

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 6 Núm. 11 Julio-Diciembre 2026



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

D.R. 2026 © Humanitas. Revista de Teoría Crítica y Estudios Literarios, **Vol. 6, No. 11, julio-diciembre 2026**, es una **publicación semestral** editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. Tel.+52 (81)83-29- 4000 Ext. 6533. <https://revhumanitas.uanl.mx> Editor Responsable: Roberto Kaput González Santos. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **04-2022-020212344100-102**, ISSN **2683-3247**, ambos ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro de Estudios Humanísticos de la UANL, Dr. Roberto Kaput González Santos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. **Fecha de última modificación de 15 de julio de 2026.**

Rector / Santos Guzmán López

Secretario de Extensión y Cultura / José Javier Villarreal

Director de Historia y Humanidades / César Morado Macías

Titular del Centro de Estudios Humanísticos / Beatriz Liliana De Ita Rubio

Director de la Revista / Roberto Kaput González Santos

Autores

Edith Ibarra

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Tomás Speziale

Óscar Ortega Arango

Jesús Alberto Leyva Ortiz

Mónica Cázares Castillo

Natalie Marlene Martínez Colorado

Ramón Ramírez Ibarra

Ander Urteaga Silva

Manuel Santiago Herrera Martínez

Editor Técnico / Juan José Muñoz Mendoza

Corrección de Estilo / Roberto Kaput González Santos

Maquetación / Concepción Martínez Morales

Se permite la reproducción total o parcial sin fines comerciales, citando la fuente. Las opiniones vertidas en este documento son responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la opinión de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Este es un producto del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. www.ceh.uanl.mx

Hecho en México

**Mujeres, espacios domésticos y maternidad
simbólica en la dramaturgia mexicana: dos
momentos de reconfiguración social, la restauración
republicana y el periodo posrevolucionario**

**Women, Domestic Spaces and Symbolic
Motherhood in Mexican Dramaturgy: Two
Moments of Social Reconfiguration, Republican
Restoration and the Post-Revolutionary Period**

Edith Ibarra

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Ciudad de México, México

eibarra.citru@inba.edu.mx

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Ciudad de México, México

mvasquez.citru@inba.edu.mx

Resumen: Este ensayo analiza de manera comparativa dos textos dramáticos en los que se busca destacar ciertos paralelismos, como son el deseo de las clases dominantes por establecer alianzas entre las partes comprometidas dentro de movimientos armados, así como la presencia de un hijo que pudiera encarnar el futuro de estas clases, y la casa, espacio doméstico, como sinécdoque. En un primer tiempo, se estudia La catarata del Niágara de Vicente Riva Palacio y Juan Antonio Mateos, y después

se analiza El tercer personaje, de Concepción Sada. El propósito es encontrar ciertas coincidencias en dos momentos de la historia en México: el conflicto entre conservadores y liberales, y el acomodo de las clases dominantes en el periodo posrevolucionario; en ambos casos, las clases desplazadas intentan imponer un modelo de reorganización del país para conservar sus privilegios.

Palabras clave: dramaturgia mexicana, República Restaurada, posrevolución mexicana, Concepción Sada, Vicente Riva Palacio y Juan Antonio Mateos, ficciones políticas.

Abstract: This essay analyzes two dramatic texts, seeking to highlight certain parallels, such as the desire of the ruling classes to establish alliances among the parties involved in armed movements, as well as the presence of a son who could embody the future of these classes; and the house, as a domestic space, as a synecdoche. First, Vicente Riva Palacio and Juan Antonio Mateos's *La catarata del Niágara* is studied, followed by an analysis of Concepción Sada's *El tercer personaje*. The purpose is to identify certain coincidences in two moments in Mexican history: the conflict between conservatives and liberals, and the accommodation of the ruling classes in the post-revolutionary period. In both cases, the displaced classes attempt to impose a model for the reorganization of the country to preserve their privileges.

Keywords: Mexican Dramaturgy, Restored Republic, Post-revolutionary Mexico, Concepción Sada, Vicente Riva Palacio and Juan Antonio Mateos, Political Fictions.

Introducción

Entre las coyunturas de la historiografía teatral mexicana se encuentra el periodo entre 1862-1869, caracterizado por el auge de la dramaturgia patriótica impulsada por los escritores liberales. Otro es el de 1917-1946, marcado por un grupo de escritoras y escritores que intenta posicionar a la dramaturgia escrita en el país. Dos textralidades, es decir “textualidad accionada o acción textualizada” (Alcántara 10), que buscan imponer un modelo escénico en el que se reflejen los valores, problemas y anhelos de una Patria en construcción, delimitada desde una cúspide intelectual.

La construcción de la nacionalidad mexicana, a través de la literatura, se remonta a los primeros años de la época independiente, cuando los periodistas republicanos comenzaron a formular el supuesto de la riqueza natural del territorio junto con las cualidades artísticas de sus pobladores. A partir de entonces se inició la exaltación de las letras criollas y de sus autores en periódicos y compendios, un proceso en auge luego de la restauración republicana, evidente en las páginas del periódico literario *El Renacimiento* en 1869, donde se informó de la publicación de obras teatrales, poesías y novelas debidas al talento de creadores de distintas regiones del país.

En tales obras se distingue el trazo de un perfil de los mexicanos anhelado por la intelectualidad liberal: mujeres abnegadas, dispuestas a servir a la patria, lo mismo que hombres valerosos, patriotas fieles con espíritu de sacrificio, como es el caso de *La catarata del Niágara* de Vicente Riva Palacio y Juan Antonio Mateos, estrenada en 1862. Dentro de este modelo ideal de la mexicanidad se encuentra un viejo combatiente independentista que logra “limpiar” la honra mancillada de una joven seducida por un soldado norteamericano.

En este drama aparecen de igual manera los ambiciosos, egoístas, antipatriotas, dispuestos a entregar el territorio y perder la soberanía: son la fracción que mira con nostalgia un pasado de dominación extranjera.

Por otro lado, las condiciones materiales que produce la Tercera Modernidad podrían explicar la razón del surgimiento de una dramaturgia en la que la mujer representada altera los márgenes normativos de su representación; es decir, textos como *Señorita Julia*, *Casa de muñecas*, que acontecen a finales del siglo XIX, muestran otros modos de existencia para las mujeres. Esto supuso mirar en escena a mujeres rompiendo el esquema de su cotidianidad para tomar a su cargo nuevas tareas, nuevas responsabilidades, nuevas formas de relacionarse con el mundo, diseñado y administrado por los hombres.

Tal es el caso de las mujeres representadas en *El tercer personaje* de Concepción Sada, estrenada por la Compañía de María Teresa Montoya en 1936, en la que una mujer médica compra a un marido, un ex hacendado del Porfiriato, para cumplir con la función de madrespasa, categoría de análisis que refiere Marcela Lagarde:

Todas las mujeres por el solo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres. (280)

Si bien Adriana Pradel, personaje principal, busca casarse, lo hace a partir de sus propias necesidades y de sus propias reglas. Para ella ha dejado de ser obvia la manera en la que el sistema patriarcal

le enseñó a comportarse y a lo largo del texto presenciaremos el modo en el que lo pone en duda, en un México posrevolucionario en el que la nueva clase dominante busca congraciarse con la clase desplazada por el movimiento armado.

De ahí que el análisis comparativo de las obras citadas permita destacar ciertos paralelismos que a continuación se sugieren:

1. En los textos propuestos se puede notar el deseo de las clases dominantes por establecer alianzas entre las partes comprometidas dentro de movimientos armados; es decir, por un lado, en *La catarata del Niágara*, un sector de la burguesía del siglo XIX necesita aliarse con los invasores extranjeros, tanto norteamericanos como franceses, para sobrevivir; por otro, en *El tercer personaje*, Adriana, nueva rica, salva de la ruina económica al ex hacendado del Porfiriato al que le fueron embargados los bienes, en un gesto que permite la reunión de ambas clases dominantes en una Patria convulsa.
2. En ambas obras se hace evidente la presencia de un hijo que pudiera encarnar el futuro de estas clases; a saber, en *La catarata del Niágara* el fruto del matrimonio entre la mujer mexicana y el oficial invasor simbolizaría a un México con las cualidades de la sociedad norteamericana y de la burguesía nacional con aspiraciones cosmopolitas. En el caso de *El tercer personaje*, el hijo representa la posible recuperación del modelo latifundista, sostenido por el capital de la nueva burguesía. De acuerdo con la anécdota de ambos textos, el hijo no se materializa, pues, por una parte, el soldado norteamericano asesina a la madre arrojándola a la catarata, con ellos se desvanece simbólicamente la posibilidad de conformar un país sometido a los intereses expansionistas, y al morir el padre a manos del veterano insurgente, renace el deseo de instaurar un régimen soberano; por otra, Adriana nunca le confiesa a Alfredo que quiere un descendiente, si bien ese era su plan

inicial, en el momento de consumarse el matrimonio el ex hacendado le recrimina la humillación por la que ha pasado durante la celebración del mismo, y la acusa de vanidosa y cruel, por lo que Adriana no puede hacerle saber el fin de ese matrimonio: concebir un hijo, símbolo de la continuidad de los privilegios de los antiguos hacendados y sus herederos.

3. Tanto en *La catarata del Niágara* como en *El tercer personaje*, parte de la acción dramática se desarrolla en el espacio doméstico que habitan los personajes principales: la casa tiene la función de la sinécdoque, es la parte por el todo, la nación convulsa, en el primer caso, debido a las amenazas intervencionistas, norteamericana y luego francesa, y en el segundo, es el punto de encuentro de la burguesía, el espacio de la consulta privada y el lugar en el que se guardan las apariencias.

De acuerdo con estos tres puntos, se presentará el análisis de ambos textos para hacer evidentes estos cruces.

La catarata del Niágara, la alianza ante el territorio amenazado

Este drama fue representado cuando el ejército francés avanzaba hacia la capital de la república, de ahí que los autores aludan a la invasión norteamericana de 1847 para alertar a los espectadores acerca de las consecuencias del intervencionismo.

Según el argumento, Rosa y Magdalena, madre e hija, viven en una mansión. La segunda espera la llegada de su prometido, Andrés, apostado en el frente de batalla en defensa del país ante la invasión norteamericana. Con ellas se encuentra un amigo de la familia, Serafín, admirador de la sociedad estadounidense y, en consecuencia, partidario del intervencionismo y de la adopción

de modelos foráneos en la conformación del país. El soldado vuelve mal herido del combate y se refugia en el hogar de las mujeres, pero debe salir intempestivamente debido al arribo de Gustavo, un oficial norteamericano a quien se ha asignado la ocupación de la casa, mientras las tropas invasoras permanezcan en la ciudad:

MARTÍN: Señora, en este momento,
llega un jefe americano.
(Aparte.) ¡Dios nos tenga de su mano!
a pedir alojamiento.
SERAFÍN: ¿Un yanqui? ¡Bravo!
MAGDALENA: ¡Qué susto!
ROSA: ¡Ya se acerca!
MARTÍN: ¡Tal ultraje!
ROSA: Martín, a mudar de traje,
quiero evitar un disgusto.
MARTÍN: Tal humillación, señora ...
ROSA: Obedece. (Riva Palacio y Mateos 401-402)

En un principio, Magdalena es parte de la población que confía en el ejército nacional, patente por su relación amorosa con el combatiente Andrés; de ahí que aguarde la llegada victoriosa de su prometido, hasta el momento en que aparece el oficial¹ norteamericano de quien se enamora de manera instantánea, olvidando el compromiso con el militar mexicano.

MAGDALENA: Confieso que aquel halago
fue la ilusión pasajera,
y que al alma en su carrera
no causó menor estrago.

¹ En el texto no se especifica el grado, solo se menciona “jefe”.

Amaba a Andrés, lo confieso,
y en mi delirio creía,
que a no amarle moriría
de mi pasión al exceso.
Yo pensé que en mi camino
pasaran esos amores
como viento entre las flores,
como el albor vespertino.
El alma no se desvela
por pasados devaneos,
que ni agitan los deseos
ni el corazón los anhela.
De Gustavo en el cariño
encuentro dulce reposo,
que es el amor del esposo
tan puro como el armiño.
Y no quiero en la memoria
recuerdo vago y perdido;
echó su manto el olvido
sobre esa luz transitoria.
Porque yo adoro a Gustavo,
y encuentro en mi fe querida
mi pasión correspondida
y él de mi pasión esclavo.
Esclavo de mis antojos
ser muy feliz se imagina,
pues que mi amor adivina
en el brillo de mis ojos. (Riva Palacio y Mateos 409)

Como se puede notar en este diálogo, Magdalena se enamora rápidamente del oficial invasor y olvida de la misma manera el amor ferviente que sentía por Andrés, el soldado patriota. Es de notar que las dos mujeres establecen una alianza con el invasor por distintas vías; por un lado, la madre admite dócilmente alojar al invasor, y por otro, la hija se vincula de manera afectiva con el hombre que altera

la vida de la nación. De esta forma y por distintas vías establecen una alianza contraria a la facción liberal. En concordancia con ellas, Serafín declara abiertamente su conservadurismo, como se aprecia en los siguientes versos:

SERAFÍN: Ser patriota
no es de gusto ni buen tono.
La política ¡qué horror!
El que tiene que perder,
¿para qué se ha de meter?,
estarse en casa es mejor.
No es la patria para mí,
no quiero tener influjo:
tener patria es mucho lujo,
yo prefiero el pastchulí [sic].
Dicen con gran parsimonia:
“Mis arterias tienen fuego”.
Y yo les respondo luego:
“Las mías solo colonia”.
La política se usa
entre abogados ramplones,
médicos ignorantes,
en fin, solo en la gentuza. (Riva Palacio y Mateos 389)

Así, Serafín representa al sector de la población que ante la inestabilidad política y el peligro de perder su estatus es partidario del regreso al pasado, con el territorio nacional sometido por una potencia extranjera. Una postura contraria al anhelo patriótico de construir un país soberano, sintetizada en la frase “¿Qué más da que la bandera / tenga águila o tenga estrellas?” (Riva Palacio y Mateos 395).

De modo contrario, el sirviente de la casa, un excombatiente de la lucha independentista, que se distingue por su carácter radical republicano, recrimina a Serafín por su postura antipatriótica:

Martín: ¿Nada es la patria?, ¿nada la bandera?
Es un necio el que muere, usted lo ha dicho,
defender el país una quimera,
luchar por el honor torpe capricho.
Vosotros, sí, los que en mentido alarde
despreciando valor y patriotismo,
la frente al invasor dobláis cobarde.
¡Entre el inmundo cieno de egoísmo! (Riva Palacio y Mateos
397)

A partir de lo expresado por Martín, se deduce que la alianza con el invasor evidencia la satisfacción de los intereses individuales sobre los colectivos, mientras el heroísmo de los milicianos insurgentes y republicanos adquiere mayor trascendencia al encauzarse hacia la búsqueda del bien común.

La construcción de un país soberano, un anhelo en peligro

Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos recurren a la metáfora de los lazos filiales para trazar un conflicto, la definición del modelo político nacional, en *La catarata del Niágara*. En primer término, el padre de Magdalena, un oficial participante en la gesta independentista, muere y ella queda bajo el resguardo de Martín, excombatiente de la misma causa. De ahí que el origen de la niña remita a los inicios de la república independiente, es decir, el país se debe al heroísmo de los insurgentes, reconocidos en la parafernalia nacionalista como los “padres de la patria”. Así lo relata Martín:

Al morir mi general
sobre el campo, allí me dijo:
“Va a venir al mundo un hijo,
ya huérfano por su mal.

Siento en mis hijos la muerte,
ya no le podré mirar
tú vives para cuidar
de su existencia y su suerte”.
Murió, niña, entre mis brazos
y en mi triste desconsuelo,
corrí a buscarte en mi anhelo
con el alma hecha pedazos. (Riva Palacio y Mateos 391-392)

De acuerdo con este diálogo, Magdalena creció en la orfandad, una condición asociada con el sacrificio del mártir independentista que la procreó, y ha permanecido al cuidado de un combatiente de menor rango, Martín, cuyo cuerpo lisiado remite al debilitamiento de los ideales de unión, libertad e independencia, indispensables para la preservación de la soberanía.

En 1847 y en 1862 eran evidentes las divergencias internas que favorecían los atentados contra la integridad del territorio nacional y la imposición de un gobierno extranjero (Florescano 138-146). Por lo tanto, la niña-patria soberana, encarnada en Magdalena, creció “tan bella y tan pura” —advierde Martín— hasta que “vino a turbar” su tranquilidad “la cruda guerra” (Riva Palacio y Mateos 392) en sus dos vertientes: tanto los enfrentamientos internos entre las facciones partidistas como las confrontaciones con los ejércitos de las potencias expansionistas.

Años más tarde, la joven madura. Ante la opción de definir su futuro, admite la trascendencia de su relación con Andrés, el soldado republicano, su protector “natural”: valeroso defensor de su soberanía y pareja ideal para reencauzar el anhelo de erigir un país soberano.

¿No sabes tú que mi vida
a la suya eslabona,

y que mi llanto pregona
lo profundo de esta herida?
Sabes que mi porvenir
pendiente está de ese hombre:
su nombre va ser mi nombre
¡si el muere voy a morir! (Riva Palacio y Mateos 391)

Sin embargo, la incertidumbre por la suerte del militar, debido a la amenaza de una invasión, genera en Magdalena apasionados arranques de angustia que comparte con Martín.

Es importante señalar que los personajes no están contruidos desde una profundidad psicológica; más bien funcionan como alegorías que representan las posturas de los mexicanos ante la invasión norteamericana. De ahí que desde el inicio del drama, la madre de Magdalena sugiera la posibilidad de una fractura en la relación de su hija con el soldado patriota.

Rosa: Me importuna, Magdalena
ver ese pesar doliente.
Oscureciendo tu frente
antes tan pura y serena.
Dale tregua a tu quebranto.
Magdalena: imposible madre mía,
es que la desgracia impía
arranca a mis ojos llanto.
Rosa: Siempre a tu edad, el olvido
es del amor recompensa. (Riva Palacio y Mateos 388)

Como presagio de la alianza con el invasor, la madre de Magdalena la insta a silenciar su amor por el patriota. Consumada la invasión, Gustavo se aloja en la casa de Rosa, seduce a Magdalena y se casan. En apego a las costumbres y al fin socialmente impuesto

a la unión tradicional, se deja entrever la procreación de un hijo. Sin embargo, el militar norteamericano se marcha hacia Niágara una vez firmados los acuerdos de paz, y vuelve a contraer matrimonio interesado en recibir una cuantiosa dote. Sin sospechar el engaño, Magdalena va en búsqueda de su esposo, en compañía de Martín, y en su compañía afronta las dificultades de la búsqueda:

Martín: No hay, hija, que desmayar,
en encontrarle confío.

Magdalena: Yo también, amigo mío,
más ya comienzo a dudar.

Ha preferido al ultraje
de mi abandono profundo,
caminar por todo el mundo.

Martín: Cerca está el fin del viaje.

Magdalena: Y al encontrarle doquiera,
aunque mi pecho es sensible,
se alzaré mi voz terrible

¡Ay! cuando menos lo espera.

No lo veré con encono,
le pediré angustiada,
cuenta de mi fe burlada,

de mi llanto y mi abandono. (Riva Palacio y Mateos 438-439)

Siguiendo con la idea de la encarnación de Magdalena como la Patria, ahora se encuentra ultrajada por un oficial norteamericano. Ella lo busca en un intento por recuperar su estatus perdido y volver a tener el lugar que detentaba.

Siguiendo con la anécdota, Gustavo se entera de la llegada de Magdalena y de Martín. Tras encontrarlos se encaminan hacia la catarata del Niágara, donde pretende arrojarla para no contravenir con su nuevo matrimonio; un evento indicativo de la mezquindad

de los extranjeros, caracterizados por el interés de satisfacer sus intereses individuales.

De pronto, mientras Martín descansa, reaparece Andrés, el prometido original, el soldado republicano, dispuesto a enfrentar nuevamente al oficial norteamericano:

Ya contenerme es en vano,
mi suerte está decidida.
Aunque en la lucha sucumba,
he de batirme con él,
porque este rencor cruel
solo le apaga la tumba. (Riva Palacio y Mateos 445)

Después de esto, Martín prosigue su camino y alcanza a ver como Gustavo arroja a Magdalena a la catarata:

Es ella que se derrumba,
él la impulsó, yo he visto:
a creerlo me resisto,
¡él improvisó su tumba! (Riva Palacio y Mateos 450)

Testigo del asesinato de Magdalena, símbolo de la patria, el veterano insurgente apuñala al oficial norteamericano y marca el reinicio del ciclo de conformación de una república libre de la presencia extranjera. Martín y Andrés, sobrevivientes del drama, indican la preservación de los principios independentistas y liberales cuando peligra el anhelo de la construcción de un país soberano ante la intervención francesa en 1862, cuando se estrenó el drama.

La casa: territorio nacional

Rosa, en tanto propietaria del inmueble que habita, además de su rango social reconocido, es considerada para alojar a un oficial

norteamericano en su mansión, en la que viven ella, que es viuda, y su hija; Martín, el soldado, y Andrés, el patriota.

Ella dócilmente acepta hospedar al invasor quien se presenta ante ella como una caballero de modales exquisitos, contradiciendo su carácter violento que atenta contra la paz de la nación:

Gustavo: Beso los pies.

Rosa: Adelante.

¿Que se ofrece?

Gustavo: He recibido
la dirección, y he venido
a la casa: terminante
era la orden, señora,
aunque me cause pena,
de mi carácter ajena
tal molestia y a tal hora.

Se me señala esta casa
para ser mi alojamiento.

Rosa: Pues disponed al momento.

es la orden... (Riva Palacio y Mateos 402)

Al ocupar la casa, símbolo de la invasión del territorio nacional, el oficial muestra cierta caballerosidad que le permitirá ganarse la confianza de la propietaria. Ante esta disposición, Andrés, el patriota herido en combate, decide abandonar la misma casa que había representado un refugio en su vida, pero que ahora habitada por el enemigo lo hacen imposible.

Convencido de los perjuicios provocados por los intereses expansionistas, sale del lugar tras advertir:

¡Imposible!, un mismo techo
no nos cubrirá a los dos:
me voy sin decirle adiós,

aunque se rompa mi pecho.
De mi patria al enemigo
nunca tenderé la mano
ni de su victoria ufano
ha de gloriarse conmigo.
Se cierne sobre esta casa
una maldición del cielo,
una tormenta de duelo
sobre sus hogares pasa.
No lo he soñado, ¡ay de mí!,
¡amistad al invasor!
Esta casa me da horror ...
¡Huyamos pronto de aquí! (Riva Palacio y Mateos 405)

Pese a estar malherido, Andrés sale de la residencia para reincorporarse a su contingente y regresa tiempo después para sorprenderse ante el enlace matrimonial de su prometida-patria con el soldado-invasor.

Ante la ocupación, no solo el soldado patriota abandona el espacio invadido; también lo hace Serafín, símbolo del conservadurismo, quien no encuentra razón para estar ahí por lo que decide salir del país:

Magdalena: ¿De viaje?
Serafín: Con mucho gusto
dejando los patrios lares,
me voy a cruzar los mares:
tengo dinero y es justo.
Los tiempos están perdidos
y mamá mucho se aflige.
Magdalena: ¿Y hacia dónde se dirige?
Serafín: A los Estados Unidos.
No hay necesidad, no quiero...
aunque mi franqueza notes,

éste es país de hotentotes:
yo nací para extranjero.
Busco civilización,
no bella naturaleza:
aquí juegan la cabeza
cual si fuera diversión. (Riva Palacio y Mateos 410-411)

No sorprende esta mirada racista y clasista de quien encarna los valores de conservadurismo del siglo XIX mexicano que sostenía que lo anglosajón, en este caso, representaba lo civilizatorio, la transformación de la Naturaleza en cultura, la salida del estado primigenio. Para Serafín, Estados Unidos cumple con sus aspiraciones de un país modernizado por el paso del capital.

Semejante declaración provoca el enojo de Martín, el veterano insurgente que le responde:

Puede usted marchar de aquí:
la patria no necesita
del auxilio de un cobarde;
hay sangre noble que arde
y en otros pechos se agita.
Hijos bastardos, la gloria
es para quien la comprende:
para vosotros no enciende
nunca su antorcha la historia. (Riva Palacio y Mateos 419)

Esta división existe hasta nuestros días; basta con abrir los periódicos para saber qué tipo de prensa apoya la intervención extranjera en nuestro país y quiénes siguen pensando en una patria que necesita ser defendida.

En la casa, como en el territorio nacional, confluyen diversos personajes cuyos caracteres hacen evidente las distintas posturas

que surgen ante la amenaza expansionista de un país invasor, en este caso los Estados Unidos: Rosa muestra la opción de una alianza con los invasores; Magdalena comprometida con el soldado patriota, luego burlada por el oficial norteamericano, muestra las desventajas de la invasión pues las mujeres, en tanto botín de guerra, serán las jóvenes mancilladas; Serafín encarna la oposición al ideario liberal; al contrario de este, Andrés simboliza al patriota valeroso defensor de la soberanía y Martín, el luchador independentista. Cinco posturas en tiempos de invasión, cinco maneras de reaccionar ante la ocupación del ejército norteamericano.

Es necesario subrayar el papel de Martín en el texto, pues no solo es el reflejo de la tradición combativa del pueblo mexicano, sino que encarna la experiencia de la soberanía en peligro. Él es el héroe vencedor de esta trama: sale de la casa-territorio nacional para derrotar al enemigo en su propio país, en Niágara. Este acto adquiere mayor relevancia ante la situación de emergencia por la inminente invasión francesa y la imposición de un régimen ajeno a los proyectos nacionalistas liberales. En suma, la casa alude al territorio nacional y sus ocupantes los distintos proyectos que conformaban a la nación.

El tercer personaje, la alianza entre pares

Desde el primer acto de este texto dramático, nos encontramos con representaciones anómalas de lo femenino, pues Adriana Pradel, personaje principal, convoca a su amiga Magda para confesarle que ha puesto un anuncio en el periódico para comprar un marido: en este, ella ofrece dinero a cambio de matrimonio.

Adriana representa a la nueva clase en el poder, una burguesía que se adapta al régimen posrevolucionario y que puede, porque tiene

los medios, romper con ciertos esquemas morales del Porfiriato. Ella, siendo una treintañera sin familia, busca en un esposo comprado la posibilidad de tener un hijo dentro del marco de la unión conyugal. Lo que sorprende en el texto es que la mencionada ruptura se dé dentro del ámbito del contrato marital, es decir, que sea ella la figura dominante, la que toma el lugar del hombre para elegir y poner las condiciones del matrimonio.

Como se puede notar, esta disposición produce un desacomodo en las formas habituales de ser mujer, pero gracias a esta ruptura es que Adriana puede articular una mediación con la clase desplazada por la Revolución mexicana, es decir, los hacendados, a través de un hijo que imagina con uno de ellos. En esta mediación, ella se sitúa en un lugar casi heroico, pues su objetivo tiene el fin de servir, de “encontrar la finalidad que justifique su vida” (Sada 11).

Siguiendo con la anécdota, ella pone un anuncio en varios periódicos en el que ofrece dinero a cambio de matrimonio; ante cincuenta respuestas, ella elige a tres candidatos para entrevistar: un antropólogo inglés, Mr. Sheprers, un panadero español, Juanico Quesadas, y Alfredo Noriega, hijo de un hacendado que ha perdido su riqueza y sus propiedades por causa de la Revolución. Sin que sea consciente de su elección, cada uno de ellos encarna un periodo de la historia de México: así, el inglés representa no solo al impacto que la antropología foránea tuvo en la local, sino también al auge de las excavaciones realizadas durante el periodo posrevolucionario, con el propósito de establecer el origen del país a partir de los hallazgos en los sitios arqueológicos. El panadero español, un hombre que representa un colonialismo español debilitado, necesitado de capital para invertirlo en su negocio, a diferencia de sus antecesores que

lo obtuvieron del saqueo continental. Y finalmente, el hijo de un ex hacendado, digno representante del latifundismo de la época porfirista, que busca recuperar su fortuna confiscada durante el movimiento revolucionario.

Cabe apuntar que Adriana Pradel forma parte de una clase emergente, no solo por la estabilidad económica que ostenta, sino porque además es profesionista médica con consulta privada, lo que amplía su margen de representación en tanto mujer de su época. Al elegir al ex hacendado, en un gesto entre pares, lo rescata financieramente para que pueda recuperar sus propiedades y su lugar en la sociedad. De esta forma, en los siguientes diálogos entre Adriana y Alfredo, se revela cómo la clase dominante que fue desplazada busca recuperar sus privilegios, a partir de recobrar su capital, con la expectativa de incrementarlo, y cómo recibe apoyo de la nueva clase dominante:

ALFREDO. — Entonces solo diré lo indispensable para que sepa usted por qué circunstancia me veo obligado a aceptar su ayuda [...] Quiero que sepa [...] quien soy. [...] usted que “compra” debe saber la clase de mercancía que recibe a cambio de su dinero.

ADRIANA. — Habíamos convenido en suprimir los sarcasmos...

ALFREDO. — Lo diré de otro modo. Estoy en el escaparate por el que pasaron y pasarán otros varios. Quiero que vea lo meritorio o defectuoso de mí... permítame que haga mi propia propaganda, que alabe el producto. (Sada 25)

Quizá este afán por apersonarse es lo que permite que Adriana lo reconozca como un par caído en desgracia, como un igual que necesita su apoyo. No se puede dejar de señalar la serie

de alianzas que ha hecho la nobleza con la burguesía en un afán por mezclar un pasado nobiliario con un presente adinerado. De este modo, es notoria la serie de alianzas que las clases dominantes establecen para su sobrevivencia, como es el caso de esta, entre el ex hacendado del Porfiriato y una mujer de la época posrevolucionaria con la capacidad económica para rescatarlo:

ALFREDO. — Fue mi padre un rico hacendado, la revolución nos obligó a expatriarnos, a dejar nuestras tierras, nuestro hogar, nuestra fortuna. Inmensos sembrados de trigo y caña fueron destruidos, los ranchos asolados, las casas confiscadas. (Sada 26)

Si toda clase social se levanta sobre una base económica, para Alfredo es imperante señalar esa base en la que descansaba su lugar en la sociedad; propiedades agrícolas y ganaderas, con una considerable fuerza de trabajo que sobrevivía en condiciones de esclavitud como era costumbre en las haciendas porfirianas.

Nos refugiamos en España, allí murió mi padre; poco tiempo después, en Estados Unidos, mi madre enfermó; estábamos sin recursos... y ella se fué [*sic*] también. Quedé al frente de la familia; no en la ruina, pero muy cerca de ella, tanto que luego nos atrapó. Fuí [*sic*] entonces mesero, lavaplatos, cargador. Pasé junto al hambre, a todos los vicios, a las peores miserias. (Sada 26)

Mendieta afirma que a causa de Revolución y de la aparición de la Reforma Agraria “Muchos aristócratas se vieron arruinados, [...] emigraron a Europa y a los Estados Unidos donde siguieron viviendo de las rentas de sus propiedades” (525). Tal parece ser el caso de la familia Noriega que se refugia en estos países; no sorprende notar que la clase dominante a lo largo de la historia mexicana tienda

a exiliarse en España, como si este espacio les devolviera la paz del origen y/o a los Estados Unidos donde podrían construir un futuro anhelado, que no solo lo imaginan los hombres que emigran de sus pueblos azotados por la pobreza extrema.

Es importante señalar que la mayoría de los mexicanos de la clase acomodada aspira a tener una vida dentro de los modelos económicos, sociales y culturales como el español y el norteamericano; sin embargo, la serie de trabajos por los que pasa Alfredo no entran en esta aspiración a una mejor vida y sí forman parte del repertorio de trabajos mal pagados por los que pasa cualquier compatriota que busca ganarse la vida en el país del norte:

Regresamos al país de caridad. Desde entonces mi vida fue un vagar de oficina en oficina; puedo jurar que mis pantalones quedaron gastados de estar sentado, horas interminables, en las antecámaras de los ministerios. Conseguí que me devolviesen algunas propiedades. Intenté vender una sin lograrlo. Perdí dinero, nadie quiso prestar sobre haciendas en ruinas y gravadas con enormes contribuciones sin pagar. Todo se cerraba a mi alrededor, me estrellaba en una inmensa muralla infranqueable; la miseria me estrujaba más cada día... leí su anuncio, decidí por medio del matrimonio salvar la situación.

[...]

ALFREDO. — Necesito \$25,000; 5,000 para contribuciones, \$10,000 para regalos “voluntarios” que forzosamente debo hacer, y el resto para volver a empezar (Sada 26)

Conviene subrayar que en Alfredo no hay un acto de conciencia sobre su responsabilidad de la situación en la que se encuentra. No se reconoce como la clase que oprimía y que

desconocía los derechos fundamentales de los trabajadores de sus haciendas; lo único que registra es su propia desgracia, es decir, perder los medios de producción así como la fuerza que podía ejercer en el ambiente legal y político.

Sin estos privilegios, su vida parecía desmoronarse hasta que encontró un anuncio en el periódico en el que se ofrecía dinero a cambio de matrimonio. Por primera vez en su vida, las circunstancias los sobrepasan porque es evidente que ha perdido su lugar de amo para convertirse en esclavo, encadenado a una deuda que le tomará tiempo pagar.

Siguiendo con la anécdota, Adriana le asegura que puede contar con tal cantidad, y Alfredo, como acota Concepción Sada, “bajo una mezcla de emociones contradictorias, no sabe si agradecer o rechazar” (26), ya que el mandato social de los varones es el de ser proveedores y no receptores de la riqueza de la pareja. Valga señalar que la cantidad mencionada representaba el valor de una casa de la clase acomodada de esa época.

Como se nota en los siguientes diálogos, llega el momento de formalizar el contrato, a partir de una serie de condiciones, obligaciones, características de una transacción comercial:

ALFREDO. — Resultó un artículo bastante caro. (Dice con amargura) Debo ahora hacer una aclaración. Los acepto a título de préstamo, en el término de un año, contando desde la fecha de nuestro matrimonio, los pagaré a usted... de una manera o de otra...

ADRIANA. —¿Qué quiere usted decir?...

ALFREDO. —¿Debo repetir en voz alta lo que usted ha adivinado? (Adriana se dirige al escritorio para ocultar su

turbación. Toma un talonario y extiende un cheque. Él no se atreve a mirarla.)

ADRIANA. — Aquí tiene usted.

ALFREDO. — (Ve el cheque detenidamente, luego con lentitud lo dobla y lo guarda. Escribe un pagaré que entrega a Adriana) Aquí está el certificado de mi deuda, mi dirección, mi firma. ¿Necesita alguna otra garantía?

ADRIANA. — No... no hace falta. (lee el pagaré) ¡Pero aquí ha puesto usted otra cantidad!...

ALFREDO. — Los gastos de la boda corren por mi cuenta. ¿No se estila así? (Pausa) ¿Cuándo desea usted que vuelva para fijar la fecha en que debe realizarse este... este negocio? (Sada 26-27)

La protagonista de *El tercer personaje* refleja los logros de las mujeres profesionistas, empeñadas en romper las limitaciones de la investidura femenina socialmente impuesta, pues cuenta con una profesión y un capital suficiente para librarse del estereotipo de la mujer sujeta al hombre proveedor. Al mismo tiempo, conserva aspiraciones propias de la tradición patriarcal, como la de casarse y convertirse en madre, aunque para conseguirlo se valga de su fortuna y signe un contrato mercantil, contrario a la idea romántica del matrimonio. Esta ambivalencia también se hace presente en dos modelos de lo femenino que aparecen en el texto, encarnados en sus amigas; por un lado, Magda, encargada de un negocio familiar, signo de la presencia de las mujeres en los negocios, quien considera que el bienestar de una mujer no descansa en la vida matrimonial y en el cuidado de los hijos, lo que marca cambios en los roles preestablecidos. Por otro, Rosario, cuya vida depende de su relación matrimonial, se aferra a los

supuestos beneficios de la sujeción económica, a las “ventajas” de la vida pública de las casadas y se resigna a los rasgos “naturales” de los hombres, es decir, a su tendencia al adulterio, aunque esto la lleve a espiar a su esposo todos los días.

Dentro de estas posturas opuestas se encuentra Adriana: con una posibilidad de estar en el mundo de otra manera y con el deseo de preservar los roles asignados a su género.

La regeneración de la clase dominante

De acuerdo con el texto, después de la muerte de la madre de Adriana, ella se consagró al cuidado de su tío. Al fallecer este, siente un vacío en su vida que piensa llenar con un hijo, otro ser a quien cuidar, pero sin que medie una relación afectiva con un hombre, pues considera que ya no está en edad de pasar por el ritual social del noviazgo, pero sí requiere de un matrimonio a modo, pues no está dispuesta a contener las habladurías que se desatarían si optara por tener un hijo sin padre:

MAGDA. — Y bien.: has decidido enamorarte de una manera “muy especial”.

ADRIANA. — No. He decidido solamente buscar un hombre para mí.

MAGDA. — ¡Adriana!... ¿Estás loca?... ¿Cómo, si no te enamoras?

ADRIANA. — Es que... no quiero amor del que supones. No quiero al hombre por sí mismo. ¡oh! ... ¡es tan difícil de explicarlo...! ¡Quiero... quiero un hijo!

MAGDA. — ¡Un hijo!

ADRIANA. — Sí, trata de comprenderme. Un hijo mío... mío... enteramente mío; de mi carne, de mi sangre...para depositar mi alma en su vida; para desenvolver su espíritu con mis propias manos. ¡Lo deseo... lo necesito!... (Sada 13-14)

Es interesante notar como esta posibilidad, de experimentar la maternidad sin la conyugalidad, aparece en un texto dramático de 1936, en que advertimos cómo las reglas que establecen la constitución de una familia se ven trastocadas por el deseo de Adriana, pues, en palabras de su amiga Magda, va a tener un hijo sin enamorarse.

