión androcéntrica como la objetiva, neutra, universal legitimada sin mayor justificación, pues se entiende como el orden natural del mundo. Es por ello que las posiciones y roles que se dictan desde ahí son tan estrictas para cada uno de los sexos. Las actividades, los movimientos, los espacios son diferenciados de acuerdo al sexo. El espacio doméstico es asignado a las mujeres, mientras que el espacio público es para los hombres. Se construye entonces un cuerpo social a través de la diferencia sexual, el cual se incorpora y asigna a todas las cosas del mundo. Esto que plantea Bourdieu, aplica también en las relaciones amorosas heterosexuales en el orden patriarcal. También se nos asignan normas que interiorizamos para darle continuidad a la lógica masculina. Dicho de otro modo, en las relaciones amorosas, al operar la lógica masculina que pone en una situación de desventaja a las mujeres tanto por las normas externas como internas que hemos incorporado a nuestra carne, hay un acto de dominación que podríamos llamar

violencia simbólica dado que se instaura desde el orden simbólico masculino. Por violencia simbólica entendemos con Bourdieu

esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumento de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en funcionamiento para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes (alto/abajo, masculino/femenino, blanco/negro, etcétera), son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social (Bourdieu, 1999: 224-225).

La dominación simbólica no se ejerce directamente desde la pura consciencia cognitiva sino, dice Bourdieu, en la oscuridad de las disposiciones del hábito, y permea a todas las acciones, decisiones volitivas, a nuestros conocimientos, a nuestros movimientos. Es una sumisión voluntaria que queda inscrita en nuestros cuerpos; es una creencia sensible, afirma Bourdieu. Aquí agregaríamos material porque, al estar en nuestro cuerpo, la relación con el mundo y el orden masculino es material y además afectiva, ya que hay una doble afección, al experimentar el mundo a través del cuerpo y al mismo tiempo el mundo afecta al cuerpo y eso que afecta se introyecta. Esto ocurre también por una cuestión de hábitos, repeticiones que generan costumbres, van formando el carácter, como diría Ricoeur, retomando la teoría ética aristotélica. Solo que aquí operan como adiestramiento, educando desde la diferencia sexual. Y en cuanto a la relación amorosa tal como la hemos trabajado aquí, podríamos decir que opera bajo la lógica

de dominación masculina, que a las mujeres nos han adiestrado para aceptar esa dominación desde nuestros cuerpos, nuestras estructuras cognitivas y perceptivas y, por tanto, nuestras acciones se disponen desde el orden simbólico del patriarcado.

Ahora, ¿cómo es posible salir de esta especie de paradoja?, ¿estamos condenadas a la dominación? Si tratamos de responder con Lagarde o con posiciones como las de Coral Herrera quizá apelaríamos a la ética feminista, a la democratización de la relación amorosa y a ser modernas, a afirmarnos como sujetas, diría Simone de Beauvoir, como individuos que hacen uso de la autocrítica hasta las últimas consecuencias para poder negociar y recuperar nuestros cuerpos a través de una especie de contrato amoroso que se actualice. Sin embargo, cabría señalar que si el orden simbólico, la violencia simbólica, opera desde nuestros cuerpos, quizá no es una cuestión de conciencia reflexiva sino de las propias disposiciones del cuerpo. No es que las mujeres no comprendamos que las relaciones amorosas bajo el sistema patriarcal son injustas y violentas con nosotras, sin embargo, no es una cuestión únicamente del entendimiento, ya que se inscribe en nuestros cuerpos, en nuestra carne. Como dice Bourdieu, la salida de la paradoja está en la propia lógica del hábito, pues de pronto, tras las repeticiones, las disposiciones se mueven, cambian, es como una especie de tránsito que va del dolor a otro lugar, que aquí nos gustaría pensar que es hacia el placer y el deseo ayudándonos de nuestras intuiciones, las intuiciones del cuerpo. Por lo que avizoramos que la Ética feminista tendría que ser en el sentido de Graciela Hierro. Una ética del interés, el nuestro, el de las mujeres y en nuestro placer. Pensar que una forma de recuperar nuestros cuerpos colonizados por el orden patriarcal es poniéndonos en el centro, preguntarnos ¿qué es lo que quiero de mí y para mí? A través de la búsqueda de lo más conveniente para nosotras, podemos encontrar lo que nos hace felices, esto es amor a nosotras mismas y, dice Graciela

Hierro, nos conduce al placer como fin último. Es la posibilidad de vivir una vida buena. Es necesario recuperar la sabiduría de las mujeres que se encuentra en nuestras intuiciones, en nuestros cuerpos, en nuestra experiencia concreta, y desde ahí abriarnos a la posibilidad del amor sin conservar las divisiones tradicionales de las que hemos hablado, imaginar la transformación de los espacios, de los movimientos, de los tiempos, de las cosas, del orden simbólico y, por supuesto, de un amor libre.

Bibliografía

- Aristóteles, 1985, *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid.
- Beltrán, Elena, *et. al.*, 2008, *Feminismos: Debates teóricos contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Beauvoir, Simon de, 2012, *El segundo sexo*, Debolsillo, México.
- Bourdieu, Pierre, 1999, *Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Madrid.
- _____, 2000, *La dominación masculina*, Anagrama, Madrid.
- _____, 2009, *El sentido práctico*, Siglo XXI, México.
- Cruz Hernández, Delmy Tania, y Manuel Bayón Jiménez (coords.), 2020, *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*, Ediciones Abya Ayala / Bajo Tierra Ediciones / Libertad Bajo Palabra / Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo, Quito / México.
- Favaro, L. y De Miguel, A., 2016, “¿Pornografía feminista, pornografía antirracista y pornografía antiglobalización? Para una crítica del proceso de pornificación cultural”, *Labrys, Études Féministes/Estudios Feministas*, núm. 29.

- Haraway, Donna Jeanne, 1995, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- Lagarde, Marcela, 2001, *Claves feministas en la negociación del amor*, Puntos de Encuentro, Managua.
- _____, 2019, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, presas, putas y locas*, Siglo XXI, México.
- Palazón, María Rosa (coord.), 2005, *Paul Ricoeur. Palabras de liberación. (Unas calas a Finitud y culpabilidad y a Sí mismo como otro)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rich, Adrienne, 2019, *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*, Capitán Swing, Madrid.
- Ricoeur, Paul, 2008, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México.
- Rojas Blanco, Clara Eugenia, 2009, “La perspectiva de género: noema y nóesis de la epistemología feminista”, *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 18, núm. 35, enero-junio, pp. 17-33.
- Sartre, Jean Paul, 2009, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona.
- _____, 2013, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires.
- Singer, Irving, 2008, *La naturaleza del amor*, vol. 1, Siglo XXI, Madrid.

Violación y culpabilidad de las mujeres. Dos notas sobre la representación del asesinato sistemático de mujeres

Rape and Guilt of Women. Two Notes on the Representation of the Systematic Murder of Women

Liliana García Rodríguez
Universidad de Guanajuato, México
l.garcia@ugto.mx

Resumen: El presente artículo aborda, desde el análisis feminista, dos ideas clave del estudio y posterior representación de la violencia asesina contra las mujeres: la violación y la culpabilidad de las víctimas. La mirada feminista descubre todo un ámbito de comprensión al colocarse desde la perspectiva de las víctimas y cuestionar algunas de las ideas más aceptadas y generalizadas alrededor de los asesinos de mujeres. El artículo se enmarca en los primeros hallazgos de la investigación criminológica y los análisis feministas de Jane Caputi, Susan Brownmiller, Diana Russell y Celia Amorós, así como en las investigaciones periodísticas de algunas feministas dedicadas al reportaje y estudio de los casos.

Palabras clave: violación, culpabilidad de las mujeres, mirada feminista, asesinos de mujeres.

Abstract: This article addresses, from a feminist analysis, two key ideas in the study and subsequent representation of murderous violence against women: rape and victim-blaming. The feminist perspective uncovers a

whole new area of understanding by placing itself from the perspective of the victims and questioning some of the most accepted and generalized ideas about the murderers of women. The article is framed in the early findings of criminological research and feminist analysis of Jane Caputi, Susan Brownmiller, Diana Russell and Celia Amorós, as well as in the journalistic investigations of some feminists dedicated to the reporting and study of the cases.

Keywords: Rape, Women's sense of guilt, Feminist gaze, Woman killers.

Recibido: 12 de septiembre del 2022

Aprobado: 20 de octubre del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.703>

*¿Pero es que hubo alguna vez una forma de
dominio que no pareciera natural a quienes
la poseían?*

JOHN STUART MILL

Norman Bates no longer exists.

PSYCHO

Fascinación en la era del crimen sexual

El 14 de febrero de 1991, las salas de cine norteamericanas estrenan *El silencio de los inocentes* (*The silence of the Lambs*), dirigida por Jonathan Demme y con un reparto espectacular. Los papeles protagónicos están a cargo de Jodie Foster y Anthony Hopkins, ambas estrellas ganan los premios de la Academia y la pe-

lícula merece cinco estatuillas en total.¹ La última década del siglo xx inicia con este título que se convierte en un clásico de la cinematografía y puede ser considerada como la segunda² obra que elabora y lleva a un público amplio la fascinación por el asesino serial, personaje que ha poblado la imaginación cinematográfica durante al menos dos décadas. La investigadora feminista norteamericana Jane Caputi (1987) identifica a dicha fascinación como un motivo de la cultura popular del siglo xx y, más aún, un paradigma de lo que ella denomina “la era del crimen sexual”.

A partir de la década de 1970, la criminología estadounidense observa un tipo de crimen con características emergentes difíciles de comprender. Una ola de asesinatos contra víctimas mayoritariamente mujeres llena las noticias y reta las capacidades investigativas del Buró Federal de Investigación (FBI), a través de la ahora Unidad de Análisis de Conducta.³ Llama la atención la singular crueldad de las ejecuciones, incluyen torturas como violación y mutilación, además de una presencia más o menos extendida de necrofilia. Estos crímenes se cometen repetidamente, los hallazgos de cuerpos de mujeres con los mismos signos de tortura pre y *pos mortem* revelan rasgos particularísimos que son entendidos como

¹ La película ganó los Óscar más importantes: mejor película, dirección, actor, actriz y guion adaptado. Además, estuvo nominada para mejor montaje y sonido.

² La primera de ellas es *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock.

³ Cabe aclarar que los asesinatos en serie tienen víctimas de ambos sexos, pero con una presencia notablemente más alta de mujeres y niñas; los asesinos, por su parte, son mayoritariamente hombres. Al respecto, Robert K. Ressler aclara lo siguiente: “A menudo me preguntan por qué no hablo de asesinas en serie. Sólo ha habido una mujer detenida y acusada de ser asesina en serie: Aileen Wuornos, en Florida. Aunque puede haber otras, mis extensas investigaciones no las han encontrado. Los asesinos en serie son, en su mayoría, varones blancos con una edad comprendida entre los 20 y 40 años en el momento de los asesinatos” (Ressler, 2018: 128).

“firmas” de un mismo autor en serie que, además, ataca en territorios determinados y a grupos identificables de mujeres, tales como trabajadoras sexuales, estudiantes, meseras, jóvenes de cabello largo, etc. Otra constante es la aparente ausencia de móviles, es casi imposible vincular al perpetrador con las víctimas pues se trata de personas desconocidas entre sí. De esta manera, resulta poco eficiente la indagación en la vida de las asesinadas y, en su lugar, se cultiva el interés por la interioridad criminal. De lo anterior, se deriva que la criminología se centra en ellos, en sus historias, patrones de personalidad, gustos, ideas, fantasías, etc. “Sometimes, the only way to catch them is to learn how to think like they do” (Douglas, 2017: 19).⁴ Esta metodología propone aprender directamente de los criminales, de modo que acude con asesinos convictos y sentenciados para escuchar sus versiones de los hechos. La investigación, así, contempla un momento para establecer un vínculo comprensivo por medio de entrevistas en forma de conversación para descifrar perfiles de personalidad que funcionen como herramientas de identificación y posible captura de asesinos activos.

Este proceder criminológico despierta la atención de los medios ávidos de noticias sensacionalistas. Pero el interés no se centra en las mujeres ultrajadas sino en los asesinos, en sus palabras, historias de vida, fantasías y miedos. Se desata una vorágine de números especiales en revistas, periódicos y programas de televisión sobre la oscuridad del alma criminal. La demanda de estos contenidos revela una auténtica fascinación por la figura del asesino serial. En este momento y por razones profundas, la imagen de un hombre capaz de torturar, violar, mutilar, asesinar y después narrar a detalle se convierte en algo sumamente seductor. A los medios de

⁴ “A veces, la única manera de atraparlos es aprendiendo a pensar como ellos”. Todas las traducciones en el artículo son mías.

comunicación le siguen expresiones cinematográficas, literarias y musicales que configuran una línea narrativa que se concentra en observar esta oscuridad e imaginar las hondonadas de la psique criminal.

Esta fascinación es profundamente llamativa y es el impulso que mueve al presente artículo. Se trata del primer momento de una investigación amplia sobre las ideas y afiliaciones que laten en el fondo de las expresiones cinematográficas que representan la violencia contra las mujeres. El foco de interés de la investigación se centra en los documentales sobre los feminicidios de Ciudad Juárez, tema que será abordado a detalle en textos posteriores. En las presentes páginas abordamos dos aspectos del análisis feminista que dan pie a la elaboración del concepto *femicide*: la violación y la culpa centrada en las víctimas. En este artículo no se hace uso del término feminicidio, dado que se trata de consideraciones prope-
déticas al mismo.

La violación como política

El criminólogo, agente y cofundador de la Unidad de Análisis de Conducta del FBI, Robert K. Ressler, desarrolla, al lado de John Douglas, el término de “asesino en serie”. En su libro titulado *Ase-
sinos seriales* explica sus hallazgos, entre los cuales se encuentra el reconocimiento de que la clave de esos asesinatos es el desarrollo de patrones de pensamiento violento en forma de fantasías. En las narraciones de todos los asesinos entrevistados, observa una incapacidad para resistir a los escenarios que pueblan la imaginación con violencia sexual.