Este hijo, imaginado por Adriana, es una pieza única que será creada por ella, una especie de escultura que sus manos revelarían. Aún más, al decidirse por Alfredo, su pieza será intervenida con valores que ella considera invaluable para la creación de este hijo, como se lo hace saber a la citada amiga:

ADRIANA. — Ese hombre, Alfredo Noriega, es el hombre que necesito... Fuerte, sano, equilibrado, altivo, orgullosos, decidido a la vez. Yo... soy un poco inteligente, me has hecho el honor de declararlo así; de los dos surgirá un ser ideal: fuerza, cerebro; inteligencia y energía. Él y yo frente a frente. Los dos para construir el porvenir... los dos personajes de una farsa única. (Sada 28)

En esta clasificación binaria que describe Adriana se hace evidente que la mayor parte de las cualidades las posee el hombre y que ella solo admite la capacidad que su amiga le reconoce. De este modo, a pesar de que ella, en un principio vislumbraba un hijo con su alma, su sangre, su carne, el producto que puede materializar estará constituido mayormente con los valores o atributos paternos.

Alfredo	Adriana
Fuerte	Un poco inteligente
Sano	
Equilibrado	
Altivo	
Orgullosa	
Decidido	

Llama la atención que estos valores denoten la salud física y mental del futuro padre, quizá porque Alfredo, en tanto representante el Porfiriato, encarna el proyecto de erradicar los vicios morales y físicos que supuestamente condenaban al atraso a la población nacional. Con este pasado superado, se agrega la capacidad financiera de la madre que permitiría la tan deseada aparición de un nuevo hijo de la nación, que más que mantener la distancia entre la clase dominante desplazada por el movimiento armado, procuraría la convivencia con la nueva elite.

Cómo hacer posible al hijo

MAGDA. — Díme [sic], y... ¿el bebé ideal?... (Sada 35)

A dos meses de la boda, Magda regresa a visitar a Adriana y se enterar de que al final del festejo, Adriana se enfrenta con un Alfredo avergonzado que reniega nuevamente por haber accedido a la propuesta de ella:

ALFREDO. — ¿Ha quedado también conforme con el efecto de la comedia?... ¿He representado mi papel según sus deseos?... ¿Fui el esposo enamorado que llega al fin al logro de su ilusión más grata?

ADRIANA. — ¡Oh! ¿esas preguntas?...

ALFREDO. — Son necesarias, son indispensables; quiero saber si cumplí con mi deber ... o si estoy estafando su dinero... (Sada 36)

Ante el desplazamiento de Alfredo, de su papel de proveedor, se convierte en alguien pasivo, carente de acción pues es el que recibe y no el que genera riqueza. Esta circunstancia lo devalúa ante sí mismo porque parte de la identidad masculina descansa en sus posibilidades económicas y no en ser objetualizados como sucede en esta relación; de ahí que de manera sarcástica intente verificar si él, en tanto producto, ha cumplido con las expectativas de Adriana:

ALFREDO. — Ya está usted satisfecha, lo que de mí compró lo ha obtenido: el derecho a dejar desde hoy el título de “solterona”, para pasar a figurar entre las “señoras”. Ahora sí, puede usted lazar con orgullo “¡Ved, ved, me he casado... también yo tengo un marido!”... ¡Vanalidad [*sí*]!... ¡Vanalidad [*sí*] estúpida!... (*Adriana indignada quiere detenerlo, él prosigue con mal contenido rencor*) Capricho trivial de una mujer ociosa, soberbia, con dinero fácil, con afán dominador... (Sada 36)

La acusación de Alfredo reduce a Adriana a una mujer que solo buscaba ser reconocida entre la sociedad como una mujer que se ha apropiado de un hombre. Como señala Lagarde, “con la adquisición de la esposa el hombre se allega un territorio y un espacio de vida privado para ejercer su dominio, eje de su virilidad, de su condición masculina patriarcal” (336). Sin la posibilidad de ejercer este dominio, para Alfredo la vida se hace insostenible, incomprensible, pues por un lado ya existe un espacio que le fue

arrebatado por la Revolución, el lugar del señor hacendado, y a este se agrega uno más; su lugar como esposo, en el que no puede figurar como dicta la norma ante su incapacidad financiera. Incapaz de sostener esos lugares, Alfredo desata la violencia en contra de Adriana, al grado en que esta enmudece y es incapaz de pedir lo que esperaba de esta relación: un hijo, y queda como una simple mujer vana y arrogante ante su nuevo esposo:

ADRIANA. — ¡No... no se trata de eso! ... ¿No lo comprende usted? ... Se trata... yo pretendía tener... (*Pero al ir a decirlo un pudor instintivo la hace retroceder, cubrirse la boca con mano temblorosa y balbucir*) ¡Oh!... usted no lo comprendería...no lo comprendería...! (Sada 36)

La vergüenza de Adriana en el momento de hacer presente su deseo impide que “el bebé ideal” se produzca. Ninguno de los dos cuenta con los elementos necesarios para que ese niño exista. Por el momento, hay una imposibilidad que impide que esas clases se fundan para regenerarse, para que el Porfiriato sea capaz de reconstruirse a partir de su clase dominante dañada, y sea maternada, cuidada por una clase ociosa, “con dinero fácil, con afán dominador” en palabras del ex hacendado.

El espacio doméstico en *El tercer personaje*

Históricamente, el espacio doméstico ha sido designado como el lugar que deben habitar las mujeres; en este, desde esta visión misógina, no hay actividades productivas, es decir, labores que produzcan riqueza, sino tareas de cuidado de la progenie. En este sentido, resulta paradójico que la casa de Adriana sea el escenario en

el que diversas formas de la llamada condición femenina se sucedan: a saber, por un lado, es el espacio de la consulta médica de Adriana, su espacio laboral en el que conviven otras mujeres que trabajan, como Zoila, su asistente. No es en vano que la primera escena del primer acto se haga referencia a ello, que antes de presentarse como una mujer que busca un hijo, sea una mujer que ha estudiado medicina, que da consulta y que cuida de sus pacientes. Por otro, es una zona segura en el que comparte su intimidad con sus amigas, donde sus secretos son revelados, como el de elegir un hombre para tener un hijo que anhela; área en el que la vulnerabilidad de las mujeres de esta nueva clase aparece, con sus decepciones ante un mundo romantizado en el que el matrimonio no es lo que esperaban:

MAGDA. —Yo soñaba con un escritor, con un poeta... ¡ja,...[sic] ja...jal y vine a casar con un maderero.

[...]

ROSARIO. — Estoy convertida en detective. Siempre alerta sin comer ni dormir. Paso horas y horas en persecución de mi marido. Sé... que me engaña. (Sada 15-16)

De esta forma, la casa es un espacio de cuidados para los enfermos que llegan a consulta así como para la escucha. No es el espacio de la conyugalidad, pues Andrés, después de la boda, se va al norte a trabajar en sus ranchos, y cuando llega a regresar duermen en cuartos separados y hacen vida social para guardar las apariencias:

ADRIANA. — Desde entonces, él va, vienes de sus ranchos, está aquí algunos días; entonces cuida escrupulosamente de guardar

las apariencias ante los criados. A veces es gentil, me toma del brazo para hacerme subir al coche. Insiste en que vayamos al teatro, a donde hay gente, donde podamos exhibirnos y me trata ante todos con estudiada galantería... en el fondo permanece extraño, hostil como un enemigo. (Sada 39)

Sin vida conyugal real, con una división sexual del trabajo no tradicional, pues Adriana trabaja como profesional de la salud en su casa, además de ser la dueña de los recursos económicos, la configuración de este espacio anuncia una nueva relación mujer-espacio doméstico, así como un cambio en la construcción imaginaria de este.

A manera de conclusión

Como lo anunciábamos en la introducción, notamos ciertos paralelismos en ambos textos: primero, el establecimiento de alianzas entre las clases dominantes comprometidas en la reorganización del país, en periodos de crisis política. Es decir, en *La catarata del Niágara* un sector de la burguesía conservadora acepta aliarse con los invasores norteamericanos y franceses, respectivamente, para preservar sus privilegios. Mientras en *El tercer personaje*, una fracción de la oligarquía porfiriana procura recuperar su *status* económico a través de un “matrimonio” con la nueva burguesía posrevolucionaria.

Segundo, en lo que respecta al hijo, como proyecto de país deseado, en ambos textos se concibe dentro del marco regulatorio de las relaciones de pareja; en otras palabras, en *La catarata del Niágara* la esposa mexicana hace el viaje hasta las cataratas por el marido norteamericano, pues deben vivir juntos para procrear dentro de una familia nuclear. En concordancia, en *El tercer personaje*, Adriana simula un matrimonio con un ex hacendado arruinado para

tener un hijo. Es importante resaltar que en ambos textos, el hijo no se materializa: por un lado, el oficial norteamericano asesina a la madre gestante, arrojándola a la catarata, y con ellos se desvanece, metafóricamente, la posibilidad de conformar un país sometido a los intereses expansionistas y, por otro, Adriana es incapaz de confesar a Andrés que el objetivo del simulacro matrimonial es tener un hijo. Quizá lo que estos dramaturgos nos proponen es la imposibilidad histórica de esta nueva regeneración social; es decir, que no hay espacio para un México con cualidades del modelo norteamericano y las propias de la burguesía mexicana con aspiraciones cosmopolitas, y que si bien el modelo latifundista se puede recuperar, sostenido por el capital de la nueva burguesía mexicana, hay una hostilidad entre ambas partes que impiden una fusión real.

Tercero, si bien se encuentra un espacio doméstico en el que se desarrolla la acción dramática, en el caso de *La catarata del Niágara* la casa representa a la nación convulsa, debido a las amenazas intervencionistas, norteamericana y luego francesa, y en *El tercer personaje*, el cambio de paradigma sobre el espacio que habitan las mujeres.

Obras citadas

Alcántara, José Ramón. *Textralidad: Textualidad y teatralidad en México*. UIA, 2010.

Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus, 2015.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, 2015.

Mendieta y Núñez, Lucio. *Las clases sociales*. Porrúa, 1980.

Riva Palacio, Vicente, y Juan Antonio Mateos. *Liras hermanas (obra dramática)*. UNAM/Instituto Mexiquense de Cultura/CNCA/Instituto Mora, 1997.

Sada, Concepción. *El tercer personaje*. Sociedad General de Autores de México, [s. f.].

The Mystery of Death in Elias Canetti's Notes and Aphorisms

El misterio de la muerte en los apuntes y aforismos de Elias Canetti

Tomás Speziale

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México

tomasspeziale@gmail.com

Resumen: En este artículo proponemos una revisión exhaustiva y sistemática de los apuntes y aforismos de Elias Canetti, basada en la hipótesis de que la muerte aparece en ellos como lo que denominamos un “misterio” o “dato radical”. Esta lectura se distancia deliberadamente de las interpretaciones hegemónicas que han prevalecido en las últimas décadas, que tienden a tratar la muerte como un instrumento de la política o como un elemento que opera dentro de su propio campo, en lugar de como el misterio irreducible e irresoluble que necesariamente la rodea. En contra de estos enfoques, argumentamos que la naturaleza radical de la muerte en los Apuntes de Canetti —que se resiste explícitamente a las interpretaciones biológicas, sociológicas, psicoanalíticas e incluso filosóficas— obliga a la política a confrontar una serie de cuestiones éticas. Estas se refieren a la pérdida absoluta que implica la muerte, la exigencia de la salvación del otro y la primacía ética de la muerte del otro.

Palabras clave: Canetti, muerte, ética, apuntes, política.

Abstract: In this article, we propose a thorough and systematic revision of Elias Canetti's Notes grounded in the hypothesis that death appears there

as what we call a “mystery” or “radical fact”. This reading deliberately distances itself from the hegemonic interpretations that have prevailed over recent decades, which tend to treat death as an instrument of politics or as one element operating within its own field, rather than as the irreducible and unsolvable mystery that necessarily surrounds it. Against these approaches, we argue that the radical nature of death in Canetti’s *Notes*—which explicitly resists biological, sociological, psychoanalytical, and even philosophical interpretations—forces politics to confront a series of ethical questions. These concern the absolute loss implied by death, the demand for the salvation of the other, and the ethical primacy of the other’s death.

Keywords: Canetti, Death, Ethics, Notes, Politics.

Introduction

Death is one of the major themes of Canetti's work, a concern that runs through almost all of his texts. Indeed, from his three plays (1982), each of which placed death at the center of the stage, through the centrality of survival and the question of the invisible masses of the dead and the unborn in *Crowds and Power* (1987), to the frequent mentions of his relationship with death in his autobiography (2006, 2011) and his reflections in his *Notes* (2008), the grim reaper never ceases to haunt Canetti's writing. How can we understand the heterogeneity of meanings in which it emerges, where it is linked, in an apparently dispersed series of writing genres, to diverse anthropological, historical, philosophical, and psychoanalytical realities and concepts? What can we say about Canetti's general conception of death? In this article, we would like to outline a possible answer to these last questions: in Canetti's *Notes*, death appears as mystery, a radical fact.¹

The radical fact of death, associated with the "mystery" and opposed to the "problem", will allow us to separate our interpretation from the hegemonic reading of his texts, which, as we shall see, has governed the state of the art since the last decades of the twentieth century. For a number of commentators have, in fact, seen in death a mere instrument of politics—or of power, which is, for these works, a synonym of politics. Thus, death appears in them as one more element of political life, as one more problem

¹ We will analyze here only the notes, since we have taken care to dwell on his fictional work (the novel, *Auto de fe*, and the aforementioned plays), essayistic (*The Consciousness of Words*), autobiographical, and theoretical (*Crowds and Power*) elsewhere ("Anonymising Identifying Information").

with which politics has to deal, or which it has to channel as one of its tools. In contrast, our recovery of death as a radical fact, and not as a problem or an instrument, allows us to think of it as something that politics is always facing, not as an obstacle that stands before it, but as the mystery that necessarily envelops it, and which throws it into a set of ethical questions with which it has to coexist, without a definitive answer. A series of perennial interrogations linked, as we shall see, to the mystery of death, to the absolute loss of the other, and to the ethical demand for his salvation.

To achieve our objective, we will begin by reviewing various interpretations that see in Canetti a thinker critical of power, who opposes death by denouncing it as the fundamental instrument by which politics undermines the metamorphic capacity of subjects. Secondly, we will argue from our reading of Canetti the specificity of the idea of death as a radical fact, to then find it, finally, from three questions that make it manifest: one regarding its mysterious dimension, another pointing to the absolute of loss—to the terrible dead's waste without return—and, with it, to the question for the ethical primacy of the death of the other.

The State of the Art. Death as an Instrument of Power

It could be said that the field of readings on Canetti's work is mainly governed by the interpretations that have been labelled ("Anonymising Identifying Information") "Deleuzian-vitalist". This body of work emphasizes the idea of metamorphosis as an expansion of the possibilities of the human being (Brighenti 2010, 2023; Campillo 2006; Cerruti 2024; Marramao 2008; Martínez 2006; Vázquez Tamayo 2020; Ishaghpour 1990). If power for Canetti is constituted, in large part, by the triumph over the death of the other,

by the possibility that the other dies in my place or, in any case, that he accepts the order I give him—an order that always in the last instance is a threat of death (*Masa y poder*)— then metamorphosis would reside unequivocally on the side of life. If power, we say, is thus linked to a certain giving-death, or to a power-giving-death surviving the other, then metamorphosis would be the capacity by which, transforming himself into others and remembering the deceased, man welcomes otherness within himself, becoming something other than himself by rejecting death. The disadvantage of these views is not only that by homologizing power and politics they renounce the latter, but also that they tend to reposition the quest for the universal for which Canetti advocates solely on the level of an individual literary wager in opposition to death and, with it, in opposition to a series of ethical-political problems linked to death, to which we shall return.

Another type of approach, which could be called “eschatological”, is found in the work of Figuier (2006), who, while also underlining a certain continuity between survival, death of the other, and power—“The moment of survival is the moment of power” (Canetti, *Masa y poder* 223)²—also says that there are two forms of innocent survival. The first is linked with the “surviving at a temporal distance” (245), a Canettian notion present in the section “The Forms of Survival” of *Crowds and Power*, of which we will speak in detail, since it is central to our own argument. This is, according to Figuier, an innocent modality of survival insofar as one cannot have put to death those who lived long before oneself. And

² From here, all translations of texts from Spanish into English will be our authorship.

it would be innocent even though Canetti does admit that there is, with respect to it, a power relation between the living and the dead. The second form of innocent survival would be one that brings his reading closer to the Deleuzian-vitalist interpretation: immortality through the work of art, since, in writing, the writer's will is not to kill, but, on the contrary, to expand life. However, we call this interpretation "eschatological" since its specific emphasis lies neither in surviving at a temporal distance nor in that metamorphosis and "life in expansion", but almost on the opposite, in a third way of trying to escape power. In a dying with the dead: Figuiet interprets the funeral or lamentation packs analyzed by Canetti (1987) by highlighting the idea that, before the deceased flees to the world of the dead, the living seek to retain him. "And they would like", says Figuiet, "animated by guilt, to die with him" (6). This reading cancels the radicality of Canetti's position, whose own mark, as we will see, is the tearing in the face of death understood as an absolute loss of the other and of the self and, therefore, as a datum whose radicality is unacceptable and unbearable.

Another type of interpretation of the place of death in Canetti's political analyses is the one that could be called "post-foundationalist" (Mouffe, 1999; Agard, 2017), as it tends to emphasize the process by which Canetti shows in *Crowds and Power* that, although no political regime can finally expel all possibility of the appearance of death within it, some nevertheless manage to conjure it, by transforming, as Chantal Mouffe (1999) says, antagonistic relations into agonistic relations. According to the latter, Canetti would have shown, in the section "The essence of the parliamentary system" of the chapter *Crowd and History*, that English parliamentary democracy succeeds in reducing to a minimum the presence of death in human relations,

insofar as parliament would stage for him a combat in which one renounces killing in order to adopt the opinion of the majority. And then, from this point of view, the “elimination of death from the political scene is for Canetti an achievement, even if it is precarious” (Agard 283). Therefore, around 1960, England would have been the country that contributed most to the political codification of violence.

This analysis tends to see in the political world, as described in *Crowds and Power*, two heterogeneous levels, the instituting and the instituted, the political and politics. Politics would thus appear, Agard tells us, as a channeling of the infinite power of human metamorphosis, a power that singles us out from other species—since humanity, although it is part of the vital flow of the world, of the continuum of the natural world, at the same time necessarily breaks with it, always introduces a break with respect to that continuity because it does not have a finished essence, an identity with itself. The power of metamorphosis is ambivalent for him, since it can both help men to escape death and to kill others. Metamorphic politics would thus consist in channeling death as a negativity that lies outside of it, that is, as an exteriority from which we should remain distant. As we will argue in detail, this position that sees death as a “problem” ignores its mysterious character, whereby politics can never abandon the tragedy of the unsolvable questions it must face, beyond any appeal to the given forms of death—as murder, extermination, war, threat, and so on.

Thus, unlike the three positions we have just reviewed, we are about to postulate that for Canetti, death is a radical fact, irreducible to the evasive adventure of metamorphosis, to the eschatological celebration of its unacceptable absolute negativity, and to the institutional channeling of its instituting power.

The Mystery of Death

It is undeniable that Canetti *problematizes* death. In his reflections on the link between power and survival, in his alarming diagnosis of the nuclear scenario as a universal extension of the imminent possibility of death, in his analysis of the paranoia of various characters such as Schreber and Hitler, in his dense descriptions of the cultural modalities of lamentation or mourning, in his profound attention to the question of war;³ we could almost say, at all times, there is in his texts a concern for thinking about death as a problem, for thinking about the concrete ways in which, in our societies, death is experienced and death is given. Notwithstanding this, in Canetti's texts, death is first and foremost a mystery. Death is not only that question before which we stand, that object that is constantly in front of us, susceptible to our historical, cultural, ethnological, linguistic, sociological, or political analysis. It is, rather, a mystery in which political communities and the subjects that live in them are already always immersed, an envelope of absolute darkness within which we exist. All knowledge about ourselves and about the world contains within it this inextinguishable mystery⁴.

³ All these are main themes that Canetti works on throughout *Crowds and Power*.

⁴ “No matter how clear and thorough the rest of our self-understanding is, the incomprehensibility of death will remain folded within itself, silently gnawing at each of our certainties. All knowledge, whether about the world or about ourselves, contains within it an inextinguishable mystery. No matter how wonderfully we may have constructed our schemes of thought, it is a fact that each of us will fade into final obscurity along with our own thinking” (Carse 11-12).

If the problem by definition is illuminated, approached from the outside, the mystery, on the contrary, blurs the distinction between the outside and the inside, between what is before me and what is in me, and that is why with it I am immersed, submerged in an infinite opacity (Marcel, 1969; Jankélévitch, 2002; 2017)⁵. For the demographer, the biologist, the anthropologist, the sociologist, or the political scientist, death is often a problem. For Canetti, it is both a problem and a mystery:

I want death to be grave and serious, I want death to be terrible, and even more terrible where there is nothing to fear but nothingness. [Death] still seems to me as useless and perverse as ever, the fundamental evil of all that exists, the unresolved and incomprehensible. (*El libro contra la muerte* 39, 70).

The seriousness of death is in Canetti absolute, unresolvable, radically incomprehensible, and unacceptable. It is commonplace to situate his various texts on the horizon of a certain culturology of death: the Canetti whether sociologist, anthropologist or historian of death, would be the one who studies the cultural manifestations of death and dying, who embarks on long studies of ancient peoples to review in detail the different responses of humanity to the grim reaper, who critically denounces the social and technical modalities of murder. If the reading of his work is reduced to this gesture, the degradation of death from mystery to problem is fatal, for it greatly

⁵ Canetti quotes in a note, by the way, Gabriel Marcel, a French philosopher who elaborated in his *Metaphysical Diaries* (1969) this distinction between problem and mystery. “To love a person means to say: you will not die... Since I cannot love without desiring the immortality of the one I love... I cannot accept death” (*El libro contra la muerte* 220).

impoverishes one of the most singular features of his reflection. We believe, on the contrary, that culture certainly appears in his texts as a response to death—not only in the sense of specific “cultures of death”, but, as Jacques Derrida says in *Aporias* (1993), as Ernest Becker claims in *The Denial of Death* (1973), and also at a certain point as Sigmund Freud states in *Civilization and its Discontents* (1992), in the general sense that every culture is a way of responding to death (and this is but another way of speaking of mystery)—, but his reflection can never be reduced to a “cultural study”. Canetti, during the Second World War, points out:

Culture is manufactured by the vanities of all its promoters. It is a dangerous filter that distracts us from death. The most genuine manifestation of culture is an Egyptian tomb, where everything there is futile: utensils, ornaments, food, paintings, sculptures, prayers, and yet the dead man is not alive. (*El libro contra la muerte* 33)

The various “cultures”, those that certainly demarcate the borders between the different ways of facing death, are grouped and exceeded by this radical datum: the tremendous fact that the dead is dead anyway, whatever the utensil, the sculpture, the painting, the prayer, the biographical or collective history. All the dead are dead, we could say, radically dead. And on this point, death knows no borders. Death, which is the impassable edge of all life, death, which is that phenomenon whose forms change as it moves from culture to culture, is at the same time, and would be for Canetti if we are right, that which by definition has no frontier, that whose radical negation threatens the human throughout the earth and at every historical moment, in any culture and beyond any symbolic mediation: “all

death breaks the cohesion of the intricate network that is the world” (*El libro contra la muerte* 177). Indeed, if the anthropological incursions of *Crowds and Power* seem to contradict us—for reasons of length, we cannot dwell on them here—the notes and interviews do not fail to mark rather a disciplinary counterpoint with those perspectives that annul the mystery of *death as such*: “It is almost inconceivable to me [Canetti says in a 1983 interview on which we will insist later] that people who experience the death of their closest relatives are reluctant to see death as such” (*Arrebatos verbales* 850).

It is an expression, we will be told. But there are many times he speaks of “death as such” or of “death in general”. To show that this is not a mere idiom, let us dwell on his explicit contrast with the different disciplinary ways of facing death. Canetti repeatedly questions the idea of natural death: for no death is natural (*El libro contra la muerte* 105). Nor is the belief in the naturalness of death eternal: for some ancient peoples, every death was a crime (*Arrebatos verbales* 793). That is why, in his notes, he goes, again and again, against the various cancellations of his radicality:

First, against medicine, which claims to explain and justify the naturalness and inevitability of death (*El libro contra la muerte* 131). For Canetti, biology can in no way define the boundary between life and death, nor what it means to be human. As Jankélévitch (2017) says, death is simultaneously an empirical phenomenon, which we experience on a daily basis, and at the same time the meta-empirical par excellence, since a clot in a vein—which is not death—is enough for the transit between the here and the hereafter to be realized in an instant. Death, in Canetti, always exceeds the physical.

With this and, secondly, he points against psychoanalysis and the notion of death drive, which “is a descendant of ancient

and obscure philosophical doctrines, but is more dangerous than these because it is clothed with biological terms, which have the prestige of modernity” (155)⁶.

Third, against the idea of justice associated with the punishment or punishment of murderers, which would distance him, as he tells us, from men like Simon Wiesenthal, and also from historiography and the search for reparation by way of memory, because for Canetti it is not enough “to lead one of those butchers, the most terrible of the most terrible, to his punishment” but, ultimately, what human beings need is “to understand what death has done to them and [must] put an end once and for all to this ‘fact of nature’” (*El libro contra la muerte* 138).

Nor, fourthly, is Canetti convinced by the “sociological jargon” that dumbs down death, determining it historically, by redirecting it to its supposed social causality: “Since I have experienced how death is conceived in sociological jargon, I no longer likes to think about it. It is not the same since then. Death has become dumbed down” (145).

Fifth, the critique of medicine, psychoanalysis, and sociology does not lead him to identify himself as a philosopher, much less as a dialectical philosopher—we will insist on this later. The Hegelian dialectic cannot, according to him, come up in any real way against the fundamental and irreversible fact which is the basis of everything: “There is nothing to be done, nothing at all,

⁶ On his rejection of the death drive, which he considered his fundamental theoretical difference with Freudian psychoanalysis, interviews with Joachim Schickel and Rupprecht Slavko Baur can also be consulted (*Arrebatos verbales* 791, 806), as well as some passages from his autobiography (*La antorcha* 148; *El juego de ojos* 303).

with dialectics as Hegel understands it. After all, this has to do with a fundamental and irreversible fact that is the basis of everything: death” (147).

Sixth, with the philosophies of language, “which leave death aside as if it were something ‘metaphysical’, [which] does not alter in any way the fact that it is the oldest factum, older and more decisive than any language” (155). This relationship between death and language points, once again, to the radicality of that which “cannot be narrated” (150). There is something ambivalent in this last idea: on the one hand it is the end of narration, death as the most ancient, an anteriority to language that cannot be told, narrated; but, at the same time, to narrate death is always to narrate its social forms, its political modalities, its biographical figurations, and at this point the unacceptability of death as an experience of the irruption of nonmeaning reappears. In Canetti, every significant narrative seems like a house of cards that this final fact demolishes.

Seventh, and finally, if the idea of a factum more ancient and decisive than any language led him to discard the “analytical” approach of the philosophy of language, this does not mean that Canetti takes sides with the “continental” side of philosophy:

I read what the various philosophers have written about death and I am ashamed [...] The philosophers who would like to give us death as something we must bear, as if from the beginning it had been in us [...] They cannot bear to see it only at the end, they prefer to prolong it backwards, to the beginning, making it the most intimate companion of all life, and thus, under this attenuated and familiar form, it is tolerable for them [...] They prevent the only combat for which it would be worth fighting. (154)

Inadmissible, in fact, and at the limits of meaning, death is for Canetti what breaks the cohesion of the world; it is the incomprehensible fact that humans have always faced and to which no valid solution has yet been found. Neither biological, nor cultural, nor political, nor social. Death is often characterized in his notes as that which, being unreal, is the most specific or the most concrete, as the false and the always unworthy, as the most ancient and timeless fact, as the arcane that his contemporaneity does not understand at all. And its abyssal dimension, the idea of an uncrossable frontier between life and death, leads Canetti to seek to separate himself, as we have just seen, from the Hegelian dialectic. In the 1983 interview with Uwe Schweikert, the latter questions him on whether his mortuary inquiries were aimed at denouncing the epochal negation of death, that is, the absolute separation of death and life by those who simply deny or omit it, the “eclipse of death” in the culture of a contemporary world that indefinitely lengthens life by obliterating death (Ariès, 1975; Becker, 1973; Redeker, 2018). Canetti answers with a categorical “no”; he claims, in fact, his “struggle against death” is sustained in postulating the radical nature of that frontier, in pointing out death as an injustice that has nothing to do with life and that can teach us nothing about it, in rejecting the idea of natural death. Something similar to the conversation with Joachim Schickel in 1972, where, when asked about the possibility of a dialectical reading of his work, Canetti answers:

-[Canetti]: I have a particular reason that explains my distrust of dialectical language [...] I distrust pairs of oppositions [...] In many dialectical writings they become something very simple and accepted in the most incredible way, without a previous analysis: day and night, good and evil, life and death.

-[Schickel]: But this is a vulgar dialectic.

-[Canetti]: Undoubtedly. But the separation between life and death is decisive for me. And it seems to me extremely important that no one should be able to see life as death or to suppose that there is a superior synthesis between the two. (*Arrebatos verbales* 793)

Life and death are not susceptible to dialectics. The second is in Canetti, the absolute negation of life. His intransigence knows no synthesis because it tears the human being out of existence and takes him nowhere, destroying an existence that is lost forever, that can never ever return. Canetti's torn consciousness of death is therefore the result of the rejection of a dialectic that, in his opinion, hides the very serious component that lies in every mourning, in every visit to the cemetery, in every war, or simply in every apparently "natural" cardiac arrest: life, every life, is lost forever. The disciplinary questions just reviewed were, from this last point of view, a critique of the problematic blindness—in the double sense, because blindness is problematic, but also because it reduces the mystery to a problem—that sociology, biology, psychoanalysis, anthropology, historiography or philosophy have regarding the scandal, the unacceptability of the loss that shatters, tears apart, annihilates or makes our loved ones disappear forever. Canetti will say: everyone, all humanity, even our enemies, for death is always unworthy. The mystery of death thus leads us, then, to the dark depths of the eternally lost.

Absolute Loss

In the epilogue of the book *Política y Tragedia*, Eduardo Rinesi contrasts dialectics with tragedy, adding that each contains the other, though in different ways. Far from what might be believed, dialectics implies tragedy; it is tragedy plus a "but": at the end of

tragedies, several lives are lost or ruined, “But humanity has learned a lesson. For dialectics, the tragedies of history leave a lesson to men, and therein lies its transcendent meaning” (255). Rinesi thus shows us that tragedy is a moment of dialectics, but only a moment, since the negative is assimilated in the dialectical movement that synthesizes it into a new and surpassing positivity. Conversely, for tragic thought dialectics is a part of history, but only a part, because tragedy illuminates that which “remains unrecoverable, non-integrable” (255). Thus, the tragic experience leaves nothing in its wake: no synthesis, no lesson, no progress will give life back to those who have gone.

Following this way of understanding tragedy, we could call “tragic humanism” to Canetti’s bet, where “humanism” would be on account of a universalism on which previous works have already stopped (“Anonymising Identifying Information”), while “tragic” would point to the remarkable sensitivity for what leaves to never return. A sensibility that appears repeatedly in the notes, not only in the form of mourning, guilt, and responsibility for the death of the other.

First of all, it appears as an absence of meaning, because for those who leave, there is no real return or symbolic compensation possible: the expense of dying is total and without counterpart: “I still await the meaning-filled death of a person I know, and I know that this death does not exist, that it is always meaningless” (*El libro contra la muerte* 80). If we said above that language fails to name and bring back the dead, now it is the field of meaning in general that has no solution in the face of the mystery of death. Inexpressible and unexpressed in language, the death of the other and, with it, death as such, defy all meaning: neither rituals, nor beliefs, nor the evolution

of history, nor future generations, nor any revolution will be able to redeem this disappearance that awaits us all, this unconditional and non-stop erasure of our presence on the map. If anything remains or will remain of us, it will always be, for Canetti, too little:

We will never know if there is an intention behind that which we call death; but, if there is, it can only be the following: to lower and degrade the living to a mere futile object, to a trace that is not even a millionth part of what the living could have been (*El libro contra la muerte* 86-87).

Absolute negativity: this is what death seems to be for Canetti. Nothing will remain, since there is no real compensation possible. “You never know what will be the most valuable of what is left of you; perhaps someone will take to his lips a pair of your old shoes, old and worn out, when all your papers have long since burned” (88). The paper, this reiterated Canettian metaphor of the human being, at least a metaphor of what is left of each one after the final departure, is now shown, in these coordinates, as too little, too burnable, as a sort of bottle thrown into a sea without destination, with the frequent suspicion that it will be of no use:

What will become of everything accumulated in you, so much, so much, an intense store of memories and habits, of postponed questions, of shivering answers, of doubts, emotions, tenderness, hardness, all there, all there, what will become of it all when life is extinguished in you?

The disproportion of this accumulation, and all for nothing? (191)

All for nothing: taking these notes very seriously, those who read Canetti might suspect that there is something of the

“forms of survival” that are crucial to the argument of *Crowds and Power*, that there is something of his permanent questioning about survival, we say, that is central, but central not because the dead returns, but precisely because he knows that it is not possible to survive. In other words, it is exactly because he is tormented by the disproportionate nature of life in relation to death, which in a single instant takes away everything and forever, forever and for nothing, that Canetti devotes several decades to studying the cultural, social, anthropological, and political ways of confronting this departure. Indeed, those configurations of survival are imaginary modalities of living men and women, and by no means effective returns from beyond the grave, resurrections from the cemeteries, or rebirths from the tombs. As James Carse says in *Death and Existence*, “if one survives, one does not die [...] anything that dies is completely extinguished and does not continue in any form” (18).

For this impossibility of the return of those who have gone forever, which is also and above all the impossibility —social and political— of restoring the meaning of their existence, also displaces any reduction of the question of the *mysterium tremendum* of death to the search for the restitution of the past. Frequently, when an attempt is made to develop a political reading of a given author, the following applies to Canetti, but not only —it is about asking for his philosophy of history or his position in the face of history. Very well: with Canetti, the terrible factum of death is not immediately directed to the historical reparation for those who have gone, nor to the constitution of a future sense that can counterbalance what has happened. Because its size is such that it is a “combat lost beforehand” (*Masa y poder* 62).

In his beautiful essay entitled *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, Sánchez Ferlosio critically exposes the discursive and political effects of the *Challenger* tragedy, when on Tuesday, January 28, 1986, its seven crew members died suddenly after the disintegration of the famous American shuttle. An ABC correspondent in New York—Sánchez Ferlosio tells us—called for the continuation of space progress after the accident: “Underneath the tears is the American determination to continue the space program [...] because [space] is also the future, and to leave it now would be a betrayal of those who have died to conquer it” (21). Sánchez Ferlosio, suggesting that, strictly speaking, one never really dies “for something”; suggesting, let us say, that all death is a kind of absolute waste, that no Cause nor any future will be able to compensate for the life of one who departed for all eternity, replies:

respect for the dead is not respect for their deaths and their causes, but respect for the lives they lost; to make their deaths serve for something is to deny the lives they have lost the right to have served for nothing, the privilege of being an end in themselves. (21)

As if what had to be safeguarded when seeking to do justice to a dead person was the uselessness of his life, the very meaninglessness of his existence that vanished without a trace, or leaving it, but perhaps every trace is a temptation, precisely to reestablish the concatenation of a meaning that erases the singularity of that nihilation. Sánchez Ferlosio thus questions the sacralization of death as a form of capitalization, pointing to the paradox that it is not the Cause that drove the sacrifice of our dead, but rather, conversely, it is the deceased who retroactively legitimize, for the

living, the Causes for which they supposedly died. This inversion is tricky, above all, because the accident in its gratuitousness is always subtracted, like life itself, from that cause-effect relationship that one tries to establish with the Cause, with History, with Progress or with the Future. And in this line, Ferlosio dwells on nothing less than the *Falkland Islands War*, a deadly war about which Canetti also had something to say. That mythical investment was deployed —the Spanish essayist comments again— by Jeremy Moore, one of the victorious British generals in the war, in replying to an argument typical of the logic by which blood creates law, and not only law creates blood: “Now the Falklands [Moore sentenced] are ours because we have paid for them with the lives of young British men, and any attempt to question this right is, without more, an offense to the dead” (*Mientras no cambien* 21).

On the contrary, the true opprobrium of the dead is, for Ferlosio and for Canetti, the mere fact of having died, of never being able to return, and thus not having the possibility of refuting the discursive operation that takes away from the end of his life the status of having been an unreserved expense. From this point of view, the Malvinas was an atrocious war, first of all, because innocent people died, because they died for nothing, and because they died forever. In his posthumous autobiography about the English years, an irate Canetti exclaims with Margaret Thatcher:

The “small” Malvinas war, which was accepted by the majority, is like a last memory of power, it costs lives, even if they are counted [...] It is difficult to calculate how many memories about this mini-war have proliferated along the ocean. Automatic dreams of the past in people who have never fought: useless for military service, women, peaceful men, everyone, people of all kinds, not only

those who had combat experience [...] I could never get over the shame of this mini-war: the coliseum in England, the oceanic naval games. (*Fiesta bajo las bombas* 42-43)

Death, Evil, and Ethics

Canetti's general anti-war sentiment is based, in effect, on the costliness of the loss that he judges, universally and by definition, inadmissible. Including, as we shall see again, that of the enemy. Even with the suspicion of the impolitic detour in which our author may at times incur with the denial of all war ("Anonymising Identifying Information"), our reading should also perceive that the undergrowth of war derives from an ontology of evil, the source of which is death. And so, all "negative anthropology", indeed, all "negative political anthropology", where in fact the morality of men and women is frighteningly led—for Canetti and almost always—to the darkness of reciprocal murder, internal to the human race and not strictly derivable from nature, all this negative anthropology, we were saying, is not self-contained. It depends, rather, on the very existence of death, the source of all evil: "Death and evil are for me the same thing" (*Arrebatos verbales* 808). In other words, man is evil because he dies, or more precisely, because death is evil and inescapable, and not the other way around: it is not that he dies because he is evil. The great question of his time, a social and political question—that which never ceases to be contained in every analysis of the phenomena that were contemporary to Canetti: world wars, genocides, nuclear threat, and so on—is that men kill each other, fight, wage war, and exterminate each other. And fascism was for him the ultimate and paranoid consummation of that logic of power. But this immense political problematic ultimately derives

from a general acceptance of the “original situation” (829) that confronts us with our impotence in the face of death as such.