Es justamente por las fantasías por lo que caracterizamos el asesinato en serie como homicidio sexual, incluso cuando no parece haberse producido penetración física y otros actos sexuales. La

inadaptación sexual es el elemento clave de todas las fantasías, y las fantasías son el motor emocional de los asesinatos (Ressler, 2018: 130).

Dichas fantasías sexuales son siempre violentas, señalan que el deseo profundo es dominar, humillar y anular los cuerpos de las mujeres. Se trata, en realidad, de escenarios de violación. Llama la atención que la criminología no centre sus investigaciones en ella y dirija su mirada hacia otros territorios, específicamente a la infancia de los asesinos. La periodista, escritora y activista feminista, Susan Brownmiller (1975), en su imprescindible texto sobre la violación, expresa asombro ante la ausencia de un estudio especializado en investigaciones como la elaborada por Richard von Kraft-Ebbing⁵ y la tradición que lo sigue, como el psicoanálisis. El estudio de la violación no figura en el trabajo de Sigmund Freud y Carl Jung la refiere solo en relación con las interpretaciones mitológicas. La violación está presente en la historia de occidente, pero no así su estudio. Y dada su presencia protagónica en el crimen sexual, resulta necesario su análisis.

Los estudios feministas inaugurados durante las décadas de 1970 y 1980 se distinguen por abordar el problema desde la perspectiva de las víctimas. Esta mirada no pertenece al canon ni constituye la narrativa reinante, son ojos que observan desde la diferencia los puntos ciegos y revelan la hondura de raíces. Detectan con agudeza los comportamientos sociales que son tanto aceptados como aceptables. También realizan entrevistas, aunque sus objetivos no son directamente los agresores sino las víctimas y la manera como viven las violencias frente a sus atacantes y al conjunto de

⁵ Psiquiatra alemán, autor del primer texto dedicado exclusivamente al estudio y sistematización de las perversiones sexuales. *Psychopathia Sexualis*, publicado en 1886.

personas que conforman su entorno extendido e inmediato. Sitúan el problema para entender qué lugar ocupa en el entramado de relaciones sociales, políticas y simbólicas. El proceder metodológico del feminismo se distingue de la criminología desde el punto de partida pues no abordan lo extraño e inaccesible (como es el caso paradigmático de la mente del asesino a través de entrevistas) sino lo más cercano y familiar: los espacios domésticos, los contenidos mediáticos, los procesos judiciales sobre violencia familiar, las relaciones de pareja y el matrimonio. Desde este lugar, el panorama se dibuja con todos sus colores, los tonos propios de la violencia resaltan en el paisaje que delinea cierta naturalidad cotidiana; estos estudios descubren el padecimiento en lugares cercanos y silenciosos, siguen el hilo que teje leyes indiferentes o ciegas al abuso y que anuda historias de amores donde se estrechan sexo y violencia.

Ya Caputi señala que la fórmula “sexualidad y muerte” es una clave de la era del crimen sexual. Y si tomamos como referente la significación histórica de la violación como conquista del territorio a través del sometimiento de los cuerpos de las mujeres, encontramos que en la era del crimen sexual tiene lugar una resignificación en tanto que la violación termina en asesinato e incluso en algo más, las constantes vejaciones *post mortem* apuntan hacia un simbolismo urgente de descifrar. Pero para llegar a ello es preciso entender a la violación como un mensaje moralizante que se urde en terreno amigo, en los hogares, en las relaciones personales de amor, amistad y familia. En este sentido, el hallazgo feminista es invaluable pues descubre en lo más cercano el secreto que, como la carta robada del cuento de Edgar Allan Poe, está a la vista de todos y todas.

Diana E. H. Russell (2003) centra su estudio en la naturalización de la violación en contextos domésticos y realiza una serie de entrevistas a mujeres atacadas por personas cercanas. Durante estas conversaciones, llama la atención una pregunta que las interpela

sobre las motivaciones de los violadores. Dicha interrogante abre todo un sentido de comprensión. Desestimar las impresiones de las mujeres atacadas ha sido una constante aún vigente porque la violación, cuando es atendida o puesta en la ley, es un asunto de hombres.⁶ Con esto, se niega que la persona más directamente involucrada pueda ofrecer elementos suficientes para hacerle frente al problema; las sobrevivientes de violación habían sido consideradas las menos adecuadas para dar pistas sobre lo que les sucedió: el sometimiento de sus cuerpos era seguido por el descrédito de la propia palabra y la reflexión en torno a sus vivencias. Preguntar, entonces, por qué creen que fueron violadas es más que una reivindicación, es la vía mediante la cual es posible teorizar al respecto y, con ello, politizar. A diferencia del proceder de la criminología, centrado en las mentes asesinas y violadoras a partir de las cuales sugieren casos excepcionales, la teoría feminista, al observar lo recurrente, descubre la despolitización de la violencia. Las narraciones intempestivas de las víctimas permiten conceptualizar y, tal como afirma la filósofa Celia Amorós, a propósito de las violencias contra las mujeres.

Conceptualizar significa pasar de la anécdota a la categoría y, precisamente, en esta cuestión de los malos tratos y asesinatos de mujeres ha sido enormemente difícil que se produjera este paso. No se producía a causa de un círculo vicioso: las anécdotas eran anécdotas porque no se sumaban, pero a su vez no se sumaban porque se consideraban anécdotas (Amorós, 2006: 3).

⁶ En el caso de la ley hebraica, llama la atención que el decálogo entregado a Moisés no contiene el mandato: “no violarás”, en su lugar aparece, “no desearás a la mujer de tu prójimo”, con lo que queda asentado que la mujer es una propiedad, atacarla a ella es una falta contra su propietario (Brownmiller, 1975).

El problema de fondo ha sido considerar a estas violencias como propias del terreno doméstico, privadas y, por tanto, singulares. Ha sido preciso encontrar la clave de la estructura que las sostiene para sumarlas, es decir, distinguirlas de otras formas de violencia y hallar lo que tienen en común. Solo de este modo, tal como continúa Amorós, podemos albergar al terreno de la generalización y, con ello, se podrán contar como “entidades homogéneas” posibles de formar sumatorias. El trabajo consiste en descubrir la rúbrica unificadora que da cuenta de la relación entre las mujeres violentadas sistemáticamente en sus hogares, las mujeres acosadas en sus trabajos, las esposas, hermanas, hijas, amantes y amigas violadas y las mujeres asesinadas. Teorizar significa encontrar la pieza común en todas estas violencias. La investigación feminista inaugurada por Susan Brownmiller y continuada por Diana Russell aporta esa pieza fundamental en relación con las víctimas de violación.

Las respuestas a la pregunta sobre las razones de los violadores revelan, así, una coincidencia: todas ellas saben que la acción no tuvo que ver única ni prioritariamente con deseo sexual. Susan Cage recuerda el ataque de su amante Norman durante unas vacaciones. “He’d spent the whole day telling me I was disgusting, he hated the sight of me, I was ugly, I was really repulsive, he had no respect for me, he thought I was really awful –an then he wanted to fuck!” (Russell, 2003: 83).⁷ Susan había vivido con él durante más de un año y durante este tiempo él nunca había sido agresivo. Esas vacaciones tomaron drogas, el efecto fue muy fuerte para Susan, pidió ayuda a su amante y él no pudo responder. La siguiente jornada la humilló durante todo el día y por la noche sucedió la violación. Susan piensa respecto de las motivaciones del violador:

⁷ “Se pasó todo el día diciéndome que era repugnante, que odiaba verme, que era fea, repulsiva, que no me respetaban, que le parecía realmente horrible, ¡y luego quería follar!”

I think I really scared him when I was freaking out, because I asked him for help, and he knew that I was in desperate need, and it's scary to have somebody be desperate when they want something from you. Maybe he knew he couldn't help me, and it probably freaked him out to realize that I was asking for something human and he couldn't give it. By raping me, I think that he was trying to prove himself that he was in control of the situation and that he was superior to the situation somehow (Russell, 2003: 84).⁸

El control se coloca como uno de los objetivos más extendidos en la propia percepción de las víctimas. Se trata de una lección que se dirige hacia ellas al advertirles quién es superior en esa relación, pero también es significativa para ellos al corroborar su fuerza. A diferencia de los contextos bélicos, donde las violaciones se cifran en relación con los rivales y pueblos enemigos, en la atmósfera familiar se configura como un mensaje que han de recibir y asumir las personas más cercanas. El efecto que eso tiene en relación con la empatía y sensibilidad hacia las mujeres más cercanas es una clave para comprender la naturalización y despolitización del problema.

Jean Michel, otra de las mujeres entrevistadas por Russell, sufrió una violación por parte de su esposo, el acto tuvo lugar frente a una cámara y rodeada de más personas. Su narración coincide con que la verdadera acción fue distinta del deseo sexual. Recuerda que por las fechas de la violación había disminuido drásticamente la intimidad en su matrimonio. Había sido él quien se negaba a

⁸ "Creo que lo asusté mucho cuando yo me desquicié, porque le pedí ayuda y él sabía que yo estaba desesperada, da miedo que alguien esté desesperado cuando quiere algo de ti. Tal vez sabía que no podía ayudarme y probablemente le asustó darse cuenta que yo estaba pidiendo algo de humanidad y él no podía dármele. Al violarme, creo que intentaba demostrarse a sí mismo que tenía el control de la situación, y que era superior a ella de alguna manera".

relacionarse sexo afectivamente con ella y, en general, no era un hombre potente o con gran deseo sexual; la violación tuvo como centro otra cosa, fue una demostración palmaria de su inferioridad frente él. Le propuso grabar una escena sexual, ella accedió, pero en el momento él sobrepasó los límites del consentimiento, atacó su cuerpo mientras era validado por las miradas que lo protegían a él y permanecían indolentes frente a ella. El esposo había sido también golpeador, la atacaba de gravedad y repetidamente, pero cuando Russell pregunta sobre el impacto de la violación al lado de las golpizas, Jean responde:

There's something worse about being raped than just being beaten. It's the final humiliation, the final showing you that you're worthless and that you're there to be used by however wants you. In general, I think rape is a political act on the part of the man. He used to boast about it to his friends! (Russell, 2003: 77).⁹

Russell encuentra repetidamente dos efectos en las víctimas: la experiencia de sometimiento cifrada en la humillación de sus cuerpos y voluntades, y un mensaje que se comunica mediante el lenguaje de la violación. No es raro, entre los relatos que conforman el libro, que recuerden haber oído sus historias, en boca de sus violadores, en fiestas o reuniones familiares y amistosas. En todos los casos, la respuesta es la complicidad en forma de risa compartida o silencio; nadie frena la narración o se acerca a ellas para ofrecer acompañamiento. Y en los casos que logran ser escuchadas, el camino a la justicia y retribución se entorpece en los procesos

⁹ "Hay algo peor en ser violada que en simplemente ser golpeada. Se trata de la humillación final, la demostración final de que no vales nada y que estás allí para ser usada por quien quiera usarte. En general, pienso que la violación es un acto político por parte del hombre. ¡Se jactaba de ello ante sus amigos!"

legales.¹⁰ Tenemos, entonces, que cuando el caso es procedente, las víctimas se encuentran ante la amenaza de una nueva vulneración por parte de los cuerpos de justicia.

Por otro lado, es importante anotar que la violación conyugal como delito ha caminado un largo camino pues, tradicionalmente, las relaciones sexuales dentro del matrimonio han sido consideradas un derecho. La lucha feminista de las décadas de 1960 y 1970¹¹ ha defendido políticamente la autodeterminación y el derecho al deseo de las mujeres. El primer país en reconocer dicho derecho constitucionalmente fue la Unión Soviética, en 1922; diez años después lo hizo Polonia, pero los demás países se sumaron hasta la segunda mitad del siglo o ya durante el siglo XXI. Aún queda, sin embargo, una importante porción que niega este derecho a las mujeres.¹² Es hasta 1981, con el caso Kirchberg vs. Feenstra, que Es-

¹⁰ Ms. Rawson fue violada por uno de sus mejores amigos, acudió a la policía para denunciar y allí la atendió un policía que mostró empatía. Este caso particular refleja que el problema está en la estructura. Al respecto, Rawson dice: “I didn’t get the feeling that he was trying particularly to discourage me. He said, ‘I want you to know what you’re getting into, because you will have to testify, and you will have to make these things public. And sometimes women just don’t feel up to it when it gets to that stage’. So we didn’t press charges” (Russell, 2003: 90); “No tuve la sensación particular de que intentara desanimarme. Sin embargo, sentí que trataba de ponerlo de manera muy realista. Dijo: ‘Quiero que sepas en lo que te estás metiendo, tendrás que testificar y hacer estas cosas públicas. A veces las mujeres simplemente no se sienten preparadas cuando llegan a ese punto’. Así que no presentamos cargos”.

¹¹ El feminismo filosófico ha anotado desde sus inicios el derecho de las mujeres a sus propios cuerpos y eso incluye el derecho al placer. Se señala aquí a la lucha política feminista que, hasta el día de hoy, exige que la violación dentro de relaciones íntimas, como noviazgo y matrimonio, sea considerada como un delito penable.

¹² Las legislaciones de Lituania, Estonia, Hungría y Polonia no definen como delito explícito las agresiones sexuales dentro del matrimonio. La India se sigue rigiendo, en este sentido, por su Código Penal vigente desde 1860 en el que el

tados Unidos declara como inconstitucional que los maridos sean propietarios de los demás miembros de la familia, incluidas las esposas. Con este decreto se reconoce el derecho de las mujeres que forman parte de una familia a su propio goce sexual. Y en México, el reconocimiento legal de la autodeterminación femenina sucede hasta 2005.¹³ De esta manera, es posible observar un *continuum* que va desde el terreno familiar de las relaciones personales, amistosas y cercanas, hasta los códigos penales y sus diligencias. El desamparo en el que se encuentran personas como Jean es desolador pues el propio hogar se convierte en espacio donde de la tortura reiterada de la violación se lleva a cabo de manera legal.