Thus, death, which is “the most concrete” (851), constitutes the source of evil, and as long as men die, they will never be good. Subjective evil falls within an ontology of evil that, as we have seen, does not allow “dialectization” between good and evil or between life and death. So that at times it would seem that even Canetti’s gloomy diagnoses of twentieth-century societies do not even depend on the act of killing, but that murder is rather the result of the ontological status of this terrible fact: “The effect of death is the most terrible, the one that has done the most harm to men” (860). The negativity that one might constantly trace in the social and political analyses of *Crowds and Power*, according to this logic, leads back to the ultimate problem: the terrible dagger of death in human existence in general. For example, “Someday it will become evident that with all death, men become worse” (*El libro contra la muerte* 37).. Or: “How could there be no murderers as long as man agrees to die, as long as he is not ashamed to do so, as long as he incorporates death into his institutions as his surest, best, and most significant foundation?” (66). Or, finally:

It is nothing shameful or egocentric, it is something just, good and well-founded that, just now, nothing fills one more than the idea of immortality. Do we not see how there are people who are sent in wagons to death? Do they not laugh, joke and boast to falsely give value to each other? And then there are those who fly overhead in flocks of twenty, thirty, a hundred planes loaded with bombs [...] We can no longer say “God”; he is marked forever, he has on his forehead the Cainite stigma of wars, we can only think of one thing, the only savior: immortality! If it were ours,

if it were already in force, how different everything would be! Immortality! Who would want to go on killing? Who could think of killing if there was nothing left to kill? (45)

That is why the Canettian syntagm to name something like an ethic would be “Thou shalt not die (the first commandment)” (*El libro contra la muerte* 28), an impossible dream of immortality that, formulated as a commandment, would be incumbent upon everyone. For the torn conscience —once the death that condemns the departed, as we have seen, to inconsequence has taken place— is that of the living, who thus faces —we were about to say “without mediations”, but the truth is that war, technology, fascism, murder, and even the most “natural” death are all mediations between the subject and this original situation— guilt and responsibility for the one who has been lost forever. And for whose rescue the surviving individual could do nothing. This is the fundamental core of the ethics deployed in Canetti’s texts, and also of his own life trajectory, from the death of his father in 1912 to his last days and notes of 1994. The guilt is total, because we will never be able to revive those who have departed: “Since we no longer have them, we feel a unique and immeasurable guilt towards the dead: the guilt of not being able to bring them back. This guilt reaches its maximum intensity on the days when we feel most alive and happy” (*El libro contra la muerte* 93).

For not having been able to prevent his death, we are guilty. All of us. All of us, and for all of us. In each particular death, for Canetti, a universal component of responsibility for those who leave. For the human race in general. It is a combat lost beforehand: as Canetti states throughout *Crowds and Power*, the confrontation

between the living and the dead, between all the living and all the dead, is already decided. Defeat expresses the unbreakable frontier that Canetti finds so mortifying:

I find despicable the priests of all religions who cannot bring back the dead. They do nothing but consolidate a frontier that no one can cross. They administer what is lost in such a way that it remains lost. They promise a pilgrimage to an unknown place to conceal their impotence. They are happy that the dead do not return. They keep them on the other side. (*El libro contra la muerte* 94)

Rejection of religion as a field of acceptance of death, of a death that Canetti cannot accept because of the stigma of being on this side of here, with the guilt that those who reside in the hereafter will never return. Perennial guilt of the survivor before the unbreakable boundary that separates life and death, preventing any dialectical synthesis, any real recovery of the deceased: “This unshakable sensation of enduring, not diminished by any death [...] How many dead is one capable of enduring when one has definitively refused to accept the abjection of survival?” (179, 200).

In *Hegel, Death and Sacrifice*, George Bataille takes up Alexandre Kojève’s renowned interpretation of *The Phenomenology of Spirit*, stressing that in it the negativity of death, which “is the most dreadful thing”, acquires a fundamental place in the unfolding of consciousness and of the real: “The spirit [says Hegel] only conquers its truth when it is capable of finding itself in the absolute tearing apart” (21). But Hegel did not know to what extent he was right, for if indeed death is the source of meaning, of objectivity and of history —let us remember: knowledge is placed on a par with death precisely where the master triumphs by

enduring the anguish of looking it in the face, and it is thus, torn, confronting the negative, that an economy of life, a conservation, is established; it is, thus, that history begins—; if death is therefore the source of meaning, it constitutes at the same time the ultimate threat to the field of meaning. Or, as Derrida says, commenting on Bataille's essay:

The blind task of Hegelianism, around which the representation of meaning can be organized, is that point at which destruction, suppression, death, sacrifice, constitute such an irreversible expenditure, such a radical negativity—it must be said without reservation—that they can no longer even be determined in terms of negativity in a process or in a system: the point at which there is no longer either process or system. (355)

We believe, as we have been suggesting, that Canetti in his notes displays a particular sensibility for death as an expense without return, for a certain impossibility—which was already implicit in the key notion of “survival at a temporal distance” in *Masa y poder* (245)—of making the dead return, of giving their death a meaning that counteracts, in a certain way, the density of their departure. The critique of dialectics is directed, as we anticipated, in this direction:

There is nothing to do, nothing at all, with dialectics as Hegel understands it.

After all, this has to do with a fundamental and irreversible fact that is the basis of everything: death.

A philosophy that is oriented in a real and not only apparent way by death cannot only be dialectical.

Death does not contain life, it does not become life. It is clear, definite, infertile and does not allow itself to be persuaded by anything. The lower life does not point to death, does not know it, does not lead to it. (*El libro contra la muerte* 147)

And if from this fundamental error of being “apparently” oriented by death, of not knowing to what extent it is a fundamental and irreversible fact, political theories are derived, then the latter should return, rethink that which is the basis of everything:

I am more and more convinced that the political theories of the 19th century -I mean all its political theories- are wrong and false. And this does not mean, by any means, that they should be improved or supplemented: they are false at their roots. It is evident in the theories of the greatest significance for the future, namely, those derived from Hegel (146-147).

The Death of the Other

Canetti undoubtedly shows, in the notes, a primacy of the death of the other, to which the guilty survivor has always felt indebted, long before his own death. A series of his reflections thus points to the priority of the death of others over one's own:

I swear that even my life is indifferent to me. I swear to be willing to disappear on the spot and without leaving a trace, so that no one will know about it, if in return a war does not break out, I am willing to make this deal. I am ready for such a deal. To what instance shall I turn? Is there no god for it? (66)

There is a tension in Canetti between the centrality of the death of the other and the death of the self (“Anonymising Identifying Information”), for in truth all Canetti's writing is

mobilized by the ethical question of the salvation of others: “And although it must come to me soon [Canetti confesses], what outrages me most is that others suffer death” (218).

Closeness, thus, with Emmanuel Levinas (1993, 2005) in his critique of Martin Heidegger, where death as such always appears, first, as the death of the other—and not as one’s own (Derrida, 2006). This is, indeed, the interpretation of Byung-Chul Han: “Canetti will emphasize without further ado Levinas’ thesis that primary death is the death of the other, that death means being for the other [...] The death spoken of here is not my death, but the death of others” (250). Canetti actively and innocently seeks not to be associated with any philosophical tradition, but in Han’s favor, it must be said that, in a note written two years before his death, Canetti confesses to having been surprised when reading Levinas, identifying almost completely with his phrase:

In the book that was just brought to me from Paris I find this sentence that could be mine: “The fear of the death of the other is undoubtedly the basis of the responsibility for him”.

I know nothing about Levinas, I know nothing more than his appearance. To this day, his coming from Heidegger has haunted me. Then, in the last dialogue of the book I find the sentence I have just quoted. (*El libro contra la muerte* 306-307)

The discussion on the primacy of one’s own death or the death of others, in which Canetti now seems to lean towards the latter, is at the most intimate fibers of the theoretical-political question about the relationship that every community establishes with death. Because the end of the other, where it always comes first, makes the enigma of death as such the possibility of questioning

this impossible bond: what binds me to the other who is gone or will be gone forever, and whom I will never see again? Like Judith Butler (2010), who in *Frames of War* finds in the anterior future of mourning the foundation of the humanity of the other, is not the radical fact of death always at stake here as the one that constitutes beforehand the very temporal framework of any community, in a time that, by definition, never arrives?

Implicitly and explicitly, Canetti has separated himself, in all his notes and writings, from his vision of Heidegger and all that *Kriegsideologie* that prioritized —and to a certain extent magnified— the acceptance of death itself (Losurdo, 2003). Consent of death that he knew very well, not only for having been a contemporary of the great wars of the last century, but also for being a great *connoisseur* of the German language in which he always wrote. Canetti's preoccupation with death always seems to start from the subject's heartbreak at the death of others, and even, with it, at the death of everyone and everyone else, at the friend's or the enemy's.

Resistance against death conveys the impression that it is only about death itself. That would be too little. It would be nothing. How to make it evident, beyond any doubt, that it is about death in general and perhaps less about the very short duration of life than about the effect of death, which is toxic? (231)

Honest and true nobility of an unreserved ethics: Canetti would give his life, even to the detriment of his dreams of immortality, to save that of any other: “I would rather give up my own life entirely than give up, even if only hypothetically, that of any other” (*El libro contra la muerte* 61). One of the powers of Canetti's reflection on death is precisely this link between the singular and

the universal, for the radical fact of death implies that every other is radically other; every death embodies the problem of death as such, or, to put it in his terms, of death in general.

Conclusions

Throughout this article, we have focused on the ways in which, in Canetti's notes and aphorisms, death appears as what we call "radical fact". Thus, we first presented a limited series of previous interpretations which, emphasizing the idea of metamorphosis as the vital emancipatory capacity of the subject, celebrating the eschatological "dying with the dead", or underlying the political-institutional channeling of the negativity of death, canceled from our point of view the mysterious dimension of death in Canetti and, with it, a series of fundamental questions of his thought. Thus, in critical opposition to these latter positions, we studied various passages of Canetti's Notes, to see how in them the radicality of death appeared successively linked to a certain notion of mystery (which, in opposition to the "problem", explicitly counterposes its approach to other kinds of disciplinary approaches) and, with it, to a series of questions revolving around the absolute loss of the other, the responsibility for his death and for his salvation, and, ultimately, the ethical primacy of his death over the death of the self.

In short, by virtue of what has been exposed, it could be argued that, throughout Canetti's work, death reveals itself as a political issue, not so much because it is an instrument of politics, but because it is linked to that set of interrogations that, insofar as they emerge from its radical negativity, from the non-return waste of the subjects that belong to a given political community, challenge

the closure of meaning —historical, political, cultural— and thus determine the ethical need to place the question of the death of the other at the very heart of life in common.

Works Cited

Agard, Olivier. “L’anthropologie politique d’Elias Canetti”. *Teoria Politica. Nuova Serie Annali*, vol. 7, 2017, pp. 271–286.

Ariès, Philippe. *Essais sur l’histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours*. Seuil, 1975.

Arnason, Johann, y David Roberts. *Elias Canetti’s Counter-Image of Society: Crowds, Power, Transformation*. Camden House, 2004.

Becker, Ernest. *The Denial of Death*. The Free Press, 1973.

Brighenti, Andrea Mubi. “Tarde, Canetti and Deleuze on Crowds and Packs”. *Journal of Classical Sociology*, vol. 10, núm. 4, 2010, pp. 291–314.

---. *Elias Canetti on Social Theory: The Bond of Creation*. Bloomsbury Academic, 2023.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.

Campillo, Antonio. “El enemigo de la muerte: poder y responsabilidad en Elias Canetti”. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 38, 2006, pp. 71–101.

Canetti, Elias. *Massen und Macht*. Claassen Verlag, 1960.

---. *Aufzeichnungen 1942–1948*. Hanser Verlag, 1965.

---. *Die gespaltene Zukunft: Aufsätze und Gespräche*. Reihe Hanser, 1972.

- . *La lengua absuelta*. Muchnik, 1977.
- . *Teatro*. Muchnik, 1982.
- . *Masa y poder*. Alianza/Muchnik, 1987.
- . *Aufzeichnungen 1973–1984*. Hanser Verlag, 1999.
- . *Aufzeichnungen 1992–1993*. Fischer Taschenbuch, 1999.
- . *Über den Tod*. Hanser Verlag, 2003.
- . *Fiesta bajo las bombas: los años ingleses*. Galaxia Gutenberg, 2005.
- . *El juego de ojos*. Obra Completa V. Debolsillo, 2006.
- . *Apuntes I*. Obra Completa VII. Debolsillo, 2008.
- . *Apuntes II*. Obra Completa VIII. Debolsillo, 2008.
- . *La antorcha al oído*. Obra Completa IV. Debolsillo, 2011.
- . *Das Buch gegen den Tod*. Hanser Verlag, 2014.
- . *El libro contra la muerte*. Debolsillo, 2019.
- . *La conciencia de las palabras*. Fondo de Cultura Económica, 2020.
- . *Arrebatos verbales: Dramas, ensayos y conversaciones*. Obra Completa IX. Debolsillo, 2023.
- Carse, James. *Muerte y existencia: Una historia conceptual de la mortalidad humana*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Cerruti, Pedro. “Escritura y experiencia: Reflexiones sobre la metamorfosis, la subjetividad y el poder en Elias Canetti”.

Argumentos: Revista de Crítica Social, núm. 30, 2024, pp. 659–688.

Derrida, Jacques. “De la economía restringida a la economía general: Un hegelianismo sin reserva”. *La escritura y la diferencia*, Anthropos, 1989, pp. 344–382.

Elbaz, Robert. “On Canetti’s Social Theory”. *Neohelicon*, vol. 30, núm. 2, 2003, pp. 133–144.

Figuier, Richard. “Le survivant sans le syndrome Schreber”. *Amnis*, núm. 6, 2006.

Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”. *Obras completas*, vol. XXI, Amorrortu, 1992, pp. 57–140.

González, Horacio. “La muerte como dato radical”. *El ojo mocho*, núm. 6, 1995, pp. 73–75.

Han, Byung-Chul. *Muerte y alteridad*. Herder, 2020.

Ishaghpour, Youssef. *Elias Canetti: Métamorphose et identité*. La Différence, 1990.

Jankélévitch, Vladimir. *La muerte*. Pre-Textos, 2002.

---. *Pensar la muerte*. Fondo de Cultura Económica, 2017.

Kübler-Ross, Elisabeth. *On Death and Dying*. Scribner, 2003.

Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Paidós, 1993.

---. *Dios, la muerte y el tiempo*. Cátedra, 2005.

Losurdo, Domenico. *La comunidad, la muerte, occidente: Heidegger y la “ideología de la guerra”*. Losada, 2003.

Magris, Claudio. “Elias Canetti y el imperio en el aire”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 565, 1997, pp. 247–254.

Marcel, Gabriel. *Diario metafísico (1928–1933)*. Guadarrama, 1969.

---. “On the Ontological Mystery”. *The Philosophy of Existence*, Cluny Media, 2018, pp. 5–46.

Marramao, Giacomo. “Logiche della potenza. Rileggendo *Masse und Macht*”. *La provincia filosofica: Saggi su Elias Canetti*, editado por E. De Conciliis, Mimesis, 2008, pp. 37–51.

Martínez, Francisco José. “Deleuze y Guattari, lectores de Canetti”. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 38, 2006, pp. 167–177.

Mitford, Jessica. *The American Way of Death Revisited*. Vintage Books, 2000.

Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, 1999.

---. *On the Political*. Routledge, 2005.

Redeker, Robert. *El eclipse de la muerte*. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia: Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*. Colihue, 2011.

Ruppel, Ursula. *Der Tod und Canetti*. Europäische Verlagsanstalt, 1995.

Sánchez Ferlosio, Rafael. *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Alianza, 1987.

Vázquez Tamayo, Carlos. “Elias Canetti: El enemigo de la muerte”.
Revista de Extensión Cultural, núm. 64, Universidad Nacional
de Colombia, 2020, pp. 97–103.

Weissmann, Dirk. “Métamorphoses interculturelles: Les ‘Voix de
Marrakech’ d’Elias Canetti”. *Orizons*, 2016.

Violencia sobre los cuerpos. El suicidio

Violence against bodies. Suicide

Óscar Ortega Arango

Universidad Autónoma de Yucatán

Mérida, México

orango@correo.uady.mx

Resumen: El presente texto tiene como intención observar las formas y campos semántico/simbólicos que involucran la violencia autoinfligida del suicidio en tres registros como son el pictórico, el literario e histórico, en asociación a los suicidios realizados desde cascadas. El ejemplo central de dicha elaboración se encontrará en algunos aspectos relacionados con los suicidios llevados a cabo en el llamado Salto del Tequendama, ubicado en el municipio de Soacha en Colombia. A partir de ello se evidencia una participación colectiva que, expresada en el acto suicida, deja ver que la violencia autoinfligida pone en acción simbólica a todos los actores involucrados (incluyendo el suicida) en coadyuvantes de violencia sobre el cuerpo.

Palabras clave: violencia, suicidio, cataratas, Colombia, Gustavo Bolívar.

Abstract: The purpose of this text is to examine the forms and semantic/symbolic fields involved in self-inflicted violence of suicide across three registers: pictorial, literary, and historical, in relation to suicides committed from waterfalls. The central example for this analysis will focus on certain aspects related to suicides carried out at the so-called Salto del Tequendama, located in the municipality of Soacha in Colombia. From this, a collective participation becomes evident, which, expressed in the suicidal act, shows that self-inflicted violence symbolically involves all the actors engaged (including the person committing suicide) as contributors to violence upon the body.

Keywords: violence, suicide, waterfalls, Colombia, Gustavo Bolívar.

Definiendo la violencia

La Organización Mundial de la Salud asegura que la violencia “es un fenómeno sumamente difuso y complejo cuya definición no puede tener exactitud científica, ya que es una cuestión de apreciación” (OMS 4). Con ello se señala, de entrada, la gran dificultad de realizar una definición de violencia debido a su profunda dependencia en asociación a la cultura y la sociedad (con sus cargas éticas y/o morales respectivas) de la cual se haga referencia. Esto debido a que, no debe olvidarse, las diversas culturas del mundo rigen sus conductas con base en su propia percepción de lo bueno/permitido malo/no permitido. Un ejemplo moderno de lo anterior resulta ser el ritual de la pena de muerte en algunos códigos penales alrededor del mundo. Dicha sentencia, más allá de generar horror en las “mentes civilizadas del siglo XXI”, propone generar una especie de liberación/catarsis de las sociedades en cuestión. El condenado a muerte es quien recibe un odio producto de la extrema polarización de los sentimientos, mientras que su muerte (supuestamente) purifica a la comunidad. Con esto se evidencia que el par justicia/violencia depende de la perspectiva desde la cual se observe.

Esto último no es exclusivo de las situaciones asociadas a la llamada justicia, sino también, aquellas que se relacionan con el tratamiento del cuerpo, en general, y en particular con el cuerpo enfermo. Un ejemplo de lo anterior puede verse en los tratamientos contra el crecimiento/multiplicación de células cancerígenas, que se realiza por medio de quimioterapias o radioterapias en el paciente. La menos usada hoy por hoy, la quimioterapia, es un tratamiento que utiliza fármacos para destruir células cancerosas por medio de la

introducción al cuerpo de dichos químicos por vía intravenosa, oral o intraperitoneal (directo a la cavidad abdominal). Sus efectos son múltiples y pueden asociarse a caída del cabello (alopecia), náuseas, vómitos, fatiga, anemia, infecciones en general, mucositis (llagas en la boca) y, a largo plazo, cardiopatías o daño en los nervios. Por su parte, la radioterapia (la más usada actualmente) es un tratamiento basado en el disparo de dosis de radiación controladas a determinadas zonas con el fin de destruir células cancerosas. Los efectos secundarios pueden ser agudos y tardíos relacionándose con fatiga, alteración de la piel, pérdida de cabello, alteraciones digestivas, inflamación, disminución/pérdida de la fertilidad, entre otras. Como se observa, el cuerpo se interviene/violenta con radiación o con sustancias químicas con el fin de eliminar un tipo de células (las cancerosas) pero destruye/afecta una serie de desarrollos/comportamientos del cuerpo sano.

Esto deja ver que el contexto de una cultura y su ubicación situacional son factores importantes para determinar lo que es un simple procedimiento de curación/sanación o un cruento acto de violencia. Lo importante, en suma, es que no se puede pensar la historia sin reconocer la presencia de la violencia en las sociedades humanas. Ahora, es muy posible que su gran fuerza e impacto queden invisibilizados ante la mirada de los individuos, pues ignorar lo que le acontece al *otro* no provoca un juicio sobre quien lo observa. Este aspecto permite a Slavoj Žižek señalar que las personas están acostumbradas a percibir la violencia meramente como actos de horror y crimen, tales como disturbios civiles y conflictos internacionales a los que se asocian guerras y agresiones físicas. Sin embargo, el autor esloveno apunta que la violencia debe observarse más allá de lo obvio, la violencia subjetiva es lo

más visible que se puede encontrar a pequeña escala de lo que realmente es la violencia (10).

Por otra parte, Judith Butler, en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, afirma que la violencia está ligada a la vulnerabilidad que poseen los humanos y su relación con los otros:

La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. En la medida en que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazando con eliminarlo. De algún modo, todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir. Sin embargo, esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados. (2006: 55)

A partir de los anteriores planteamientos es importante mencionar la clasificación que ofreció la Organización Mundial de la Salud en su *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. En él se pueden identificar tres grandes bloques de violencia: la interpersonal, la colectiva y la autoinfligida. La violencia interpersonal se divide en dos subcategorías en las que se encuentran la violencia intrafamiliar y la violencia comunitaria. La violencia intrafamiliar o de pareja comprende el atentado en contra de la integridad física y psicológica hacia miembros de la familia o compañeros sentimentales dentro y fuera de casa. La violencia comunitaria, en

cambio, se trata de las agresiones que se pueden sufrir fuera del hogar por personas extrañas o ajenas al ámbito del hogar, como son los conflictos callejeros, las agresiones sexuales y violaciones por parte de extraños y la violencia en instituciones. Por su parte, la violencia colectiva “es el uso instrumental de la violencia por personas que se identifican a sí mismas como miembros de un grupo frente a otro grupo o conjunto de individuos, con objeto de lograr objetivos políticos, económicos o sociales” (OMS 6). A este tipo de violencia se atribuyen los genocidios, represiones y crimen organizado.

Finalmente, la violencia autoinfligida es: “La violencia dirigida contra uno mismo [que] comprende los comportamientos suicidas y las autolesiones, como la automutilación. El comportamiento suicida va desde el mero pensamiento de quitarse la vida al planeamiento, la búsqueda de medios para llevarlo a cabo, el intento de matarse y la consumación del acto” (6). Como bien dice la OMS, este tipo de violencia puede subdividirse en comportamientos suicidas mortales y no mortales. Siendo los primeros aquellos en los que las personas realizan el acto de quitarse la vida deliberadamente, mientras que en los segundos solo se realizan autolesiones o automutilaciones. Ambos, según la OMS, son actos que atentan físicamente en contra del cuerpo. Cabe añadir que, debido a las implicaciones psicológicas de la violencia autoinfligida, también debe mirarse que las violencias del lenguaje, cuando son dirigidas hacia sí mismos (auto insultarse), pueden ser observadas en un nivel de desprecio hacia la propia persona, dependiendo del contexto en el que se aprecie dicha situación. Por lo que los datos semánticos que se evidencien acerca de la autopercepción serán útiles para entender las violencias que se generan de manera autoinfligida.

Desde el anterior marco, el presente texto tiene como intención observar las formas y campos semántico/simbólicos que involucran la violencia autoinfligida del suicidio en tres registros como son el pictórico, el literario e histórico en asociación a los suicidios realizados desde cascadas, en particular (y para el presente texto) nos centraremos en el llamado Salto del Tequendama, ubicado en el municipio en Colombia. Esta flexibilidad de análisis se permite debido a que la violencia trasciende el campo físico y de las ideas, para dirigirse hacia un plano básicamente simbólico. Esto es de primera importancia pues, como menciona Pierre Bourdieu, la violencia simbólica se asocia a un proceso de dominación invisible e imperceptible para sus propias víctimas, tanto así que la violencia parece no estar presente en esta relación dominante-víctima pues el nivel al que se apela para subyugar al otro deambula en los discursos. Esto le permite afirmar que este tipo de sometimiento “se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (5). Esta conversión de la violencia en un sentimiento logra filtrarse al receptor hasta la normalización de los actos violentos que borran el proceso mismo de dominación y, con ello, no permiten sospechar de tales actos como evidencia de ella: tanto la víctima (que deja de reconocerse como tal) como los visualizadores del suicidio dejamos de verlo como un acto de violencia y le imponemos silencios y respuestas metafísicas a él. Para observar el desarrollo y los matices de tal situación, es importante iniciar recordando una crónica que nos permite iniciar el recorrido dirección al mencionado Salto del Tequendama.

El suicidio: violencias con ramos de amor

Los suicidas del Sisga

MARTES 29 DE JUNIO DE 1965 EL TI

EL DOBLE SUICIDIO DE "EL SISGA":

El Día de su Santo, Escogido por Martínez para la Tragedia

Todo indica que el desequilibrado jardinero no contó con la voluntad de la muchacha. - Un extraño caso de obsesión mística.

El día de su santo y también de su cumpleaños, 12 de junio, fue el escogido por Antonio Martínez Bonza para acabar con su propia existencia y al propio tiempo arrastrar a la muerte a su novia, Tulia Vargas. Fue esta la pareja ahogada en la represa del Sisga. Una semana después de la tragedia flotaron los cadáveres de Martínez y Tulia, y el caso vino a constituir por pocos días un desconcertante enigma policiaco. Marco Antonio Vargas, director de la modesta habitación que Martínez ocupaba en el barrio de Las Ferias, el domingo pasado entregó al juez del permanente de San Fernando unas cartas del suicida encontradas poco después de haberse logrado la identificación de las víctimas de este extraño caso. A través de las cartas de despedida dejadas por Martínez a sus hermanas, cuñadas y sobrinas, cartas cuya caligrafía caligráfica y ortográfica ha de difícilmente legibles, se aprecia una obsesión marabú y extrañamente mística. Porque en el correveuno manuscrito, Martínez da a entender que desde meses antes "Dios le reveló el destino que debía seguir" y estima la fecha escogida para su propia muerte y la de su novia, como la más feliz. Es difícil pensar que Tulia Vargas pudiera haberse identificado con los extraños des- la sencilla muchacha.

varios de su enamorado, y más se puede creer que lo siguió ingenuamente, sin sospechar procedimientos que el desequilibrado campesino albiraba. Muy positivamente, con el pretexto de un simple paseo, la llevó hasta el puente de la carretera del norte sobre el desfiladero de la represa, la arrojó al abismo y se ausentó.

Antonio Martínez tenía algunas propiedades en Boyacá, y en Bogotá trabajaba en jardinería. Era un hombre sombrío, de costumbres muy ordenadas y de naturaleza apacible y bondadosa. En las cartas, escritas la víspera de su muerte, hace una distribución de sus bienes entre sus hermanas y los recomienda no pelear. Y repetidamente, refiriéndose a su cercana muerte y a "la de la comadrita con que Dios me socorrió", judiciosamente quiso dar a entender que cumplía un destino feroz, que le estaba señalado desde hacía mucho tiempo. Se despidió en su nombre y en el de su compañera, pero no aparece firma de Tulia. El "destino" que debía cumplir y que cumplió, según le debía transparentar su confusa despedida, era el de salvar del pecado a su compañera. Aparte de las cartas y de lo que dicen el cuerpo y los ingenuos parientes de Martínez, no hay referencias de la extrema personalidad del suicida. Sin embargo, todo indica que el modesto jardinero no estaba muy en la difícil tarea que Tulia Vargas emprendió.



EL PRIMERO DE MARZO DE 1965, Antonio Martínez y Tulia Vargas se hicieron tomar esta significativa foto encontrada ahora. Esta, pues, es la verdadera estampa de los suicidas del Sisga, tan confundidos fotográficamente en otros periódicos con "desaparecidos", totalmente ajenos a la extraña tragedia.

El 12 de junio de 1965, el jardinero Antonio María Martínez Bonza, de 25 años, y su joven novia, Tulia Vargas, empleada doméstica de 20 años, deciden quitarse la vida arrojándose de lo alto del puente sobre la represa del Sisga, a unos 75 kilómetros al noreste de la capital de Colombia, Bogotá. Debido a que solo una semana después los cuerpos flotaron y la policía logró identificarlos, se conoció que el joven hombre ocupaba una habitación en el popular barrio de Las Ferias, en donde dejó algunas cartas de despedida que, según la crónica del periódico *El tiempo* del 26 de ese mes, eran: "cartas cuya calamidad caligráfica las deja difícilmente legibles, [y en

ellas] se apreciaba una obsesión morbosa y extrañamente mística. En el enrevesado manuscrito, Martínez da a entender que desde meses antes “Dios le reveló el destino que debía seguir, y estima la fecha escogida para su propia muerte y la de su novia, como la más feliz” (4c). Además, se encuentra la foto de los enamorados, tomada unos meses antes, en la que posan fuertemente unidos, con un ramo de flores en sus manos, elegantemente vestidos.

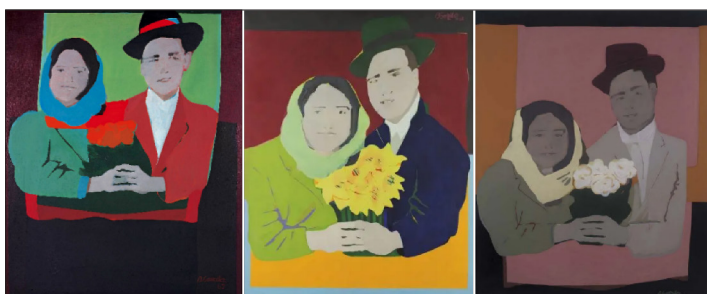
El impacto de la historia, unido a la publicación de la imagen, conmociona a toda la sociedad, incluyendo al campo de las artes visuales. Así, la joven pintora Beatriz González (1932-2026) decide crear una pintura a partir de esta fotografía, y con ella se hace acreedora del Segundo Premio especial de pintura en el XVII Salón Nacional de Artistas de Colombia, con su famosa obra *Los suicidas del Sisga* (1965).

Los suicidas del Sisga (1965) de Beatriz González

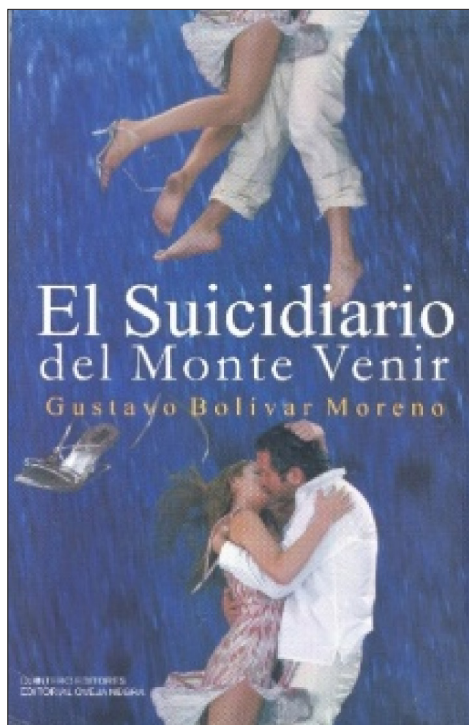


El cuadro tiene tal impacto que la propia artista lo pinta en dos ocasiones más, formando un tríptico de los suicidas del Sisga: una en un museo de Cali (Colombia), otro en una colección privada y otro el Museo Nacional de Colombia en Bogotá.

Tres pinturas de Beatriz González sobre los suicidas del Sisga



El suicidiario del Monte Venir (2006) de Gustavo Bolívar



Aunque esta relación entre pintura y suicidio permite una dirección autónoma, queremos dirigir la mirada hacia algo que se encuentra en la historia de la mencionada pareja, la cual no pareciera más que un aspecto colateral en el suicidio: la represa del Sisga. Con una altura total de 156 metros, la represa es un embalse que surte de agua a la cercana ciudad Bogotá, sobre la cual se construyó un puente que es un lugar de concurrencia turística, y, desafortunadamente, de algunos suicidios desde su inauguración en los años cincuenta del siglo XX. Esta conexión, la del suicidio arrojándose al vacío en medio de una masa de agua, la encontramos en una obra literaria contemporánea: *El suicidiario del Monte Venir* (2006) de Gustavo Bolívar.

Desde la portada podemos observar a la pareja de enamorados, quienes, tras saltar al vacío, se pierden en su viaje de amor y muerte, en una repetición que simula una cinta cinematográfica. La historia de la novela, que aquí no repetiremos, se inicia con un narrador testigo que nos habla de un lugar donde muerte y erotismo se encuentran:

Sé de un lugar con nubes eternas, donde los muertos nos quedamos a vivir en espera del milagro del amor. Es un monte muy alto y empinado desde el cual nos hemos lanzado al vacío miles de hombre y mujeres que alguna vez nos confabulamos con la muerte para poner fin a los días aciagos de nuestras malogradas existencias.

Sé que, en lo alto de esa montaña encallada por el dios del olvido en un valle triste y escondido, se levanta una casona antigua y blanca, atiborrada de secretos [...] Ahora habitan la casona sus biznietas, cuatro hermanas de insuperable belleza, sensualidad e insensatez que, por no haber asistido al colegio ni a la iglesia, aún mantienen su inteligencia intacta y la moral neutra.

Con esas hembras de apariencia exótica y belleza superlativa que derrochan lujuria al respirar y culpa al caminar, nos tenemos que entender los suicidas, para bien o para mal, la víspera de nuestro salto a lo desconocido. (11)

Aunque la voz narrativa se posiciona desde un perfil masculinista y patriarcal, llama la atención la conexión con la idea del amor de pareja desde la misma portada, su relación con el cuadro de Beatriz González y la historia de los suicidas del Sisga. Así, la primera violencia ejercida sobre el cuerpo del suicida, en esta tradición cultural, podríamos asociarla simbólicamente a un desplazamiento de arriba hacia abajo, desde una altura considerable, con antecedentes claros de relación amor/trascendencia. Este último aspecto es confirmado con el mapa que nos ofrece el autor apenas abrimos el libro.

Mapa de Moravia en *El suicidiario del Monte Venir*



Para los conocedores de la geografía de Macondo, saltará a la vista su parecido con Gratamira, ubicada en medio de los Caminos Mentirosos (Cenégales), las cordilleras andinas a la derecha e izquierda y el mar del norte como salida casi necesaria. Sin embargo, en este se adiciona la presencia de la Casa de Miramar (Vista al agua, podríamos decir), que se encuentra al borde lineal de una caída desde la cual se arrojan los suicidas.

Casa de Miramar y lugar del salto



Viaje a la paz: entre el ruido atronador y el olor putrefacto

Esta geografía simbólica resulta de lo más insinuante cuando observamos que, en gran medida, dicha representación se repite en las praxis reales de los suicidas. Es decir, desde un espacio superior desde donde supuestamente se observa el agua, “Miramar”, y

luego de una relación sentida como místico/amorosa, se arroja al vacío en un valle de montañas tristes. Esta geografía de la violencia autoinfligida no termina con la secuencia accional/discursiva que da término a la vida del suicida, sino que se extiende en nuevas formas de violencia sobre el cuerpo del mismo. Para observar esto tendremos que dirigirnos a un lugar que, imaginado en la ficción de Gustavo Bolívar, aparece como real en medio de los Andes: nos referimos al Salto del Tequendama.

Salto del Tequendama



Con una altura de 170 metros desde la parte superior hasta la base de la caída, el Salto del Tequendama es una de las cataratas más impresionantes de Sudamérica. Debe su imponencia al sistema andino del cual forma parte. El río en que se precipita tiene por nombre Río Bogotá, y el salto se encuentra a solo 35 kilómetros de la mencionada ciudad en el municipio de Soacha. La tradición Muisca, el mayor pueblo originario de la región, señala que la catarata se formó por la acción de Bochica (el dios mensajero), pues las

constantes inundaciones provocadas por el dios Chibchacum en el valle superior traían gran cantidad de desgracias sobre la población. Así, menciona Fray Pedro Simón en 1882 en sus *Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, que Bochica, quien aparece y desaparece en forma de arcoíris, “arrojó la vara de oro al Tequendama y abrió las peñas por donde ahora pasa el río. Como era vara delgada no hizo tanta abertura y así todavía rebalsa” (380).

Lo importante es que muy pronto se mencionan unos posibles primeros suicidas dentro de la población Muisca. En efecto, un cacique de Tunja o Zaque (lugares relativamente cercanos a la zona) de nombre Hunzahúa, se enamoró de su propia hermana, Noncetá. Expulsados por su madre Farativa y tras peregrinar por diferentes zonas de la región, llegan al salto donde se ven separados. Este suceso es particularmente interesante y es narrado por Julio Roberto Galindo en su libro *Boyacá en su leyenda indígena*:

Cerca del abismo que hoy forma el Tequendama más estrechamente se abrazaron los hermanos en un impulso de terror y espanto y cuando creyeron que aparecería Bochica, surgió de la niebla el arcoíris, Cuchavira, el dios de la maternidad y los castigos, quien los convirtió en dos inmensas piedras que encajonan las aguas de Tequendama. (34)

Luego de este momento, es solo con la aparición de las expediciones de principios del siglo XIX, y en el marco de los nuevos intentos ilustrados, que el interés por las cascadas renace. Ahora, lo interesante de esta cuestión es que muy rápidamente aparece una asociación entre la cascada y el pensamiento romántico. En efecto, en la descripción de su lámina VI de las *Vistas de las cordillera y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Alexander Von Humboldt menciona:

“La soledad del lugar, la riqueza de la vegetación y el ruido aterrador que ahí se escucha, hacen del pie de la cascada del Tequendama uno de los sitios más salvajes de las cordilleras” (40). Este aspecto, ruido ensordecedor de la cascada al precipitarse y la paz reflexiva ante la naturaleza del pensamiento romántico, hace, como lo menciona Verónica Uribe en su artículo “Pintar el ruido con silencio: descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del Salto del Tequendama” (2019), que “las representaciones de las cascadas naturales enmudecen el ruido y convierten un accidente geográfico famoso por su estruendo en una experiencia visual del silencio” (14).

Surge entonces la pregunta: ¿qué significa ese silencio?, ¿de qué habla?, ¿cómo se llega a él? La respuesta, asociada a la mentalidad romántica, la ofrece el poeta y estudioso José María Vergara en su texto “El agua”, del libro *Artículos literarios* (1885):

Una catarata, salto o cascada, es un suicidio. El agua desesperada por alguna causa que no está en mi librito, en lugar de darse un pistoletazo se bota de cabeza y se mata. ¿Es este un hecho punible? No sé qué haya moralista que lo haya criticado. Este suicidio se ve de una manera evidente en el grande y abominable Salto de Tequendama, que tanto admiran lo que no comprenden las cosas. Allí se ve el río claro que se precipita, y abajo se ve un río negro que sigue rodando: es su cadáver. El Bogotá, abajo del Salto, es un cadáver renegrido como tizón del infierno. (112)

Un salto de lo intrascendente a lo continuo, del ruido al flujo, de lo atronador del momento a la suavidad de la continuidad: todas sensaciones que el suicida supone que encontrará tras el salto. Lo cierto es que los registros de suicidas son incompletos, y lo único que se puede fechar es la aparición del famoso Hotel El Salto.

Construido en 1923 por el arquitecto Carlos Arturo Tapia, en el marco de las expresiones neoclásicas de las clases altas, asociado a la fama de las cataratas y su belleza natural, rápidamente se convierte en uno de los lugares preferidos por las aristocracias locales para alojarse.

Hotel del Salto

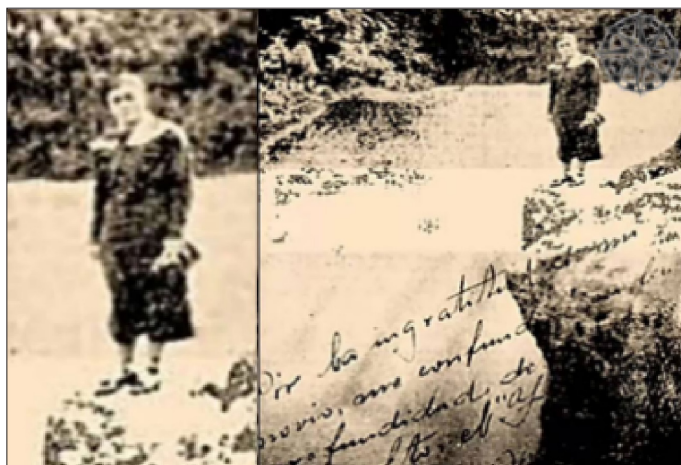


Sin embargo, el hotel rápidamente sufre dos inconvenientes. El primero es que el olor nauseabundo va apoderándose poco a poco de todo el sector. Esto se debió a la creciente industrialización de la próxima ciudad de Bogotá, que vertía toda su contaminación al río homónimo, así como los desechos de las aguas negras, hasta convertirlo en uno de los lugares más insalubres de toda la zona. A esto se le sumó una creciente inseguridad del sector y la falta de mantenimiento a las vías de acceso desde la cercana población de Soacha, haciendo que se convirtiera en un lugar poco visitado por el turista común. La consecuencia es que el hotel fue abandonado en 1940.

Cerca del fin: los mensajes suicidas como mercancía

El segundo inconveniente es más importante para nuestra revisión en torno a la violencia sobre el cuerpo de los suicidas, y es que, desde el momento en que el Hotel el Salto abre sus puertas, el lugar comienza a incrementar el número de personas que buscan suicidarse. El triángulo formado por la transcendencia romántica del espacio, el deseo de cambio de situación emocional y los despechos amorosos, parecen ser los principales detonantes. Así se suceden muchos de estos suicidios.

María Prieto antes de arrojararse al Salto



Solo por comentar uno de ellos, tenemos el caso de María Prieto, quien se suicidó en el Salto, pero, antes de ello, se tomó una foto, esperó que se revelara e imprimiera, y escribió en dicha copia: “Por la ingratitud me confundo en la profundidad del misterioso Salto de Tequendama, María Prieto, 4 de noviembre de 1935”. Con este aspecto se llega a la última violencia que sufren estas personas: su suicidio se convirtió en mercancía.

Grupo posando desde la “Piedra de los suicidas”



Con la creciente violencia y desequilibrio social de los años 40 en Bogotá, se presentaron muchas rupturas amorosas o escapes (algunos incluso simulan lanzarse desde el Salto, pero se ocultan en otras zonas o países) que sirvieron de motivación/ explicación epistemológica para el suicidio. Ello atrajo una nueva población turística a la zona: el turismo de suicidas. Fue tal la presencia de personas que intentaron ver a los suicidas que, a pesar de los nauseabundos olores, la policía tuvo que nombrar un grupo de agentes para que controlaran a los turistas e impidieran que la personas se quitaran la vida. Algunos incluso se tomaban fotos del recuerdo desde la llamada “Piedra de los suicidas”.

Turistas desde la “Piedra de los suicidas”.
Virgen de los Suicidas en la otra orilla.



El suicidio se convierte en una atracción turística, al suicida se le violenta, una vez más, con la exigencia de entregar el mensaje final. Esto último se convierte en una verdadera industria periodística. Cronistas de la época visitaban el sitio a la caza de suicidas que pudieran obsequiarle la posibilidad de escribir una buena historia (gracias a la carta suicida o la entrevista final), lo bastante interesante para que algún periódico la comprara. El caso

más emblemático es el de Adolfo Neuta y Carlina Garibello. Él era cronista para el periódico *El tiempo*; ella, inicialmente, se dedicaba a la venta de morcillas y fritangas para los turistas en las inmediaciones del Salto. En el negocio de Carlina se hicieron amigos: Adolfo le refería el pago por las cartas de suicidas que lograba obtener, para publicarlas en su periódico. Carlina vio que esto podría ser un buen ingreso extra y se fue al periódico de la competencia, *El espectador*. Ofreció sus servicios. A partir de allí se inició una guerra entre ellos dos por identificar rápidamente al suicida llegado al Salto, hablar con él/ella, hacerse de la carta o mensaje casi póstumo. La situación, por supuesto, rápidamente entró en crisis. En 1963 se enfrascaron en una pelea por la carta que un suicida acababa de dejar en el piso y, accidentalmente, en medio de la furia violenta por la tenencia del mensaje, rodaron hasta el fondo del Salto.

Si lo anterior pareciera la máxima violencia sobre los suicidas, es importante recordar que, durante mucho tiempo y debido a la dificultad de acceso a la parte inferior del Salto, muchas de las familias no intentaban rescatar los cuerpos. Arrojar al Salto del Tequendama era, en realidad, desaparecer. A este respecto menciona Felipe González Toledo en su crónica de 1941: “Gracias a esta forma de suicidio, las familias de los desdichados se ahorraban los costos del entierro, pues la caída garantizaba una desaparición total” (139). Así, ejerciendo una última violencia, el suicida lograba una unión con la prometida niebla eterna de su base, que liberaba a sus familiares de cualquier responsabilidad sobre él y su acto.

Como vemos, es evidente una participación colectiva que, expresada en el suicidio, deja ver que la violencia autoinfligida pone en acción simbólica a todos los actores involucrados, incluyendo al suicida, como coadyuvantes de violencia sobre el cuerpo. Difiere

de otros sitios de saltos suicidas, como el famoso Golden Gate de San Francisco, en la constitución/mezcla de dicho lugar como espacio turístico abierto. Como tal, incorpora en su dinámica factores de violencias comunitarias, evidenciados en el reclamo ante el incumplimiento del contrato suicida, la falta del ritual preliminar o la inexistencia del mensaje póstumo. Esta dinámica, centrada en una persona que, al momento de su intento de suicidio, presenta “al menos un trastorno mental” (Vera-Romero 363), hace que el caso de los suicidios llevados a cabo desde cascadas en zonas turísticas deba ser visto de una manera diferente, pues concentra, como lo vemos, procesos de violencia sobre el cuerpo que van más allá de la triste y penosa realidad del suicidio.

Obras citadas

Bolívar, Gustavo. *El suicidiario del Monte Venir*. Oveja Negra, 2006.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.

Galindo, Julio Roberto. *Boyacá en su leyenda indígena*. Dirección del Departamento de Turismo, Gobierno del Departamento de Boyacá, 1965.

González Toledo, Felipe. *20 crónicas policíacas: las memorias de un gran reportero sobre medio siglo de crímenes en Bogotá*. Planeta, 1994.

Humboldt, Alexander von. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Siglo XXI, 1995.

Organización Mundial de la Salud. *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. OMS, 2002, iris.who.int/handle/10665/43431.

El Tiempo. «El día de su santo, escogido por Martínez para la tragedia.» *El Tiempo*, 26 jun. 1965, p. 4c.

Simón, Fray Pedro. *Noticias historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Imprenta de Medardo Rivas, 1882. Obra original de 1626.

Uribe Hanabergh, Verónica. “Pintar el ruido con silencio: descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del Salto del Tequendama.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 2019, pp. 9-60.

Vera-Romero, Óscar, y Cristian Díaz-Vélez. “Suicidio en adolescentes de Sudamérica: un problema creciente.” *Salud Pública*, vol. 54, núm. 4, Instituto Nacional de Salud Pública, 2012, pp. 363-364.

Vergara, José María. *Artículos literarios*. Juan M. Fonnegra, 1885.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós, 2009.

El vicio social de la moda en personajes literarios femeninos

The Social Vice of Fashion in Female Literary Characters

Jesús Alberto Leyva Ortiz
Benemérita y Centenaria Escuela Normal del
Estado de San Luis Potosí
San Luis Potosí, México
jleyva@beceneslp.edu.mx

Mónica Cázares Castillo
Benemérita y Centenaria Escuela Normal del
Estado de San Luis Potosí
San Luis Potosí, México
mcazares@beceneslp.edu.mx

Resumen: Este trabajo introduce al lector en la vida cotidiana del pasado y muestra percepciones y aspectos del imaginario del mundo femenino. A través de la novela latinoamericana de finales del siglo XIX —tanto mexicana como sudamericana—, se aporta al estudio de la historia cultural, en particular de aquellas obras que nos acercan a las costumbres y las prácticas de una época; mediante ellas es posible obtener información que da cuenta de la realidad abstracta de una sociedad, es decir, de aquella dimensión que representa sus pensamientos, creencias, opiniones, preocupaciones, valores y actitudes. Las novelas realistas con detalles costumbristas de las que se ocupa este texto —fieles muestras literarias de las últimas décadas decimonónicas— se caracterizan por observar la realidad con minuciosidad y captar de ella momentos precisos: retratos de tradiciones y modos de vida como el habla, la vestimenta y las costumbres en general. De su legado literario es posible también acercarse a la vida privada de familias

y personajes que emulan referentes reales, y obtener así una noción del acontecer cotidiano en el ámbito íntimo. Para aproximarse a esa intimidad cotidiana y a la realidad abstracta que la sustenta, este trabajo emplea la metodología de las representaciones. El mundo de las representaciones se materializa en objetos, expresiones, artefactos, acciones y acontecimientos que contienen un significado denominado formas simbólicas. “Todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no solo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestido, alimentación” (Giménez 68). El escritor literario va más allá de las palabras que describen cosas o sujetos: emplea similitudes y analogías de la realidad abstracta para que las palabras adquieran una dimensión simbólica que articule un lenguaje, un conocimiento y, en suma, la realidad humana.

Palabras clave: moda, mujeres, realidad, novelas, cuerpo.

Abstract: This work introduces the reader to the everyday life of the past and reveals perceptions and aspects of the imaginary of the feminine world. Through the Latin American novel of the late nineteenth century—both Mexican and South American—, it contributes to the study of cultural history, particularly those works that bring us closer to the customs and practices of an era; through them, it is possible to obtain information that reflects the abstract reality of a society, that is, the dimension that represents its thoughts, beliefs, opinions, concerns, values, and attitudes. The realist novels with costumbrista detail examined in this text—faithful literary expressions of the final decades of the nineteenth century—are characterized by their meticulous observation of reality and their capacity to capture precise moments from it: portraits of traditions and ways of life such as speech, dress, and customs in general. From their literary legacy, it is also possible to gain insight into the private lives of families and characters that emulate real-world referents, thus offering a glimpse into everyday life in its most intimate sphere. To approach that everyday intimacy and the abstract reality that underlies it, this work employs the methodology of representations. The world of representations is materialized in objects, expressions, artifacts, actions, and events that contain a meaning known as symbolic forms. “Everything can serve as a symbolic support for cultural meanings: not only the phonetic chain or writing, but also modes of behavior, social practices, customs, dress, and food” (Giménez 68). The literary writer goes beyond words that merely describe things or subjects: he or she employs similarities and analogies drawn from abstract reality so that words acquire a symbolic dimension that articulates a language, a body of knowledge, and, ultimately, human reality.

Keywords: fashion, women, reality, novels, body.

Cinco novelas decimonónicas y la teoría de las representaciones

Este documento pretende, a través de las representaciones, identificar una constante preocupación entre la sociedad decimonónica del último tercio del siglo XIX: la fragilidad del cuerpo femenino ante la presión social por alcanzar los estilos de vida que demandaban el consumo de la moda y que identificaban como un vicio social cuyas consecuencias atraían los riesgos morales que arruinarían sus vidas.

El ejercicio interpretativo para evidenciar estas representaciones, se hizo a partir de tres novelas mexicanas: *La Calandria* (1891) de Rafael Delgado, *Los fuereños* (1883) de José Tomás de Cuéllar, *Luisa o San Luis Potosí desde 1858 hasta 1860* (1865) de Francisco de Paula Palomo; y dos novelas sudamericanas: *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) del brasileño Joaquim Maria Machado de Assis y *Blanca Sol* (1889) de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera.

La selección responde a que en esas obras existen personajes femeninos que —motivadas por escalar socialmente, movidas por el deseo de pertenecer a una clase social acomodada, atraídas por la moda, la elegancia y el nivel adquisitivo que satisfaga su vanidad— se ven envueltas en una serie de malas decisiones que afectan sus propias vidas. Sufren desamor, desprestigio, deshonor, despilfarro; y, a causa de ello, taras sociales como pobreza, prostitución, enfermedad y suicidio.

La idea de abordar el estudio de sus personajes femeninos, se plantea con la finalidad de identificar el vicio social de vestir a la moda, relacionado con el cuerpo y los medios de los que se valen

para conseguirlo, atentando incluso contra su propio bienestar y el de sus cercanos. Esta manera de actuar se presenta como un fenómeno coincidente en las narrativas que comprenden toda la segunda mitad del siglo XIX; además, no es privativo de un país en específico, sino que se extiende por el continente latinoamericano y es expresado en las historias contadas.

El interés por cuerpo como paradigma teórico, en la literatura, responde a la relevancia que éste ha tenido como precepto cultural que contiene connotaciones: por un lado, físicas, que lo relaciona con un espacio y con otros individuos, pues es el objeto con el que se experimenta la vida misma; por otro, lo envuelve un manto de simbolismo ligado a las ideas, discursos, pensamientos, sentimientos, pasiones y deseos. El cuerpo en efecto, materializa los deseos, manifiesta la pasión y el amor, es el medio de comunicación no verbal con el mundo, es un modo de expresión que conecta con los sentidos y se expresa con la otredad (Vivero 23-43).

Los personajes femeninos: sus cuerpos, un prototipo de deseos

Cándida Vivero (2010) sostiene que el cuerpo se erige como un concepto teórico-metodológico que explica las estructuras, el lenguaje y los temas presentes en los textos escritos principalmente por mujeres. Para lograr dicho objetivo, se debe tomar en cuenta “las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos” (29); es decir, que el espacio cultural del autor determina la forma en que se aborda el tema del cuerpo desde distintos enfoques. Según la autora, aun cuando sea la voz de

una escritora la que se expresa, siempre se evidenciará detrás de ella la tradición masculina, simultáneamente con la femenina:

La diferencia de la escritura femenina solo puede ser entendida en términos de la relación cultural compleja que está enraizada en la historia. La estructura dominante, por lo tanto, determina en muchas ocasiones las estructuras silenciadas; sin embargo, aún por medio de las primeras, las segundas pueden manifestar de manera directa su experiencia tanto política como social y económica. Para Showalter, la teoría literaria feminista debe entonces enfocar su interés en el estudio de esa relación entre la identidad literaria femenina y el campo cultural en donde se insertan las autoras. (Vivero 30)

De tal forma, se debe entender entonces un contexto cultural donde se sabe que la época decimonónica se caracterizó por una influencia patriarcal, donde la figura relevante en los ámbitos públicos y privados, era la masculina. Sin embargo, la percepción de que en un texto literario siempre existirá la voz masculina detrás de la femenina, es una aseveración que debiera tomarse con cuidado; puesto que, si bien se entiende como una sociedad predominantemente patriarcal, es también, en la segunda mitad del siglo XIX donde las mujeres comienzan a participar más en el ámbito público, es decir, comienzan a deslindarse de alguna forma, del yugo patriarcal. La investigadora Ana Lidia García lo explica de este modo:

Sin embargo, a este intento de dominación sobre la mujer se oponen todas las fuerzas que desencadena la modernidad porfiriana; prueba de ello son los inicios del feminismo mexicano y la apertura educativa, profesional y laboral para muchas mujeres, pero también la sobreexplotación de muchas otras. A todos estos

problemas hay que añadir las diferencias de clase y de región que existen en el México decimonónico. (217)

Sobre lo anterior, se pueden citar algunos datos que argumentan la progresiva participación femenina en México: en 1886 se graduó la primera mujer dentista; a partir de este suceso, varias mujeres más se inscribieron en diversas facultades (Juvenal, “Charla de los Domingos”, 24 ene. 1886). Asimismo, las mujeres incursionaron en manifestaciones políticas a partir de la gran controversia que generaron las negociaciones de la reestructuración de la deuda inglesa que intentó hacer el presidente Manuel González en 1884 (Juvenal, “Charla de los Domingos”, 11 ene. 1885). A su vez, ocurrieron movimientos sindicales donde surgieron las primeras organizaciones femeninas entre costureras y tabacaleras.

Los ejemplos anteriores son una pequeña muestra de un fenómeno cultural que se irá replicando en toda Latinoamérica. La mujer buscaba un espacio donde ser reconocida, no igualarse al hombre, pero sí pertenecer activamente en la comunidad y ser valorada en una sociedad que buscaba la modernidad y el desarrollo.

En el ámbito literario, Mercedes Cabello de Carbonera ejemplifica esta progresiva participación femenina en el espacio público. Para este texto, representa la única muestra de una autora en contraste con los demás autores; sin embargo, su caso da cuenta de la incursión de la mujer en ámbitos fuera del privado, en convertirse en una mujer escritora y novelista, lo que la llevó a ser duramente criticada, sancionada, vejada, por la forma en que señala los vicios sociales que practicaron las mujeres de la época en *Blanca Sol*. Condenada por “pintar el mal con lodo y no con nieblas”, Cabello expresa su voz sin estar detrás de ella alguna voz

masculina, ni veladamente, ya que desde el prólogo, señala cómo la sociedad se encuentra sumida en vicios que son más admitidos, “y con frecuencia objeto de admiración y de estima” que sancionados.

Sobre esos llamados vicios, la autora Mercedes Cabello da relevancia al lujo, la adulación y la vanidad. Declara que este tipo de novelas, la novela social, tiene más importancia que las pasionales, ya que manifiesta una preocupación por la sociedad y la intención es moralizarla. Para la investigadora Ana Luisa García, en América Latina existe una versión de la moral en la segunda mitad del siglo XIX que argumenta así:

Para el análisis de la segunda mitad del siglo XIX Arron y Verena Radkau proponen el interesante concepto de marianismo (derivado de la Virgen María), versión latinoamericana de la moral victoriana que establece un culto a la domesticidad de la mujer y a la superioridad espiritual de la “naturaleza femenina”. A través del nuevo culto a la mujer se trata de justificar la separación del trabajo asalariado del doméstico y la subordinación de ésta. Es decir, tras el proceso de la Revolución Industrial, la ideología burguesa establece una clara diferenciación entre los mundos privado y público, entre el hogar y el lugar de trabajo, por lo que a la esfera doméstica se la convierte en un dominio femenino idealizado. (217)

El aporte de Mercedes Cabello de Carbonera viene a bien en el argumento de la coincidencia de las cinco novelas aquí presentadas, puesto que, separada de los autores masculinos, ofrece una historia similar a los demás, pues su protagonista está totalmente vinculada con el vicio del vestir a la moda, servirse de los hombres, quienes conscientemente acceden a cumplir sus deseos de bienes caros como alhajas, vestuarios, proveyéndola de lo que necesita y más.

Los personajes femeninos, protagonistas del vicio social de la moda

La novela de Cabello de Carbonera refiere a su personaje con el nombre de Blanca Sol, una mujer que sin tener una vida acaudalada, desde niña su madre le enseñó a vivir ostentosamente, sin importar las consecuencias para el capital empeñado. Le mostró artimañas para que hombres acaudalados le pudieran costear una vida lujosa.

Sin ser promiscua, Blanca supo llevar al extremo su coquetería para conseguir de los hombres, lo que más deseaba. “El objetivo de sus ambiciones de mujer a la moda [era] lucir, deslumbrar, ostentar, la única aspiración de su alma”. Pero no solo la mujer era la que manipulaba estas situaciones, los hombres se sabían utilizados, o bien, sabían que era necesario pagar con vestidos “todo lo que ella da en amor”. Un personaje varón de esta novela reflexionará: “nosotros rendimos homenaje más que a las virtudes, al lujo de las mujeres, y luego queremos que no sacrifiquen la virtud para alcanzar el lujo” (48).

Blanca vivía una continua ambivalencia de valores, unas veces compasiva y fiel, otras pérfidas y coqueta; con una moral elástica. Mercedes Cabello hace énfasis en esta doble moral que vivía la sociedad de su época. Blanca, con el fin de alcanzar los estilos de vida basados en la ostentación y el derroche, se casó con un hombre que, con base en el esfuerzo del padre de éste, tenía una considerable fortuna; suficiente razón para que Blanca viviera con él, pues era alguien que la llenaría de lujo, y así podría adornar su cuerpo y acrecentaría su belleza. Sin embargo, una vida de constante derroche tendría límites para las arcas que heredó su esposo.

Cuando llega, al fin, la ruina total del esposo, Blanca Sol siente una profunda desesperación, entre otras cosas, porque ya sin sirvientas ni nodrizas, ella debería servir, cuidar y amamantar a sus hijos. Sin tener ya de qué valerse económicamente —pues había perdido no solo los bienes materiales sino también a su esposo, quien había terminado en la locura—, Blanca Sol empeñaba su honor y su reputación: su coquetería había alimentado los malos juicios de la opinión pública. Al final doña Sol decidiría salir de la ruina y vivir a costa de su mayor tesoro, su propio cuerpo.

En *Los fuereños*, novela por entregas de José Tomás de Cuéllar, publicada en *El Diario del Hogar* entre mayo y junio de 1883, la familia Ramírez —compuesta por el padre, don Trinidad, la madre, Candelaria, y sus tres hijos, Gumersindo, Clara y Guadalupe— viaja a la capital de México en plena modernización. El estilo de vida de la gran ciudad los seduce y los desborda: Gumersindo y su hermana Clara quedan atrapados por los vicios urbanos; él se relaciona con prostitutas y ella se deja deslumbrar por la moda como vía de acceso a la alta sociedad. Así se expresa la autora Claudia Canales de los dos hermanos, en la presentación de la obra en la versión publicada por la UNAM:

Bastaron 3 o 4 días para que los jóvenes Ramírez perdieran el capital moral que habían acumulado durante su crianza en el campo [...] Así, mientras Gumersindo sucumbe a la carne perfumada y blanca (sobre todo blanca) de las prostitutas caras, Clara se transmuta en una mujer irreconocible con solo calzarse unos tacones franceses de cabritilla abrozada. (9)

Clara es el personaje femenino cuyo cuerpo quedará comprometido por la seducción del lujo y la moda. Ella se muestra

deseosa de una vida elegante y de formar parte de los círculos más altos de la sociedad mexicana. Esos sentimientos sobre la joven los explicita el narrador omnisciente, en un fragmento de la obra:

Cuando supo de los misterios del tocador y de la moda y desde que empezó a usar tacones altos y vestido angosto se imaginaba tener derecho a ingresar en el número de las mujeres elegantes de México, de quienes se había formado una idea casi novelesca, y era tal y tan viva esta tendencia que, desde que en el pueblo pudo formar parte de las pocas jóvenes que se vestían bien, comenzó a ser desdeñosa con su novio, que era uno de los charritos más apuestos de los alrededores (48).

Durante la incursión de Clara en la capital mexicana, al verse vestida a la moda como las otras mujeres capitalinas, llena de candidez, creería pertenecer ya a ese ámbito social; además, los tratos con el joven Manuelito, quien sería un personaje que formaría parte de la élite capitalina, le permitiría entender que estaría muy cerca de alcanzar un estatus privilegiado en dicha sociedad, cuando lo único que pretendía el joven varón era seducir a la incauta pueblerina, lo que el autor Tomás de Cuéllar hace entender que consiguió, aprovechándose de la inocencia de la fuereña.

Al final de la historia, la familia Ramírez regresará a su pueblo. Con ellos la joven Clara, entre lloros, también lo hará, pues ha perdido algo más que la oportunidad de convertirse en una dama de alta sociedad en la capital, ha perdido su candidez y la inocencia.

Quien no era nada inocente, como Clara, era Marcela, aquella mujer que Brás Cubas amó fervorosamente. En la novela *Memorias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis la describe como una mujer “que no poseía ninguna inocencia rústica y apenas entendía la moral

de las normas” (63). Entre las principales aficiones de Marcela se encontraban el dinero y los jóvenes. Brás le demostró su ardiente amor al colmarla de lujosos y regalos que le pedía a cambio, “verla vestida de determinada manera, con tales y cuales adornos, este vestido y no aquél” (67); quería disfrutar de ese cuerpo que tanto deseaba; Marcela correspondió a su pasión “durante quince meses y once mil reales” (73).

La historia da un giro al final de corte naturalista, el infortunio aparece en ella y diezma la condición de salud como causa de un castigo divino. Marcela pagaría su pérvida vanidad e interés en lo material con una horrorosa enfermedad, cuyo mal destruiría su hermosura: le vino la viruela, lo que además le dio un aspecto de vejez precoz, destruyendo hasta las últimas de sus gracias físicas.

Perdidos los atributos físicos no había modo de lucir al parejo de los estándares de la sociedad, exigente y presuntuosa, ya no resultaría atractivo vestir elegante ni se obtendría notoriedad ni distinción. La preeminencia que la sociedad daba a la vestimenta tenía que ver con la forma en que la persona era tratada, ésta era una herramienta para escalar categorías sociales y para tener un buen matrimonio; ese cuerpo había que lucirlo, exhibirlo en su mayor esplendor para conseguir un buen partido para el casamiento, que costeara un elevado estilo de vida.

A propósito de esta búsqueda afanosa de las mujeres para conseguir un buen prospecto matrimonial, le sucedería a Carmen, mejor conocida como la Calandria, que sabiéndose atractiva y de buen porte se atrevió a desdeñar un pretendiente modesto tan solo por creer alcanzar a otro perteneciente a la alta sociedad. Calandria, en edad casadera, se entera que es hija ilegítima de un militar, hombre

adinerado de nombre Eduardo Ortiz, quien en su matrimonio también tiene una hija de su misma edad, y por azares del destino muy parecidas físicamente, eso la alienta a sentirse merecedora de un mejor estilo de vida.

La Calandria siempre añoraba tener la posición de su hermana para lucir igual que ella, elegante y distinguida; así en la historia que cuenta Rafael Delgado rechaza a un pretendiente de la clase trabajadora de nombre Gabriel, hijo de doña Pancha, hombre de oficio carpintero y honrado. En cambio, fija su atención y entusiasmo en un hombre de clase alta de nombre Alberto Rosas. En el siguiente fragmento de la obra, la protagonista reflexionará sobre su condición económica y la posibilidad de ascender en el estatus social:

Carmen contestó que sí, orgullosa de verse preferida por aquel joven tan elegante [que la invitaba a bailar].

—Esto es lo más natural —pensaba; no hay desigualdad entre nosotros; soy tan decente como él. Cuántas veces no habrá bailado con mi hermana Lola en las tertulias ruidosas del *Círculo Mercantil*.

¿Qué tengo yo de menos? ¡La ropa! ¡La ropa nada más! ¡No es justicia que solo por eso, es decir, por el dinero, ella aparezca superior a mí! (XXX)

Calandria en su afán de subir de estatus social, cree en las promesas de amor del supuesto pretendiente rico. Al final, se da cuenta del engaño de Alberto Rosas, pues sus pretensiones solo fueron aprovecharse de ella y disfrutar de su cuerpo; así que, cuando obtiene lo que quería, la abandona como si fuera un objeto inservible; entonces Carmen, al verse sola y sin ningún amor,

termina sobreviviendo como costurera y viviendo miserablemente. En su desesperación, se quita la vida.

La incapacidad en Carmen de conocer y aceptar los límites impuestos por su nacimiento, heredados por la vía materna, es decir, su aspiración de movilidad social, es una de las razones que, desde la perspectiva del autor, provocan el desenlace trágico y fatal de la novela (Sandoval 19-20).

Otra novela que da cuenta de la importancia que se le daba al atuendo, a embellecer el cuerpo y a tener un estilo de vida lleno de lujo y derroche, es *Luisa o San Luis Potosí*. En ésta se describe un suntuoso baile que se lleva a cabo en la ciudad de México, en la casa de uno de los hombres más opulentos de la sociedad. Un diálogo entre damas que asistían al baile, permite conocer cuáles eran sus intereses y preferencias:

—Querida, dijo Enriqueta a Hortensia, temí que no vinieras, porque te suponía apesadumbrada por la muerte de tu pequeño Anastasio; pero me alegro mucho de verte.

—¡Afligirme por la muerte de mi hijo! De ninguna manera. Antes me alegro que Dios se acordara de él y de mí, llevándole al cielo.

—No puedes figurarte las congojas que dan los chicos, las privaciones que causan; luego, cuando saben todos que alguna mujer tienen hijos, la creen vieja y no hacen caso de ella. Me moriría de rabia si un hijo me privara de mis diversiones y sobre todo de bailar, porque el baile es la única felicidad que hay en el mundo.

—Eso mismo digo, contestó Amalia, y si no me he resuelto a casar, es por temor que me infunden los hijos, aunque hay muchas muchachas que se casan y no los tienen.

—Yo, contestó Hortensia, no soy estéril pues ya he tenido un hijo que por fortuna se ha muerto; si vuelvo a tener otro he de llorar sin consuelo.

—Pues yo no quiero lidiar con muchachos, dijo Enriqueta, no me he decidido a casar hasta que encuentre marido a mi gusto, el cual debe ser como un Adonis; ha de tener quince años para lucirle, y a causar envidia con él a mis amigas y a las que no lo sean; ha de ser mansito y sufrido para que me deje ir a misa temprano y él se quede acostado; para que cuando haga mis visitas no me pregunte a donde voy, y para que cuando yo esté dormida tome al niño en brazos y le duerma paseándole. Debe también ser rico para que me traiga a moda y varíe de carruaje cada dos meses; para que me permita jugar en San Agustín de las Cuevas, y pasear en San Ángel; y finalmente para que sostenga tertulia en mi casa cada ocho días. (242-243)

Parecerían extremas e inverosímiles las aseveraciones de estas damas distinguidas de la alta sociedad; sin embargo, podríamos matizarlas con algunos textos moralistas publicados en la época, que a propósito de estas prácticas aluden a las buenas costumbres y externa esta preocupación por los valores sociales que tendían al consumo de la moda, fenómeno que fomenta el derroche, el endeudamiento, las malas costumbres y los sentimientos frívolos en las mujeres.

Algunos de estos textos hacen referencia al cómo las mujeres bellas, pero además banales, les interesaba poseer las prendas que las hicieran aún más bellas; no así las mujeres feas, quienes eran las ideales para el matrimonio, ya que entre sus aspiraciones no era cargar el cuerpo con suntuosidad, ni pedrerías ni costosos adornos. Otras ventajas de las mujeres feas, dicen los textos, era no tener que celar, ni tampoco tendrían que invertir mucho dinero en su atuendo. Por el contrario, la mujer bella:

Está en continuo toilette; quiebra veinte espejos a la semana, suscribe al marido a todos los periódicos de modas; no pega un botón, [...] aprende todas las lenguas sin saber las reglas de ninguna, desconoce la existencia de la aguja, pero va a lo teatros y baile, en donde malgasta la fortuna, y apenas es feliz cuando la modista le trae el vestido de baile y el marido el abono de los espectáculos de noche. (Quezada)

El lujo del día es excesivo, la moda todo lo absorbe, la vanidad de las mujeres es la ruina del matrimonio, hoy no se piensan más que en vestirse, no se parece a las de mi tiempo que se hacían un traje que les duraba toda la vida, por eso no se casan, porque no hay quien quiera cargar con esos gastos enormes de modista, zapatero, joyero; [...] hoy la moda es una monstruosidad, todo cuesta un sentido; la variedad de los trajes es una vorágine. (*El Monitor Republicano*, 26 ago. 1877)

Más allá de los textos

Estas obras y sus historias dan cuenta de la preocupación social en la época de finales del siglo XIX ante el consumo que ejercen las damas de élite, se sanciona como un vicio, como si los intereses de la mujer estuvieran vinculadas solo en su físico y no les importara el patrimonio familiar. Al leer estas líneas publicadas en *El Monitor Republicano* que demandan a la mujer tener control sobre la frivolidad del consumo de la moda, podemos interpretar que, en efecto, fue una constante de la sociedad decimonónica los escenarios donde la mujer exige un gran gasto a la economía familiar.

Por su parte, la novela nos permite identificar los valores y las preocupaciones morales que permeaban en la época. Dan cuenta de la vida privada, cómo se vivía en el interior de un hogar los sobresaltos económicos que ocasionaron la presión social por

el buen gusto, los estilos de vida ostentosos, que replicaban las sociedades latinoamericanas de los países europeos, en específico, de Francia; sobre todo, y muy en especial, en el consumo de la moda, que mantuvo a las mujeres en una continua guerra de vanidades, ya sea por distinguirse más, resaltar de entre varias o ser la mejor.

En las publicaciones periódicas, las crónicas de sociales alentaban este estilo de vida caracterizado por el afán de atender a la moda y su consumo, al ocasionar explícitamente con su adulate crónica sobre atuendos y escenarios de fiesta, la confrontación entre las damas, porque implícitamente estas narraciones generaban una competencia entre ellas. Al mismo tiempo, al destacar ellas en la publicación, también se distinguían los capitales de los esposos que de forma indirecta se veían reflejados en la vestimenta de la esposa halagada.

Blanca Sol es una dama de élite que invitaba a los cronistas de moda para que escribieran sobre sus eventos sociales, era una forma de acrecentar su fama de dama distinguida, hermosa, poderosa y a la moda. Si se realiza el ejercicio de comparar la narración de estos eventos en el contexto limeño de la novela con alguna crónica social de la ciudad de México de la misma época, se puede corroborar no únicamente el realismo de la obra, sino la identificación de la realidad que se vivía sobre este llamado vicio social.

Con el fin de ejemplificar lo anterior, este documento hace referencia al caso de un baile de fantasía —lo que era un baile de disfraces— que ofreció el ministro inglés Sir Spencer Saint John a la élite política de la ciudad de México en 1886 (Cázares 121-130). Este baile en específico se convirtió en un gran suceso, ya que la crónica social de los principales diarios, incluso diarios de otros estados de la República, lo describieron como “un antes y después” del baile en la

embajada inglesa, como un acontecimiento insólito. Algunos de los principales cronistas como *Juvenal* o *Titania*, narraron el baile en varias ediciones dominicales. Las crónicas describen el gran derroche de lujo y ostentación del baile; las damas que más sobresalieron fueron aquellas que encargaron sus disfraces a Francia con el diseñador más prestigiado de la época, Charles Frederick Worth.

En esas narraciones, se hace evidente la polémica que generaba la crónica social al describir más a una mujer que a otra, ya que las mismas crónicas deben hacer aclaraciones o justificaciones en las publicaciones posteriores. Por lo tanto, los textos publicados en los diarios como las referidas crónicas de sociales, refuerzan estos discursos de preocupación por los valores superfluos, pero a la vez, la incitación al consumo; generan una confrontación de valores morales en el que la moda se coloca en altísima estima.

Este discurso que permea en la época, consumo *versus* valores; exhibicionismo *versus* moral, lo representan en la narrativa realista literaria, en la crónica costumbrista y en los escritos periodísticos; también podríamos ubicarlo en otro tipo de fuentes, como los anuncios publicitarios. En éstos aparecen imágenes femeninas promoviendo productos para que crecieran los senos o adelgazar la figura, porque, “de nada servía un lindo rostro con un cuerpo engrosado o con senos pequeños” aludía la alocución persuasiva publicitaria.