De frente a este panorama, vale la pena resaltar que la violación es una acción colectiva pues su presencia extendida requiere de un acuerdo entre todo un conjunto de personas y ámbitos: relaciones personales, un marco legal, el terreno religioso, el abordaje psicológico, las narraciones sobre amor y sexualidad. En un orden social como este, no debería sorprender que la violación llegue y traspase las fronteras de la muerte. Ha sido el análisis feminista el que ha descubierto en la violación una rúbrica unificadora, la cual se cifra

matrimonio contiene un consentimiento sexual irrevocable. El artículo 247 de la Ley de Sudán del Sur establece que las relaciones sexuales de una pareja casada no pueden ser consideradas como violación. La ley de violación de Etiopía (Art. 620) define a la violación como el sometimiento que fuerza a la relación sexual ya sea mediante el uso de la violencia, intimidación grave, en estado de inconsciencia únicamente a niñas de cinco a quince años, salvo que se trate del marido.

¹³ El 16 de noviembre de 2005, la Suprema Corte de Justicia tomó una decisión histórica a favor de las mujeres al reconocer la violación entre cónyuges como delito, cuya pena cubre de ocho a catorce años de prisión. Hasta antes de ese año, todas las violaciones dentro del matrimonio en México eran consideradas legalmente como ejercicio de un derecho. En 2021, la Ciudad de México ha buscado una reforma en el artículo 174 del Código Penal Capitalino para perseguir de oficio y no por querrela el delito de violación dentro de una relación conyugal, concubinato o cualquier otro vínculo íntimo con la persona.

en una estrategia de dominación que se afianza a través de un mensaje moralizante que deja clara la jerarquía entre los sexos y expresa la sentencia: “tu cuerpo debe someterse a mi voluntad. A través de la anulación de tu voluntad, yo me afirmo como superior”. Y esta lección moral, desde luego, no es una imposición exclusivamente externa, se urde en los espacios más cercanos. Así se afianza en lo profundo y alcanza terrenos extendidos.¹⁴

Es importante insistir en esto. La naturaleza del mensaje moralizante cifrado en la violación es de largo alcance. Estamos frente a una tortura naturalizada, los efectos que causa son prolongados y se arraigan en lo más profundo del terreno individual, pero también en lo colectivo. Se precisa de un aparato amplio para soportar a la violación, portadora del mensaje. Así, la tenemos presente desde la más tierna edad de las mujeres, basta revisar no solo los índices de violación y acoso infantil, sino también la promoción de la pederastia mediante la hipersexualización de las niñas en la publicidad, el cine, la televisión, etc.; el mensaje, como se ha dicho, no solo está dirigido a las mujeres sino a la sociedad, se precisa de una amplia complicidad y seducción para que suceda frente al ojo desnudo de toda la comunidad. Por eso es tan importante teorizar, fabricar unos lentes teóricos capaces de observar lo que se esconde a plena luz del día.

La violación es, así, una política. Anotamos aquí la pregunta de Kate Millet en *Política sexual* sobre la posibilidad de pensar la rela-

¹⁴ Rita Segato continúa por esta línea en su estudio de la violación en *Las estructuras elementales de la violencia* (2010) tanto como en *La guerra contra las mujeres* (2016), donde dedica un importante ensayo al caso de Ciudad Juárez. Segato reconoce las aportaciones de Susan Brownmiller y aborda el asunto de la significación cifrado en el mensaje de la violación. En este artículo no nos detenemos en lo elaborado por la antropóloga dado que estamos en el contexto norteamericano. El desarrollo de Segato tiene una importancia central en el estudio del caso de Ciudad Juárez.

ción entre los sexos desde un punto de vista político. Para definir el término, Millet explica que no se puede reducir a un conjunto de tácticas o métodos usado legalmente y dirigido por un estado o gobierno:

Cabe ampliar esta definición, entendiendo por política un conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema. Si se considera el patriarcado una institución perpetuada mediante tales técnicas de gobierno, se llega al concepto de política sobre el que se basa este ensayo (Millet, 2021: 67).

Susan Brownmiller, Diana Russell y Jane Caputi, coinciden con Kate Millet al entender lo político como el conjunto de acciones reguladas por leyes constituidas en una tradición que abarca los ámbitos de la religión, las expresiones simbólicas, el relato de la historia, la cultura, lo legal, etc., leyes que están destinadas a mantener el *statu quo*. Dicho estatus consiste en que un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Y es de esa manera como debemos entender al patriarcado. La misma Kate Millet lo define como “el sistema bajo el cual un grupo de personas (los hombres) someten a otro grupo de personas (las mujeres)” (Millet, 2021: 67). Y Celia Amorós puntualiza: “Entiendo por patriarcado un modo de dominación de los varones sobre las mujeres que tiene efectos sistémicos” (Amorós, 2006: 4). La violación es, entonces, una estrategia, una política, que afianza el *statu quo*, y eso quizá explique por qué es tan difícil no solo legislar al respecto sino dar crédito a las narraciones de las víctimas.

De frente a tales hallazgos, salta a la vista la importancia de incorporar este sentido de la violación en el estudio del crimen sexual, más allá de desviaciones personales, patologizaciones o historias de infancias atormentadas, tal como hace la criminología oficial al centrarse prioritariamente en aspectos de la interioridad

de la mente asesina. Y no es que el acercamiento a la interioridad de los asesinos y violadores sea ocioso, no cabe duda de que arroja una luz interesantísima sobre la comprensión del comportamiento humano. El problema es que la insistencia en lo íntimo desdibuja la importancia de las condiciones sociales y políticas que juegan un papel decisivo en el problema. Al colocar a la violación en el terreno de lo doméstico, como anécdota, se la despolitiza.

Cabe reparar en las narrativas y representaciones simbólicas sobre estos crímenes; el interés por tales historias suele cifrarse, al igual que la criminología, en los asesinos y sus tormentos interiores. La fascinación por la imagen del asesino serial y su monstruosidad borda en el sentido de la despolitización de la violación y los asesinatos de mujeres al entenderlos como anomalías, casos extraños que irrumpen en una normalidad ajena a sus motivaciones. La lectura feminista, sin embargo, encuentra que no son seres transgresores: se trata de moralistas que enuncian el modo de relacionarse entre los sexos. Y es esta la rúbrica unificadora de la que habla Amorós, estamos ante la sentencia secretamente aceptada en el derecho, el simbolismo religioso, la representación, las relaciones amorosas, familiares, amistosas y los asesinos de mujeres. Uno de estos asesinos necrófilos lo expresa con contundencia en una de sus confesiones. Al narrar el momento en que decide subir el cuerpo de su víctima a su recámara para pasar dos noches con él:

“My intention all along”, he said candidly, “was to get rid of any physical evidence that might make someone suspicious, and like I said to the officers today, when I discussed this, the whole series of things was very sick, I realize that better than anybody. The thing that hits me is that when I’m lucid and thinking normally and rationally, it’s very painful at that point. But I had set up certain rules. What these were, were fantasies come to life. I de-

cided I was tired of hiding in my little fantasy world while the rest of the world was trampling upon my head with their just living their normal lives. So I decided on this rebellion... like conquests or something like this, physical sights, my fantasies were usually around women. Rather than like having an orgasm with a dead woman or something; that was my fantasy but it would be more along the lines of a not-so-forceful rape, or *I would be in command and she would not be that unwilling; but I imagine everybody likes to have dreams like that*. Mine did get a little bit more lucid than that (Cheney, 1976: 81-2).¹⁵

Parece más o menos claro que esta oscura narración se refiere a un deseo consistente en tener un cuerpo a disposición sin que este tenga posibilidad de negarse. La fantasía de un cuerpo dispuesto a cumplir todos los deseos está extendida en la pornografía, en una buena parte de la publicidad, el cine, la literatura, la poesía, etc., por lo que resulta natural que se constituya en la mente de manera generalizada al grado de que un asesino tan retorcido como el aquí citado la experimente como su punto de encuentro con “todo el

¹⁵ “Mi intención todo el tiempo”, dijo con franqueza, “era deshacerme de cualquier evidencia física que pudiera hacer sospechar a alguien, y como les dije a los oficiales hoy, cuando hablé de este asunto, es que este asunto fue muy enfermizo, me doy cuenta mejor que nadie. Lo que me impacta es que cuando estoy lúcido y pienso normal y racionalmente, resulta todo muy doloroso. Pero yo había establecido ciertas reglas. Se trataba de fantasías que cobraban vida. Decidí que estaba cansado de esconderme en mi pequeño mundo de fantasía mientras el resto del mundo me pisoteaba con su vida normal. Así que me decidí por esta rebelión... como una conquista o algo así, miradas bien, mis fantasías giraban generalmente alrededor de mujeres. Más que tener un orgasmo con una mujer muerta o algo así; ésa era mi fantasía, pero se trataría más bien de una violación no-tan-violenta, o *yo estaría al mando y ella no tan poco dispuesta; pero imagino que a todo el mundo le gusta tener sueños así*. El mío sí que se volvió un poco más lúcido que eso”. (El énfasis es mío).

mundo”. Se trata de una fantasía patriarcal, sistémica, que lleva a un extremo la consigna que dispone a la mitad de la humanidad al servicio de la otra mitad. El ámbito sexual no es diferente. En el caso aquí referido, el asesino “resuelve” en la forma de la necrofilia algo que considera como un deseo generalizado. Así, aberraciones como estas forman parte de un mismo sendero, recorrido desde ámbitos familiares y amigables. Por ello, el análisis feminista ve a estos asesinos como un paso natural en la era del crimen sexual. Para llegar a prácticas tan aberrantes y repetidas, se precisa de ayuda y compañía. Nadie llega en soledad y sin disculpas, justificaciones y estímulos a estos niveles. Por ello es tan importante teorizar, encontrar la base sistémica que soporta una política sexual.

Un terreno misterioso se abre en ese sendero pues no todos los hombres que asumen y se sirven del *statu quo* llegan a tal extremo. El enigma de los asesinos en serie quizá siga en pie, pero con menos oscuridades al tomar en cuenta las consideraciones feministas. Es importante seguir revisando las creencias profundas que laten en un orden social que siente y se expresa desde un mundo en el que estas cosas suceden con preocupante frecuencia. La teoría feminista descubre el carácter sistémico de estas violencias y muestra que no se trata de anomalías, casos aislados o excepciones pues existe un *continuum*, un punto de acuerdo que opera en niveles profundos.

Vemos, pues, que el análisis teórico de la violación constituye una vía que abre el camino para la comprensión de los sistemáticos asesinatos de mujeres que se representan, con mucho éxito, en las expresiones populares. Es posible rastrear otra vía, siguiendo la pista de la investigación criminológica en la interioridad de los asesinos. Las incontables entrevistas realizadas revelan otro punto común entre la gran mayoría de ellos: el odio a sus madres.

La gran culpable

La criminología elaborada a partir del acercamiento a los asesinos seriales, encontró patrones también en sus historias de vida. La recopilación y sistematización de dichos contenidos sirvieron para elaborar una teoría explicativa que rechazó algunos de los mitos más extendidos, como la creencia en el precario origen socioeconómico de estos individuos. En su lugar, encontró que muchos de los entrevistados provenían de un sector con ingresos estables, más de la mitad pertenecía a familias tradicionales y, en general, fueron niños inteligentes. Las anomalías se encontraron con una observación más fina, dirigida a la ascendencia. La mitad de ellos, por ejemplo, tenía algún pariente cercano con enfermedades mentales y/o sus padres contaban con antecedentes penales, en el 70% de los casos existía un historial de alcoholismo y consumo de drogas. Pero de entre estos datos, resaltaba la crianza:

Todos los asesinos –todos– habían padecido maltrato *psicológico* grave en la infancia, y todos acabaron siendo lo que los psiquiatras denominan adultos sexualmente anómalos, es decir, incapaces de mantener una relación madura y consentida con otra persona adulta.

Los estudios han demostrado que la figura adulta más importante para un niño entre el nacimiento y los seis o siete años es la madre; es durante este periodo cuando el niño también aprende lo que es el amor. Resulta que todos nuestros sujetos tuvieron una madre fría, negligente y nada cariñosa. Para ellos hubo poco contacto físico, calor afectivo o aprendizaje de las formas en que los seres humanos normales se miman y demuestran su afecto e interdependencia. Estos niños carecieron de algo mucho más importante que el dinero: el amor. Acabaron pagando por esa privación durante el resto de su vida, y no sólo ellos, sino también

la sociedad, porque quitaron la vida a muchas personas y dejaron cicatrices permanentes en muchas otras (Ressler, 2018).

Es importante señalar, en este sentido, que las consideraciones sobre las infancias de los asesinos también tienen anotaciones relacionadas con los padres. Al lado de madres poco amorosas o descuidadas, señalan a esposos golpeadores, alcohólicos y ausentes. El trauma infantil se colocó provisionalmente en el centro y, sin embargo, quedó claro el corto alcance de su función explicativa pues no todos los hombres con madres negligentes, padres ausentes y antecedentes familiares de enfermedades, adicciones y delitos se convierten en asesinos seriales de mujeres. El enigma seguía casi intacto. Ressler consideró que se trataba de una combinación de factores, debía tenerse en cuenta también al sistema escolar poco atento a los primeros signos de violencia y la ineficacia del servicio de asistencia social. Tras esta enumeración, se caía en cuenta, una vez más, en la importancia de las fantasías sexuales consistentes en degradar y humillar, las cuales parecían dar la clave para la explicación del enigma. “Mis investigaciones me convencieron de que la clave no es tanto el trauma infantil, sino el desarrollo de patrones de pensamiento pervertidos. Lo que llevaba a estos hombres a matar eran sus fantasías”. Y más adelante concluye: “Allí reside la clave: en las fantasías desviadas, la pareja imaginaria es despersonalizada, se convierte en objeto” (Ressler, 2018: 130 y ss.).

Esta investigación criminológica tenía mucha claridad respecto del papel definitorio de las fantasías sexuales violentas. Ante esto, llaman la atención algunas cosas. Primero y siguiendo lo señalado por Jane Caputi, estas investigaciones pasaron por alto la especificidad de las fantasías: se trata de hombres despersonalizando, objetualizando y deshumanizando *a mujeres*; el uso de lenguaje neutro oscurece la cuestión de género involucrada en este tipo de violencia. En segundo lugar, cabe insistir en que se hable de ima-

ginaciones sexuales y no violatorias, nombrarla “fantasía sexual” corre el riesgo de identificar sexualidad y violencia, de naturalizar esa relación que es más bien una política, como vimos en la sección anterior. Por último, importa detenernos en el hecho de que, a pesar de que el trauma infantil tiene poco peso explicativo para la investigación criminológica, tanto en la práctica de la investigación como en la representación de la violencia, se sobrepone a la presencia de las fantasías violatorias.

Si nos centramos en el tono de la cita al inicio de este apartado, encontramos un sentido de culpabilidad. A pesar del reconocimiento de la poca eficacia explicativa mediante trauma infantil, la madre adquiere una gran responsabilidad simbólica: su poco contacto maternal y la ausencia de calor afectivo constituyen una falta, la cual es responsable de llevar a los hijos asesinos a sufrir por el resto de sus días. Pero no solo eso, esa falta también es culpable de las violaciones, secuestros, mutilaciones, asesinatos y actos de necrofilia sufridos por las mujeres. Vale la pena anotar como este tono es asumido de manera generalizada en diferentes ámbitos.

La antipatía por la figura materna hunde sus raíces en una historia mucho más antigua que la enmarcada por estos asesinos. Ya Simone de Beauvoir, al revisar la figura femenina en los mitos, advierte que el culto a la madre en la tradición cristiana es un signo de misoginia y sometimiento de las mujeres.

Si se niega a María su carácter de esposa, es para exaltar con mayor pureza en ella a la Mujer-Madre, pero sólo si acepta el papel subordinado que se le asigna será glorificada. ‘He aquí la esclava del señor’. Por primera vez en la historia de la humanidad, la madre se arrodilla ante su hijo; reconoce libremente su inferioridad. En el culto a María se consuma la suprema victoria masculina: es la rehabilitación de la mujer mediante la culminación de su derrota (De Beauvoir, 2021: 242).

La maternidad es culturalmente aceptada como la realización del destino fisiológico de la mujer, su “vocación natural”. El pensamiento feminista ha observado que su ejercicio ha de cumplirse siguiendo las reglas del sometimiento pues su existencia está ligada a la perpetuación de la especie; de esta manera, cualquier acción que no tenga como centro el sometimiento de la madre frente al hijo será entendida como una acción deficiente o malvada. El juicio sobre la maternidad es implacable y está presente en todos los aspectos de la vida pública y privada. Cuando una mujer no cumple o cumple medianamente con las expectativas de la maternidad, se expone a la mayor de las culpas. Y las expectativas de la maternidad son, en el fondo, una negación de sí. El miedo, la aversión y la culpa de la madre abundan en los mitos antiguos y en las representaciones modernas. No debe sorprender que también sea la culpable de los crímenes sexuales.

Es importante observar que el protagonismo de la figura materna en términos de responsabilidad tiene un lugar importante en las narraciones de los asesinos. Son ellos quienes apuntan hacia allá cuando piensan en el origen de sus fantasías violentas. Frente al recuerdo de sus madres, los criminales más despiadados se comportan como niños indefensos. Edmund Kemper III fue un confesor compulsivo. Con él, el método de entrevistas obtuvo grandes alcances pues sus narraciones parecían elocuentes, profundizaban en aspectos que prometían revelar hondonadas que se antojaban inalcanzables por misteriosas. Y las partes más intrigantes de su narración fueron las que dedicaba al recuerdo de su madre, Clarnell Stage, a quien también asesinó. John Douglas relata esas entrevistas y lo describe de la siguiente manera.

His attitude was neither cocky and arrogant nor remorseful and contrite. Rather, he was cool and soft-spoken, analytical and somewhat removed. In fact, as the interview went on, it was often

difficult to break in and ask a question. The only times he got weepy was in recalling his treatment at the hands of his mother (Douglas, 2017: 109-110).¹⁶

Debió ser todo un suceso ver a un asesino de dos metros y 100 kilos llorar como niño pequeño mientras rememoraba a su madre maltratadora. La reportera, editora y escritora Margaret Cheney (2022) dedica uno de sus libros al estudio detallado del caso de Edmund Kemper III, el cual se centra en las confesiones del asesino y las acciones tanto de la policía como de los investigadores criminólogos. Tras el estudio del caso, Cheney llama la atención sobre la versión de su madre. No encontró ningún indicio que pudiera corroborar lo dicho por Edmund sobre el carácter de Clarnell. A pesar de ello, no solo los investigadores, todas las representaciones (ficcionalas o no) del caso han asumido que se trataba de una madre terrible. Y esa creencia se sostiene sobre la palabra del hijo, a pesar de que los investigadores conocían el alcance que podía tener su habilidad para mentir. Llegó a engañar al cuerpo de psiquiatras de Atascadero, el hospital mental donde pasó su adolescencia tras asesinar a sus abuelos. Su libertad respondió a que al menos dos psiquiatras lo declararon una persona regenerada, normal, capaz de desarrollarse en la sociedad sin ser un peligro para sí ni para los demás. Con estas consideraciones, recomendaron borrar sus antecedentes penales.¹⁷

¹⁶ “Su actitud no era engreída o arrogante, tampoco arrepentida o contrita. Más bien era frío y de voz suave, analítico y algo distante. De hecho, conforme avanzaba la entrevista, resultaba difícil interrumpirle y hacerle una pregunta. Las únicas veces que se puso a llorar fue al recordar el trato que recibió de su madre”.

¹⁷ Kemper logró engañar a los psiquiatras pues, tras su buen comportamiento, le ofrecieron un trabajo que consistía en aplicar las pruebas psicológicas a los internos para determinar su grado de peligrosidad, Edmund memorizó las respuestas esperadas y fue así como logró su libertad. Cuando condujo para recibir

La presencia de una madre aterradora y responsable de los actos asesinos es una constante en el imaginario. Lo mismo que considerarla una víctima predilecta, pues su figura modela al resto de las mujeres atacadas y, en casos como el de Kemper, ella misma se cuenta entre las asesinadas, violadas y torturadas. Este imaginario es como una serpiente que se muerde la cola, un pensamiento circular en el que la gran culpable de las acciones de los asesinos de mujeres es una mujer, a veces ella misma asesinada. De aquí a culpar a las víctimas hay apenas un paso.

Culpar a una mujer por la muerte de las mujeres se ha convertido en una fórmula repetida hasta nuestros días, con implicaciones prácticas lamentables. Ellena Wood y Jesse Vile dirigen *The Ripper* (*El destripador de Yorkshire*, Reino Unido, 2020), serie documental sobre la investigación policiaca y la cobertura periodística de los asesinatos de mujeres hacia finales de los años setenta a manos de Peter William Sutcliffe. En la miniserie aparece el testimonio de Joan Smith, reportera de *Piccadilly Radio Manchester* en esos momentos. Joan observó con atención y curiosidad la línea de investigación a partir de la premisa del “asesino de prostitutas”. Tras revisar el expediente, encontró una serie de juicios relacionados con la culpabilidad materna.

La primera víctima, Wilma McCann, madre de cuatro hijos, divorciada y jefa de familia, fue encontrada cerca de la zona roja. No había indicios definitivos sobre prostitución, pero los investigadores lo infirieron a partir del estado de su casa: un lugar desordenado, sucio y con cuatro pequeños solos. Se declaró la presencia de un asesino que odiaba a las prostitutas, noticia replicada a discreción por la prensa amarillista. Smith encontró que la descripción de la casa más bien revelaba una situación difícil para una

el fallo del juez en el que se borraron sus antecedentes penales, traía en la cajuela la cabeza de una de sus víctimas.

joven madre que se hacía cargo de cuatro hijos, ¿de dónde nació la sugerencia de que se trataba de una prostituta?

El mensaje correspondiente con el imaginario de culpabilizar a las mujeres se extendió. Christina Ackroyd, reportera para radio y televisión, observaba con preocupación la naturaleza de dicho discurso, se preguntó cómo estaban siendo descritas esas mujeres asesinadas y qué decían estos asesinatos a todas las demás: “si tú te portas bien, si no tienes muchos novios, estarás a salvo”. Juicio que contiene una clara jerarquización de la vida de las mujeres y coloca a aquellas que no cumplen con el rol del imaginario en el más hondo desprecio. Para ellas no hay justicia, tampoco empatía. Este mensaje quedó aún más claro cuando encontraron cadáveres de estudiantes. La policía escribió una carta al asesino que refleja dicha jerarquía.¹⁸ Con este episodio, que claramente contradecía la línea de investigación, el mensaje se afinó: “si no sales sola de noche, o si lo haces acompañada de un hombre, estarás a salvo”. Como en el caso de la violación, los asesinatos de mujeres cumplen una función moralizante. Expresión social de una política sexual, una forma de terror cuya función es mantener el *statu quo*. La mirada feminista de investigadoras y reporteras como Cheney, Smith y Ackroyd observa en estos asesinatos de mujeres la continuidad de una política sexual, y no monstruos anómalos.

¹⁸ Al final del primer capítulo de la serie, la reportera Christina Ackroyd lee la carta de la prensa: Mensaje para el destripador: “Has asesinado cinco veces. En menos de dos años has masacrado a 5 mujeres en Leeds y Bradford. Se cree que tu motivo es un odio terrible hacia las prostitutas. Un odio que te lleva a acuchillar y a aporrear a tus víctimas. Pero, evidentemente, tu pasión retorcida salió muy mal el domingo. Una niña inocente de 16 años, feliz, respetable, de clase trabajadora, proveniente de una familia decente de Leeds se cruzó en tu camino. ¿Cómo te sentiste ayer cuando supiste que tu cruzada de sangre contra las prostitutas había salido tan mal, que tu daga vengativa había encontrado un blanco tan inocente? A pesar de tener una mente tan enferma, debes haber sentido algo de remordimiento al limpiarte las manchas de sangre de Jayne” (Evans, 2020).

Likewise, serial sexual murder is not some inexplicable explosion epidemic of an extrinsic evil or the domain only of the mysterious psychopath. On the contrary, such murder is an eminently logical step in the procession of patriarchal roles, values, needs, and rule of force (Caputi, 1987: 3).¹⁹

Jane Caputi identifica a Jack el Destripador como un fenómeno paradigmático del periodo moderno, con él inicia la era del crimen sexual. Su aparición coincide con eventos como el aumento de la difusión de la prensa y los medios de comunicación, la invención del cinematógrafo, la producción y distribución masiva de pornografía, la tecnología del armamento, y también aumenta un poderoso movimiento del feminismo occidental. La imagen y el mito de Jack el destripador²⁰ fue, en realidad, una invención colectiva, producto de la prensa y del público. Como la violación, el asesinato de mujeres es una acción colectiva y lo cierto es que no hace falta que ande suelto uno de ellos para que el mensaje sea emitido. Las expresiones populares se encargan de mantenerlo vigente, cada vez más sofisticado e interesante, al tiempo que las mujeres son reducidas a víctimas, culpables y anónimas.

La cultura popular del siglo xx acentúa la culpa de las mujeres. El ejemplo paradigmático de Caputi es el clásico del cine dirigido por Alfred Hitchcock, *Psicosis*, adaptación de la novela homónima

¹⁹ "Asimismo, el asesinato serial sexual no es una inexplicable epidemia de explosión de un mal extrínseco o del dominio exclusivo del misterioso psicópata. Por el contrario, dicho asesinato es un paso eminentemente lógico en la procesión de roles, valores, necesidades y dominio de la fuerza patriarcal".

²⁰ Es importante mencionar que también sucede una suerte de democratización del asesino de mujeres. Estas prácticas pertenecían a relatos sobre aristócratas maniacos como Giles de Rais o monstruos diabólicos con tintes sobrenaturales, como Vlad the Impaler. Violadores, estranguladores, torturadores, asesinos de mujeres son, a partir de Jack el Destripador, criminales comunes que perpetran e incrementan un crimen común.

escrita por Robert Bloch. Norman Bates, encargado del hotel familiar es atormentado por el maltrato materno. Asesina a su madre, su padrastro, un detective privado y tres mujeres que llegan al hotel, entre las que se encuentra Marion. Conocemos la historia de Marion, ella ha robado para escapar con su novio divorciado, con quien lleva una vida sexual fuera del matrimonio. Su asesinato gira alrededor de la connotación sexual que rodea al personaje, al llegar al hotel captura el deseo de Norman. El metraje elabora un complejo *thriller* que ahonda en la psique del asesino para descubrir a la verdadera asesina: su madre, la Sra. Bates que se apoderó de la voluntad de su hijo. Jane Caputi llama la atención sobre la secuencia final.