En este trabajo se identifica la representación simbólica en los personajes femeninos contenidos en las cinco novelas referidas mediante el vestido como el vehículo que transforma el cuerpo, lo exhibe, lo hace atractivo para seducir. El vestido es el que tiene el poder, es el que vale, porque el cuerpo sin él no es nada, puede ser el cuerpo de cualquiera, sin ningún estatus ni jerarquía; es el vestido

de moda el que amenaza, que transgrede el orden social; el cuerpo, por su parte, se ve expuesto y condicionado a los efectos que ambos en su conjunto provocan.

Blanca Sol, a pesar de ser coqueta, nunca entregó su cuerpo, solo lo hizo cuando necesitó subir de estatus, el día que se casó. Pero después, ya con todo el lujo que tuvo a través de su indumentaria, tenía el poder de provocar y burlarse de todos aquellos que morían de amor por ella, que se veían seducidos por la encantadora mujer que vestía con suntuosidad. Ella tenía el control. Cuando el exceso por la demanda de consumir más vestuario que estuviera a la moda la llevó a la ruina, comenzó a sobrevivir de la venta de sus lujosos vestidos y, cuando ya no hubo uno para vender, no tuvo más remedio que entregar lo que detrás de la ostentación se encontraba, su cuerpo.

El caso de Carmen o Calandria es muy similar al de Blanca Sol: pensó que solo necesitaría de vestir elegantemente a la moda para alcanzar el reconocimiento de un hombre de élite; ya que en sus genes existía el abolengo, herencia del padre rico que no la reconoció. A diferencia de Blanca, que solo logró llamar la atención de un hombre cuya única pretensión era convertirla en su amante con la deshonra social que conllevaba. Calandria, al verse sin pareja, tuvo que sobrevivir con el oficio de costurera y, como esa ocupación laboral en la época era muy mal pagada, la miseria se instaura pronto en su vida; por ello, decidió envenenarse y acabar con ese cuerpo que tanto deseaba verse envuelto en el lujo de la moda.

Al igual que Calandria, Clara tenía un origen digno. Sus padres eran personas adineradas que vivían en un pueblo. Creía que el hecho de estar informada sobre las tendencias de la moda y consumirlas al llegar a la Ciudad de México estaría a la altura de las grandes damas capitalinas, podría escalar de estatus social casándose

con un hombre adinerado. Se preparó para recibir la visita de este pretendiente, acicaló cada uno de sus prendas con esmero, se decoró el rostro, en especial, se calzó con esos botines de cabritilla que la hacían verse más alta, más distinguida. De tal forma quiso deslindarse de sus orígenes indígenas al usar los artificios de la moda. Al igual que Calandria, lo único que alcanzó fue ver manchada su honra y regresar junto con su familia a su pueblo, entre inconsolables sollozos, con un cuerpo mancillado.

El caso de Marcela, la bella prostituta de la novela de Machado de Assis, es totalmente inverso a los otros casos; ella sí vivía de su cuerpo, lo utilizaba para conseguir un estilo de vida que la llenara de lujo. Sin embargo, la vida le dio un revés: la horrible enfermedad de la viruela desfiguraba su rostro y le provocaba en su piel una apariencia avejentada. La enseñanza de esta novela refleja que la mujeres inmersas en la vida material desembocaban en la decadencia moral. Sus cuerpos tarde o temprano pagaban las consecuencias de su codicia.

Conclusiones

La literatura, a través de los personajes femeninos, es capaz de revelar las aspiraciones sociales de mujeres como Clara, Calandria, Marcela y Blanca Sol, satisfacer sus deseos, consumir la moda de su época. Manifiesta cómo se les representa ancladas en un “vicio social” que las deslumbra.

Estos personajes comparten sus pretensiones en un contexto que las vuelve artífices de su propio destino y, al mismo tiempo, víctimas de falsos valores heredados de una sociedad que promueve el consumo de la suntuosidad y la vestimenta de moda, misma que solo se consigue teniendo altos recursos económicos. De tal modo

que, los hombres pudientes serán sus objetivos matrimoniales, medios para una vida de lujo y glamour.

Las prácticas de consumo reflejadas en estas mujeres de novela, replicadas en las fuentes históricas —ostentación, frivolidad, egoísmo—, constituyen las representaciones simbólicas de una época, inmersa en un discurso ambivalente entre la moral y el vicio social que significaba el derroche por el fenómeno de la moda. En esta confrontación entre moral y vicio, el cuerpo fue el que se vio beneficiado o victimizado, ya que fue adornado, adorado, sublimado; pero también padeció los efectos de la desesperación por no alcanzar los estilos de vida que demandaba la época y, a la postre, terminó siendo vejado, enfermo, prostituido y envenenado.

La moda, en tanto objeto cultural, genera un vínculo con la sociedad decimonónica que no es unidireccional: es el sujeto —individual o colectivo— quien le otorga valor y la reconfigura como representación de una realidad abstracta. Ese valor, por tanto, varía según los valores, las prácticas, las ideas y el contexto social de cada individuo o grupo. La teoría de las representaciones resulta así funcional para conferir sentido a las conductas y comprender una realidad desde su propio sistema de referencias; no implica solo ver un reflejo de la realidad, sino descifrar el conjunto de significantes que estructuran el contexto social e ideológico de una sociedad.

Obras citadas

Cabello de Carbonera, Mercedes. *Blanca Sol, novela social*. Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince, 1889. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blanca-sol--0/html/ff1c3698-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Cázares Castillo, Mónica. *Prácticas de intercambio y sociabilidad en las ciudades de México y San Luis Potosí a través de la moda femenina, 1870-1890*. Tesis de Maestría en Historia, El Colegio de San Luis, 2017.

Cuéllar, José Tomás de. *Los fuereños*. Presentación de Claudia Canales Ucha, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2021. *La Novela Corta. Una biblioteca virtual*, www.lanovelacorta.com.

Delgado, Rafael. *La Calandria*. Porrúa, 2006.

García, Ana Lidia. “Historia de las mujeres en el siglo XIX: algunos problemas metodológicos”. *Debates en torno a una metodología feminista*, compilado por Eli Bartra, UNAM-PUEG / UAM, 2002, pp. 199-228.

Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Juvenal [seud.]. “Charla de los Domingos”. *El Monitor Republicano*, 11 ene. 1885.

---. “Charla de los Domingos”. *El Monitor Republicano*, 24 ene. 1886.

Machado de Assis, Joaquim Maria. *Memorias póstumas de Brás Cubas*. Sexto Piso, 2017.

Meza, Cristina. *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010.

El Monitor Republicano, 26 ago. 1877.

Paula Palomo, Francisco de. *Luisa o San Luis Potosí desde 1858 hasta 1860*. Tip. Dávalos, 1865.

Peluffo, Ana. “Las trampas del naturalismo en Blanca Sol: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, n.º 55, 2002, pp. 37-52. <https://doi.org/10.2307/4531200>.

Quezada, M. “La mujer fea”. *El Monitor Republicano*, 11 mayo 1871.

Sandoval, Adriana. “El costumbrismo de Rafael Delgado en *La Calandria*”. *Literatura Mexicana*, vol. 4, n.º 1, 2011, pp. 7-25. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.4.1.1993.841>.

Sefchovich, Sara. *México: País de ideas, país de novelas*. Grijalbo, 1987.

Vargas Llosa, Mario. “La literatura y la vida”. *Lección de lectura*, SNTE, 2014, pp. 25-44.

**Hibridación de géneros y metatextualidad:
una propuesta innovadora de El fondo del cielo
en el panorama literario**

**Genre hybridization and metatextuality:
an innovative proposal of El fondo del cielo in
the literary landscape**

Natalie Marlene Martínez Colorado
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
nmartinezsdm@gmail.com

Resumen: El presente artículo explora la novela El fondo del cielo (2009), de Rodrigo Fresán, destacando su innovadora fusión de ciencia-ficción, lo fantástico y lo neofantástico. El objetivo es examinar de qué manera Fresán utiliza la hibridación de géneros y la metatextualidad para crear una narrativa que, aunque se inscribe en la ciencia-ficción, explora temas más complejos y genera un efecto de inquietud y desasosiego en el lector. Fresán aborda conceptos como el tiempo, la memoria y el fin del mundo desde una perspectiva filosófica y metafísica.

Palabras clave: ciencia-ficción, fantástico, neofantástico, hibridación, metatextualidad, tiempo, memoria, fin del mundo.

Abstract: The present article explores Rodrigo Fresán's novel El fondo del cielo (2009), highlighting its innovative fusion of science fiction, the fantastic, and the neofantastic. The objective is to examine how Fresán uses the hybridization of genres and metatextuality to create a narrative that, while rooted in science fiction, explores more complex themes

and generates an effect of unease and disquiet in the reader. Fresán addresses concepts such as time, memory, and the end of the world from a philosophical and metaphysical perspective.

Keywords: science fiction, fantasy, neofantastic, hybridization, metatextuality, time, memory, end of the world.

Sobre las convenciones tradicionales del género

ciencia-ficción

En la literatura hispanoamericana contemporánea, la ciencia-ficción, lo fantástico y lo neofantástico han emergido como géneros literarios que exploran las complejidades de la realidad y la imaginación de manera única. Sin embargo, a pesar de su creciente relevancia,¹ persiste la incógnita acerca de cómo estos géneros han evolucionado en el siglo XXI, influidos por cambios culturales, literarios e incluso sociales en la región.

En ese sentido, *El fondo del cielo* (2009), de Rodrigo Fresán, se erige como una obra clave, ya que propone la actualización de un modelo hegemónico representado por la gran novela del boom hispanoamericano, mientras incorpora elementos de la ciencia-ficción, lo fantástico y neofantástico desde una perspectiva híbrida. Asimismo, la obra se enriquece con una amplia red de referencias metatextuales, desde la literatura decimonónica hasta la contemporánea. A través de esta estrategia, Fresán no sólo redefine los géneros literarios que aborda, sino que también cuestiona la relevancia de las prácticas culturales actuales y las tradiciones literarias establecidas.

Dicho lo anterior, Rodrigo Fresán aprovecha la ambigüedad de los géneros literarios para crear una obra que no se ajusta estrictamente a las convenciones clásicas de la ciencia-ficción, especialmente desde el planteamiento y lectura de los personajes. Si

¹ Ejemplos de obras recientes que tratan la combinación de dos géneros son: *Fever Dream* (2014), de Samanta Schweblin; *La uruguaya* (2016), de Pedro Mairal; y *La invención del tren fantasma* (2009), de Andrés Neuman.

bien incorpora elementos característicos del género, como los viajes en el espacio-tiempo, lo hace de un modo que diluye los límites entre la especulación científica y una narrativa más introspectiva. En el primer capítulo, Isaac Goldman se sorprende al recibir una caja con piedras grises y una tarjeta de su primo Ezra Leventhal. La tarjeta sugiere que Ezra ha estado en un lugar imposible de alcanzar por medios convencionales, lo que despierta la idea de que podría estar viajando a través del tiempo y el espacio, involucrándose en distintos momentos históricos:

Y yo me decía que no, que no podía ser, que Ezra no podía estar en todas partes, involucrado en todo momento histórico. Pero entonces, un par de semanas después, alguien llamaba a la puerta y era un correo especial que me traía una caja con mi dirección escrita en la inconfundible letra de Ezra y, ahí dentro, varias piedras grises y una tarjeta donde se leía “Adivina de dónde son estas rocas, Isaac. Sí, adivinaste”.(99)

Sin embargo, Fresán no presenta estos elementos con una explicación científica tradicional ni como parte de un mundo gobernado por reglas estrictas, sino que los introduce con un aire de misterio y extrañamiento que evoca más a la literatura fantástica o incluso a la narrativa posmoderna. Así, la figura de Ezra se vuelve ambivalente: ¿es un viajero del tiempo en el sentido clásico de la ciencia-ficción, o un constructo narrativo que desafía la linealidad temporal desde una perspectiva simbólica y literaria?

El relato, por tanto, subvierte y reinterpreta las convenciones del género, generando una lectura en la que los límites entre la realidad, la memoria y la ficción se desdibujan. Los viajes temporales se convierten en una herramienta para explorar la naturaleza del relato y la percepción del tiempo en la literatura. En ese sentido,

la memoria adquiere un papel central. Isaac la describe como una máquina del tiempo, lo cual permite una reinterpretación del viaje temporal desde una dimensión más íntima y filosófica: “La memoria como esa inexplicable máquina del tiempo y el pasado como cuarta dimensión y planeta alternativo con vida un poco más inteligente que aquella que lo habita en el presente” (22).

El planteamiento se refuerza más adelante cuando el narrador afirma: “La memoria es una máquina del tiempo en reversa tan potente como lo es—siempre hacia delante, o en múltiples direcciones alternativas— esa otra máquina del tiempo que es la imaginación” (57). Ambas herramientas —memoria e imaginación— permiten a los personajes trascender el tiempo, aunque lo hacen en direcciones distintas: una hacia el pasado, la otra hacia el futuro o realidades alternativas. Fresán las emplea no sólo como recursos narrativos, sino como dispositivos metafísicos que amplían el alcance reflexivo de la obra.

Por otra parte, la obra introduce el tema del amor desde una perspectiva que contrasta con la ciencia-ficción clásica. Isaac reflexiona sobre la rareza de esta emoción dentro del género:

Puedo maravillarme por mi jamás sospechada habilidad para, al menos, intentar comprender y describir el funcionamiento del amor siendo el amor una de las emociones menos frecuentes en la ciencia-ficción clásica, porque el amor ocupa demasiado lugar dentro de los trajes espaciales y en las bodegas de los cohetes. (85)

La metáfora crítica señala cómo la ciencia-ficción tradicional ha marginado las emociones complejas, priorizando lo tecnológico sobre lo humano. Fresán, por el contrario, convierte al amor en eje de su narrativa, utilizándolo para problematizar normas sociales y

emocionales. Mediante escenas simbólicas —como la imagen de una nevada o muñecos de nieve— el autor introduce una poética del amor que desafía las estructuras del género y expande sus posibilidades filosóficas.

En esa línea, Isaac propone que un relato de ciencia-ficción puede aspirar a ser algo más que lo que el género prescribe: “Un relato de ciencia-ficción que quiere ser otra cosa —que habla otro idioma que no es el idioma del género— pero que no puede dejar de ser lo que es” (56).

La tensión entre la identidad genérica y la aspiración a trascenderla da lugar a una ambigüedad productiva, en la que la narrativa se ancla en la ciencia-ficción, pero explora simultáneamente temas filosóficos, metafísicos y estéticos. El propio Isaac reflexiona sobre la evolución del género, contrastándola con los misterios policiales. Mientras que la ciencia-ficción clásica tenía la responsabilidad de explicar, aunque fuese inverosímil, el universo narrativo, Fresán propone una ruptura: “La ciencia-ficción, por fin, se desprendía de las obligaciones de los misterios policiales. Porque, aunque las explicaciones fueran inverosímiles, en la ciencia-ficción siempre se tenía la responsabilidad de darlas, de justificar lo que había sucedido con lo que iba a suceder algún día. Aquí no. Aquí terminaba todo tal como lo habíamos conocido hasta entonces. Aquí empezaba el final” (88). El cambio marca un punto de inflexión; la trama ya no está obligada a justificar o explicar, sino que se orienta hacia una exploración más libre del tiempo, la narrativa y la identidad.

En dicha ambigüedad genérica resuena la reflexión de Judith Merrill (1966) sobre las múltiples acepciones de las siglas S-F (science, speculation, fiction, fantasy o facts), lo cual permite que *El fondo del cielo* dialogue con múltiples géneros y discursos. Fresán

no solo se sirve del andamiaje temático de la ciencia-ficción clásica —los viajes espaciales, la referencia a autores como Isaac Asimov o Philip K. Dick—, sino que lo subvierte para incorporar lo fantástico, lo emocional y lo introspectivo.

Así, la novela no busca ajustarse al canon, sino abrirlo. En lugar de construir un universo cerrado y coherente, propone un relato fragmentado, simbólico y profundamente humano. Fresán demuestra que la ciencia-ficción puede hablar del amor, la memoria y la imaginación, sin dejar de ser ciencia-ficción, pero expandiendo sus fronteras hacia territorios más amplios y reflexivos.

La ciencia-ficción reconfigurada por la metatextualidad

Partiendo de la perspectiva de Fernando Moreno (2010), la ciencia-ficción trasciende la mera acumulación de tropos como robots y naves espaciales, radicando su singularidad en el enfoque distintivo del autor y en las particulares normas que rigen su universo narrativo (56). En esta línea, Rodrigo Fresán se distingue por un uso abundante de la metatextualidad, un recurso que le permite establecer un diálogo implícito y profundo con las obras fundacionales del género y con otras voces significativas de la literatura universal. Tal como define Gérard Genette (1989), la metatextualidad se manifiesta como un comentario que vincula un texto con otro, incluso sin recurrir a la cita directa o a la mención explícita (13). De esta manera, Fresán, a través de estas resonancias textuales no evidentes, construye un entramado de referencias que enriquecen su propia propuesta de ciencia-ficción, al tiempo que rinde un sutil homenaje a sus predecesores literarios.

A través de estos recursos metatextuales, Fresán articula su propia visión sobre la redefinición de la ciencia-ficción, estableciendo

así sus particulares cláusulas ficcionales. Un ejemplo paradigmático de este diálogo literario se encuentra en la metatextualidad empleada por el autor al evocar la figura del monstruo de Frankenstein:

Y enseguida descubren que no pueden desactivarse entre ellos y que ambos se han convertido en una suerte de monstruo de Frankenstein para el otro. Así, el hombre cree en Dios para poder hacer lo que le plazca en su nombre y Dios cree en el hombre para poder echarle la culpa de todos sus errores. (47)

Mediante la presente alusión, Fresán explora la clásica relación entre creador y criatura, así como las imprevistas y, a menudo, nefastas consecuencias de sus actos. Las palabras del monstruo, clamando por el odio y el rechazo de su creador, Víctor Frankenstein, resuenan con la angustia de una existencia no deseada y la amenaza de una venganza ineludible. La concepción se alinea con la novela de Mary Shelley, donde la criatura se convierte en una entidad autónoma que desafía y destruye a su progenitor. Entonces, Fresán establece un vínculo entre ambas obras, sugiriendo una dinámica donde creador y creación se entrelazan en un destino fatal.

La hibridación textual, entendida por Alejandro Herrero-Olaizola como la fusión de géneros (Garrido 4), emerge como una herramienta clave para enriquecer la interpretación de las obras literarias. *Frankenstein* (1818), al combinar elementos del gótico y la ciencia-ficción, ilustra esta mezcla, y Fresán, al referirse a ella, participa en un diálogo con ambas tradiciones. La evocación del monstruo no solamente remite a la trama de Shelley, sino que también invoca temas centrales de lo siniestro y lo sobrenatural propios del gótico, entrelazándolos con la especulación científica de la ciencia-ficción.

Otro ejemplo es la alusión a las “Navidades pasadas”, que inevitablemente nos remite al inmortal *Cuento de Navidad* (1843), de Charles Dickens. La transformación de Ebenezer Scrooge a través de las visitas de los fantasmas del pasado, presente y futuro se contrapone, en la obra de Fresán, a una sensación fantasmal y fugaz de recuerdos literarios, como esporas viajando desde una lejana galaxia: “¿Por qué lo sentí como una fantasmal visión de Navidades pasadas, como las esporas fugitivas que se han colado por una grieta en las paredes con manchas de humedad de una galaxia tan lejana?” (33). La imagen, aunque evocadora de la ciencia-ficción, sirve para conectar el presente de la narración con el peso de la tradición literaria. Fresán resignifica estos fantasmas del pasado en un contexto de ciencia-ficción, creando un puente entre el realismo social y elementos fantásticos, y entre el pasado literario y los tropos del género.

Por otra parte, en la obra de Fresán, el personaje Ella, conocida como mujer misteriosa se convierte en un símbolo, un monolito para Ezra e Isaac, evocando la icónica obra *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Arthur C. Clarke: “Yo soy apenas un humilde astronauta descendiente del mono soñado con volver a evolucionar, Ezra es una computadora desordenada y confundida intentando comprender los misterios del universo. Ella es nuestro monolito” (93). El monolito, en la novela de Clarke, es un catalizador de la evolución humana, y en la obra de Fresán, simboliza un objeto de reflexión y avance para sus personajes.

Asimismo, la descripción de Ezra como una computadora desordenada y confundida hace eco del personaje de HAL 9000, la inteligencia artificial de la nave en la novela de Clarke, aunque con una perspectiva diferente: el caos existencial frente a la tragedia de la perfección fallida. Fresán utiliza el presente símbolo para fusionar la

ciencia-ficción con el discurso filosófico sobre el conocimiento y la evolución. La referencia al humilde astronauta descendiente del mono también remite a la temática evolutiva central en la obra de Clarke.

Ahora bien, la descripción de Grynarya en *El fondo del cielo* como “espejismo y oasis al mismo tiempo y nosotros avanzamos o retrocedemos, quién sabe, cantando esa canción de aquella película sobre el fino arte de marchar sobre un camino de ladrillos color amarillo” (160), transportan al lector al universo de *El Mago de Oz* (1900), de L. Frank Baum. Lo que en Baum representa un viaje mágico y lleno de esperanza, en Fresán se transforma en una metáfora de una búsqueda desoladora. La identificación de los personajes con el hombre de hojalata sin corazón, el león cobarde y el espantapájaros sin cerebro subraya una visión más sombría de la condición humana. Incluso la figura del Mago de Oz es reinterpretada, pasando de ser un mago omnipotente en la imaginación de los personajes a una fuerza destructora y aterradora, en contraste con la realidad del personaje de Baum como un hombre detrás de una cortina: “El Mago de Oz viene por nosotros y El Mago de Oz es todopoderoso, inmenso, inconmensurable. Oz es grande. Oz es más grande que Alá y –a diferencia del Mago de Oz– es alguien con poderes de verdad. Oz es El Deshacedor” (161). Dicha referencia ejemplifica la hibridación textual al mezclar la fantasía infantil con una perspectiva más oscura y compleja.

Finalmente, la mención de una película basada en la idea del viaje en el tiempo evoca la novela *La máquina del tiempo* (1895), de H.G. Wells:

Noches atrás, volví a ver aquella mediocre película basada en uno de los clásicos del género: la historia de un viajero proyectándose

hacia un lejano futuro sin que ello signifique moverse demasiado de su laboratorio. Ya saben: el lugar era siempre el mismo, el tiempo era el que cambiaba. (100)

La descripción del viajero proyectándose hacia el futuro sin moverse de su laboratorio resuena con la propia experiencia del protagonista de Wells. Fresán utiliza la referencia para explorar la maleabilidad del tiempo y la memoria, creando un diálogo intertextual que va más allá de la simple alusión, utilizando los mecanismos de la ciencia-ficción para profundizar en temas psicológicos y metafísicos.

En definitiva, la metatextualidad de *El fondo del cielo* no solo rinde homenaje a obras seminales de la literatura y el cine, sino que también las reinterpreta y las pone en diálogo para construir una reflexión profunda sobre la naturaleza de la ciencia-ficción, la condición humana y el poder de la narración.

Interpretaciones del fin del mundo

La novela presenta una visión del fin del mundo, lo cual refleja la naturaleza multifacética de su obra. Fresán menciona diferentes fines del mundo y no ocurren como normalmente aparecen en obras de ciencia-ficción, como choques entre planetas, ataques alienígenas y demás, en el libro este acontecimiento apocalíptico ha ocurrido innumerables veces:

Interrumpo aquí para aclarar que no todos los fines del mundo acerca de los que he oído son tan espectaculares o histriónicos. Hay otros fines del mundo —¿o debería decir finales, aunque toda finalidad lleve implícita la voluntad y destino de alcanzar y de tener un fin? — que son casi secretos: accidentes, torpezas, tropiezos en los escalones de la Historia. (209)

El público lector, al llegar en el tercer capítulo de la obra, donde se narran estos eventos apocalípticos, también llamados fines del mundo, puede sorprenderse y reflexionar sobre ello. Relacionando al fragmento con la interpretación del fin del mundo, se puede decir que el autor propone una visión más amplia y compleja de lo que significa el fin. En lugar de verlo únicamente como un evento cataclísmico, se sugiere que el fin del mundo puede ser algo más cotidiano y menos perceptible, algo que ocurre de manera silenciosa y gradual en lugar de abruptamente. Dicha idea se alinea con una interpretación más filosófica del fin del mundo, donde el fin no es un solo evento apocalíptico, sino una serie de pequeños eventos que, acumulados, también marcan el fin de algo.

Por consiguiente, el siguiente fragmento ofrece otra interpretación simbólica del fin del mundo a través de una narrativa que mezcla lo divino con lo humano, lo místico con lo trágico. Solomon Goldman, padre de Isaac, representa la búsqueda desesperada y obsesiva del ser humano por restablecer un orden divino, un intento por reparar lo irreparable:

En otro de ellos, un rabino enloquecido, internado en un hospital psiquiátrico de Manhattan, descubre, después de tantos años de investigaciones, el modo exacto de reunir todos los fragmentos sueltos y rotos del recipiente que alguna vez contuvo la presencia divina de Dios y comienza a elevarse, a flotar hacia los cielos y... No sé muy bien qué es lo que ocurre después. Pierdo su imagen. Solo sé que su historia no termina bien, que dicen que se suicidó, que cae desde las alturas, o que lo arrojaron desde una ventana, quién sabe. (210)

Solomon, al ser incapaz de soportar la carga de su misión, se convierte en un personaje extremo porque es una representación del

fracaso humano frente a lo sublime, puesto que busca lo absoluto y lo divino, enfrentándose a una tarea que claramente está fuera del alcance humano. Esto lo coloca en un terreno narrativo límite donde la ciencia-ficción y lo metafísico se encuentran.

Por otro lado, la “reunión de todos los fragmentos sueltos y rotos del recipiente que alguna vez contuvo la presencia divina de Dios” es una referencia clara al concepto cabalístico del *Shevirat Hakelim* o la “ruptura de los recipientes”, una metáfora de la fractura del cosmos en el momento de la creación (Macías 33). En un nivel más amplio, el relato puede verse como una metáfora del fin del mundo, no como una catástrofe externa, sino como un colapso interno, una implosión de la psique y el alma al confrontar lo inalcanzable. El mundo no termina en un evento apocalíptico, sino en la fractura final de un ser que intentó unir lo fragmentado, pero que en el proceso se pierde a sí mismo.

En la novela se hace énfasis al 11 de septiembre de 2001, la caída de las Torres Gemelas en Nueva York, un evento que Ella clasifica como otro fin del mundo:

...a Isaac Goldman mirándome. Y él y yo somos las únicas dos personas que no miran a las alturas, a las torres en llamas y a la gente que se arroja al vacío y que cae a nuestro alrededor, en esta esquina de una ciudad llamada Manhattan, el 11 de septiembre del año 2001. Otro fin del mundo. Éste es, en realidad, el principio de un final más que un final en sí mismo. Es lo que pone en marcha a la pesada y lenta maquinaria de este Apocalipsis. (224)

La escena describe a Isaac Goldman y a Ella como las únicas dos personas que no dirigen su mirada hacia las alturas, donde las torres están en llamas y la gente cae al vacío. En lugar de un final

absoluto, se sugiere que el evento es el principio de un final, el inicio de una secuencia que desencadena un Apocalipsis más amplio y gradual.

El fin del mundo, en este caso, se interpreta no como un cataclismo instantáneo, sino como un proceso que se pone en marcha a partir de un evento traumático, con un significado profundo en términos de la fragilidad de la civilización y la humanidad. La mirada que no se dirige hacia las alturas podría simbolizar la incapacidad o la negativa a enfrentar la devastación completa de manera directa, sugiriendo una forma de alienación o desconexión del horror inmediato. El apocalipsis no se refiere únicamente a la destrucción física, sino a una transformación más profunda en la conciencia colectiva, una ruptura con la realidad tal como se conocía antes.

Desde la perspectiva teórica, según lo planteado por Yuli Kagarlitski (1974), el fin del mundo deja de ser un concepto único, anclado en eventos catastróficos externos, como destrucciones físicas, invasiones alienígenas, o desastres cósmicos, pues el apocalipsis en la ciencia-ficción moderna puede representar no solo la destrucción, sino también transformaciones profundas de carácter social, psicológico, o existencial (307). En lugar de limitarse a los típicos choques de planetas o invasiones alienígenas, la obra explora finales más cotidianos y sutiles, mostrando cómo la ciencia-ficción puede abarcar interpretaciones filosóficas o existenciales, demostrando la ambigüedad y flexibilidad del género propuesta por Judith Merril y Fernando Moreno.

Explorando lo natural y lo no-natural en la ficción

La novela presenta una estructura narrativa donde los límites entre lo natural y lo sobrenatural se desdibujan constantemente, construyendo un universo que desafía las convenciones de la

realidad y la fantasía. Al aplicar la teoría de Ana Barrenechea (1972) sobre lo fantástico², se identifican dos categorías principales en la obra: el orden natural y el orden no-natural.

En el orden natural, la narración se desarrolla dentro de los parámetros de lo posible y verosímil en nuestro mundo. Aquí, las historias de amor y los conflictos personales de los personajes se presentan como experiencias humanas reconocibles. Sin embargo, Fresán emplea un tono nostálgico y melancólico, buscando conectar con la memoria y la percepción del tiempo del lector. Un ejemplo clave de esto se encuentra en la descripción del amor juvenil, donde Isaac reflexiona:

Recuerda. Tú y yo en la nieve y ella contemplándonos desde la ventana. Es una imagen decididamente romántica: la bella prisionera en la torre más alta del castillo y los dedicados caballeros que no se atreven a rescatarla. No saben cómo hacerlo. Son tan jóvenes e inexpertos. Y la novedad del amor compartido –los hermanos de sangre y de secta son ahora, también, hermanos de amor– les hace sentirse invulnerables, sí, pero no saben qué hacer con toda esa fuerza. Hay momentos en que piensan que van a estallar. Combustión espontánea. Fulminados por la pasión que generan sus cuerpos y sus mentes. (120)

Se resalta la intensidad y la confusión del primer amor, donde la pasión desborda a los jóvenes inexpertos, a pesar de su sensación de invencibilidad. Por otro lado, el orden no-natural abarca aquellos elementos que transgreden las leyes de la física y la lógica. En el relato,

² Al discrepar con Todorov, Barrenechea amplía la definición de lo fantástico proponiendo una división tripartita que incluye tres categorías: la primera categoría dice que lo narrado entra en el orden de lo natural; la segunda menciona que lo narrado entra en el orden no-natural; y la tercera presenta la mezcla de ambos elementos.

esto se manifiesta a través de la inclusión de elementos de ciencia-ficción, como la presencia de seres extraterrestres, que irrumpen en la realidad cotidiana y añaden una dimensión de misterio y lo fantástico. Un pasaje que ilustra esto es la identificación del soldado con un ser de otro planeta: “Aquí estoy, en alguna parte de ninguna parte, hablando solo, como si fuera ese último extraterrestre que se esfuma en las páginas de mi novela favorita” (153). La imagen de un ser perdido en un espacio indefinido evoca una sensación de alienación y cuestiona las estructuras lógicas del mundo.

A pesar de la distinción entre estos órdenes, Fresán logra una integración fluida entre ellos, difuminando las fronteras hasta que lo natural y lo no-natural se vuelven casi indistinguibles en el contexto de la narración. Dicha coexistencia se sustenta en el pacto de ficción que el lector establece al aceptar la realidad textual (Moreno 236), incluso cuando se incorporan eventos históricos reales con un giro fantástico. Un ejemplo de esta fusión se observa en la descripción de Isaac durante los atentados del 11 de septiembre, donde la realidad se percibe a través de una lente fantástica:

Me han metido dentro de un cilindro de metal. La asistente me dejó aquí dentro y se ha marchado al otro lado de un panel transparente [...] Después, con cierto esfuerzo, me arrastro como una serpiente y salgo del cilindro de metal como si dejara atrás la funda de una piel y salgo de esa oficina. El edificio parece estar completamente vacío. Subo al ascensor y —el tipo de cosas que uno piensa cuando no quiere pensar en lo que está pasando— bajo hacia la calle preguntándome por qué se llama ascensor y no descensor. (130-132).

La experiencia de un evento real y traumático se filtra a través de una imagería que evoca elementos de la ciencia-ficción

y lo onírico, resaltando la desorientación y el extrañamiento ante lo inconcebible. En definitiva, la habilidad de Fresán radica en esta constante interacción entre lo cotidiano y lo extraordinario, desafiando al lector a navegar por múltiples capas de realidad y a cuestionar la naturaleza misma de la existencia y cómo lo real y lo irreal impactan nuestra percepción del mundo. La obra utiliza elementos fantásticos que se nutren de lo natural para subvertirlo, creando un espacio donde las reglas convencionales se desdibujan y se invita a una reflexión profunda sobre la realidad y la ficción.

Entre lo real y lo fantástico: inquietud y ruptura

Rodrigo Fresán explora en su obra la inquietud y el desasosiego inherentes al neofantástico, un género que, apartándose de las convenciones de la literatura fantástica tradicional, se aventura en territorios experimentales y contemporáneos. Según Jaime Alazraki (1983), el neofantástico se distingue por su habilidad para cuestionar la realidad y jugar con la percepción del lector, creando un ambiente de incertidumbre y extrañeza (248). Fresán construye un universo donde los límites entre lo real y lo fantástico se difuminan, sembrando una constante desorientación en el lector.

La inquietud se intensifica mediante la exploración de la identidad y el tiempo, generando una atmósfera de perpetua transformación y reinterpretación de personajes y eventos. El desasosiego, por su parte, emerge del encuentro directo con lo desconocido e inasible, en un entorno donde los límites entre lo real y lo imaginario se desdibujan y los personajes confrontan situaciones que desafían su comprensión del mundo. La quiebra de lo real conduce a una profunda sensación de malestar, confrontando tanto a personajes como a lectores con la posibilidad de que la

realidad misma sea una ilusión o una construcción inestable. Por ello, el desasosiego se ve amplificado por la alienación y la confusión al intentar navegar una narrativa que constantemente desafía expectativas y normas.

De esta forma, el relato manifiesta lo fantástico a través de sucesos y personajes que transgreden las leyes de la lógica y la naturaleza. En la esfera del neofantástico, Fresán manipula la percepción de la realidad insertando elementos extraños y surrealistas en contextos aparentemente ordinarios. La trama, ambientada en un entorno familiar y urbano, se ve alterada por acontecimientos y personajes que desafían las leyes naturales. Los protagonistas experimentan sucesos imposibles en el mundo real, como viajes en el tiempo y encuentros con entidades extraterrestres, generando una extrañeza característica del género fantástico al confrontar al lector con lo inexplicable y sobrenatural. En consecuencia, Fresán rompe con una narrativa lineal y coherente, fragmentando tiempo y espacio, y desplegando la historia en múltiples planos temporales y realidades alternas, lo que provoca un efecto de dislocación en el lector.

La ruptura no solo altera la percepción de los personajes dentro de la historia, sino que también juega con la del lector, quien debe reconstruir el sentido a partir de fragmentos dispersos. La inclusión de personajes míticos y sobrenaturales, como los seres del planeta Urkh 24, introduce un elemento de asombro y sirve como catalizador para la exploración de temas como la crítica cultural y la invasión:

Nuestras naves—como las naves flotantes en sus películas—posando siempre junto a monumentos históricos y santuarios turísticos.

Teníamos tantas ganas de hacer realidad todas vuestras fantasías... Habíamos hecho tantos planes: adquirir un aspecto amenazante o absurdo. O todos al mismo tiempo. Tentáculos, cráneos enormes funcionando como cajas de megacerebros, mujeres hermosas envueltas en calientes trajes tejidos con metales vaporosos... Como si se tratara de un baile de disfraces. Y hasta pensamos en destruir algo valiéndonos de armas ridículas. Después, enseguida, nos mostraríamos tal cual somos y revelaríamos nuestras verdaderas intenciones. Invadirlos, sí. Conquistarlos, también. Someterlos, de acuerdo. Pero, también, hacerlos partícipes de nuestra perfección que, con vuestra ayuda, ya no sería aburrida. (194)

La perspectiva del narrador extraterrestre, quien desea mostrarse a la humanidad, ilustra esta ruptura de la realidad aceptada, donde eventos fantásticos son narrados como hechos para el lector, aunque desconocidos para los personajes humanos. La focalización externa³ y no humana exige al lector una ampliación del pacto de ficción, aceptando una perspectiva ajena que cuestiona la comprensión humana de lo absoluto.

La llegada de los extraterrestres pasa inadvertida para los personajes, pero el lector es partícipe de esta realidad alterna. En términos teóricos, la narración neofantástica crea una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil al ser aceptado e integrado por el lector. En una entrevista elaborada por el periodista Antonio Martínez Ron, Rodrigo Fresán, influenciado por la tradición fantástica argentina de autores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, menciona que “la idea de lo fantástico siempre está presente y no nos hace sentir ningún pudor en ese sentido” (2009).

³ Luz Aurora Pimentel (2002) describe una perspectiva narrativa donde el narrador relata los hechos desde una posición distante, sin acceder a la conciencia o pensamientos de los personajes (100).

En *El fondo del cielo*, la presencia de extraterrestres, personajes inverosímiles en la lógica del mundo real, genera una nueva realidad dentro de la novela, donde estos seres fantásticos son aceptados por el lector como parte de la verosimilitud de la historia, aunque no sean percibidos por los personajes humanos. La dinámica es central en el neofantástico, donde lo imposible se vuelve plausible mediante la integración de elementos fantásticos en la narrativa, provocando inquietud y desasosiego al desdibujar los límites entre lo real y lo imaginario.