The enduring irony and characteristic mindbind of *Psycho* is that while at one level it exposes the actual man behind the drag facade of the indicted “mother”, it simultaneously buries that truth and heaps even more dirt on the time-honored tradition of scapegoating and mother-hating. For by the end of the film, again in the words of the psychiatrist, “Norman Bates no longer exists.” What he terms “the dominant personality” has won. “Mother” remains. It is “her” image (Norman’s face but with the grinning skull of the dead mother superimposed upon it) that closed the film –an image which is meant to trigger all the other implanted associations of evil, reaching-out-from-the-grave-to-devour-men mothers. We are supposed to forget all about the man in drag –the real killer. It is “she” whom we most remember, “she” who endures as the monster, finally “she” who is left to blame (Caputi, 1987: 71).²¹

²¹ “La perpetua ironía y el trastorno mental característico de *Psicosis* es que, mientras que en un nivel expone al hombre real detrás de la fachada travesti de la ‘madre’ acusada, simultáneamente entierra esa verdad y añade aún más suciedad a la tradición consagrada de crear chivos expiatorios y odiar a las madres. Porque al final de la película, de nuevo en palabras del psiquiatra, ‘Norman

Este imaginario ha desplegado toda una tradición que tiene al menos tres características: *i*) identificar violencia y sexualidad, borrando así la desagradable palabra “violación”; *ii*) culpar a las mujeres de los asesinatos, con una presencia protagónica de las madres, con lo cual disculpan no solo al asesino sino a la cultura patriarcal que lo enmarca; *iii*) enaltecer la figura del asesino de mujeres, alrededor del cual se levanta cierta fascinación. La relación entre las historias de asesinos reales y las representaciones de los mismos está puesta de inicio. Norman Bates está inspirado en Ed Gein, asesino oriundo de Wisconsin, quien a finales del siglo XIX dijo haber asesinado a dos mujeres. El caso fue escandaloso por tratarse de un profanador de tumbas, su casa estaba amueblada con revestimientos de piel humana, algunos utensilios hechos de cráneos o huesos, pendones de cadáveres, etc. Su madre también ha sido señalada como responsable, una señora estricta y conservadora que, según Gein, odiaba a las mujeres por considerarlas la fuente del pecado.

Existe, así, una tendencia a sofisticar a estos personajes inspirados en uno o varios asesinos. Esta sofisticación llega a su punto más alto con el personaje de Hannibal Lecter, famoso por el éxito cinematográfico de *El silencio de los inocentes*. Como Norman, Lecter está inspirado en un asesino real, se trata del mexicano Alfredo Ballí Treviño, médico cirujano que descuartizó a varios sujetos y después esparció sus restos por las afueras de Monterrey. El Dr. Ba-

Bates ya no existe’. Lo que él llama ‘la personalidad dominante’ ha ganado. ‘La madre’ permanece. Es la imagen de ‘ella’ (la cara de Norman pero con el cráneo sonriente de la madre muerta superpuesta) la que cierra la película, una imagen que está destinada a desencadenar todas las demás asociaciones implantadas de madres malvadas, que salen de la tumba para devorar a los hombres. Debemos olvidar al hombre vestido de mujer, el verdadero asesino. Es a ‘ella’ a quien recordamos, ‘ella’ la que perdura como monstruo, finalmente ‘ella’ la que queda como culpable.

llí estuvo preso en la cárcel Topo Chico, donde lo conoció Tomas Harris, autor de la novela. Su amabilidad y el hecho de que Ballí haya salvado la vida de uno de los reos, sorprendieron al entonces reportero convertido en escritor. Más tarde creó el personaje de Hannibal Lecter, inspirado en la personalidad del Dr. Ballí.

Jame Gumb, el otro asesino de la novela e identificado en la película como Búfalo Bill también está inspirado en asesinos reales. Es una combinación de Ted Bundy y Ed Gein. Gump también es un atormentado por la falta de amor a su madre. El guionista del film, Ted Tally, omitió los tormentos maternos de Gumb. en la película sabemos muy poco sobre él, lo que enfatiza su misterio. La novela, sin embargo, delinea estampas inquietantes en donde ve repetitivamente una grabación vieja de los créditos de un video a una concursante de belleza en traje de baño bajando a una alberca. Se trata de su madre, quien participaba en el certamen “Miss Sacramento” en 1948 y fue eliminada por estar embarazada de Jame. Al ver su carrera de actriz frustrada, se volvió alcohólica y entregó a su hijo de dos años a una familia de Los Ángeles (Harris, 2022: 387). El pequeño Jamie intenta fundirse con su madre mediante las pieles de las mujeres que asesina.

El silencio de los inocentes elabora la estampa más sofisticada del asesino con la dupla Lecter-Gump, y aunque la figura de la madre está ausente de la película, se encuentra presente en la historia. La figura femenina que la sustituye es la de Clarise Starling, atractiva estudiante del FBI que se gradúa con la captura de Gump y la ayuda de Lecter. Su presencia en el relato hace detonar el erotismo de quienes la rodean, resultando casi imposible desligar la figura femenina de la sexualidad. Incluso el respetado agente especial Crawford, quien además cuida de su esposa moribunda, observa con deseo a la joven estudiante.

Jhon Crawford, por su parte, está inspirado en Robert Ressler, quien asesoró a Harris para la escritura de la novela y el detalle

sobre la entonces joven Unidad de Análisis de la Conducta, encargada de estudiar la psique asesina mediante entrevistas con asesinos convictos. Vemos, así, que existe una relación manifiesta entre asesinos reales y cultura popular. La pregunta que ha inquietado a estas páginas versa sobre cómo sentimos un problema como la violación y el asesinato sistemáticos de mujeres en un mundo donde sucede con celeridad. Cómo representamos ese sentir y, con ello, compartimos con el resto de las personas. En estas páginas hemos visto dos formas: la canónica consistente en la fascinación por el monstruo y una más crítica que vuelve sobre sus pasos para hacer otras preguntas. ¿Por qué se culpa a las madres de los crímenes de los hijos? ¿Qué dice esa escena del crimen, de dónde ha nacido la idea de que ellas eran prostitutas? ¿A qué responde la jerarquía de las víctimas, de los sexos? ¿Por qué la palabra del asesino tiene más credibilidad? ¿Cómo conceptualizamos sobre lo que se ha considerado como anécdota? ¿Es la violación una política? ¿Qué piensan las sobrevivientes de violación sobre las razones de los violadores?

Conclusiones preliminares y un punto de partida

El análisis feminista ha dejado clara la profundidad de la relación jerárquica entre los sexos, en estas páginas hemos querido dar cuenta del fondo sobre el que se expresa simbólicamente la violencia contra las mujeres y la potencia crítica de aquellas expresiones que exploran otras veredas y se acercan a las víctimas o se preguntan por el orden que enmarca las violencias. Las interrogantes emitidas y analizadas en este artículo sucedieron antes de la elaboración conceptual del término *femicide*. La misma Jane Caputi, al lado de Jill Radford y Diana Russell, entre otras, elaboraron el libro colectivo *Femicide. The Politics of Woman Killing* (1992) en el que conceptualizan el sistemático proceder que atenta contra la vida de las mujeres. El concepto ha permitido estudiar y comprender

el problema mundial del feminicidio en un nivel teórico y en su especificidad por regiones.

En el año de 1998, Robert Ressler visitó Ciudad Juárez para estudiar la serie de feminicidios ocurridos en la ciudad fronteriza desde 1993. El famoso perfilador del FBI ofreció su explicación: las mujeres, jóvenes y niñas habían sido víctimas de uno o más asesinos seriales que estaban cazando mujeres jóvenes en la frontera (Washington, 2006: 41). Tanto Diana Washington como Teresa Rodríguez (2007) recuerdan las limitaciones con las que trabajó Ressler en la ciudad: no pudo hablar con familiares de víctimas ni acudir a los lugares donde se encontraron los cuerpos. Con estas limitaciones, la explicación del perfilador se remitió a una explicación de corte individual. Nada pudo decir sobre el estado de las maquilas, la participación de los tres niveles de gobierno, el narcotráfico y la compleja estructura que abrazaba los feminicidios. El concepto *feminicidio*, adaptado a lo sucedido en la ciudad por Marcela Lagarde, permite estudiar el problema teniendo en cuenta el marco estructural que lo abraza. Este artículo apunta hacia el estudio y análisis de las representaciones que ignoran la fascinación ante la figura del asesino serial y se centran en un análisis profundo de la situación, teniendo como centro la vida y dignidad de las mujeres asesinadas. De *Señorita extraviada* (México, 2001) a *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (México, 2020), el documental mexicano se ha expresado simbólicamente desde el dolor de vivir una realidad de la que es imposible escapar. Con estas expresiones ofrecen una ocasión para sentir aquello que no es fácil sentir desde la perspectiva de las víctimas.

Fuentes consultadas

Amorós, Celia, 2006, Conferencia Inaugural de las Jornadas sin equívocos: violencia de género y otras formas de violencia en

el seno de la familia, *Conceptualizar es politizar*, Unión de Asociaciones Familiares, 17 de noviembre, Madrid. Disponible en: <https://docplayer.es/213850816-Conceptualizar-es-politizar-celia-amoros-puente.html>

Beauvoir, Simon de, 2021, *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid.

Brownmiller, Susan, 1975, *Against our Will. Men, Women and Rape*, Fawcett Book, Nueva York.

Caputi, Jane Elizabeth, 1987, *The Age of Sex Crime*, Bowling Green University Popular Press.

Cheney, Margaret, 1976, *The Co-Ed Killer. A Study of the Murders, Mutilations, and Matricide of Edmund Kemper III*, Goodreads Press.

Demme, Jonathan (Director), 1991, *The silence of the Lambs*, película, Orion Pictures.

Douglas, John y Mark Olshaker, 2017, *Mindhunter. Inside the FBI'S Elite Serial Crime Unit*, Gallery Books, Londres.

Evans, Liesel (Productora ejecutiva), 2020, *The Ripper*, serie, Netflix. Disponible en: <https://www.netflix.com/>

Harris, Thomas, 2021, *El silencio de los corderos*, Debolsillo, México.

Hitchcock, Alfred, (Director), 1960, *Psycho*, película, Paramount Pictures.

Millet, Kate, 2021, *Política Sexual*, Cátedra, Madrid.

Radford, Jill y Diana E. H. Russell, 1992, *Femicide. The Politics of Woman Killing*, Twayne, Nueva York / Toronto.

Ressler, Robert K. y Tom Shachtman, 2018, *Asesinos en serie*, Planeta, Barcelona.

Rodríguez, Teresa, 2007, *Las hijas de Juárez*, Atria Books, Nueva York.

Russell, Diana E. H., 2021, *The Politics of Rape. The Victim's Perspective*, An Author's Guild, Lincoln.

Segato, Rita, 2010, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Prometeo libros, Buenos Aires.

_____, 2016, *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de sueños, Buenos Aires.

Washington, Diana, 2006, *The Killing Fields. Harvest of Women*, Peace, Los Ángeles.

La humana existencia del clown

Carlos Gutiérrez Bracho, *El clown existencial. Historia de una poética sobre la condición humana*, México, Paso de Gato / Universidad Autónoma del Estado de México, 2020.

Se trata de una detallada y fina investigación que deconstruye las diferentes miradas y explica los referentes de observación, en torno al clown y las múltiples advocaciones que se le han investido a través de la historia.

Numerosas sociedades, en particular las occidentales, han caminado de la mano del personaje del clown, a menudo con ignorancia, y sin reparar en el hecho de que este es una anomia de sí mismas. El clown crea una conmoción que provoca un deslizamiento entre sistemas y despierta inusitadas formas de innovación en la ruptura (ver María de los Ángeles Grande Rosales, “Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas de Jean Duvignaud” en *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, núm. 19, pp. 31-33).

Gutiérrez Bracho disecciona con gran precisión aquellos goznes sociales, políticos, rituales y, por supuesto, artísticos donde irrumpe el clown bajo esa gran zona de indeterminación conceptual donde habita. El autor parte de una exhaustiva búsqueda arqueológica de los remotos orígenes del clown en la comedia y para ello desmenuza a las civilizaciones griega y latina. Es importante conocer su función dramática a través de los textos revisados, pero más importante aún es conocer los efectos provocadores de los trashumantes, cínicos y parásitos en el público de aquellas sociedades. Lo cual es explicado con gran conocimiento por el autor, al ver la cantidad de referencias empleadas para establecer sus conclusiones.

Sobra resaltar la extraordinaria introducción del autor, quien puntualmente describe el contenido del texto en sus generalidades. De este modo, las primeras páginas están dedicadas a realizar un periplo sobre las diferentes fases del clown a lo largo de la historia de la humanidad. En dichas páginas destaca la interesante disertación que contra-

pone un gran recuento de conductas perniciosas, sagradas, delirantes y exhibicionistas; todas ellas asociadas a ídolos, condenados, prejuizados, *freaks* o santos dignos de adoración, sin temor, con escarnio o asombro, bajo un bordado argumental bien fundamentado en la exclusión del clown, como principio de inclusión en la sociedad, si se me permite el oxímoron.

Lectura obligada para cualquier interesado en el clown como uno de los ejes centrales de las artes escénicas, pero también para indagar con mayor precisión sobre su relación con los propios orígenes del arte callejero, del circo y su incursión en el teatro, la danza y el cine. El espectro de esta investigación verifica los cruces y colisiones entre los contrastantes estudios sobre carnaval, la liminalidad y el arte poética, en relación directa con nuestro personaje en cuestión. Por tal motivo, los nombres de Bergson, Turner y Aristóteles registrarán notables coincidencias, desde el estagirita que define a quienes ríen o hacen reír, como “los viles que se regocijan en sus defectos”; hasta las premisas sobre la animalidad y

la ritualidad, donde la risa puede alcanzar el nivel del rito de paso, revisado por el sociólogo. De esta suerte, Gutiérrez Bracho expande aquellos territorios habitados por disciplinas aparentemente ajenas a las artes escénicas, y las recupera en forma de poética, sin desterritorializar las fronteras disciplinarias. Todo esto con el afán de recuperar las huellas del invisible hilo que alcanza el origen del concepto clown y aquel que teje, al mismo tiempo, su concepto contemporáneo, en las controvertidas y dispares comunidades del planeta. Destaca, en lo particular, la fascinante comparativa que el autor hace con el tema de la locura, al revisar lo mismo a Eco que a Foucault o Bergman como piedras de toque para la formulación de sus propias disertaciones y analogías. Con tales acciones proporciona una sobria densidad conceptual al clown, el cual, desafortunadamente, es asociado en más de una ocasión, con la cara blanca y la pelota roja en la nariz como únicos signos de identidad. Al avanzar en la lectura, cada página expone la auténtica escena del clown: inoculado entre la felicidad y la tristeza,

bajo la displicencia y la sacralidad, sobre la irracionalidad y el existencialismo; su lugar es el sinlugar de realidad y la representación.