Otro ejemplo de la ruptura de la realidad se presenta en la reflexión de Ezra sobre el tiempo y la memoria:

Recuerda. Ahí es cuando todo empieza. Desde entonces hemos vivido en un eterno final. Recuerda. Es una noche como ninguna otra. Es una noche como la que puedes ver en ciertos cuadros. Ella. Y tú y yo. Los dos ponemos a construir muñecos de nieve. (121)

Dicho inicio, que es a la vez un final, sugiere una alteración en la percepción del tiempo, un estado de angustia donde la realidad parece desmoronarse. La referencia a “una noche como ninguna otra” y la imagen de construir muñecos de nieve en ese contexto crean una atmósfera de inquietud donde lo inverosímil se torna verosímil a través de la experiencia emocional de los personajes.

De manera similar, Isaac experimenta una extraña nevada dentro de una torre en un día soleado, un evento que simboliza una disonancia emocional y una profunda introspección:

Entonces sucede algo extraño. Y no es que lo que ha sucedido hasta ahora no sea extraño; pero lo que sucede ahora es todavía más extraño. Entonces, ahí dentro, en la torre, sin importar el día

soleado que crece ahí afuera, comienza a nevar. Y miro a Ezra y Ezra es el Ezra que alguna vez fue y no me hace falta mirarme – siento una vibración en todo mi rostro, como si alguien corrigiera líneas, retocara detalles– para darme cuenta de que yo también soy ahora el que fui. (123)

Al observar a Ezra y sentir una ‘vibración’ en su rostro, Isaac percibe su propia transformación, manteniendo a la vez la conexión con su pasado: “para darme cuenta de que yo también soy ahora el que fui”. Este suceso, que desafía la lógica del entorno, representa la ruptura entre lo real y lo fantástico, generando desasosiego y explorando identidades fragmentadas.

En conclusión, Rodrigo Fresán fusiona las características del fantástico y el neofantástico, entrelazando lo cotidiano con lo inexplicable para generar una atmósfera de inquietud y desasosiego. Mediante la interacción entre un orden natural y uno no natural, la obra desdibuja las fronteras entre lo real y lo imaginario. A diferencia del fantástico, que introduce lo extraño generando ambigüedad, el neofantástico integra lo insólito de forma orgánica en la realidad narrativa, transformando lo inverosímil en verosímil. En síntesis, Fresán crea un universo literario donde la realidad se percibe como inestable y permeable a lo imposible, invitando a la reflexión sobre la fragilidad de la identidad, la memoria y la naturaleza misma de la realidad.

Conclusiones

El fondo del cielo (2009), de Rodrigo Fresán, se presenta como una propuesta literaria que desafía activamente las convenciones establecidas por los géneros tradicionales. Particularmente, este texto redefine los límites de la ciencia-ficción al entrelazarla con

elementos propios de lo fantástico y lo neofantástico, creando así una fusión innovadora. Fresán emplea la hibridación de géneros y la metatextualidad como herramientas fundamentales para construir una narrativa compleja. A través de estas técnicas, se establece un diálogo profundo con textos y autores provenientes de diversas tradiciones literarias y cinematográficas, enriqueciendo así el tejido de su propia creación.

La novela se sumerge en la exploración de temas trascendentales como el tiempo, la memoria, el amor y el fin del mundo, pero lo hace desde una perspectiva que se aleja significativamente de los enfoques clásicos de la ciencia-ficción. En su lugar, incorpora una dimensión más íntima, filosófica y metafísica, invitando a una reflexión más profunda sobre la condición humana. Asimismo, la composición se distingue por su atmósfera de ambigüedad e inquietud, donde las fronteras entre lo real y lo fantástico, lo natural y lo sobrenatural, se vuelven difusas. Esta característica genera en el lector una sensación constante de extrañeza y desasosiego, desafiando su percepción de la realidad.

Obras citadas

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.

Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, 1972, pp. 391-403.

Fresán, Rodrigo. *El fondo del cielo*. Mondadori, 2009.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, 2015, www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Híbrido.pdf.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.

Kagarlitski, Yuli. *¿Qué es la ciencia-ficción?* Labor, 1974.

Macías, Mario. “Shevirat Ha-Kelim: el misticismo judío y la matriz catalana para el diálogo y el conflicto”. *Journal of Catalan Intellectual History*, 2021, journalofcatalanintellectualhistory.org/index.php/jocih/article/view/24/49.

Merril, Judith. “Straight Thinker”. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, vol. 30, núm. 2, feb. 1966, pp. 68-77.

Moreno, Fernando. *Teoría de la literatura de ciencia-ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Editions, 2010.

Arquitectura y reflexión: lugares, cuerpos y máquinas en clave prospectiva

Architecture and Reflection: Places, Bodies, and Machines in a Prospective Framework

Ramón Ramírez Ibarra
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de Garza, México
rramib44@gmail.com

Resumen: En el ámbito reflexivo de la arquitectura en los últimos veinte años se ha presentado un notable incremento en la producción de publicaciones y la discusión sobre el lugar como un concepto capaz de potenciar una nueva visión, tanto en términos de diseño como de apreciación de la obra arquitectónica. Ante la creciente conciencia de la fragilidad medioambiental y la necesidad de repensar los entornos urbanos, la noción de lugar involucra un corpus multidisciplinario que va de filósofos y sociólogos hasta historiadores, antropólogos y geógrafos que desarrollan su análisis desde la comprensión del habitar humano. Pensar la arquitectura en términos de lugar permite observar el paso de una autonomía objetivista a la contingencia del hecho productivo; facultando el encuadre de su imaginario, regido actualmente por nuevos impulsos tecnológicos y una cultura digital. Así, en este ensayo propongo la reflexión de tres elementos de construcción significativa del campo arquitectónico a través de las categorías de orden, proyección y prospectiva implícitas en las nociones de espacio, valoración del proyecto y práctica del saber arquitectural como prospección multidisciplinar para el habitar humano del siglo XXI.

Palabras clave: lugar, arquitectura, modernidad, posmodernidad, cuerpos, máquinas.

Abstract: In the reflective field of architecture, over the last twenty years there has been a notable increase in the production of publications and the discussion about place as a concept capable of promoting a new vision, both in terms of design and appreciation of architectural work. Emerging from the growing awareness of environmental instability and its need to rethink urban environments, place involves a multidisciplinary corpus that ranges from philosophers and sociologists to historians, anthropologists and geographers who develop their analysis from the understanding of human habitation. Thinking about architecture in terms of place allows us to observe the transition from an objective autonomy to the contingency of the productive fact; enabling the framing of its imaginary, currently governed by new technological impulses and a digital culture. Thus, in this essay I propose the reflection of three elements of significant construction of the architectural field through the categories of order, projection and perspective implicit in the notions of space, assessment of the project and practice of architectural knowledge as a multidisciplinary prospection for human habitation in the 21st century.

Keywords: place, architecture, modernity, posmodernity, bodies, machines.

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al mismo tiempo que un enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente... O más bien que se les vino encima.

Walter Benjamin

Punto de partida: del espacio al lugar

La noción de lugar se remonta a la Antigüedad griega, cuando Demócrito (460-360 a. C.) la refería a la separación entre continente y contenido. Para el presocrático y atomista de la antigüedad, el espacio no coincidía en extensión con la materia y, por lo tanto, era una especie de contenedor de cosas y objetos (2008). Por lo tanto, se definía en su función continente, que entre otras cuestiones coincidía con su teoría del vacío, ya que el ser estaría en la materia, y habría un no-ser que sería el vacío. Al mismo tiempo, el universo se entendía como una realidad homogénea, con leyes universales y en un espacio infinito, por lo cual la extensión espacial no coincide con la materia y, por ende, ese contenedor es independiente de los cuerpos que en él residan.

Este concepto de espacio adquiriría una dimensión nueva con Aristóteles (384-322 a. C.), quien buscó unificar el lugar como categoría filosófica autónoma (*Física* IV). El espacio-lugar del estagirita coincidía con la materia contenida, por ello, el vacío no existiría sin cuerpos que lo definan, y un lugar sería todo aquello que abarca la propia cosa espacialmente. Así, esta sería una especie de envolvente, una delimitación en términos de superficie, que al

remitirse a un objeto no es una de sus partes o sus elementos, sino lo que abarca. Espacio es lo espaciado, lo introducido como límite tramado y localizable pero diferenciado en su capacidad de influir en los cuerpos que lo ocupan.

Para nuestros fines, lo más importante de este concepto, fuera de las ya tradicionales objeciones de Lucrecio y su evidente alejamiento de lo que en el helenismo será la geometría euclidiana, se encuentra en el entendimiento del espacio como lugar, es decir, como una estructura diversa y dinámica, diferenciada en su interior, capaz de elegir e influir sobre lo contenido. A diferencia de la salida a las paradojas de Zenón (1985) por medio del *vacuum* (vacío) de los atomistas, para Aristóteles (2015) la solución es indicio de una reflexión implícita en la relación que une al espacio con el tiempo.

Hay tres pensadores muy importantes en la caracterización de la filosofía del lugar, los cuales que sus raíces en esta noción aristotélica, a pesar de haber surgido en un momento en el que la tradición escolástica recibió los primeros embates del empirismo: Spinoza (2009), con su idea del lugar-límite en función de la proporción, pensamiento aún ligado al ideal antropocéntrico del Renacimiento (XV-XVI), los órdenes de coexistencia de Leibniz (2022) y las ideas-esquema de Descartes (1966), representantes de una postura racionalista en torno al espacio. En todos ellos se expresaban ya tres problemas básicos de la vía moderna de la filosofía del lugar, abiertos desde el posicionamiento aristotélico: la duda acerca del límite, un relativismo en vista de la noción de devenir y la apelación al orden legado por el pensamiento geométrico antiguo.

Si bien examinar las tres ideas de cada autor en sus respectivos sistemas excedería los objetivos de este trabajo, pues hay muestras recientes muy importantes en cada uno como el trabajo de Cápona

González (2020) sobre la conexión entre Spinoza y Lefebvre, o la interesante polémica epistemológica entre los artículos de Raffo Quintana (2017) y Camilo Silva (2019) acerca de Leibniz y el concepto de lugar, es posible identificar que estas posturas en torno a la reflexión espacio-lugar, terminarían concretándose en la modernidad en dos importantes pensadores: Kant (1724-1804) y Hegel (1770-1831).

Para Kant (2009), la noción de espacio toca el punto clave del entendimiento moderno en el sentido de que cuestiona la existencia de dicha categoría a través de una entidad factual, es decir, el espacio y, de la misma manera, el tiempo, retomando la idea de Aristóteles, son categorías unificadas, pero, extendiendo la idea de espacio-lugar, habla del papel activo de la mente, de una coordinación subjetiva de las sensaciones, las cuales no provienen del objeto-materia, sino de su sentido formal en términos de juicios sintéticos *a priori*. En Kant el lugar caracterizaría aquellas formas espacio temporales percibidas por medio de intuiciones (categoriales), las cuales exceden la realidad material de la forma (en este tema, por ejemplo, los conceptos de territorio, ciudad, asentamiento) permitiendo la inserción activa de las subjetividades que preexisten a dichas formas (orden, leyes, estructuras, habitabilidad). La diferencia con la ciencia moderna aquí es notable, ya que es posible advertir cómo las categorías de espacio tiempo son trascendentales, en el sentido de que son compartidas por todos de la misma manera en un plano subjetivo:

El espacio no es algo objetivo y real; ni sustancia ni accidente ni relación; sino algo objetivo ideal, y proviene de la naturaleza de la mente según ley estable, cual esquema para coordinar para sí absolutamente todo lo externamente sensible. Quienes defienden

la realidad del espacio y lo conciben cual receptáculo absoluto e inmenso de cosas posibles —sentencia que, siguiendo a los ingleses, place muchísimo a los geómetras— o sostienen que es la relación misma entre las cosas existentes, que, quitadas las cosas se desvanece enteramente y solo es pensable respecto de las actuales —como siguiendo a Leibniz muchísimos maestros lo establecen. (Kant 41-42)

Por esta razón, en Kant espacio y tiempo no son dimensiones objetivas de la realidad sino formas *a priori*, esquemas mentales que preexisten, condicionan y estructuran nuestra percepción del mundo externo. Desde esta perspectiva, Hegel (1984) recupera también la fusión espacio-lugar, pero a través de una lógica de relaciones. Mientras que Kant resalta la subjetividad de las formas, Hegel, en su visión dialéctica, propone una visión del tiempo coordinada por el movimiento y transición hacia el espacio, es decir un movimiento de lo abstracto a lo concreto. Una búsqueda básica de la pureza del tiempo desde la unidad matemática-geométrica, en la cual el punto, por ejemplo, será un elemento fundamental, dando pie a un razonamiento en torno a la abstracción del espacio por medio de planos y líneas.

La diferencia más notable con la reflexión kantiana es que Hegel, si bien desarrolla su planteamiento en torno al espacio-tiempo, al primero le asigna una función objetiva a partir de su pura exterioridad, es decir, en su papel de representación, como sucede con la definición de una línea como punto en movimiento (8). El punto es un instante en el espacio que al ser inscrito ya no es tiempo, sino que deviene espacio. Los deícticos del lenguaje, por ejemplo aquí-ahí, pasan a designar las funciones que cumple el espacio-tiempo; como consecuencia, un lugar en Hegel será espacio en cuanto sea tiempo. Su importancia consiste en identificar la relación

entre ambos conceptos como interdependientes, e involucrar esta relación desde una noción racional absoluta (abstracción), pues la pura cantidad o la cantidad de espacio acusa ahora diferencias; pero estas diferencias no pertenecen al espacio como tal, sino al entender o a la mismidad del sujeto: “el espacio es esencia de sí implícitamente, íntimamente, en su idea” (6).

Por lo tanto, todo espacio será tal para un sujeto cognoscente, adoptando un punto de vista moderno en sincronía con Descartes y Kant, pero a diferencia de éstos, la subjetividad desempeña el papel de unidad simple y formal, que es un estado o momento transitorio en vía de transformación constante (devenir), hacia una concreción positiva, dialéctica, un resultado. No es difícil reconocer como las conclusiones de Hegel abren la puerta a la sistematización enciclopédica y al positivismo a partir de la noción de progreso y la reducción de los saberes, pues si bien reconoce el papel de la abstracción, esta será valiosa en la medida en que someta su propia historicidad a la exigencia práctica del presente y su producto, un objeto.

El orden de lo divino para la arquitectura

Tanto Platón (427-347 a. C.) como Aristóteles (384-322 a. C.) distinguían la asociación entre belleza y placer, haciendo énfasis entre lo construido y lo natural, pero la belleza no fue considerada la esencia del arte en ninguno de los dos, ya que Platón, en “Filebo” (2012), considera al objeto, la pintura o el arte visual como parte de una apreciación relativa. Para este la belleza no existe en este mundo en su sentido esencial, solo se encuentra verdaderamente en un mundo ideal o suprasensible de las ideas.

Aristóteles (2005), por su parte, emprendió también la reflexión sobre la belleza desde aspectos que consideraban

proporción, simetría y límites de lo que la propia expresión del objeto invocaba. El estagirita, si bien se planteaba desde el problema de las proporciones, la relación entre el sistema de medidas con su utilidad, y, por ende, con la belleza, esta se impone mediante una deducción lógica, imponiendo lo general a lo particular, subrayando la superioridad de la naturaleza sobre el arte (Venturi). Es decir, de acuerdo con su postura hilemórfica, la *natura* se encuentra en mayor cercanía de las causas, derivando que, por ejemplo, en el cuerpo humano su valoración de lo bello provenga de la correcta proporción de sus miembros. El espacio era un todo vinculado orgánicamente, de tal manera que la relación entre las partes y su realidad proyectada de manera armónica e integral puede apreciarse en la organización de la ciudad griega como infería Martienssen hace algunas décadas (1967).

La ciudad como expresión humanizada de la naturaleza surgió en la arquitectura griega como una creación orgánica, un todo que sintetiza lo ideal y absoluto. Da forma a la abstracción por medio de una plástica, siguiendo esa unidad: de la ciudad y su ágora, al templo con su complejo sistema de columnas, hasta la casa y su peristilo. Unidad visual tendiente a la creación modular, proyección praxeológica. En su *Política*, precisamente, Aristóteles (2015) se pronuncia por la enseñanza del dibujo como una manera de juzgar la belleza del cuerpo humano y no un perfeccionamiento del conocimiento del acto de dibujar, subrayando la valoración moral de la creación, la cual, en la ciencia, representaba el hacer del pensar, razonamiento que volvía a las artes objeto de una relación jerárquica intelectual entre creación e imitación, situación que luego posicionaría a las llamadas artes imitativas en inferioridad cognoscitiva por su conexión con los oficios durante la Edad Media.

Con Vitruvio (1955) encontramos una referencia documental de esta arqueología específica, sus libros son la propedéutica que sentó las bases de una comprensión disciplinaria para la arquitectura, donde la piedra y la geometría son ordenadas bajo un sistema de medidas y proporciones que trataban de reflejar armónicamente la naturaleza. El orden clásico es una expresión de la figura y su proporción desde un esquema análogo, que pretende inducir una tectónica más allá de la idea de un repertorio formal como en el historicismo moderno, proponiéndose la dotación de un determinado carácter para la edificación (Oyarzun & Aravena 2022).

La asociación entre orden y figuración es clave para entender por qué desde Vitruvio a su posterior rescate en el Renacimiento, sea una visión intelectual o práctica de la arquitectura como sucede con las teorías de Alberti (1992) o Palladio (2015), el impacto asociado a la visión de lo edificado como una extensión progresiva de elementos articulados orgánicamente, provoca una continuidad entre la escala humana, el material pétreo y su impacto para el observador. En los términos que ha enunciado Umberto Eco (1987), si la obra es una construcción de sentido cuyo ordenamiento se concreta en un lector modelo, la obra clásica es un soporte que busca concretarse en el disfrute del espacio entendido como una continuidad abstracta entre percepción, ritmo y sentido de la forma partiendo de una elongación naturalista.

La arquitectura clásica es un objeto ideal, erigido con la finalidad de imitar un orden natural de los dioses a los hombres y de éstos a las ciudades. Por ende, la continuidad entre el exterior y lo interior pretende una expresión fluida desde la contemplación, el tránsito y el acceso al templo, lugar de la divinidad, como sucedió en

el Partenón de Atenea de la época clásica (510-323 a. C). La morada de los dioses es la sede del alma humana, ergo el cuerpo del usuario de la arquitectura participa en un ciclo simbólico entre lo terrenal y lo cósmico.

La construcción en el objeto arquitectónico hace posible la imitación (mímesis), pero su búsqueda de la esencia, que sería el vínculo de lo natural, descansaba en una forma abstracta eterna: la geometría, es decir, principios de valor ligados a la justa medida de las cosas. Heidegger (1997), aludiendo a los dos sentidos de la palabra construcción en latín —*colere* (cultivar, cuidar) y *aedificare* (erigir edificios)—, señalaba que la segunda efectuaba un ocultamiento del hecho arquitectónico como estructuración visible del acto de habitar bajo un sentido esencial de la actividad humana. De ahí que, en la expresión clásica de la teoría arquitectónica, a pesar de su esfuerzo por responder al reto biunívoco entre lo construido y lo visible, con un tercer elemento, el habitable, se presenta una superación de la acepción de la construcción como un mero levantamiento o erección de un objeto, lo edificado. La geometría era un saber comparable y perceptible activamente mediante el reconocimiento de un lugar.

La arquitectura, desde estas épocas remotas, se entendía ya como un todo que es más que sus partes, superando en cierta forma el reduccionismo del punto de vista teórico del mecanismo compositivo, como le llamaba Durand (2012), cuando el academicismo de inicios del siglo XIX impone gradualmente la representación a través del plano y la retícula sobre la obra construida, efecto del nuevo sistema de enseñanza en el aula regido por elementos utilitarios. Recordemos que, hasta ese momento, la educación arquitectónica se efectuaba en la práctica y su relación con la obra se entendía

como una actualización temporal, es decir, la responsabilidad del arquitecto no se consumaba en la proyección de un plano, sino en un espacio específico como una especie de materia viva a la cual se vinculaba desde ideas y talleres (Pérez-Gómez 2017). Así, cobra especial importancia la serie de acontecimientos en los cuales la cultura antigua cede gradualmente su particular forma de entender el ciclo antropológico de la creación arquitectónica.

La máquina: de la antigüedad a la teoría moderna de la arquitectura

La arquitectura griega sentó las bases de la técnica en su sentido de develamiento o aclaración del acto de producir, como medio es una tecné (τέχνη) para hacer o crear (ποίησις). En la *Ética Nicomáquea*, Aristóteles (2013) asocia la técnica a una episteme (ἐπιστήμη), pero no indica como su característica la aplicación o la manipulación de medios. La técnica en los antiguos es ante todo una forma de llegar a la verdad. Como mencionaba Heidegger:

Frente a esta determinación del ámbito esencial de la técnica, se puede objetar que vale, ciertamente, para el pensar griego y que conviene, en el mejor de los casos a la técnica manual, pero que no puede aplicarse a la moderna técnica de máquinas (122).

Desde el antiguo y célebre tratado romano de Vitruvio (1955), la máquina en la arquitectura ocupa un espacio limítrofe de la experiencia, destacando, inclusive, la construcción de éstas en el décimo capítulo de su obra. En aquella escritura aún resuena la forma arcaica que impregnó la relación humana con la tecnología desde el Paleolítico. En esa relación, una piedra, una palanca o una

polea son herramientas, que si bien eran extensiones de la anatomía humana, ofrecían una separación nítida entre uno y otro lado, pues baste recordar el concepto de medida en la antigüedad griega, que hacía una referencia a un tipo de intuición entre lo interno y externo, donde el cuerpo humano es el medio para una conexión entre significado y proporción (Harvey 2015).

La connotación vitruviana de las máquinas (del latín *machina*) reflejaba esta noción clásica de la experiencia humana a través de lo corpóreo, pues según su lectura era posible considerar como una máquina desde la relojería hasta los andamios o un edificio. Por ende, el significado moderno de esta palabra es más reciente y comienza a denotarse apenas a finales del siglo XV y comienzos del XVI, en los tratados de arquitectura de León Battista Alberti (1992) o Georgius Agricola (2014), entendidos como mecanismos a base de poleas o engranes; aunque su sentido antiguo permaneció incluso hasta el siglo XVIII, por ejemplo, en la Enciclopedia de D'Alembert o los inicios de la Revolución Industrial. En este sentido, para la teoría arquitectónica es bastante sólida la afirmación de Stalder y Gleich (2018) de que el concepto de máquina se incorpora a plenitud de forma tardía hasta mediados del siglo XIX.

Antes, la noción antigua de máquina designaba tanto objetos inertes como mecanizados por un sistema de poleas o engranajes. El manto de lo sagrado cubría su significado, por ende, filósofos como Heidegger (1997) señalaron que construir y habitar presuponían los medios necesarios para el cuidado del hombre o su resguardo, siendo las máquinas un complemento a una necesidad humana intrínseca, es decir motivada por el encuentro con la verdad del habitar. Eran medios materiales para el cumplimiento de una necesidad externa. A contracorriente de esta idea, la máquina emergente de la modernidad

arquitectónica es más bien un dispositivo utilitario dentro de una lógica de medios y fines, un objeto que promueve la racionalidad desde la forma misma del objeto.

Surgida de los tratados que en resonancia del utilitarismo dieran a la ingeniería civil su propósito práctico, orientado a la producción, la arquitectura abandona ese significado de cruzamiento entre lo cósmico-terrestre; se orienta a la demostración, en un sentido específico, de la tectónica. La piedra se abandona en su unidad plástica y escultórica, cuya belleza tiene un origen natural, para ser sometida a las fuerzas del espacio material que provee una máquina estructural como totalidad en lo interno y su uso.

En el siglo XIX arquitectónico, el racionalismo se funde con el ciclo técnico de la economía bajo el industrialismo. Construir es el signo privilegiado que viene de la emergencia de nuevos materiales y principios de estructuración. Todo es sujetable a este propósito, y el concepto de espacio que más se adapta para esta noción será sin duda el proveniente de la separación decidida entre naturaleza y naturaleza humana, es decir, una episteme en la cual la racionalidad se determina por las capacidades de intervención tanto en las formas de conocimiento como en el medio natural. Dado que la arquitectura experimentó el mismo proceso epistémico de vinculación a una sociedad industrial que diversas disciplinas enfrentaron respecto a la constitución de su objeto, pronto nos encontramos con reacciones específicas en el ámbito teórico, por un lado la conservación en términos formales tratada con ideas restaurativas, como en William Morris (1834-1896) y Viollet Le-Duc (2008); o contemplativas, como en John Ruskin (2014), que generaron una plástica de motivos orgánicos o historicistas, visibles en movimientos como el *art nouveau* o el simbolismo. Movimientos artísticos que, si bien apelaban a

elementos orgánicos, florales u ornamentales, compartieron los postulados instrumentales de estructuración técnica centrados en la obra como objeto de estilo o proyección.

Las primeras décadas del siglo veinte atestiguan la aparición de esta separación entre lo natural y lo humano también en la arquitectura desde tres factores, la vindicación del industrialismo por el trabajo, la centralización urbana y la internalización del formalismo proveniente de los ismos de vanguardia. En esta experiencia de interpretación moderna, la arquitectura se va transformando en una máquina de habitar en el sentido de Le Corbusier (1972), formando parte de un todo tecnológico que finaliza en la ciudad articulada y reticulada. Promesa del cumplimiento de un *ethos* colectivo y abstracto, porque el orden emergente de la planeación sería el sujeto liberal disciplinado. La forma es el medio a través del cual se articula un programa funcional, cuya organización por niveles responde a la visión de progreso que la Ilustración consolidó: el dominio racional de la naturaleza como fundamento del orden social. Hasta la línea curva y el trazo orgánico tienen un papel asignado en la utopía moderna del ensamblaje por medio de secuencias, sean productos en líneas industriales, viviendas modulares o condominios.

En esta versión moderna de la arquitectura, el propio cuerpo del hombre tiene un rol teleológico determinado por el trabajo, se puede ser un liberal partidario del mercado con una estética formada en los cinco puntos lecorbuserianos o un socialista entusiasta de la producción colectiva y el brutalismo soviético. Empero, en ambas visiones de lo moderno resulta indispensable el esfuerzo activo del cuerpo en la consecución tanto del sustento económico como del propio disfrute estético del espacio vivido. El cuerpo en la arquitectura es el móvil disciplinario del capital: el ascensor facilita el

acceso a edificios de acero, concreto y cristal, pero la imagen colectiva de la arquitectura moderna, sea americana o europea, supone la participación del sujeto en lo público y lo privado, distinguiendo con nitidez el paso entre interior y exterior.

La arquitectura es un objeto que se habilita y su andamiaje es dependiente de una situación específica: para dominar la naturaleza por medio de la máquina de habitar es necesario participar en la construcción de ese hecho como una partícula en un contenedor. Recuperando el racionalismo abstracto, uno de los teóricos y propagandistas clave de la arquitectura moderna, Bruno Zevi (1918-2000), reivindicaba enfáticamente una propedéutica de la observación limítrofe (interior/exterior) proveniente de las vanguardias artísticas formales:

en todo hecho corpóreo, aparte de la forma externa, existe el organismo interno; aparte de la piel existen los músculos y el esqueleto, la constitución interna. Y he aquí que sus pinturas representan simultáneamente, no solo los diversos aspectos externos de un objeto, digamos una caja, sino también la caja abierta, la caja en planta, la caja rasgada (24).

Por ende, pronunciándose por la movilidad del observador en el espacio interno del objeto arquitectónico, imaginado como una caja, vinculaba una realidad integral y esencial de la arquitectura (espacio) con el tiempo, aludiendo la trascendencia de lo material (mecánico) en contacto con una intuición lírica (subjetiva). La arquitectura en Zevi es una expresión biomecánica caracterizada por delimitar vacíos, módulos donde el juicio arquitectónico representa un juicio acerca del espacio interno de los edificios (31). Los planos concretan la experiencia vivenciando las instrucciones y los límites percibidos por el usuario y programados por el arquitecto.

Esa expresión mecánica de la edificación regida por una organización interna con una serie de límites en los cuales hay una situación adentro/afuera, constantemente enmarcada entre ciudades, edificios y cuerpos, apela al sujeto perceptivo. Mientras en la relación ciudad y arquitectura propuesta en otros movimientos racionalistas como los CIAM se perseguía una proyección deductiva del juicio arquitectónico, Zevi (1981) hablaba de una inducción referida al papel del observador concreto de la arquitectura en su faceta corpórea desde el espacio interno, la sensorialidad desde un espacio articulado y programático.

Estructuras, muros o colores forman parte de una táctica sensorial individualizada. Lo privado marca claramente el punto de contacto de esta proyección. El plan del arquitecto moderno sería la motivación emocional en el disfrute de una máquina de habitar que va de lo interno psicológico a la externalidad colectiva. Por lo tanto, aquí se abre una discusión acerca de una de las nociones más reductivas de la enseñanza de la arquitectura actual: la creencia de que el objeto arquitectónico es una expresión contemplativa sometida inexorablemente a la técnica y las fuerzas del mercado.

De la máquina corpórea a las máquinas de simulación

Si bien la reflexión arquitectónica actual ha dado cuenta del agotamiento del proyecto racionalista en su forma mecanicista —mediante la inclusión de referentes cognitivos y ambientales cada vez más centrados en la experiencia sensorial y significativa de las personas—, es preciso destacar un fenómeno que aún parece situarse en los márgenes de la disciplina: la gradual transformación de la expresión arquitectónica. Esta transición abandona la metáfora maquinal —aquella forma que cifra su síntesis conceptual en la

fórmula función-economía de la modernidad, con la fusión entre ciencia, técnica y artefacto como dispositivos estructurales al servicio de una función— y se orienta hacia una expresión blanda u organicista en el diseño, cuya meta no es ya la creación de máquinas sólidas y directivas, sino la seducción hacia un nuevo objeto destinado a la emoción y al estímulo sensorial puro: las máquinas de simulación. Rem Koolhaas (1944) ha caracterizado esta mutación del fenómeno arquitectónico moderno en sus transiciones irónicas:

En la construcción anterior, la materialidad se basaba en un estado final que solo podía modificarse a costa de una destrucción parcial. En el mismo momento en que nuestra cultura ha abandonado la repetición y la regularidad como algo represivo, los materiales de construcción se han vuelto cada vez más modulares, unitarios y estandarizados; la materia viene pre digitalizada a medida que el módulo se va haciendo cada vez más pequeño, su condición llega a ser la de un cripto píxel. (15)

El pragmatismo de la nueva crítica arquitectónica anglosajona de Koolhaas a Joan Ockman (2000) o William Saunders (2007) enfatiza la complejidad de la arquitectura en correlación con la ciudad, donde si bien hay un genuino interés por pasar de la simple actividad física de la construcción a un entramado mental y ecológico donde los constructos teóricos dejen de ser entidades fijas deterministas, también hay un creciente retraimiento de la actividad reflexiva que desestima la investigación teórica de la arquitectura por una revaloración inductiva que toma como punto de partida al proyecto y el plan.

El mundo abandona el movimiento de interacción campo—ciudad por un solo lado de la relación, la ciudad es la totalidad. La automatización del campo implica un destino. Los movimientos

de trabajo se ven trastocados por un escenario de creciente tensión, donde las fronteras abiertas se disipan en virtud del simulacro digital que revive las valijas de la hegemonía en forma de nación o etnias con tal de obtener una legitimidad política para ser expuestas como una expresión democrática. Empero, la solución económica y libertaria no serán los trabajadores manuales, reconocidos en la producción de los sistemas básicos hasta el día de hoy, vistos como un flujo necesario proveedor de bajos salarios y condiciones necesarias para la externalización corporativa, sino una vía de riesgos aún mayores introducidos y defendidos como industria 4.0 a una escala planetaria. Amplios espacios de producción cuyo objetivo de diseño ha mutado de las personas confinadas en espacios monótonos regidos por un programa vertical —capitalismo disciplinario— a un procesamiento automatizado sin individuos dentro de escenografías tecnológicas.

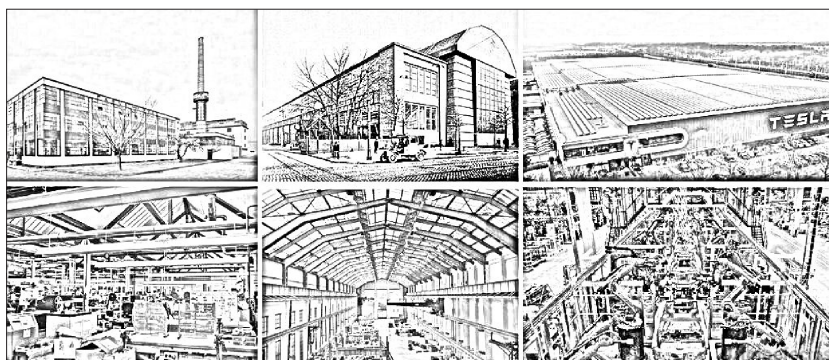
Esta mutación gradual informática de la asociación moderna entre arquitectura e industria resulta bastante lejana a los intereses del racionalismo arquitectónico y sus primeros manifiestos constructivos legibles en fábricas como las de Behrens (1909) o Gropius (1911). El trabajo aún se asumía dentro de una lógica de ocupación por medio de cuerpos en presencia del espacio productivo. La utopía del diseño moderno es muy clara incluso en el socialismo militante de Hannes Meyer (1889-1954):

Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético. La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no solo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. Para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción. (96)

El programa arquitectónico y su expresión de referencias claras entre lo interno y externo, donde las máquinas son aún referentes utilitarios para una intervención tectónica regulada por recursos estructurales, pierde cada día su potencia creativa. En este contexto, la naturaleza especulativa del capital ha estimulado la generación de arquitecturas masivas desprovistas de identidad, estímulo o significado a pesar de los intentos de revaloración del usuario en la línea de Zevi a Venturi, Brown e Izenour (2015), pocas salidas se presentan más allá del deseo de materialización objetiva del conocimiento arquitectónico en términos de planeación y proyecto.

Figura.1.

Comparativa de las fábricas Fagus (1911), Turbinas AEG (1909) y la fábrica Tesla (2010).



Fuente: Elaboración personal

Dicho fenómeno es heredero de la llamada racionalidad instrumental emergente del siglo XIX, analizada por la teoría crítica frankfurtiana; esta ahondó en una versión decantada del industrialismo que ha sido analizada por Habermas (2002) como signo de una correspondencia sistémica no configurable, es decir, la irresuelta alineación entre mercado y arquitectura por medio

del binomio ciudad y tecnología. Y es que mientras arquitectura y ciudad se proyectan en un espacio de presencia por la modernidad, el capitalismo muta como todo sistema complejo y adaptativo a un organismo de base informacional cuyo centro no es la alineación entre sociedad y adaptación tecnológica, como pensaron economistas neo o ultraliberales, sino un proceso irregular desintegrativo de mercados, derechos de propiedad y relaciones trabajo–salario, conocido como poscapitalismo (Mason 2019).

Uno de los fenómenos asociados a este proceso del poscapitalismo centrado en la tecnología es la incorporación de un nuevo tipo de máquinas en la arquitectura, no basadas en la materialización constructiva sino en la fabricación de entornos simulados destinados al embellecimiento o la promoción de ideales estéticos meramente visuales. En este fenómeno hay una ficcionalización arquitectónica cuya base es el desarrollo técnico de la producción imagológica y, por otro, un tipo de imaginario arquitectónico asociado muy limitado al ejercicio gráfico y la estimulación del consumo.

Byung-Chul Han (2016), en su reflexión sobre el sentido de la belleza en la cultura digital, se interroga por este imaginario en específico, partiendo de lo que llama razón higiénica, una representación estética motivada por la transparencia y la información, en la cual lo pulido y lo terso se convierten en nuevos vectores de separación de aquello que la estética de la modernidad disoció entre lo bello y lo sublime. En la arquitectura, por ejemplo, vemos específicamente esta sustitución perceptiva en la apreciación de lo arquitectónico a través de las ideas positivadas por *renders* y publicidad inmobiliaria como productos económicos frente a la negatividad de lo sublime, encarnada como una forma de alteridad,

lo improductivo del pasado patrimonial. La cultura antigua hacía evidente la creación arquitectónica como un medio para encontrar una forma de realizar una expresión cósmica o existencial necesaria. De ahí que en la recuperación tratadística de la cultura clásica por el Quattrocento, uno de sus primeros referentes, León Battista Alberti (1992), dedicara amplias reflexiones también a la valoración de las ruinas del pasado como una forma pedagógica indispensable para el conocimiento de la disciplina en su décimo libro *Operitium instauratio*.

Desde esta vía de recuperación de la memoria como parte de la producción arquitectural, Juhani Pallasmaa (1936) hace explícita la ausencia moderna de esta conexión entre lo imaginario unido por los impulsos de creación y transgresión, frente a emergentes ontológicos de la arquitectura:

La autenticidad y la fuerza poética de un encuentro arquitectónico se basa en el lenguaje tectónico de la construcción y en la capacidad de comprensión del acto constructivo por nuestros sentidos. A la vez que un edificio nos habla del mundo a través de su metáfora corporeizada, nos cuenta también la historia de su construcción y de su origen, y entabla un diálogo con toda la historia de la arquitectura (159).

En esta perspectiva, elementos como suelo, techos, paredes, puertas, ventanas, escaleras, mesas, baños y la vivienda misma son apelativos de acción y no entidades formales del diseño, obtienen su sentido del acto corporal de realización que sería cruzar un límite, un umbral, mirar con atención desde un punto específico que contacta presente y pasado de lo edificado. La positividad absoluta de lo bello arquitectónico moderno —resuelta en la

contemplación reflexiva que Kant (1724-1804) instauró al separar lo sublime como alteridad negativa y erigir la razón como refugio interior— no opera de manera universal, sino que responde a formas particulares de subjetividad que es necesario contextualizar históricamente.

La cultura clásica no distinguía esta separación, ya que para Platón (2012) lo bello es el resultado de unir tanto lo divino como lo prodigioso bajo una conmoción, resultante de una apreciación ideal, sí, pero corporeizada. La belleza clásica busca una integración entre naturaleza y razón por medio de un arrebató o momento corpóreo en su relación con la naturaleza en forma divina. Lo bello se objetiva en la verdad captada en su cercanía a los dioses, mientras que la modernidad termina por transformar lo sublime en una alteridad por su papel conservativo frente a la fuerza omnipotente de la razón tecnológica. La reflexividad como forma de interrogar la naturaleza cede su potencia y entra en un ciclo de significado restaurativo o introspectivo. Por ello, Han (2016) define la subjetividad estética de lo moderno desde Kant como una gradual autoerotización, es decir, como una tendencia del sujeto al agrado sobre sí mismo (narcisismo) dado que lo bello como sentimiento no se enfoca en el objeto sublimado y corporeizado, sino en una expresión volcada hacia el interior de su racionalidad. ¿Cómo se constituye esta experiencia subjetivada en el fondo actual del imaginario arquitectónico?

Desde la antigüedad al modernismo, la arquitectura ha buscado en la naturaleza tanto modelos formales o normas límite procedentes de la geometría o la proporción como fuentes de inspiración narrativa que representarían su dimensión mítica. Sin embargo, el lugar ilustra un aspecto que poco ha preocupado a la

disciplina en términos prácticos, la existencia de la naturaleza más allá de sus fines interventivos en el objeto como la manipulación del suelo o el aseguramiento del aire o la luz interior en los edificios (Ruy 2017).

La naturaleza enfrenta ahora el reto de ser pensada en relación con la arquitectura desde una conciencia cada vez más aguda del lugar y sus implicaciones para el habitar. El objeto arquitectónico cede su centralidad al imaginario, y en los ambientes más proclives a abrazar la tecnología digital emerge un nuevo artefacto de belleza positivada; con él se anuncia el abandono de la ontología racionalista —legible en la historicidad del movimiento moderno— ante la crisis de la verdad y su deriva hacia el relativismo ético. Por ello, la simulación toma el relevo de la realidad arquitectónica que aspiraba a enfatizar los límites del objeto por una orientación en lo relacional. Pero, desde la simulación digital como ha señalado Han (2021), emerge el reto de la omnipresencia de la información y sus variantes de anulación de lo humano ¿Cómo puede responder la arquitectura a este reto emergente del simulacro y la contingencia?

El habitar frente al reto de lo posthumano

Richard Neutra (1958), desde la plena confianza en el proyecto moderno, proponía superar la paradoja entre lo estético y lo utilitario en arquitectura mediante un retorno a la naturaleza humana: su realismo biológico postulaba que el diseño debía partir de las condiciones innatas del organismo para restituir el vínculo entre cuerpo, espacio y bienestar. Sus pilares eran la autonomía, la técnica y la conciencia del arquitecto en el camino a un nuevo renacimiento, es decir, un humanismo en sentido estricto.

El humanismo en su faceta teórica es un concepto que representa tanto capacidades morales y racionales como biológicas del hombre en términos teleológicos, orientados por un progreso constante basado en un modelo de civilización.

En esta historia conceptual la razón crítica y autorreflexiva es parte indispensable del sujeto, su conciencia es positivada mientras su alteridad, lo irracional o sensualizado (sublimado) es representado por lo inhumano e inferior. Esta separación espacial intrínseca del humanismo, partiendo de límites específicos, posee una expresión territorial en todos los campos, sean geográficos, políticos o artísticos imponiéndose, en términos preconstituídos, como maquinaria dentro de una jerarquía apelativa a la autoridad y la acción en todo el espacio social (Hardt & Negri 2012).

En arquitectura, esta lógica se traduce espacialmente en la convención centro-periferia: una estructura destinada a evidenciar la existencia de polos de producción hegemónica —Europa o ciudades globales— como fuentes activas de ideas y técnicas que se imponen como universales, frente a un tercer mundo reducido a receptor pasivo de las fuerzas globales de innovación extractiva. En esa línea hegemónica la arquitectura sería un mero objeto replicante de soluciones trazadas desde los centros globales y financieros a través de marcas e ideales de planeación, tal como la FIFA impone a los países aspirantes a ser sedes de los mundiales de fútbol sus convenciones económicas, estéticas y estilísticas en forma monológica frente al entorno político, social y ambiental de los lugares.

La línea reflexiva fenomenológica, al menos en el sentido proveniente del idealismo alemán a Husserl (2008), no parece aportar ya una solución visible desde la pura internalización subjetiva frente a la objetividad de lo perceptible, agotada en la limitación

del racionalismo universalista que este autor defendiera con pasión como un atributo esencial del humanismo europeo. Un nuevo reto de la intersubjetividad proviene del entendimiento social y político de la arquitectura y su práctica, este reto se articula como desafío en dos frentes: el de la experiencia social y política del arquitecto, por un lado, la constitución de una episteme en un sentido relacional y dinámico que potencie la importancia de la teoría más allá del reduccionismo lógico entre sujeto y objeto, por otro.

En primera instancia, la reflexión fenomenológica aún tiene mucho que aportar si esa lectura se enmarca no desde el aspecto individual y abstracto de la subjetividad pura. Tal esfuerzo puede partir de una dosis adecuada de anti humanismo, permítanme aclarar esta expresión, enfatizando lo que la filósofa ítalo australiana Rosi Braidotti (2015) entiende como desconexión del agente humano desde una posición hegemónica, caracterizada por una antropología universalista, visible en el ideal del hombre vitruviano, desde la cual se instaure una convención normativa de lo humano, que sin ser negativa en su totalidad, termina privilegiando lamentablemente procesos instrumentales de exclusión y discriminación.

En este ejercicio, el pensamiento posestructuralista —tanto la biopolítica foucaultiana y sus límites históricamente constituidos por el campo epistémico (Foucault, 1991), como el agenciamiento deleuziano en tanto capacidad de acción en marcos heterogéneos y diversos (Deleuze y Guattari, 2020)— plantea el reto de transformar la arquitectura a partir del reconocimiento de una antinomia constitutiva: la tensión entre humanismo y antihumanismo que cristaliza en lo posthumano como factor de emergencia. En este factor, quedan caracterizados tres grandes retos reflexivos crecientes que no debemos olvidar porque son el campo de una lucha por

demás actual (Braidotti 52): una filosofía moral de corte reactivo que busca la restauración del humanismo subjetivista, la tendencia analítica positivista análoga a los estudios empíricos estrictamente científico-tecnológicos y un posthumanismo crítico.

Para fines del presente argumento, en arquitectura, estas posiciones serían representadas políticamente en figuras muy precisas: en la primera el pensamiento restaurativo y patrimonial que tiene su base en el universalismo abstracto, donde el centro se expone partiendo de identidades fijas, lugares esenciales y vínculos morales irrenunciables en torno a lo edificado. Para la segunda, desde el enfoque analítico y empirista bastante desarrollado en torno a una agenda política liberal, resalta el propósito de conexión entre sujeto humano y artefacto tecnológico positivado, de manera que se defiende una especie de panhumanidad, en la cual hay una invisibilización de la ciencia y la técnica como producción ideológica. Esta posición se encuentra representada en las mal llamadas arquitecturas inteligentes y los espacios coordinados en torno a sistemas artificiales. Esta postura no guarda ningún tipo de reacción frente a la especulación inmobiliaria y es un antagónico directo del subjetivismo restaurativo de la primera posición.

Por último, el enfoque crítico del posthumanismo que trato de presentar como argumento reflexivo, partiendo del reconocimiento del fenómeno micro político en la arquitectura. En esta variante hay un conocimiento local de lo universal que se encuentra mediado por formas parciales de responsabilidad encarnadas, arraigadas e integradas colectivamente. En esta perspectiva, experiencia y acción se vuelven parte de complicidades nómadas en cada contexto o acciones específicas surgidas del lugar como infiere con mucho acierto Josep María Montaner (2014). El reto de lo posthumano en

la arquitectura, por ende, parte del reconocimiento de su expresión más básica: el habitar como relación individual y colectiva del lugar con sus habitantes.

La crítica posthumana de la filósofa Braidotti (2015), por ejemplo, es profundamente consciente de su conexión con el habitar más allá de la posición heredada por el positivismo o el romanticismo en términos de liberalismo o revolución, caracterizada por conservaciones y rupturas radicales, abogando por una firme exposición en términos de localización y presencia. Traduciendo estas implicaciones al ámbito arquitectónico, podemos visibilizar a la cultura en particular como un puente hacia lo material de la técnica, pues la percepción empírica del objeto no se agota solo en el presente como inflaciona imaginariamente la utopía tecnológica administrativa. En la antropología de Radkowski (2002), el habitar humano y la presencia, articulados culturalmente, apuntan a una concienciación del tiempo. Esta conciencia se expresa mediante experiencias de ubicación, ordenamiento e interpretación activa que oscilan entre lo desconocido y la domesticidad. Dicha oscilación trasciende la mera distinción disciplinar entre interioridad y exterioridad del objeto arquitectónico —con su dinámica centro-periferia— para abrirse a un campo de transición en el que lo perdurable y lo transitorio coexisten como dimensiones simultáneas del significado.

En sincronía con un concepto de transición significativa, la antropóloga Angela Giglia conecta el habitar con la espacialidad metropolitana, traduciendo al lugar como plurales “geográficamente delimitados, materialmente reconocibles y provistos de significados compartidos” (19). Compartir es precisamente una de las cuestiones medulares de la arquitectura, disciplina en la que la justificación

de su práctica ha oscilado entre concebirla como instrumento de transformación colectiva —tal como sostenía Meyer (1972)— y reducirla a un sustituto tecnocrático de la acción política, postura que Le Corbusier sintetizó en la célebre disyuntiva “Arquitectura o revolución” (2006).

Más allá de este panorama previo a la irrupción urbana radical de la posguerra, se desarrolla ahora un escenario en otra dirección a estas vías disociadas: metrópolis y multitud, como ha inferido Antonio Negri (2020), son el nuevo escenario de la expresión arquitectónica ante racionalismos y funcionalismos que se volvieron blandos y una reforma posmoderna que privilegia el mercantilismo. Los impulsos y flujos entre multitud y soledad, entre trabajo regulado y éxodo marginal, configuran el rostro y el reto de la realidad urbana actual: una realidad que se enfrenta a una imaginería de la transparencia —cristal y publicidad— que se concreta crecientemente en una psicoesfera regida por la compensación emocional tecnológica..

Ideales de lo pulido y terso explotan la condición imaginaria de entornos aislados bajo regulaciones de temperatura interior, muros de contención y sistemas de aislamiento sensitivo con programas de embellecimiento, donde se crea una recarga significativa del racionalismo maquinal a través de un nuevo mito minimalista. Las arquitecturas se vuelven réplicas de las líneas suaves del smartphone, donde Apple consume el deseo de superficies ingravidas y brillantes al tacto, mientras un Tesla dicta la apariencia análoga de una movilidad individualizada y electrónica pulimentada. La fantasía de interioridad sumergida que imaginó Don DeLillo en su novela *Cosmópolis* y plasmó en el cine David Cronenberg son la metáfora arquitectónica de una realidad sellada atómicamente en un espacio donde el diseño transforma un imperativo moral en una estética de

lo reconocible, es decir, la transformación de ideales ascéticos de lo moderno como voluntad y autocontrol subjetivo devenidos en una ideología vacía y una atmósfera de austeridad fingida a través de nuevas celebraciones arquitectónicas minimales como las obras de John Pawson o Peter Zumthor (Aureli, 2016).

Empero, no hay que olvidar que cuando una metáfora se vuelve narrativa de aceptación unánime, adviene como expresión hegemónica del gusto. Hasta los narcotraficantes, otrora símbolos del mito rural, representado arquitectónicamente por su clasicismo descontextuado, han mutado a valoraciones autoperceptivas del buen gusto higiénico promovido por la tecnología. Ideales aspiracionales de un confort individualista que además se vuelve introspectivo y negado a enfrentar la necesidad de reconocer que en el habitar hay toda una realidad ambiental y social necesitada de un vínculo común, pues más que nunca la arquitectura se desarrolla en la emergente necesidad de autoconciencia de los territorios políticos, culturales, económicos, ambientales y hasta corporales que la entrecruzan.

Obras citadas

Agricola, Georgius. *De Re Metallica*. Martino Fine Books, 2014.

Aristóteles. *Arte poética / Arte retórica*. Porrúa, 2005.

---. *Ética Nicomáquea / Política*. Porrúa, 2013.

---. *Física*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

---. *Política*. Alianza, 2015.

Aureli, Pier Vittorio. *Menos es suficiente*. Gustavo Gili, 2016.

Alberti, León Battista. *De Re Aedificatoria*. Akal, 1992.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Gedisa, 2015.

Cápona González, Daniela. “Deseo, cuerpo y afectos: Spinoza bajo la tesis de la producción del espacio de Lefebvre”. *Revista Filosófica Aurora*, vol. 32, 2020, pp. 346-364.

Cordero, Néstor, y Francisco J. Olivieri. *Los filósofos presocráticos II*. Gredos, 1985.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2020.

Descartes, René. *Discurso del método*. Aguilar, 1966.

Durand, Jean Nicolas Louis. *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. Nabu Press, 2012.

Eco, Umberto. *Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1987.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1991.

Giglia, Angela. *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*. Anthropos / UAM, 2012.

Habermas, Jürgen. *Ensayos políticos*. Península, 2002.

Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Herder, 2016.

---. *No-cosas*. Taurus, 2021.

Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Imperio*. Paidós, 2012.

Harvey, David. *Espacios de esperanza*. Akal, 2015.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía real*. FCE, 1984.

Heidegger, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria, 1997.

Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Prometeo, 2008.

Kant, Immanuel. *Disertaciones latinas*. Universidad Central de Venezuela, 1974.

Koolhaas, Rem. *Espacio basura*. Gustavo Gili, 2008.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Ápostrofe / Poseidón, 2006.

---. *Por las cuatro rutas*. Gustavo Gili, 1972.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Obras completas*. Wisehouse Classics, 2022.

Martienssen, Rex Distin. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Nueva Visión, 1967.

Mason, Paul. *Poscapitalismo: Hacia un nuevo futuro*. Paidós, 2019.

Meyer, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Gustavo Gili, 1972.

Montaner, Josep Maria. *Del diagrama a las experiencias: Hacia una arquitectura de la acción*. Gustavo Gili, 2014.

Negri, Antonio. *De la fábrica a la metrópolis*. Cactus, 2020.

Neutra, Richard. *Realismo biológico: Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*. Nueva Visión, 1958.

- Ockman, Joan. *The Pragmatist Imagination: Thinking About “Things in the Making”*. Princeton Architectural Press, 2000.
- Oyarzun, Fernando, y Alejandro Aravena. *Los hechos de la arquitectura*. Ediciones ARQ, 2022.
- Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Akal, 2015.
- Pallasmaa, Juhani. *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili, 2014.
- Pérez-Gómez, Alberto. “De la educación en arquitectura”. *Alberto Pérez-Gómez, de la educación en la arquitectura*, editado por Alejandro Aguilera González y José A. Ayllón Ortiz. Universidad Iberoamericana, 2017, pp. 16-60.
- Platón. *Diálogos*. Porrúa, 2012.
- Poratti, Armando, y Conrado Eggers Lan. *Los filósofos presocráticos III*. Gredos, 2008.
- Radkowski, Georges-Hubert. *Anthropologie de l’habiter: Vers le nomadisme*. PUF, 2002.
- Raffo Quintana, Federico. “La noción de “espacio” en los escritos juveniles de Leibniz”. *Dianoia*, vol. 62, núm. 78, 2017, pp. 75-97.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ediciones Coyoacán, 2014.
- Ruy, David. “El regreso de los (extraños) objetos”. *Futuros*, editado por Alejandro Hernández Gálvez et al. Arquine, 2017, pp. 43-55.
- Saunders, William S. *The New Architectural Pragmatism*. U of Minnesota P, 2007.

- Silva, Camilo. “¿Abandona Leibniz la concepción del espacio como lugar universal de las cosas después de 1671? Observaciones críticas al artículo de Federico Raffo Quintana”. *Diánoia*, vol. 64, núm. 83, 2019, www.redalyc.org/journal/584/58463411006/html/.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Alianza, 2009.
- Stalder, Laurent, y Moritz Gleich. “Arquitectura/máquina”. *Los límites del diseño*, coordinado por Miquel Adrià. Arquine, 2018, pp. 47-60.
- Venturi, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Gustavo Gili, 1979.
- Venturi, Robert, et al. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, 2015.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Conversaciones sobre la arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2008.
- Vitruvio Polión, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Iberia, 1955.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Poseidón, 1981.

El futbol como performatividad en Fiebre en las gradas de Nick Hornby: la importancia social del deporte en la cultura de masas

Football as Performativity in Nick Hornby's Fever Pitch: The Social Importance of Sport in Mass Culture

Ander Urteaga Silva
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
anderurteaga@gmail.com

Resumen: El futbol es un escenario de prácticas culturales cuyo sentido radica únicamente en el fenómeno del deporte, y estas prácticas son atravesadas por una serie de dimensiones culturales, políticas, económicas y sociales que determinan la configuración de discursos que la afición toma como propios a través de roles performativos. Este artículo explora el modo en que estos roles son abrazados y mantenidos, así como las narrativas que impulsan esta transmisión en la obra Fiebre en las gradas, de Nick Hornby, la cual describe la afición de su protagonista por el Arsenal Football Club y la forma en que el futbol ha permeado sus vínculos personales.

Palabras clave: futbol, performatividad, cultura, consumo, afición.

Abstract: Football is a scenario of cultural practices whose meaning lies solely in the phenomenon of sport, and these practices are crossed by a series of cultural, political, economic and social dimensions that

determine the configuration of discourses that the fans take as their own through performative roles. This article explores the way in which these roles are embraced and maintained, as well as the narratives that drive this transmission in Nick Hornby's *Fever Pitch*, which describes its protagonist's penchant for the Arsenal Football Club and the way in which football has permeated his personal ties.

Keywords:football, performativity, culture, consumption, fans.

La relación entre el fútbol y la literatura históricamente ha tenido su cancha en la crónica, mediante la cual las acciones de los jugadores, que en tiempo real toman apenas unos segundos, se enmarcan en la mente social a la par que estos se convierten en mitologías populares. El escritor mexicano Juan Villoro (2019) describe que “la sustancia del presente es difusa, transitoria; muchas veces se nos escapa lo que está pasando, pero al evocarlo por escrito podemos lograr una captación del sentido poderosa”. De esta manera, la narrativa del deporte trae al presente el pasado y le atribuye nuevos significados. Del mismo modo, al volverse social el deporte es adquirido por las audiencias, lo reclaman como suyo, generan narrativas y adoptan roles que tienen validez dentro de ese espacio.

En este sentido, la obra *Fiebre en las gradas*, del escritor inglés Nick Hornby, tiene grandes semejanzas con la crónica que caracteriza la escritura del deporte, pues en ella un narrador autobiográfico relata su íntima relación con el fútbol, que más que un juego pasa a ser un modo de convivencia entre los hinchas del Arsenal Football Club. La novela, que entrelaza su género con la crónica deportiva y la memoria, fue publicada originalmente en inglés en el año de 1992 por Victor Gollancz Ltd. En esta obra el autor prolonga su relación con el fútbol y la extiende hacia los diferentes aspectos de su vida privada, por lo que el balompié llega a convertirse en la atmósfera que impregna los hechos que relata Hornby.

La estructura del libro es similar a una autobiografía, aunque al tratarse de un ejercicio más literario que testimonial se le ha relacionado con la novela y la autoficción, como señala el académico polaco Michal Mazurkiewicz (2022). Estos aspectos literarios son claramente visibles desde el momento en que la vida de este protagonista sin nombre se narra, moldeado por la vida del propio

Nick Hornby, a partir de episodios relacionados con el Arsenal FC, involucrando aspectos como sus amigos de la infancia, su vínculo con su padre, quien lo introdujo al fútbol, los boy scouts, la separación de sus padres, sus novias, etc. El detalle que une a toda esta vida es la pasión por el fútbol y la experiencia de la afición como forma de vida.

Desde su lanzamiento, el libro ha trascendido la recepción esperada por las audiencias y los críticos, y representa uno de los éxitos más grandes de su autor. El año de su lanzamiento ganó el premio *William Hill Sports Book of the Year* e inspiró una película del mismo nombre, estrenada en 1997, con el actor británico Colin Firth en el rol protagónico. Desde entonces ha vendido más de un millón de copias en el Reino Unido, al punto en que la editorial Penguin lo reconoció como uno de los clásicos modernos de la editorial en 2012. No obstante, el análisis de esta obra no solo corresponde a su popularidad y su vigencia, sino que mediante una interpretación de los elementos que la componen se visualiza un carácter casi universal en la cultura del deporte, al mismo tiempo que todos los países lo proclaman como propio de su identidad, hasta el punto en que los equipos se vuelven representantes de sus naciones.

En parte la literatura futbolística ha quedado relegada a este género dado el prejuicio académico que tiene la literaturización del deporte. Sin embargo, en Hispanoamérica obras como *El fútbol a sol y sombra* (1995), de Eduardo Galeano; *Dios es redondo* (2006), de Juan Villoro; la saga infantil de *Sara y las goleadoras*, de Laura Gallego García y Laia López; y la novela *13* (2021), de Andrea Menéndez Faya, entre otras, demuestran un interés por capturar esta experiencia mediante la escritura, muchas veces empleando una voz íntima que habla del fútbol como una forma de relacionarse con el mundo, o bien, como un espacio donde convergen las relaciones sociales.

Asimismo, es imposible omitir que la pertenencia del deporte en una cultura de masas ha afectado la recepción de este tema dentro de los círculos intelectuales. Desde esta perspectiva, se demerita el deporte por los mecanismos de donde procede, el modo en que los medios han propagado una cultura en torno a él y su aceptación entre la gente; sin embargo, son estos mismos factores los que deberían generar un interés académico en esta literatura. Tal como la obra de Hornby, la narración del fútbol se convierte en una crónica de las identidades y cómo estas llegan a configurarse.

Dentro de este esquema, se entiende al deporte como una “sociedad” que establece sus propias reglas, roles y modos de convivencia, es decir, que quienes forman parte de esta red deben adaptarse a una actuación que los clasifica como hinchas u opositores, al mismo tiempo que esta cultura valida los discursos que transitan fuera de ella. Para explicar esta conceptualización, el análisis retoma la teoría de Pierre Bourdieu (2015), en particular su noción del *habitus*, ya que explica cómo gente de entornos sociales similares, como el trabajo o la educación, comparte perspectivas parecidas del mundo, la cultura, la belleza, o en este caso, el deporte. De igual manera, el concepto sirve para indicar cómo todo aquello que es diferente, la otredad, puede recaer en una sola figura, sobre la cual la afición puede ceñirse por completo.

Por otro lado, figuras como Umberto Eco y José Ortega y Gasset se han expresado al respecto; sin embargo, dentro de los autores que más sirven para los propósitos de este análisis está el sociólogo Pierre Bourdieu (2015) en su planteamiento el *habitus* y visión del deporte, así como la antropóloga Claudia Briones (2007), quien habla de la performatividad de las identidades sociales, mientras que Fernando Carrión Mena (2006) habla del fútbol como

un proceso en el que se construyen identidades y se trata de uno de los mayores expertos en el rol social que cumple el deporte y la configuración de sus hinchas.

Asimismo, otros autores como Luis Alejandro Díaz Zuluaga (2014), Roberto Deniz Machín (2003) y Santiago Flores Álvarez-Ossorio (2015) también mencionan las dinámicas sociales del fútbol y su relación particular con la literatura. Estas perspectivas sirven para ubicar la posición de la novela dentro de un conjunto de textos internacionales que, a pesar de compartir un mismo tema, parecen proceder de tradiciones y memorias culturales diferentes, aunque el modo de expresarlas sea similar (véase la mitificación de los jugadores o la importancia del fútbol para generar espacios de encuentro social).

Para una puntualización previa del concepto de performatividad aquí analizado, se toma como base la perspectiva de la antropóloga argentina Claudia Briones (2007). De acuerdo con la investigadora, la performatividad es un modo de actuar y desenvolverse en el mundo desde una condición contextual, un rol o una dinámica que debe cumplirse para formar parte del grupo, y en el proceso, el individuo deberá aceptar como suyos una base de lineamientos que delimitan la extensión y modo de dicho desenvolvimiento, por lo general, a partir de una serie de prácticas ajenas de significación que se vuelven propias. Para la autora, esta articulación de la identidad dentro de los sujetos se da bajo circunstancias impuestas.

En resumidas cuentas, el propósito de este trabajo es analizar la manera en que los sujetos de la novela *Fiebre en las gradas* se adaptan a la sociedad del fútbol y aprehenden sus conceptos para generar nuevas identidades performativas, que existen dentro de los

parámetros de esta convivencia. Para realizar este objetivo se recurre al enfoque cualitativo que, de acuerdo con Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2010), implica una valoración constante de la información que surge en el proceso de análisis e investigación, a la vez que los datos que se disponen son susceptibles a una diversidad de interpretaciones, pues describen realidad que escapan de la materialidad.

De esta manera, las tres fases del trabajo abarcan, respectivamente, la función del fútbol como espacio discursivo y el concepto que este análisis introduce —el de la “sociedad del fútbol”— para explicar el entorno donde se desenvuelve la fanática; posteriormente se plantea el impacto de las barras en la constitución de los hinchas del deporte, y, finalmente, la noción del fútbol como cultura de masas, sin omitir la presencia de estos aspectos en la obra de Nick Hornby y la interpretación que hace el protagonista del mundo futbolístico.

El fútbol como sociedad y espacio discursivo

Fiebre en las gradas es un libro que describe la relación entre el fútbol y las relaciones humanas desde la perspectiva de su narrador intradieгético, pero también puntualiza cómo se dan estas relaciones en el contexto del fútbol. Se genera una “sociedad del fútbol” en tanto las personas comparten identidades y discursos que guardan similitudes a pesar de la multitud de sus contextos. En la obra, los hinchas suelen tener ocupaciones distintas, el propio narrador es un profesor; sin embargo, no solo comparten un mismo espacio al momento de hablar del fútbol o de asistir a los estadios, sino que quedan liberados de los filtros lingüísticos y psicológicos por los que pasan los aficionados en sus contextos normales.

En el primer capítulo, “Debut en casa”, el narrador se sorprende de que la afición sea más interesante que el juego en sí, pues es esta quien difunde la narrativa del juego, que es el verdadero espectáculo del deporte. La cancha es un cruce mutuo entre la dinámica de “nosotros” contra “los otros”, es decir, hay un proceso de identificación e interpretación de la realidad al generar conceptos con base en grupos y llevarlos a los equipos en disputa.

De todos modos, no fue la nutrida multitud lo que más me impresionó, ni tampoco fue que los adultos gozasen de absoluta libertad para gritar insultos como “¡SOPLAPOLLAS!” a voz en cuello y sin llamar demasiado la atención de los demás. Lo que más me impresionó fue sin duda que muchos de los hombres que estaban a mi alrededor detestaban, odiaban de veras estar allí. (7)

Desde la postura del libro, la convivencia en el deporte se maneja por medio de una serie de interacciones en que las personas realizan un acto performativo, es decir, una actuación consecuente a un rol asignado a la vez que estas actuaciones son validadas por los interlocutores, como apunta Briones (2007). De esta manera, los fanáticos parece ser quienes más desprecian el fútbol, pero esto se debe a que este desprecio es la forma en que ellos más lo disfrutaban y su modo predeterminado de convivencia.

El fútbol vivido desde la afición es una exaltación de las emociones que no suelen reflejarse en el diario vivir, por lo que los insultos se vuelven expresiones frecuentes e incluso esperadas al ver a los jugadores. Es parte de la narrativa del deporte, ya que esta exaltación hace que el juego trascienda el hecho y se convierta en una experiencia compartida. A su vez, al acuñar el término aquí introducido de “sociedad del fútbol” se implica una noción del balompié como un entorno paralelo al de la comunidad, su

propia dimensión generadora y difusora de discursos, que pueden entenderse desde la identidad de sus aficionados, sobre todo al señalar a los equipos de fútbol como entes representativos de un bando o sector poblacional específico.

En este sentido, tan solo el Atlante en México tiene como apodo “el equipo del pueblo”, mientras que el Cruz Azul es “la máquina cementera” porque nació de los trabajadores de una compañía fabricante de cemento, misma razón por la que los jugadores del Necaxa son “los electricistas”. Del mismo modo, el equipo inglés de la obra también apela a su origen obrero con el sobrenombre “The Gunners”, pues sus primeros jugadores trabajaban en la fábrica de armas Royal Arsenal de Woolwich. Más allá del dinero invertido en el fenómeno global que es el fútbol, los equipos no han dejado de buscar a los sujetos que les han dado sentido, por lo que no solo buscan identificarse con la clase social de sus hinchas, sino que estos a su vez se identifican en sus héroes de la cancha.

Asimismo, esta forma de convivencia tiene sus propias reglas, las cuales todos los aficionados siguen, como nota el protagonista luego de una pequeña victoria del Arsenal: “¿Cómo podían celebrar los jugadores un gol, después del modo en que se habían humillado (y me habían humillado a mí), tan solo siete días antes?” (15). La respuesta está en el carácter performativo de la afición, que el narrador parece no entender en otros momentos de la obra: “Durante mi primera temporada como hinchas del Arsenal, me habían traicionado mi madre, mi padre, los jugadores y los hinchas del equipo” (15). Lo cierto es que en la novela esta sociedad del fútbol es universalmente compartida y las reacciones de los aficionados son colectivas, pero es tan efímera como las enardecidas emociones de los hinchas.

Las victorias son triunfos absolutos sin importar qué tan pequeñas sean o en qué condiciones se den, como se queja el protagonista, y todas las derrotas son humillantes y por lo general desencadenan un pesimismo que poco después se convierte en esperanza. La identificación personal de los hinchas con el juego es vital para que se den estas reacciones, pues mientras dure la experiencia del fútbol el aficionado vuelca todo su ser en quienes lo representan en la cancha, que de acuerdo con Xavier Brito Alvarado y Santiago Vayas Castro (2022) se convierte en un campo de batalla donde se liberan las tensiones de los fanáticos, mientras que estos reaccionan como si pelearan al lado de sus ídolos futbolísticos y los comandaran hacia una hipotética victoria. Durante el juego, el hincha se siente uno más en las filas del equipo, pero como espectador reconoce su propia impotencia ante el resultado del partido, lo que aumenta el peso de la derrota.

En este sentido, Fernando Carrión Mena (2006) describe al fútbol como un hecho total, es decir, que atraviesa cada uno de los componentes de las relaciones humanas en todas sus dimensiones, como la economía, la cultura o la política. En la obra, el contexto de los aficionados y su nivel educativo no determinan su lugar, porque no se manejan bajo la jerarquía social tradicional, sino por aquella que exige el deporte en tanto se abre paso a la interacción social con el fútbol como tema principal.

Por su parte, Santiago Flores Álvarez-Ossorio (2015) argumenta que el fútbol es una gloria ficticia a la que las personas dedican su tiempo de ocio ante la necesidad de fe. En los jugadores se refleja una esperanza imposible fuera de los márgenes del deporte, pero simbólicamente estos conglomeran una serie de valores y aspiraciones de triunfo que pueden vincularse a las prácticas fuera

del ocio, en pocas palabras, se vuelven verdaderos héroes populares. El libro de Nick Hornby tampoco evita esta noción nostálgica de los jugadores históricos, por lo que además de jugadores contemporáneos para el narrador, como Ian Wright o Nigel Williams, descritos con menor esperanza, se mencionan los goles y juegos legendarios de figuras como Tom Finney, Kevin Keegan, Gordon Banks, e incluso a Gus Caesar, a quien defiende de su caída, así como a los irlandeses David O'Leary y Theo Foley, entre otros, a quienes describe con metáforas que extienden su fuerza, lo que los convierte en héroes más allá de los límites humanos:

Jugadores fenomenales, como Waddle y Gascoigne, Hoddle y Marsh, Currie y Bowles, George y Hudson, futbolistas cuyas virtudes son tal vez delicadas, difíciles de encarrilar, pero mucho más valiosas que las de un par de caballos trotones dispuestos a correr sin parar. (17).

En los jugadores convergen narrativas generadas y fomentadas por distintos grupos afines al equipo, como las barras bravas en Latinoamérica (grupos organizados de hinchas, como Libres y Lokos para Tigres, La Sangre Azul en el caso del Cruz Azul, La Adicción para Rayados o La Masakr3 que sigue a los equipos de Tijuana). El personaje principal de *Fiebre en las gradas* reconoce al hincha que fomenta estas ideas como un ser contradictorio, pero también lo defiende como un ser comprometido en busca de significado, el cual se halla en la victoria que justifica las penas del camino.

Bajo las narrativas de los jugadores, como señala Álvarez-Ossorio (2015), los delanteros son protagonistas indiscutidos, la ofensiva en quienes depende la victoria activa enmarcada por un

gol gritado a todo pulmón, mientras que los jugadores defensivos son héroes secundarios, el soporte que hace más grandes a los guerreros de la cancha. Por otro lado, figuras internacionales aunque periféricas en el protagonismo en la cancha, como Pierluigi Collina u Oliver Kahn, destacan y se vuelven memorables por evocar la narrativa del juego justo, la disciplina perfeccionista y la dedicación absoluta al juego. Este seguimiento a los jugadores es más diverso, pero sus historias y discursos forman parte del todo que se refleja en la identidad del equipo.

Desde esta narrativa destacan las palabras de Roberto Deniz (2003), en cuyo análisis alude al carácter mítico de los discursos del fútbol. Para el periodista venezolano, el fútbol tiene la capacidad de evocar las sensaciones más recónditas en su afición a través de una expresividad considerable en todos sus aspectos, de esta manera, “la puesta en escena de un juego puede resultar o resumir los sentimientos más hondos del ser humano como la esperanza, la lucha, el miedo de enfrentar un destino incierto, la victoria y el dolor por la derrota” (51-52). Este compromiso del hinchista con el equipo se ve puesto a prueba durante la obra de Nick Hornby, especialmente una vez que al optimismo de las victorias le sigue la decepción de las derrotas y la apatía del equipo en sí: “En la experiencia de ser del Arsenal desempeña un papel importante el hecho de ser detestado por el resto del mundo” (191). No obstante, la pasión del protagonista hacia el Arsenal contempla que todavía quede mucho camino para la luz al final del túnel, y a pesar de sus críticas al equipo, estas vienen de la noción de que podría ser mejor.

Por otro lado, Carrión Mena (2006) traslada la cuestión identitaria a un enfoque sociocultural. La institución en sí de un equipo nacional es el fortalecimiento de un símbolo patrio que se

defiende en el extranjero con cada partido. Cada victoria tiene un impacto en la moral colectiva de un país y lo mismo sucede con cada derrota. También en *Fiebre en las gradas* el futbol es un espacio simbólico. Un ejemplo de esta noción es cómo el descubrimiento del juego en los primeros capítulos es también el inicio de un vínculo estrecho del protagonista con su padre, y cuando en la madurez esta relación empieza a pasar por complicaciones, como el divorcio y la introducción de una figura ajena que reemplaza a la madre como es la madrastra en la obra, el narrador discute sobre el propósito del juego y la serie de derrotas que empieza a sufrir el Arsenal. De cualquier modo, el futbol se convierte para el personaje principal en una firma de despejarse de su realidad, pero también el deporte refleja la vida personal del aficionado.

Desde esta perspectiva, los roles que se establecen respecto al fenómeno futbolístico atraviesan múltiples jerarquías basadas en la interacción social. Las formas en que los hinchas de un equipo se tratan entre sí y vituperan a los otros son prácticas culturales con repercusiones sociales. El fanatismo hacia un equipo se vuelve un modo de valorar al otro, se refuerza su alteridad. El investigador describe, de modo muy general, la configuración de las identidades en la sociedad del futbol:

El futbol es un sistema de relaciones y representaciones que produce una integración simbólica de la población alrededor de los múltiples componentes que contiene, produce o atrae; sea a partir de la práctica deportiva como de las esferas que le rodean directa o indirectamente. La integración simbólica se construye a través de las prácticas y mensajes que genera el futbol en el contexto de una pluralidad de ámbitos cambiantes. (117).

El fanatismo surge de un sentido de pertenencia a través de múltiples narrativas, las del jugador (como se ha mencionado)

o las que se basan, metonímicamente, en las instituciones que promocionan el deporte, como sucede al trasladarse la identidad universitaria a sus equipos y selecciones particulares, entre otros tipos de relaciones que estudia Carrión Mena (2006). Asimismo, esta identificación es colectiva, pues sus elementos son plurales y simultáneos, al mismo tiempo que están representados dentro de un espacio público, lo que genera una relativa homogeneización. Así como en la obra de Hornby los hinchas del Arsenal pueden tener vidas diferentes, aunque todos son de la clase trabajadora, pero mirando un partido de fútbol pueden actuar al unísono en enormes estallidos fluctuantes de emoción.

Ser hincha en el contexto futbolístico

El aspecto que une todos los capítulos que conforman la vida del protagonista es el fútbol, pero más que el deporte es la afición al Arsenal FC. El origen del equipo, cuya franquicia busca recalcar, liga a sus hinchas a identificarse con él, pero también genera expectativas sobre estos aficionados, lo que a su vez crea estereotipos de una afición. En el fútbol, tomando como base la obra de Nick Hornby, la gente adopta el espectáculo y lo reclama como suyo; sin embargo, a esta relación entre los hinchas y el juego la atraviesan dimensiones históricas, económicas y culturales que sobrepasan a los mismos sujetos implicados, sean los aficionados o los jugadores.

Para explicar este punto es necesario discutir la relación del concepto de *habitus* con el desarrollo de la afición, pues para Pierre Bourdieu (2015) este término no solo determina la raíz del conflicto en las clases sociales, sino que reconoce la presencia de mecanismos perpetuados en los procesos de identificación por los cuales los sujetos pasan a formar parte de un colectivo. Desde su formulación,

el *habitus* sirve para estudiar la relación de los sujetos con su entorno y el modo en que este vínculo determina la aceptación de un esquema de conducta y pensamiento. Así, en la afición se implica que la pasión de los hinchas corresponde a un contexto compartido.