Un notable punto a favor de este trabajo se describe al recoger definiciones, manifiestos y repulsas de quienes ejercen el oficio del clown y de este modo continuar expandiendo los campos de interpretación sobre la experiencia vívida y su conexión inmediateista. Es decir, la afectación punzante en los distintos *textros*, como definiera José Ramón Alcántara en su teoría sobre la textralidad.

Sobresale de manera directa que Gutiérrez Bracho diferencia de tajo el efecto sutil y lacerante del clown existencial, del cómico picante que ordeña la risa mecánica por repetición (de la que hablara Bajtín en sus textos sobre la cultura popular). A partir de esta *différance* derridana, el investigador propone ir hacia una poética del clown como principal eje de discusión, alejándole de toda caracterización simplista. Sus múltiples rostros le dan al clown un concepto profundo de su significado y significativo, lejos de las oposiciones binarias, en

un constante e interminable emplazamiento por definir.

No puedo dejar de mencionar que el libro invita a buscar referentes personales conforme se avanza en la lectura. Existe una breve mención al arte del actor, donde Gutiérrez Bracho habla sobre la capacidad camaleónica del ejecutante, pero esa técnica termina borrando la personalidad propia del intérprete. En contraste, el autor defiende la existencia de técnicas actorales que suman las propias laceraciones del actor al personaje. De esta manera, la construcción del mismo edifica su andamiaje en las imperfecciones, traumas y fatalidades del ejecutante, autentificando la interpretación al máximo. Allí están los trabajos de Joaquín Phoenix, por ejemplo, donde muchas de las pérdidas de actor terminan siendo los vacíos de sus personajes. Estos antecedentes personales son conocidos por el público y la empatía camina de la mano debido a la transparencia de Phoenix, a la coraza que inviste a sí mismo y a sus personajes.

Al hacer la revisión sobre el papel de la risa en la Edad Media,

Gutiérrez Bracho exhibe otra interesante línea de trabajo sobre la locura cuando dice sobre el *fool*: “era un hombre que se enmascaraba y que tomaba la autoridad de su sinrazón para producir un discurso inaccesible a toda posibilidad de represión” (101). Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, esta aportación abre interesantes caminos de interpretación sobre el efecto provocador de ese hombre excepcional y exento, como una más de las caras amorfas e inasibles del clown en la historia occidental; además de todas las configuraciones arriba detalladas.

El autor diserta, continuamente, sobre los recovecos liminales del clown, donde constantemente lo vemos pasar de la santidad, a las carnestolendas y de allí saltar a la locura, como extensión propia de su naturaleza enraizada en la exclusión y la marginalidad. Estas premisas, hábilmente replegadas, son localizadas en los pliegues dramáticos de la producción shakespeariana. En este repaso al período isabelino, la investigación enumera múltiples personajes con vocación clown, como el bufón,

presente en distintas tragedias del dramaturgo inglés.

Lo mismo sucede al hacer una limpia biopsia a la comedia del arte italiana que, dicho sea de paso, se examina cartográficamente para conocer sus posibles orígenes y hasta su exportación como forma y figura escénica a otras naciones. España será un buen ejemplo, donde el autor disecciona la dramaturgia del Siglo de Oro, la cual reservó un lugar icónico al clown, en una particular versión, dentro de la dramaturgia calderoniana, por ejemplo. Poco a poco, el investigador recorre y descubre por completo y con mayor fuerza, las persianas del clown existencial en los grandes dramas universales. Será precisamente en los ejemplos de *El rey Lear* y en *La vida es sueño* que encontrará la revelación de los constructos fundamentales donde sus protagonistas son base fundamental para este trabajo.

El cine también es un espacio intervenido por el clown y, para ello, el autor acude a filmes contemporáneos donde la huella del clown existencial es todavía más acotada. El surgimiento de socie-

dades cada vez más complejas en sus diferencias y contextos mayormente interconectados redundan en características prototípicas del personaje central de esta investigación. La exploración pormenorizada de grandes artistas como Chaplin, los hermanos Marx, Fellini y Bergman habrá de mostrarnos pinceladas únicas, inexorables e irrepetibles de clowns enmarcados en el vacío, la perseverancia, el absurdo, el duelo y, finalmente, en el amor como signo transversal que, paradójicamente, anuda a todos ellos en la mejor definición propuesta por Gutiérrez Bracho. De esta manera nos acercaremos sutilmente al eje interpretativo propuesto por el investigador al reconocer, en la experiencia del intérprete, la capacidad de conectar con la audiencia en la intimidad, alejándose del estereotipo y la humillación del *slapstick*. En el toque sincero, personal y humano de ambos seres que se miran en el desnudo vacío de su pervivencia, encontraremos el acontecimiento vuelto clown existencial.

A partir del séptimo capítulo, el autor, entra de lleno, a los nodos que habrán de ejemplificar los mejores rostros del clown existencial sirviéndose, dicho sea de paso, de artistas contemporáneos a quienes es posible escuchar y admirar en la web. Así, la investigación de Gutiérrez Bracho se muestra como un gran periplo sobre el clown y su trashumancia por la historia universal, pero también, como una original reflexión sobre un ser invisible en el tiempo: un clown existencial. Personaje ávido tanto de sinceridad como de amor, precisamente porque reaparece en estos tiempos modernos que han olvidado esos valores, con la misión de reconectarnos y autentificar la poca humanidad, detrás del maquillaje, que le resta a la humanidad.

JESÚS ISAÍAS TELLEZ ROJAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MÉXICO

Maternidad: historia, letras
e imagen

Alma Mejía González (coord.),
*Reflexiones y representaciones
de la maternidad. La ficción,
el pensamiento y la imagen*,
México, Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa, 2020.

El libro *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen* es producto de diez importantes investigaciones realizadas en los ámbitos de la literatura y la historia. Las primeras ocho mantienen una secuencia cronológica que permite entender el tratamiento que autoras destacadas como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Rosario Castellanos, Leonora Carrington, Patricia Laurent Kullic, Guadalupe Nettel y Samantha Schweblin, le dieron al tema de la maternidad en un extenso período que va del siglo XIX al XXI. Las últimas dos se expresan acerca del feminismo, la literatura y la fotografía. Palabra e imagen se con-

juntan para expresar la influencia recíproca del arte y la vida.

Comienzo esta reseña con la descripción del artículo “Feminismo y literatura: problemas en la representación de la maternidad”, pues, aunque no es el primer texto del ejemplar es una investigación que intelectualmente encabeza todas las reflexiones del libro. En ella, Aralia López formuló una importante precisión respecto al término que nos ocupa: “La idea y, por tanto, la representación de la maternidad, como casi todo en la vida, ha venido sufriendo cambios. El sentido de maternidad, concepto y valor sociocultural asociado a la imagen y al imaginario de lo femenino (como sexo y como género), ha venido evolucionando históricamente de acuerdo con los cambios y necesidades de las diversas épocas” (211). Esta apreciación es muy relevante debido a la manera en la que se relaciona con la identidad femenina individual y colectivamente. En las sociedades y épocas, en las que la maternidad se consideraba un instinto, las mujeres tenían que cumplir con su “misión biológica”. Con el paso

del tiempo, se ha descubierto la carga ideológica que sostenía a ese dogma. De hecho, se le ha rechazado hasta el punto de considerar que la maternidad es una elección.

López González fue una de las primeras académicas que se dedicó a estudiar y difundir profesionalmente crítica literaria con enfoque de género. Durante más de treinta años interpretó a escritoras que reflexionaron acerca de la mujer y su situación sociocultural desrealizando la imagen estereotipada que los autores solían crear. Por eso su estudio tiene la admirable capacidad de sintetizar y conjuntar la perspectiva de más de veintiocho escritoras mexicanas y latinoamericanas de los siglos xx y xxi.

Por su parte, Alma Mejía González se expresa sobre las “Formas de ser madre. Las ideas sobre la maternidad en Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”. Acerca de la primera, hace mención de su excepcional formación académica. Destaca los sobresalientes argumentos que con base en la maternidad esgrimió para defender el derecho de las mujeres a la educación. Sus razones se proyectaron

siempre hacia el futuro, pensando en las que enviudaban o eran abandonadas; según Arenal, era necesario que se les educara para que contaran con una profesión y sustento digno. Mejía González enmarca con precisión el esmero con que Arenal pretendió vencer las resistencias de los hombres de esa época: “las precarias condiciones económicas en las clases menos privilegiadas provocan la enfermedad, la debilidad y, a veces, la muerte de los niños, las cuales se evitarían si las mujeres pudieran tener empleos bien remunerados y si contaran con la educación y la información higiénica necesaria” (25). En contraste, en Emilia Pardo Bazán, Mejía encuentra a una exponente del tema de la maternidad mucho más desafiante. De acuerdo con la escritora coruñesa, la mujer no tiene por qué deberse a los otros, sino ser para sí, con lo cual llegó a la conclusión de que la maternidad era solo una posibilidad fisiológica y temporal que en vez de ser sublimada debía ser colocada en el mismo orden de importancia que el cultivo “de la

vida inteligente, reflexiva y cuestionadora” (35).

En la misma línea de pensamiento decimonónica, Leticia Romero Chumacero da cuenta de “Tres rostros de la maternidad en *Simplezas*”, de Laura Méndez de Cuenca. En México, al igual que en España, se aspiraba a que las madres cumplieran con los estándares de lo ideal. Hecho que era difícil de alcanzar considerando las circunstancias de precariedad en las que, como ha quedado expuesto, vivían las mujeres (incluso las que contaban con una formación profesional). Según los datos biográficos que Romero Chumacero ofrece sobre Méndez de Cuenca, los desafíos que la autora tuvo que afrontar en la vida real (viudez, pobreza, mortandad frecuente de sus hijos) no eran muy diferentes a los problemas que sus personajes sorteaban en la ficción. Por lo mismo, ella trascendió los moldes literarios de los personajes femeninos que predominaron en la narrativa: la *donna angelicata* y la *femme fatale*; en su lugar, creó “mujeres fuertes y delincuentes; madres y esposas anómalas” (55).

Con el paso del tiempo, los pensamientos planteados por las escritoras decimonónicas continúan un proceso de maduración resistente a la anulación de la mujer como ser racional valioso. Así lo demuestra Mayuli Morales Faedo, en el capítulo “Expresión=creación: poética y lectura de la maternidad desde el ensayo en Victoria Ocampo y Gabriela Mistral”. “La querella de las mujeres” acontecida en el siglo xix, rinde frutos en el xx a partir de la producción de ensayos de autoría femenina, en los que, al tiempo que se reflexiona sobre la maternidad, se postula una poética. Es muy importante prestar atención a esta doble función, ya que evidencia que las escritoras no eran ajenas a las discusiones intelectuales y literarias de su época. Morales Faedo demuestra esto analizando e interpretando las ideas de Victoria Ocampo en “La mujer y su expresión”, texto en el que reflexiona profundamente sobre los alcances del término *expresión*, qué significa al pensamiento femenino y sus asuntos como aspectos sociales fundamentales con carácter sociohistórico y artístico. Por su

lado, Gabriela Mistral, presenta a la maternidad a partir de un estilo metafórico que la reviste de valor en tanto que se separa de imágenes estereotípicas. Así resalta la intención de problematizar los principios estéticos reducidos a producir placer y a emitir una imagen ideal de maternidad.

No es sencillo ser madre, no basta con tener un cuerpo femenino para ejercer la maternidad. Acerca de esto habla Claudia Maribel Domínguez Miranda en “La maternidad como reflexión y como asunto político en los ensayos de Rosario Castellanos”. Indica que, a lo largo de veinticinco años, de 1949 a 1974, la escritora chiapaneca escribió sobre el tema. Entre las objeciones que encontró para el ejercicio de la maternidad fue la franca aversión que algunas mujeres demostraban: “encontramos gradaciones de matices. Desde la que soporta el advenimiento de los hijos como una catástrofe inexorable, hasta la que se desentiende de ellos [...] Prefiere la condena universal y la reclusión en una cárcel antes que mecer una cuna” (100). La importancia de re-

conocer este rechazo a una imposición consagrada durante siglos no era menor; sobre todo, si se toma en cuenta que para ella formar niños sanos repercutía en la constitución de sociedades óptimas: de ahí que formara una equivalencia en la que una familia sana era igual a una sociedad sana. ¿Cómo llegar a ser una sociedad ideal? A su juicio, mediante el reconocimiento lúcido de la voluntad de las mujeres y el otorgamiento de derechos educativos y reproductivos equitativos.

Rosario Castellanos no fue la única escritora que se preocupó por hablar de la infelicidad con la que las mujeres solían asumir la imposición del matrimonio y la maternidad, también María Luisa Puga manifestó el problema reiteradamente. Elvia Lucero Escamilla Moreno lo señala así en “Retratos de la maternidad en la obra de María Luisa Puga”, en donde sin rodeos asegura: “lo femenino y la maternidad como producto y realización plena de la feminidad son construcciones que no elaboró la mujer, pero que son perpetuadas por ella a través del silencio que madres y abuelas transmiten”

(125). De nuevo, la maternidad se juzga como un estado fantaseado de bienestar; en la realidad narrativa, el cuerpo revela su falsedad. En consonancia con él, los personajes femeninos experimentan desconcierto, incomodidad y soledad, un sentimiento común al de muchas mujeres que, en el siglo xx, solo tenían la opción de sentirse realizadas mediante el matrimonio y la maternidad.

Si bien cada uno de los artículos que conforman este libro puede leerse individualmente, ya que cuentan con una nutrida y amplia contextualización, su lectura en conjunto proporciona una mirada minuciosa entorno a la experiencia individual y colectiva de la maternidad. Berenice Romano Hurtado ahonda en la vivencia personal de las mujeres y confiesa más sentimientos y consecuencias en su texto, “El cuerpo en la escritura: abandono y maternidad en *Partida de nacimiento* de Virginia Cosin”. La primera observación que realiza en torno a la novela es la intención de la autora de hablar del nacimiento de su hija y del suyo propio. Con Cosin, la mujer

nace y muere cada vez que admite que una madre “no es la figura sólida que habitualmente representa, sino una llena de pliegues y fracturas que muestra su lado más vulnerable” (159).

Este libro comienza en orden deductivo. Las primeras autoras parten del análisis de ensayos de género, logran dar una visión objetiva de la maternidad como un problema social. El resto de ellas avanza hasta materializar la situación en la narrativa en la que se representa a los hijos de madres que, en definitiva, impactan a sus descendientes con sus carencias. Ana Rosa Domenella lo muestra claramente en “Madres trasmutadas por la ficción: Carrington, Laurent y Nettel”. Ella parte del origen del problema: el estado de despersonalización al que se somete a la madre desde que comienza a serlo. Se apoya en las ideas de Nora Domínguez para afirmar: “en general, las madres no tienen voz y, si alguien habla por ellas, son los hijos. Parecen no tener historia anterior, porque nacen ya como ‘madres’ y pierden el nombre propio, se convierten en ‘mi madre’ o ‘la

madre de...’, por lo que carecen de un ‘Yo autónomo’” (168). Esta idea se sostiene en el variado corpus elegido por Domenella: “Mi madre es una vaca” de Leonora Carrington, *La gigante*, de Patricia Laurent Kullick, y *El cuerpo en que nació*, de Guadalupe Nettel. Mediante distintas gradaciones ficcionales indican que las madres no cumplen con los ideales de sus hijos porque son desprovistas de su halo sagrado, porque tienen que sobrevivir a ambientes adversos o porque no logran cumplir con sus propias aspiraciones.

El problema es que las madres no están exentas de los accidentes de la vida, son quienes pueden ser. Karina Mashelin Reséndiz Perales continúa la exposición de este hecho en el capítulo “Nada de todo esto’, de Samanta Schweblin: la relación madre e hija en medio de la locura”. Antes de problematizar la situación, Reséndiz Perales advierte que la escritura de Schweblin encuentra en la familia un núcleo en el que suele darse lo extraordinario, lo anormal y lo insólito. No retrata a la madre idílicamente; la configura en función de los com-

portamientos que manifiestan su locura, y esta es su mayor legado. A decir de Victoria Sau: “La relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones humanas porque pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra, al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda la herencia relacional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre” (203).

El ejemplar culmina con una investigación de Patricia Masse titulada “De la anunciación a la procreación. El embarazo en la fotografía en México”. Parte de un comentario cautivador de Pierre Bourdieu: “Una mujer encinta es normal, pero en una foto me sorprende” (221). La imagen a la que hace referencia es la fotografía que Manuel Álvarez Bravo le tomó a su esposa en 1948. En ella, muestra a Doris Heyden orgullosa de un vientre pronunciado, con lo cual le da a la maternidad una dimensión estética poco frecuentada por los artistas de los siglos XIX y XX. Masse afirma que los fotógrafos, en general, no se interesaban en la vida doméstica de las mujeres

porque en esa época la gestación no se apreciaba en su dimensión histórico-social. De modo que estamos ante uno de los primeros estudios que analizan la imagen de las embarazadas desde un enfoque humanístico. Esta investigación se divide en tres secciones: anuncio, secreto y revelación. Las primeras secciones presentan un recorrido cronológico que inicia en el siglo XIX con fotos de familias y señoras que disimulan la gravedad. Por su parte, la última concluye con retratos de Tina Modotti y Ana Casas Broda, cuyos puntos de vista desafían la perspectiva de sus antecesores toda vez que incluyen la desnudez y la voluptuosidad en el embarazo.

En suma, las lectoras y lectores de *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pen-*

samiento y la imagen encontrarán un extenso proceso de reflexión en el que la maternidad ha dejado de pensarse como una cualidad femenina ligada a un instinto biológico, y ha sido considerada por ensayistas, escritoras y artistas como un acontecimiento de significación social. La problematización que acompaña cada uno de los artículos críticos del texto fue elaborada por académicas especializadas en los períodos y autoras que tratan; de ahí que sus fuentes sean vigentes y constituyan un aporte a los estudios que se han hecho sobre la maternidad en el campo artístico.

CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ
MIRANDA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA - IZTAPALAPA

Palabra de mujer: narraciones
del dolor que nos atraviesa

Daniela Rea (ed.), *Ya no somos
las mismas y aquí sigue la
guerra*, México, Random House,
2020.

En un país convulsionado por las
violencias cada vez más explícitas
y recurrentes surge este importan-
te texto; valioso por su contenido,
pero también porque cristaliza
formas feministas de resistir, de
escuchar y de acompañar-se, de
acompañar-nos durante estos más
de quince años de efectos de la
guerra contra el narcotráfico. En
la carta inicial, las autoras seña-
lan a quiénes va dirigido este li-
bro (mujeres buscadoras, mujeres
torturadas, mujeres desplazadas)
y quiénes lo escriben (mujeres
activistas, mujeres periodistas).
Como en muchos otros ámbitos,
las mujeres aquí y ahora son pro-
tagonistas. Sus historias del dolor,
de la resistencia, de las violencias
vividas, son importantes y son na-
rradas por mujeres periodistas que,
lejos de hacer a un lado sus propios
dolores al pretender una anhelada

objetividad, asumen que al cubrir
tanta barbarie también sus vidas,
sus cuerpos, han sido tocados por
estas violencias.

Las autoras se rebelan, así, del
lugar tradicional desde el cual son
otros los que cuentan sus vidas:
asumen una voz, como afirma
Diana Maffia “reclaman para sí el
lugar de sujeto de enunciación, un
lugar de autoridad que fundan en
la propia experiencia, como legi-
timación de una visión propia de
su condición” (“Epistemología fe-
minista: la subversión semiótica de
las mujeres en la ciencia”, *Revista
Venezolana de Estudios de La Mu-
jer*, 12(28), 2007, p. 92). Ellas nos
muestran que hablar en primera
persona, –atravesando lo personal
que es político y viceversa– resulta
en esta forma de sentir-escribir-
narrar: una práctica de lucha que
se aprende y se realiza en colectivo.
Este grupo de mujeres periodis-
tas, escritoras e investigadoras ha-
blan sin tapujos de los afectos que
las vinculan y nos muestran que
la *amistad política entre mujeres*,
como explica Raquel Gutiérrez, es
ir a contramano y significa desobe-
decir, rebelarse a las estructuras

patriarcales (*Carta a mis hermanas más jóvenes. Amistad política entre mujeres*, 2022). Su desobediencia consiste en construir juntas este texto, en hablar de lo que les pasa y asumirse sobrevivientes, pero no de forma aislada ni solitaria, sino fortaleciendo los vínculos, reconociéndose en las diferencias y en la distancia que las hace afirmar con certeza que ya no son las mismas.

El libro está organizado en dos partes, cada una conformada por textos de diversas autoras, con su propio estilo, y siempre precedidos por un verbo. En la primera parte amar, reconstruir, confiar, abrazar, hermanar y cuidar van a la vanguardia de narraciones que, en historias concretas, muestran lo indecible de atravesar horrores como la tortura, el feminicidio, el desplazamiento forzado, la desaparición. Son esa piedra que cae en un lago, (título de este primer apartado) con la fuerza y contundencia de las palabras que narran “porque hay que nombrarlo”, porque escribir es también “UNA-Nuestra posible respuesta al dolor” (11), respuestas que se tejen en encuentros y desde lo colectivo. En la

manera de construir cada capítulo está la mirada feminista; esa que ni deja de lado la dimensión afectiva ni la ubica en un lugar supeditado e infravalorado en relación con lo intelectual, pues “la subordinación de las emociones también funciona para subordinar lo femenino y el cuerpo” (Spelman y Jaggar como se citan en Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 2015, p. 22). Este texto, al contrario, incorpora la dimensión emocional y corporal recuperando estas voces tradicionalmente vistas como femeninas e infravaloradas respecto de la objetividad e intelectualidad, casi siempre pensadas como asuntos masculinos.

Verónica Gago y Raquel Gutiérrez Aguilar presentan la primera y segunda parte del texto; ambas feministas académicas, pero con fuerte trabajo de activismo, aportan reflexiones situadas. No son solo escenas terroríficas las que se muestran en esas líneas, se trata, como lo dice la propia Verónica Gago de arqueología de ausencias recientes, de relatos que interpelan y que no por tratarse de experiencias subjetivas dejan de dar cuenta

de lo sistémico de las violencias. En esta sacudida, como ella refiere, podemos entrever las explicaciones políticas de la guerra y, sobre todo, dejar de normalizar el horror; narrar la muerte para que no por frecuente se vuelva rutina; prestar el oído a estas historias que permiten sostener la posibilidad de justicia.

Sin grandes pretensiones académicas o disertaciones teóricas, este conjunto de textos muestra con contundencia la incorporación de saberes feministas: deja ver cómo esos lentes color violeta han filtrado la mirada de las periodistas que nos cuentan, de formas muy distintas a los medios convencionales, el horror por el que se atraviesa cuando se es mujer en México. Asimismo, la maternidad se piensa desde nuevos ángulos al leer el texto en primera persona de Daniela Pastrana, quien pregunta a las hijas de periodistas sobre sus formas de convivir o vivir con las coberturas que realizan sus madres en contextos siempre de riesgo, de violencia. Pues, como ella dice: “La guerra trastoca, rompe, descoloca, pone a prueba hasta el sublime mito del amor de las ma-

dres mexicanas” (41). Dar espacio a las voces de las hijas y narrar sus vivencias permite a quien lee, dar un giro más a este tema de necesaria reflexión. Pastrana vuelve sobre la dualidad público-privado, trabajo-casa, con la que se ha erigido la *institución de la maternidad* (Adrianne Rich, *Nacemos de mujer*, 2019), que consagra a las mujeres, en tanto madres, a la devoción y cuidado de sus hijos/as. ¿Qué pasa entonces cuando estas madres reportean los dolores que viven otras mujeres y con ello *des-cuidan* a sus hijas/os? ¿Qué pasa cuando dejas de ser madre y te conviertes en buscadora? Los relatos de Marina Azahua y Daniela Rea sobre las madres buscadoras y su incorporación de conocimientos forenses para encontrar a sus hijos/as, nos hablan del cuidado llevado a otras dimensiones: las de la incertidumbre y la esperanza, pero también la de la inevitable posibilidad de que lo que pueda encontrarse sean sus restos.

Cuidar, procurar, abrazar, son acciones propias del maternaje y, sin embargo, en este libro son presentadas en situaciones total-

mente contrarias a la idea romántica de maternidad. Si como dice Adrienne Rich (2019) el amor y la furia coexisten en las mujeres con hijos/as, ¿qué formas y direcciones toma esta furia cuando la violencia te arrebató a tu hijo/a? Dice Martha (una de las madres del pueblo Úrsulo Galván) al hablar de su dolor: “Un hijo late en tu vientre, lo cargas durante nueve meses. A un bebé tú le enseñas, le muestras el mundo. Es un pedazo de ti. Es una escultura que tú esculpes con los años” (85). Estas palabras que sonarían tan armoniosas en cualquier historia, son demoledoras al saber que está buscando a su hijo desaparecido.

Además de la honestidad en los relatos, las situaciones planteadas llevan a grandes dilemas y nos permiten problematizar la dureza de sus detalles; cuestiones todavía pendientes desde los feminismos: el cuidado, las formas de matinar, la sobreutilización del término *víctima* para hablar de las violencias que atravesamos. Las autoras, sin titubear muestran en cada relato cómo las violencias hacia las mujeres se potencian en

contextos con mayor presencia de armas (sean del crimen organizado o de las fuerzas de seguridad pública). Van también reconociendo y explicitando que en las historias de dolor hay complejas relaciones de poder involucradas (Ahmed, 2015) con diferentes atribuciones de significado y diversos lenguajes para expresarlo. Sobre esto Emanuela Borzacchiello escribe: “Como si en tu cuerpo tuviera que reproducirse —por azar o por destino— la violencia que sufre nuestro país, como si no existiera una vía de fuga, como si tu vida estuviera inscrita en la tierra que habitas” (110). El cuerpo es territorio, pero ¿el territorio puede ser cuerpo? ¿Es posible expresar en nuestros cuerpos las violencias que azotan hoy a Guanajuato, por ejemplo?, ¿nos volvemos nosotras, como sugiere Borzacchiello, testimonios de ese dolor con el que trabajamos? Sin una respuesta contundente, son cuestiones que merecen reflexiones, escucha y diálogos sobre la violencia que, como *una piedra que cae en un lago*, sus ondas expansivas, aunque sutiles nos van alcanzando.

Pero este libro (y tal vez ese sea su mayor acierto) no habla solo de la piedra y su caída, presenta las historias que van conformando *un dique en el río*, título que lleva el segundo apartado presentado por Raquel Gutiérrez. Ella desarrolla el sentido político de estas historias cuando reconoce que necesitamos conocerlas y leerlas, pues son estas mismas palabras duras que nombran la muerte las que “hilvanan el modo en que hemos resistido y cómo vamos aprendiendo a regenerar nuestras fuerzas vitales” (121). En esta segunda parte hay esperanza y organización colectiva. Se trata de escuchar, espejearnos en estas historias para sanar y desplegar esos “anhelos rotos tras la amarga violencia que arrasa vínculos y sentidos” (122). En su presentación cobra sentido recordar y re-escuchar las historias todavía dolientes y, en su mayoría, impunes que atraviesan el territorio nacional. Sanar se vuelve un horizonte posible, habitar nuevos mundos mediante la compañía de otras, las que escuchan, las que acompañan, las que acuerpan y procuran. Es-

tos son los verbos de los seis relatos que integran el segundo apartado.

Acuerpar es el verbo que antecede al texto de Sara Uribe, en el que narra desde su propia historia lo que ha significado vivir en un territorio tan lacerante como Tamaulipas. Lejos de dar cifras o frías reseñas de lo que ahí se ha vivido, se permite y nos lleva con ella a pensar el miedo por el que atravesamos al vivir en este país con tantos años de guerra no dicha o no reconocida, y cómo ese miedo se instala, se expresa en nuestra materialidad. Así, relata su experiencia al hacerse un tatuaje y pensarlo como posibilidad de identificación:

Me pregunté entonces, y lo sigo haciendo ahora, si inconscientemente elegí hacerme un tatuaje por amor o por miedo. Miedo a que mi cuerpo se pierda/se pudra en el anonimato de una multitud de cadáveres desconocidos. Miedo a la borradura total: la desaparición no sólo del cuerpo, sino de la identidad, de la narratividad de la historia. Miedo a que mi cuerpo muerto sea irreconocible y que no

quede nada de mi o, de mi memoria, de mi vida. Miedo a ser una mujer muerta en el recuerdo, en la obsesión, de alguien que ha visto mi cuerpo desnudo y muerto y desmembrado, pero ignora mi nombre (134).

En esta reflexión del dolor desde y en el cuerpo encontramos también alusiones a lo que Veena Das refiere cuando afirma que el dolor de otra pide además de un lugar en el lenguaje un hogar en el cuerpo (*Violencia, cuerpo y lenguaje*, 2016). Reconocer el lenguaje con el que se puede representar el dolor crónico de estas desapariciones, muertes, violencias, pero también estar alerta de cómo el dolor se aloja en nuestros cuerpos. En ese sentido, resulta muy pertinente el verbo que esta autora elige para iniciar su relato pues acuerpar es un concepto que tiene cada vez más presencia en encuentros y foros feministas: se invita a acuerpar movilizaciones, hablamos de acuerparnos como algo que trasciende la acción de “estar con”. En sintonía con esta idea, desde el feminismo comunitario Lore-

na Cabnal, retoma también esta dimensión material para situar en nuestros cuerpos la indignación, cuando afirma:

Nombro como acuerpamiento o acuerpar a la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos [...] El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuesto. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para recuperar la alegría sin perder la indignación (Cabnal, *Feminista comunitaria*, 2015, párr. 7).

Sobre esta idea de organizar colectivamente, resistir y renovar las energías de lucha versan los textos del segundo apartado. En la historia de las mujeres zapatistas narrada por Daliri Oropeza encontramos estas certezas cuando Nichim (mujer tzeltal zapatista) afirma: “Para cuidar el territorio hay que trabajar, organizar a las compañeras” (183). Aquí deja ver que en su horizonte la única posi-

bilidad de liberación es colectiva. Se trata de una opción que debe ser construida desde la compañía, con otras que escuchan, que procuran y con quienes se comparten saberes tejiendo una comunidad. Al respecto, Marcela Turati comparte en su texto la importancia de “Cuidar a las que cuidan”, porque ser mujer y defensora de los derechos humanos potencia los riesgos y, muchas veces, el aislamiento. En esas líneas que narran la iniciativa de una casa para el cuidado de mujeres por parte de otras mujeres se dibuja la posibilidad de priorizar el bienestar rompiendo así el mandato patriarcal de que las mujeres estamos para cuidar a otros, aunque eso implique olvidarnos de nosotras mismas. El autocuidado es pensado desde una dimensión política, hay que visualizar los límites y las capacidades de cada defensora evitando sobreexponerse. Así, ellas explican que “Estar bien emocionalmente te permite tener la fortaleza para luchar contra ese monstruo que es el Estado” (207), además de que “No sólo es cuidarte porque eres tú sino por lo que representas” (208).

Habitar es el verbo del último texto, habitar en el sentido de reconstruir y resignificar los espacios, no solo ocuparlos. Erika Lozano retoma el feminicidio de Lesvy Berlín Rivera Osorio ocurrido en Ciudad Universitaria en el 2017. Sin embargo, la narración es a partir de los testimonios de quienes convocaron a las movilizaciones: cómo transitaron del horror a la resistencia ante la imposibilidad de la reparación del daño en los casos de feminicidio. Las entrevistadas plantean nuevas formas de habitar/resignificar los espacios públicos, construir lugares distintos “donde habitemos todos los espacios que nos fueron negados, donde les seguiremos guardando su lugar a nuestras compañeras, donde podremos contar nuestra historia juntas” (228).

Cierra este libro con la intención que plantean desde la carta inicial las autoras, pues muestra, después de un doloroso recorrido, que colectivamente y desde la organización de mujeres se tejen redes para caminar juntas. A lo largo de los capítulos, podemos apreciar las implicaciones de nuestro posicio-

namiento en tanto investigadoras, y repensar la necesidad de hacer audibles estas voces y estos relatos, para pensar con ellas y para aportar nuevas formas de habitar también los espacios académicos.

“Seguimos creyendo y narrando lo posible.

Seguimos viendo futuro.
Construimos hoy los lugares que queremos habitar” (15).

SANDRA ESTRADA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Sobre las y los autores

Ramón Bárcenas

Doctor en Filosofía y Profesor de tiempo completo del Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato. Sus líneas de investigación son Hermenéutica Filosófica y Filosofía y Literatura. Ha publicado libros, artículos y capítulos de libro relacionados con sus líneas de investigación. SNI 1 (2019-2024).

Miguel Pedro León Padilla

Doctor en filosofía sobre el pensamiento antropológico de María Zambrano, por la Universidad católica de Valencia San Vicente mártir. Es licenciado en Antropología social, licenciado en Sociología, y licenciado en Teología por la Lateranense de Roma. Máster oficial en Bioética, en Ciencias de la familia, y en Doctrina social de la Iglesia. Ha desarrollado la actividad docente en diversos centros y en la actualidad trabaja como profesor, a tiempo completo, en la UCV. Realiza diferentes programas de difusión cultural en radio, prensa e Internet. Y ha dirigido trabajos de campo en etnológicos en el alto palancia. Es autor de diversos artículos sobre el pensamiento de María Zambrano y propuestas educativas para la prevención de la alcoholemia y la violencia en la adolescencia.

Ángel Samuel Sánchez Aristeo

Estudió la licenciatura y el doctorado en Psicología, en la Facultad de Ciencias de la Conducta, de la Universidad Autónoma del

Estado de México, en la Línea de Investigación: *Cultura y Sujeto: comportamiento, prácticas sociales y nuevas subjetividades*. Responsable de Unidad Académica, y Coordinador en la Universidad Digital del Estado de México, de 2016 a 2018. Estudió la Maestría en Docencia. Su última publicación fue: “Hacia una Educación Transformadora”, *Revista Universitaria, de la Universidad Autónoma del Estado de México* (vol. 3, núm. 21, 2020, ISSN 2594-004X).

Susana Silvia Zarza Villegas

Doctora en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Profesora investigadora de tiempo completo de la Facultad de Ciencias de la Conducta de la Universidad Autónoma del Estado de México. Coordinadora de la Especialidad en Intervención Psicoanalítica. Docente del Doctorado en Psicología con la Línea Cultura y Sujeto: comportamiento, prácticas sociales y nuevas subjetividades. Líder del Cuerpo académico Cultura y Sujeto integrante de la Red interinstitucional de Investigación y Formación educativa.

Alicia Rita Rueda Acedo

Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California en Santa Bárbara, licenciada en Periodismo por la Universidad de Sevilla y en Traducción por la de Granada. Actualmente imparte clases de literatura española contemporánea, traducción e interpretación en la Universidad de Texas en Arlington. Es autora de *Miradas transatlánticas: el periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero* (2012) y sus áreas de investigación son la literatura transatlántica de los siglos xx y xxi, los estudios de género, el periodismo literario y la traducción comunitaria.

Cristina Sánchez Mejía

Es maestranda en Letras, área Literatura Comparada, y licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desempeñado como mediadora de lectura, editora y coordinadora editorial con especialización en literatura infantil y juvenil. Entre sus líneas de investigación se encuentran los estudios sobre monstruosidad, la literatura contemporánea y el libro-álbum. En 2022, obtuvo una beca por parte de la International Youth Library Foundation para realizar una estancia de investigación en la Internationale Jugendbibliothek en Múnich, Alemania.

Jesús Armando Gutiérrez Victoria

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Fue becario de investigación en el Seminario de Edición Crítica de Textos (IIFL-UNAM) y en el Seminario “La configuración de géneros literarios en la prensa mexicana de los siglos XIX y XX” (IIFL-IIB). Editor del libro colectivo *Cien años de cultura y letras en Excelsior* (UNAM, 2021). Sus principales líneas de investigación son la escritura autobiográfica mexicana del siglo XX, la literatura cubana del siglo XX y la literatura mexicana del siglo XIX. Director de la publicación independiente *Irradiación. Revista de Literatura y Cultura*.

Alfredo Rosas Martínez

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor e Investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel 1. Línea de investigación: Antropología Simbólica (Mitocrítica). Libros publicados como autor: *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento hermético* (UNAM, 1999). *El sensual*

mordisco del demonio. La presencia del bien y el mal en la poesía de Gilberto Owen (UAEMÉX, 2005). Como coordinador: “*En la costa aún sin mar*”. *César Vallejo ante la crítica en el siglo XXI* (EÓN-UAEMÉX, 2016); *Francia y América Latina. Imágenes, visiones, influencias* (UAEMÉX, 2021). Ha publicado diversos capítulos en libros especializados y colaborado en revistas nacionales y extranjeras.

Jaime Velazco Estrada

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ganador del Noveno Premio Internacional de Narrativa convocado por la editorial Siglo XXI, la UNAM y El Colegio de Sinaloa. Cursa el doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México con una investigación sobre la articulación de un proyecto literario basado en la diferencia lingüística y cultural de una de las primeras generaciones suprarregionales de escritores indígenas en México. Forma parte del Centro de Lengua y Cultura Zoque (Ore’is tyäjk A. C.). Ha publicado ensayos y reseñas en torno a la literatura en lenguas indígenas y literatura contemporánea.

María José Binetti

Doctora en Filosofía (Universidad de Navarra, 2004), Magíster en Estudios de las Mujeres y de Género (Universidad de Luján, 2018), investigadora del CONICET (Argentina) con sede en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (Universidad de Buenos Aires), y profesora de grado y posgrado en diversas universidades nacionales. Su trabajo de investigación se ha centrado en el pensamiento continental contemporáneo interpretado en continuidad con el idealismo alemán. Actualmente, desarrolla su actividad en torno a una filosofía feminista de la diferencia sexual enmarcada en el giro especulativo y los nuevos realismos del siglo XXI. Entre sus libros se destacan *Mater/realismo. Aportes para*

una filosofía feminista de la diferencia sexual (Prometeo, 2018), *El idealismo de Kierkegaard* (Universidad Iberoamericana, 2015); es además traductora de la obra de Kierkegaard del danés al español y ha publicado numerosos artículos y colaboraciones en revistas internacionales.

Rubí de María Gómez Campos

Doctora en Filosofía por la UMSNH. Maestra en Filosofía de la Cultura por la UMSNH. Master en Género y Derecho por la Universidad de Barcelona. Licenciada en Filosofía por la UMSNH. Profesora-investigadora titular adscrita a la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Coordinadora del Centro Interdisciplinario de Estudios de la Mujer adscrito al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UMSNH.

Karla Jhoana Núñez Sandoval

Doctoranda en el InstiFem de la Universidad Complutense de Madrid con la investigación de tesis: “Hacia una fenomenología del dolor: la constitución de la subjetividad femenina a través del cuerpo violentado. Apuntes desde una fenomenología material”. Maestra en Filosofía por la Universidad de Guanajuato con la investigación de tesis: “Ego y Alter-Ego: La identidad del sujeto a través de la hermenéutica de sí mismo, para conformar una ética de la otredad. Un estudio desde de la obra de Paul Ricoeur”. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Guanajuato con la investigación de tesis: “La ética ficcional en la obra de Albert Camus”, publicada por la UG. Organizadora y docente de los Seminarios de Género/ Diplomado de Género: Pensamiento, Cultura y Sociedad que ofrece la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UG (enero 2013-julio 2015 y octubre 2021-marzo 2022). Es revisora en *Asparkia*, investigación feminista y el *RECERCA revista de pensamiento y análisis*. Fue coordinadora del Programa Institucio-

nal de Igualdad de Género en la UG (2020-2022) y es profesora de tiempo completo en la ENMSI de la Universidad de Guanajuato (2015 a la fecha). Sus líneas de investigación: Filosofía feminista, fenomenología, ética y filosofía política.

Liliana García Rodríguez

Doctora en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con dos estancias posdoctorales en la Universidad de Guanajuato. Es profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato. Sus líneas de investigación son feminismo, la relación entre filosofía y cine, y estética. Entre sus últimas publicaciones en revistas se encuentra “Sofía Carrillo, una apuesta por lo fantástico” y “Anotaciones sobre la voz femenina. *Nosotras* frente a la inquietud del mundo”. También ha colaborado con capítulos en libros colectivos de diversas universidades, entre los que se encuentran: “La expresión del deseo. Psicoanálisis y surrealismo en *Un perro andaluz*” (BUAP), “*Sangre*, un film de Amat Escalante” (UG), “El triunfo de la realidad en una tierra sin pan. El aparato cinematográfico como arma” (UG) y “El proyecto posrevolucionario mexicano: entre ‘Ojitos’ y ‘el ciego’” (UNAM). Es coordinadora académica de la colección editorial Découpage, publicaciones de materiales inéditos y estudios especializados de creación cinematográfica. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dra. Cecilia Ramos Estrada

Secretario Académico

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Salvador Hernández Castro

Coordinadora Editorial

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Secretario Técnico de la Cátedra

José Revueltas de Filosofía y Literatura

Dr. Rogelio Castro Rocha

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Hernández Fuentes

Valenciana núm. 31 se imprimió en el mes de enero de 2023 en los talleres de Gesta Gráfica, ubicados en Blvd. Nicaragua 506, Col. Arbide, León, Guanajuato, México. El tiraje fue de 50 ejemplares para cumplimiento de las obligaciones legales editoriales.