Es por el *habitus* que gente de entornos sociales similares, como el trabajo o la educación, comparte perspectivas parecidas del mundo, la cultura y la belleza. En el deporte, como señala Bourdieu, el concepto de *fair play* es una regla de acuerdo común, vinculada a las asociaciones juveniles, en gran parte aristocráticas, que se apropiaron del deporte y lo reglamentaron y le dieron forma hasta que volvieron a ser populares. Este fue el momento en que, además de lograr que el deporte se volviera un espectáculo para las masas, también nacieron los hinchas.

En palabras de Pierre Bourdieu: “el deporte, nacido de verdaderos juegos populares, es decir, juegos producidos por el pueblo, que retornan al pueblo, como la ‘música popular’, en forma de espectáculos producidos para el pueblo” (174). De este modo, la identificación de los aficionados del Arsenal FC y su carácter obrero pasa de lado todas las estructuras económicas que devienen en la composición de un equipo de alto valor financiero (2.6 mil millones de dólares según *Forbes* en 2024), con presencia internacional y productos fabricados en masa para su uso y colección por miles de aficionados no solo en Inglaterra, sino en todo el mundo.

En la obra, el protagonista lidia constantemente con la aparente banalidad de su dedicación al fútbol, por lo que en sus monólogos este personaje revela una universalidad en la convivencia del fútbol: “El fútbol tiene fama de ser el deporte del pueblo llano, y por eso mismo está expuesto a toda clase de personas que no son, por así decir, del pueblo llano” (72). Es decir, los hinchas de

un equipo no corresponden necesariamente a un mismo sector social, si bien se identifican en el origen obrero del equipo, pues los aficionados pueden provenir de contextos distintos o tener diferentes motivaciones para portar los colores de su equipo. Sin embargo, a pesar de que la pasión por el fútbol tenga una gran relevancia personal, el actuar de los hinchas en el juego no suele representar cómo se desenvuelven en otros ámbitos de su vida cotidiana:

A unos les gusta porque en el fondo son unos socialistas sentimentales, platónicos; a otros, porque fueron a un colegio privado y lo lamentan; a otros, porque su oficio —escritor, locutor de radio, ejecutivo de una agencia publicitaria— los ha llevado muy lejos del lugar al que están convencidos de pertenecer, o bien del que proceden, y así el fútbol les parece una vía rápida e indolora de volver allí (72).

No obstante, al hablar de fútbol hay un *habitus* que se rompe al ser una pasión compartida, como si todos los hablantes, a pesar de las condiciones particulares de su discurso y desenvolvimiento social, se hallaran dentro de un mismo contexto al hablar de fútbol. De este modo, las personas que se vuelven hinchas no deberían tener este interés bajo el concepto del *habitus*, pero lo que sucede en *Fiebre en las gradas* es que estos sujetos, al convertirse en hinchas dentro de la sociedad del fútbol y el discurso deportivo, se identifican con un mismo contexto, el que les presenta la narrativa de su equipo.

Por otro lado, a pesar de la enorme cantidad de mujeres fanáticas del deporte, el fútbol conserva un matiz discursivo que lo acerca a la masculinidad tradicional. Los equipos femeniles tienden a ser contemplados como agrupaciones afiliadas a los varoniles, que son los más populares y reciben mayor financiamiento y apoyo, del mismo modo que esta masculinidad entra dentro de las expectativas

de cómo se comporta la afición. Los insultos, las amenazas y la posibilidad constante de un acto de violencia son algunos de los elementos que componen el rol del aficionado, de hecho, adquieren sentido y validez cuando se hace dentro del contexto de esta sociedad del fútbol.

De alguna forma, la masculinidad ha adquirido un sentido más específico, menos abstracto que la feminidad. Muchas personas parece que contemplan la feminidad como una cualidad; en cambio, según gran número de hombres y mujeres por igual, la masculinidad es un conjunto común de suposiciones y de valores que los hombres pueden aceptar o rechazar. ¿Te gusta el fútbol? Entonces también te tiene que gustar la música soul, la cerveza, soltarle un sopapo a otro, sobarle las tetas a las mujeres, el dinero. (56).

Así, el rol que se espera del hinchas es una serie de gustos, acciones y conductas asociadas a la masculinidad hegemónica. Principalmente, son valoraciones que no tendrían lugar en otros espacios sociales compartidos salvo en el fútbol.

Desde otra perspectiva, la antes mencionada cualidad totalizadora de las identidades colectivas puede verse en el fútbol por medio de las *barras*, como las define Ortiz Brizuela (2013), aficionados patrocinados por clubes deportivos y empresas, de tal modo que las prácticas sociales de los fanáticos quedan condicionadas por ejes controlados desde la propia industria, lo cual remite tanto a la visión bourdiana del deporte como un fenómeno tomado y devuelto a las clases populares como a la definición ya mencionada de cultura popular, fortaleciendo la idea del espectáculo deportivo como un aparato atravesado por condiciones y discursos sociales.

La representación a la que lleva la performatividad es otro tema de interés, pues requiere de un aprendizaje que el ser cultural adopta como propio. En este aparato de representación social se vinculan entre sí una serie de conceptos, actitudes, perspectivas, imágenes y modos valorativos de entender el mundo que son compartidas por un grupo autodefinido como tal y reconocido por los otros, mayormente como adversarios. Así, las representaciones sociales se comparten, y para una unión entre las partes se requiere de un significante en el cual los individuos puedan identificarse a sí mismos (Plaza Martín & Larrauri Olgúin). Para el narrador de la obra, el contrincante no es más que el obstáculo que enfrentará el Arsenal para llegar a una cifra que permita su ascenso, pero reconoce que para el hincha las derrotas tienen un valor personal, como si a través del equipo se humillara a sí mismo, y en muchos casos refleja su frustración en una furia conflictiva:

Es una extraña paradoja: así como la tristeza del hincha (y es una tristeza de verdad) es privada —todos tenemos una relación individual con nuestro equipo, y creo que en secreto pensamos que ningún otro hincha entiende a fondo por qué hemos sido golpeados con más dureza que cualquier otro—, estamos sin embargo obligados a dolemos en público, rodeados por personas cuyas heridas se expresan de manera distinta que las nuestras. Muchos hinchas dan rienda suelta a su cólera, ya sea contra su equipo o contra los hinchas del adversario: es una manifestación de furia auténticamente malsonante, que a mí me fastidia y me apena. (82)

Finalmente, la performatividad del balompié está en los roles que los individuos, en calidad de actantes, deben cumplir como parte de la sociedad del fútbol y las actitudes que internalizan y expresan en los espacios particulares del deporte, que pueden estar dentro y

fuera de los estadios. El mismo protagonista señala la importancia de los bares, las conversaciones casuales, la radio y la televisión como espacios que propician el debate futbolístico. De este modo, en este circuito las identidades son las narrativas que dan lugar al *performance* que realizan los sujetos, convertidos en hinchas, y justifican los discursos de sus equipos: el Arsenal, siendo el décimo equipo con mayor valor económico en el mundo, mantiene su identidad obrera, porque son obreros quienes lo siguen y portan sus colores en todos sus partidos.

La sociedad del fútbol como cultura de masas

Por su carácter popular, el fútbol, tanto en México como en el mundo, ha representado la expresión más común de una cultura de entretenimiento de masas. El concepto de la “cultura de masas” ha sido abordado desde distintas corrientes de pensamiento, como la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo comunicativo o la semiología de Charles Sanders Peirce, como afirma la investigadora española Blanca Muñoz (2004), las cuales coinciden en un mismo punto, que es la importancia del consumo.

Esta cultura de masas corresponde a la expresión semiótica de una sociedad que ha centrado su actividad en el consumo constante, y sus imágenes corresponden a la dirección de los *mass media*. Tal relación, a su vez, genera una paradoja que la misma autora menciona: “la latencia de lo primitivo y de lo mitológico bajo estructuras tecnológicas y colectivas sofisticadas” (12). Es decir, expresa valores irracionales, pero requiere de instrumentos racionales para comprenderse. Desde su narrador, Hornby admite que el hincha promedio que participa en las barras es de clase trabajadora y su educación es precaria, pero para existir depende de

un complejo sistema de relaciones capitalistas, como la exclusividad contractual para transmitir eventos deportivos, estrategias de *marketing* establecidas a partir de minuciosos análisis de datos e innovaciones tecnológicas que permitan ver el partido en tiempo real bajo programas de pago.

Detrás del carácter popular del deporte y su ideología, hay una fuerte maquinaria mercantil que busca perpetuar esta popularidad. Asimismo, el planteamiento que se desarrolla aquí genera una pregunta secundaria, ¿de qué manera el fútbol genera cultura? Bourdieu (2015) señala que desde la escuela se genera una disposición particular hacia el mundo social y el lenguaje, ahí las personas se distancian de la realidad y generan una propia. Para el sociólogo francés, esta situación explicaba el desarrollo del *fair play* como concepto que surgió dentro de las academias burguesas, pero también da una idea sobre cómo desde la educación se conciben modos de convivencia particulares que se reflejarán en la vida adulta. En la obra de Hornby, la escuela ya es un sitio donde el fútbol aparece como norma de convivencia, es un tema de conversación recurrente, compartido por alumnos y maestros:

Los beneficios que tenía en el colegio el ser aficionado al fútbol eran sencillamente incalculables (aunque el profesor de educación física fuera un galés que intentó en una memorable ocasión prohibirnos dar patadas a un balón redondo incluso en casa): puede que la mitad de mis compañeros, y posiblemente una cuarta parte del personal docente, fueran entusiastas aficionados al fútbol. (10)

Por otro lado, este carácter distante del deporte con el mundo fuera de él permitió que el juego se racionalizara, adquiriera reglas específicas y pudiera institucionalizarse, e incluso con mayor

intención, volverse un producto comercial. En este aspecto, vale la pena resaltar nuevamente el papel que han tenido los medios masivos, tomando como consideración lo que hace el sistema de consumo con los jugadores.

Para Francisco Salazar Sotelo (1991), la cultura es el resultado de una dinámica que responde a las necesidades de un colectivo, por lo que está vinculada a la organización política y al modelo económico imperante. De esta manera, una cultura de consumo es el producto de un sistema económico basado en el consumo, por lo que elementos populares y comerciales como el fútbol, así como toda la cultura generada en torno a los ídolos de la cancha (o del Arsenal), proceden de la estrategia mercantil. Regresando a jugadores como Tom Finney, Theo Foley o Gordon Banks, estos se presentan como parte de la memoria popular, pero su valor se mide en el dinero. Toda su figura es un producto de mercado.

No obstante, esta noción no deja que pierdan su carácter popular incluso ante el conocimiento de esta dinámica, ya que incluso si surgen del pueblo y regresan a él, el pueblo sigue apropiándose de su imagen. Los siguen utilizando. No solo los consumen, sino que los han interpretado como héroes populares y, como tales, sus hazañas pasan de generación en generación. El protagonista de *Fiebre en las gradas* nunca vio los partidos de Bobby Charlton, Denis Law o George Best, pero a través de la memoria de sus padres y la pasión inculcada por el fútbol no desafía sus hazañas en la década de 1960, las cuales son recordados como la Santísima Trinidad del fútbol británico.

De modo similar, como señala Pablo Alabarces (2014) en *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios*, los acontecimientos de la cancha se transforman en triunfos o derrotas

de la historia local. A pesar de que el autor se refiere al relato de los pueblos latinoamericanos, la misma percepción histórica se maneja en *Fiebre en las gradas* cuando, por ejemplo, el protagonista habla del *annus mirabilis* de los Gunners en 1971: “la mejor temporada de Arsenal en lo que va de siglo” (28). Por la forma en que estos partidos son recordados, su resultado ya no es solo una interpretación del desempeño del equipo o de la capacidad de los jugadores, sino un hecho fáctico por sí mismo e invaluable para los fanáticos:

Charlie George marcó el único gol de la tarde y el Arsenal se puso en cabeza de la clasificación por vez primera en toda la temporada. El regalo que recibí aquella tarde no tenía precio: era como la paz en el mundo o el fin de la pobreza en el Tercer Mundo, algo que nadie podría comprar ni siquiera con un millón de libras; a menos que mi padre hubiese untado al árbitro de aquel partido en campo del Leeds por un millón de libras, que es la única explicación que me cuadra si pretendo entender algunas de las decisiones que tomó aquella tarde. (29).

La exageración es parte del consumo de los aficionados. Autores como Juan Villoro (2024) han reconocido el valor narrativo del deporte, en gran medida gracias a la inventiva de cronistas, comentaristas y los propios aficionados, quienes reproducen el viaje del balón no solo como un hecho informativo, sino como una historia que busca reproducir las emociones de la cancha. Dentro de sus labores performativas, el hincha debe además contribuir a la mitología de su consumo. Asimismo, el valor económico de los jugadores se esconde en la reapropiación popular del fenómeno futbolístico, pero para que estos regresen al pueblo debe justificarse su heroísmo en una narrativa superior a la del hecho real. De esta manera, para los aficionados, los jugadores son representaciones de

un ideal narrativo en la cancha, mientras que para las empresas que patrocinan el deporte se han convertido en verdaderas marcas.

Tan solo en 2023 el Arsenal FC, un equipo orgulloso de su origen obrero, fichó al londinense Declan Rice por más de 120 millones de euros, el más caro en la historia de la Premier League (Mayone). Así, la cultura de consumo consigue, por medio del deporte, presentarse como un elemento legítimo de la identidad social, a la vez que el espacio por el que pasan estas relaciones es la sociedad performativa del fútbol que define este trabajo.

Finalmente, queda por resolver cómo se sostiene la relación entre esta cultura de masas que se ha creado en torno al deporte y el pensamiento intelectual que continúa debatiéndose su relación con este fenómeno. Es un encuentro entre lo racional y lo irracional que atraviesa distintas dimensiones, como la relación entre la sociedad del fútbol y la realidad del entorno, o bien, los propios vínculos que unen al protagonista sin nombre de Hornby con la fanática. El personaje de *Fiebre en las gradas* es diferente al del resto de aficionados del Arsenal FC, pues desde su perspectiva como intelectual posee los medios tanto para defender como para criticar el conjunto de dinámicas sociales que es la sociedad del fútbol.

Autores como Alabarces (2014) mencionan la analogía intelectual del fútbol como opio del pueblo, en reemplazo de la religión que postulaba Marx. Para el sociólogo argentino, el deporte y el juego son áreas de desarrollo y recreación popular libres del control institucional e intelectual, por lo que ante la falta de dominio estos agentes culturales reaccionan en rechazo. Lo cierto, es que este conjunto de dinámicas son un hecho real con un impacto observable tanto en los fenómenos sociales contemporáneos como en sus representaciones artísticas y literarias.

Conclusiones

Fiebre en las gradas es una obra hecha a representación de las distintas relaciones que conforman el fenómeno futbolístico. El relato de Nick Hornby, aunque ubicado en Reino Unido y con la descripción de un equipo extranjero, no es muy distinto al estado del deporte en Latinoamérica. Los prejuicios hacia los hinchas, la manera en que estos generan narraciones superiores a los eventos de la cancha y la cultura de consumo en torno al deporte son fenómenos que han sido descritos por autores más locales, fuera de las páginas del escritor inglés. Esta comparación permite leer su obra no solo como la historia de un vínculo personal con el Arsenal FC, sino del aficionado con su equipo favorito, así como las acciones y roles que desempeña para demostrar su pasión.

El concepto de la sociedad del futbol, aquí desarrollado, posiciona al deporte como una dimensión enunciativa a la altura de la política y la religión. Se trata de un actuar performativo, ya que dentro del contexto futbolístico se adoptan comportamientos y reacciones particulares, mismos que de ser reproducidos en cualquier otro ambiente no serían aceptados. El carácter de la obra hace que se hable de esta sociedad con relación al balompié, pero en realidad se trata de una característica común de todo deporte protegido por una fanaticada que, por distintos motivos personales, comparte una identidad común bajo los colores del equipo.

Para los hinchas la camiseta, como se han referido a su afición, es una cuestión de identidad casi inalterable. La experiencia del aficionado, como se demuestra en la obra de Hornby a través de los pensamientos de su protagonista sin nombre, implica relaciones de amor-odio y momentos de pesimismo; sin embargo, a pesar de

la derrota, el hincha no desistirá de su apego, porque el equipo es parte de su persona.

Desde conceptos como el *habitus* de Bourdieu, se aprecia que el fútbol es un fenómeno transformador de identidades y percepciones sociales. Asimismo, hay una fuerte connotación masculina en los comportamientos que reproducen los hinchas, movidos por las barras y las instituciones detrás de ellas, pero en estas prácticas los fanáticos encuentran un efecto liberador y llegan a identificarse como parte del grupo. Esta dinámica ha originado un rechazo del fútbol dentro de los círculos académicos, quienes demeritan el carácter popular y a la vez mercantil del deporte. No obstante, el narrador de *Fiebre en las gradas* tiene la particularidad de que reconoce este esquema y es capaz de mantener una postura crítica sobre las acciones de los hinchas, pero mantiene su conexión con el Arsenal.

Por otro lado, otro aspecto destacable es el modo en que los aficionados reciben a sus jugadores. El relato de sus hazañas supera con creces el hecho deportivo, pues extiende el impacto del juego y lo reproduce no según la realidad, sino la interpretación de esta. Esta narrativa es esencial para el desarrollo de la sociedad del fútbol, ya que tiene como función social perpetuar la leyenda del jugador, pero, además, ayuda a que los aficionados se sientan identificados con los logros y derrotas de sus equipos y favorece la construcción de una cultura del deporte. Esta cultura, a su vez, tiene ramificaciones económicas en tanto los equipos, sus miembros y la imagen popular que desvelan sus colores (como el origen obrero de los Gunners) siguen formando parte de un sistema económico basado en el consumo.

En este sentido, la historia del deporte marca el origen del fútbol en las prácticas populares, las cuales fueron institucionalizadas y posteriormente volvieron al pueblo por medio del modelo consumista

que persiste hoy en día. De este modo, al convertir a los jugadores en piezas de la memoria colectiva el modelo se justifica, pues es retomado y apropiado por las masas. Sin embargo, esta circunstancia no hace que la identidad de los fanáticos sea falsa, pues como se resalta en la obra de Hornby desde la mirada autobiográfica de su protagonista, el fútbol se ha convertido en un medio de convivencia, y los lazos que surgen de esta experiencia continúan sobreviviendo.

Obras citadas

Alabarces, Pablo. *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios*. Aguilar, 2014.

Bourdieu, Pierre. “How Can One Be a Sports Fan?”. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, núm. 30, 2015, pp. 170-180.

Briones, Claudia. “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Tabula Rasa*, núm. 6, 2007, pp. 55-83, www.scielo.org.co/pdf/tara/n6/n6a04.pdf.

Brito Alvarado, Xavier, y Santiago Vayas Castro. “Geopolítica del fútbol: sobre la globalización del balón”. *Academo (Asunción)*, vol. 9, núm. 1, 2022, pp. 103-112, doi.org/10.30545/academo.2022.ene-jun.10.

Carrión Mena, Fernando. *Área de candela. Fútbol y literatura*. Editado por Raúl Pérez Torres. FLACSO Ecuador / MDMQ / EMAAP / *El Comercio*, 2006.

Deniz Machín, Roberto. *Literatura y fútbol ¿Una relación posible?* Universidad Católica Andrés Bello, 2003.

Díaz Zuluaga, Luis Alejandro. “Literatura y fútbol: otros horizontes de la literatura en España e Hispanoamérica”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014,

dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=95049.

EFE. “Juan Villoro: ‘En México, la afición se esfuerza mucho más que los jugadores de fútbol’”. *EFE*, 13 feb. 2024, efe.com/cultura/2024-02-13/juan-villoro-en-mexico-la-aficion-se-esfuerza-mucho-mas-que-los-jugadores-de-futbol/.

Flores Álvarez-Ossorio, Santiago. *Fútbol y manipulación social*. CAFYD, 2015, www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pdf/2-13.pdf.

Forbes. “#10 Arsenal”. *World’s Most Valuable Soccer Teams*, Forbes, 2024, www.forbes.com/teams/arsenal/.

Hernández Sampieri, Roberto, et al. *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill, 2010.

Hornby, Nick. *Fiebre en las gradas*. Anagrama, 1992.

Mayone, J. “Los fichajes más caros de la historia del fútbol”. *DAZN*, 2025, www.dazn.com/es-ES/news/fútbol/los-fichajes-mas-caros-de-la-historia-del-futbol/gu0ure5gnlma17v5orku5958x.

Mazurkiewicz, Michał. “Football and Literature: The Mysterious Football Fascination as Portrayed in *Fever Pitch* by Nick Hornby”. *Studies in Sport Humanities*, núm. 31, 2022, pp. 7-13.

Morales, Luis Eduardo. “Entrevista con Juan Villoro: ‘La crónica tiene un contrato con la verdad’”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 35, núm. 1, 2019, pp. 146-152, [doi:10.1353/cnf.2019.0036](https://doi.org/10.1353/cnf.2019.0036).

Muñoz, Blanca. “Sociología de la cultura de masas”. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 4, núm. 1, 2004, pp. 5-19, www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/11107.

La semiosis en la literatura infantil sobre el cáncer

Semiosis in children's literature on cancer

Manuel Santiago Herrera Martínez
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
manuel.herreramr@uanl.edu.mx

Resumen: Este trabajo aborda el cáncer en la literatura infantil a través de la semiótica del espacio y del tiempo. Este mal es considerado la segunda causa de muerte en México. La literatura gestada al respecto no menciona el nombre de la enfermedad y es producida para motivar a la niñez a soportarla con valentía. Se analizará la obra *Raro: Un encuentro con Furia*, escrita por Elizabeth García Guerra. Libro derivado de los relatos de dos niños con este padecimiento durante las sesiones de arte terapia en el área de oncología de un hospital en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, México. A través del realismo mágico se pretende mostrar cómo la fusión de estos elementos otorga a la niñez la utopía y la identidad para afrontar cualquier adversidad. Por medio de la semiótica del espacio y del tiempo se revisarán los tipos de recuerdos y aspectos de los lugares para vencer sus miedos y pasar por diversas pruebas para fortalecer su espíritu de lucha. Por medio de la metodología cualitativa de tipo exploratoria y descriptiva se revisará cómo el espacio y el tiempo confinan una identidad en el infante y le infunden valores para afrontar, desde la fantasía, los peligros. El aporte de este estudio es la creación del libro terapia donde se incluyen actividades de comprensión de lectura y cuentos para darle al niño energías y confrontar los riesgos.

Palabras clave: semiosis, literatura, realismo mágico, cáncer, espacio, tiempo e identidad.

Abstract: This work addresses cancer in children's literature through the semiotics of space and time. This disease is considered the second leading cause of death in Mexico. The literature produced on this topic does not mention the name of the disease and is intended to motivate children to face it bravely. The work *Raro: Un encuentro con Furia* (Strange: An Encounter with Fury), written by Elizabeth García Guerra, will be analyzed. This book is derived from the stories of two children with this condition during art therapy sessions in the oncology ward of a hospital in Monterrey, Nuevo León, Mexico. Through magical realism, the aim is to show how the fusion of these elements grants children a sense of utopia and identity to confront any adversity. Through the semiotics of space and time, the types of memories and aspects of places will be examined to help them overcome their fears and pass through various trials to strengthen their fighting spirit. Through an exploratory and descriptive qualitative methodology, this study will examine how space and time shape an infant's identity and instill values that enable them to confront dangers through fantasy. The contribution of this study is the creation of a therapy book that includes reading comprehension activities and stories designed to energize the child and help them face risks.

Keywords: semiosis, literature, magical realism, cancer, space, time and identity.

Introducción

La literatura infantil nos adentra al mundo fantástico de la niñez, un lugar lleno de deseos y temores donde por medio de la magia se trata de dar explicación y una aparente solución a situaciones difíciles de comprender. Esta literatura se caracteriza por la creatividad tanto en el lenguaje como en los diversos recursos narrativos para mostrar el sentir y pensar de los niños y niñas.

El cuento es el género literario que se emplea con más naturalidad para acercar a los infantes a este tipo de literatura porque recuenta y al hacerlo recuerda las acciones vitales. Los cuentos infantiles son conocidos también como “cuentos de hadas” por la presencia de estos seres fantásticos que tejen las acciones de los personajes. Bajo la apariencia de rostros nobles y vestimenta clara, inspiran ternura y simbolizan valores en la infancia. Esto les permite configurar su entorno, proyectar sus emociones y asociar sus inquietudes con estas personalidades.

Bamberger (1975) define cinco fases de lectura que van definidas por edades. Para este trabajo, solo nos centraremos en la etapa del realismo mágico.

Tabla 1. Edad del realismo mágico

Denominación	Edad	Características e intereses
Edad del realismo mágico	5 a 8 años	La edad de los cuentos de hadas. Es un periodo donde el niño se deja llevar por la fantasía. Esto se debe a que está aprendiendo nuevas materias en la escuela como la geografía y la ciencia, lo que lo hace imaginar nuevos escenarios. Sigue sintiendo agrado por el ritmo y las rimas, el amor a la poesía.

La obra que se analizará en este trabajo está ubicada para niños de ocho años. Así que nos centraremos en el realismo mágico para abordar sus características y cómo influye en la literatura infantil sobre el cáncer.

El realismo mágico es un movimiento literario surgido aproximadamente en la década de los sesenta. Conjunta dos términos en apariencia contradictorios: realidad y magia. Se entendería a primera instancia como una existencia llena de fantasía donde prevalece la armonía. Sin embargo, de acuerdo con Bautista Ramírez (2014), este tipo de literatura surge a raíz de la fuerte presión política que anida en Latinoamérica y estalla de diferentes formas. Bautista señala diversos temas como: la utopía, la ideología, la denuncia, las ideas revolucionarias, el sentimiento de independencia, las raíces, la identidad, el exilio y la dictadura. De los puntos antes mencionados, sobresale la identidad; según la definición sugerida por Hall (2003)

las identidades se constituyen dentro de la representación y nunca fuera de ella. No puede considerarse como un objeto acabado, sino que se va construyendo a partir de múltiples discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. (17)

En esa búsqueda por la identidad el individuo vive una utopía, una idealización de sus proyecciones y aspiraciones. Este realismo mágico se integra de dos vocablos que al fusionarse dan paso a otra denominación. Según Bautista Ramírez, esta tendencia literaria muestra variantes en su consolidación.

Esta idea se complementa con las palabras de Gómez Redondo, quien afirma con respecto al proceso de creación:

El creador literario se ve obligado a reproducir en su obra el esquema de relaciones (conceptuales, filosóficas, religiosas, etc.) existentes en su interior y el tiempo en el que habita [...] la literatura de ficción, más que cualquier otra, permitirá reconstruir la imagen completa y total de una sociedad en un momento determinado. Y ello porque la ficción resulta el ámbito imprescindible que el ser humano debe conquistar para poder existir. (149)

Se observa el proceso de creación de la palabra como la articulación de la realidad a través de su vehículo de recreación: la ficción; e, igualmente, se nota cómo, por medio del proceso de estructuración del discurso ficcional, se produce el vínculo con el lector y la realidad que a este concierne.

Tanto en la postura de Bautista Ramírez como en la de Gómez Redondo, se aprecia la búsqueda de la identidad por parte del escritor en los procesos de escritura; esto conlleva a gestar una generación de autores (as) que, según este último, son “capa[ces] de crear una nueva realidad, sustentada en una nueva estructura de pensamiento, que es la base de una nueva imagen de la ficción, ámbito por el que penetra el recepto en la obra literaria”. (131)

Dentro de las variadas definiciones de utopía, retomaremos la descrita por Ortiz Moyano, quien la explica como:

El lugar que no existe, pero que pudiera existir, se convierte en una categoría del pensamiento dentro de la literatura. Históricamente, la utopía está relacionada con la posibilidad de coexistencia feliz entre los seres humanos. Pensar la ciudad como un lugar de convivencia armónica entre sus habitantes, aparte de convertirse en una idealización, es negar la existencia de la violencia como sustancia de la cultura y cerrar los ojos frente a realidades socioculturales y económicas. (7)

La utopía es ese otro espacio donde convergen la realidad y la magia. De aquí la importancia de examinarla dentro de esta obra: se entrecruzan los tiempos para escudriñar la identidad y darle sentido a la existencia. Por su parte, Bautista Ramírez (2014) aclara que la utopía tiene múltiples funciones; dentro de este estudio, seleccionaremos solo la siguiente: “Función crítica: de hecho, la utopía está construida a partir de elementos del presente, ya sea para evitarlos (desigualdades, injusticias...) o para potenciarlos (adelantos técnicos, libertades...)” (7). Esta función crítica en el relato se aprecia al tratar de buscar una equidad e igualdad entre los niños y niñas por conservar la salud e integrarse a la sociedad. Reconocerse entre ellos y erradicar las diferencias.

Finalmente, Bautista Ramírez (2014) refiere los rasgos prototípicos del realismo mágico, entre los cuales destaca:

- las barreras entre la vida y la muerte son tenues
- un espacio particular
- temáticas realistas con elementos irrealistas
- búsqueda de la identidad y la sensibilidad
- personajes excéntricos
- el tiempo cíclico o aparece distorsionado. (69)

Estas características, vistas también en la literatura infantil, constituyen la mirada de estos pequeños lectores, quienes tratan de comprender su mundo y encontrarse a sí mismo. Mantuano (2023) refiere que el realismo mágico se empleó como un recurso pedagógico para estimular la creatividad, la imaginación y la reflexión cultural en las escuelas. Esta fusión de la realidad y la fantasía ocasiona en el niño que visualice su entorno como algo natural. Sandro Abate

(1997) remarca que los temas más recurrentes del realismo mágico se encuentran en la importancia del destino; la vida, la muerte; las enfermedades y sus curaciones inauditas; la paternidad desconocida y la venganza. Estos temas en la infancia se asocian con evasiones a otros espacios y convivencia con diversos personajes para tratar de afrontar el dolor.

Taylor (1989) señala en este punto que:

Para mostrar la construcción sociohistórica del dolor, Bourke recurre al análisis del lenguaje figurativo: el uso de diversas metáforas para nombrar la experiencia dolorosa da cuenta de modos distintos de concebir el dolor como algo ajeno al cuerpo, que existe con independencia de él y que lo rompe, desgarrar, quema o quiebra. (65)

Así que por medio de los recursos retóricos y las estrategias narrativas, la literatura infantil se acerca para mostrar un rostro oculto y poco abordado: el cáncer.

Marco teórico

En la Escuela de Tartu, Lotman (1996) plantea la importancia de la semiótica de la cultura como una interdisciplina que abraza a otros textos. Define a la cultura como un texto complejo por los diversos entretejidos que la conforman; de ahí el compromiso de ser capaces de traducir ese entorno cultural.

Para Lotman, la memoria del hombre es “considerada como un texto complejo, ya que al entrar en contacto con el texto produce cambios creadores dentro de la cadena informacional. Lo paradójico es que al texto debe precederle otro texto, la cultura” (*Semiosfera I* 90). De acuerdo con lo anterior, define al texto como un “espacio

semiótico en que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (“Acerca” 9).

Ese espacio semiótico, Lotman lo define como semiosfera. Señala que el texto es un espacio donde surgen nuevas comunicaciones e interpretaciones. Dentro de los rasgos sobresalientes de la semiosfera, se encuentra el de la frontera, vista como los puntos internos y externos pertenecientes a este espacio.

De acuerdo con Lotman, los textos permanecen en la memoria de la cultura mediante tres mecanismos: (a) aumenta de manera significativa el volumen de conocimiento, es decir, la cultura va tomando de la realidad que la rodea los elementos que necesita para sobrevivir, (b) reorganiza de manera constante los contenidos culturales, y (c) utiliza el “olvido” para mantener los textos dentro de una cultura; es decir, permite que unos textos tomen el lugar de otros. (*Semiosfera III* 174).

Lotman, al hacer una analogía entre el paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas y las personales, define el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considera asimismo como texto a la persona en cualquier nivel sociocultural. Esta definición refleja la interacción que tienen, para Lotman, el hombre y todos los sistemas semióticos (o textos) “como manifestaciones de una cultura y dentro de esa misma cultura, de manera que interactúan no solo como depósito de información, sino también como textos con capacidad de crear nuevos textos o mensajes” (*Semiosfera III* 197).

Uno de los aportes de la semiótica de la cultura es generar nuevos sentidos. Lotman propone la participación de los traductores o filtros bilingües que expliquen la finalidad de los textos a los demás. De acuerdo con lo anterior, define al texto como:

A la luz de lo dicho, el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional. (*Semiosfera III* 125).

En esta producción de sentidos, el texto pasa por una serie de diversos procesos socio-comunicativos, entre los cuales Lotman (2000) refiere:

1. El trato entre el remitente y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.
3. El trato del lector consigo mismo. El texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector.
4. El trato del lector con el texto. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el remitente) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo.
5. El trato entre el texto y el contexto cultural. Los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro. Al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal 'recodificación de sí mismo' en correspondencia

con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta
sémica de la persona y el texto. (54)

Lotman plantea la semiótica de la cultura como la disciplina que estudia la interacción de los diferentes sistemas semióticos dentro de una cultura (259). En esta interacción es relevante la semiosfera, porque “es definida como el espacio semiótico cerrado necesario para la existencia y el funcionamiento de los distintos lenguajes” (“Acerca” 22).

Esta semiosfera presenta una serie de rasgos característicos, siendo el más sobresaliente la frontera, por su carácter espacial. Para Lotman, la frontera es el conjunto de puntos pertenecientes a un espacio a la vez interno y externo. Como frontera semiótica, la semiosfera es la suma de traductores o filtros bilingües, por medio de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje. La frontera general de la semiosfera se intersecta con las fronteras de los espacios culturales particulares.

En este aspecto, son vitales los espacios culturales. Por ello, Lotman puntualiza que la cultura es “el conjunto de información no genética como memoria de la humanidad o de los colectivos más restringidos nacionales o sociales, dichos colectivos histórico-sociales [que] crean o reinterpretan los textos de acuerdo con su modelo de mundo” (“Problema” 41-42).

Lotman expresa que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (*Semiosfera I* 161). Es decir, “genera sentidos y define a la identidad como una unidad. Así que propone que las leyes de la memoria sufren una selección y una compleja codificación para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse” (*Semiosfera I* 109).

De acuerdo con Bal (1987), dentro de la narratología, el espacio es el lugar en el cual los personajes se desenvuelven. La autora externa que “el lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto solo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad” (101).

Los espacios dentro del texto *Raro: Un encuentro con Furia* son esenciales debido a que se construyen los lugares físicos y mitológicos. En este sentido, la semiótica del espacio proporciona los elementos para abordarla y descifrar los sentidos en el relato.

Esta semiótica del espacio, estudiada por Finol, asevera que:

el espacio en los estudios semióticos representa una estructura que juega un rol importante en la organización social, a través de él se da sentido a una organización social, pero también a una serie de valores culturales que soportan ese orden social. El espacio se convierte en instrumento simbólico, capaz de articular los contenidos de la cultura misma en una sintaxis particular. (38)

En este trabajo, se plantean las diversas vertientes sobre el lugar, propuestas por la semiótica del espacio, y su visualización en el cuento a analizar: la semiótica del espacio, el espacio sociogeográfico y el espacio vivido.

El apartado del espacio sociodemográfico se basa en la propuesta de Losada, quien menciona que este lugar es:

el intermedio entre el objetual y el cosmológico. Mientras el primero abarcaría todos aquellos fenómenos que los seres humanos pueden manipular en su totalidad (como, por ejemplo, un palo de madera o una cuchara); el último comprende todos los fenómenos de rango de magnitud más grande (como, por ejemplo, el sol, el universo y similares). (272)

En el relato de García Guerra, los personajes entran y salen de estos espacios sociodemográficos para mantener un orden. De acuerdo con Losada, el espacio “también implica el comportamiento y un significado para quienes habitan en él” (272); esto es visible cuando Furia cruza el umbral cosmológico para estar en el lugar objetual, conocer a Raro y juntos unirse para vencer sus temores.

Continuando con la postura de Losada, también reflexiona sobre el espacio vivido y lo establece como “la influencia del espacio no solo interviene sobre el comportamiento y los significados, sino que también los individuos/grupos realizan interpretaciones sobre y acerca de él desde temprana edad; mostrándose así el aspecto discursivo-simbólico del espacio” (274). Estos espacios, en los actantes, son centrales, porque construyen la identidad de los personajes. Esto le permite al niño conformar su identidad cultural, el saberse pertenecer a un grupo o comunidad y que conlleva a una serie de valores y acciones que debe desempeñar.

Morales (1998) aborda el concepto de “habitante” como aquel que mora en diversos espacios simbólicos y reales. Este autor los llama “burbujas espaciales” tanto en el ámbito privado como público. Define “burbuja privada” como “Es el tipo de burbuja cerrada dentro de la cual pueden interactuar solamente ciertas personas, según determinados requisitos” (89). En esta clase de burbuja entra el hospital como un lugar reservado para personas que requieren recuperar la salud e integrarse a la sociedad. De acuerdo con Oppliger et al (2016), el hospital constituye un entorno desconocido que conlleva cambios biopsicosociales y en el que una persona debe enfrentarse a técnicas dolorosas llevadas a cabo por personas ajenas a ella. Todo ello puede producir miedo, angustia, estrés e incluso sentimientos de abandono. La literatura en la infancia

se fomenta en los hospitales como una forma de motivar y atenuar el dolor.

Losada, al argumentar sobre las relaciones de los grupos con el espacio, desde el enfoque proxémico de Edwar Hall (1966), explica:

Para Hall [...] las normas proxémicas consolidan al grupo al mismo tiempo que lo aíslan de los demás. Es decir que se refuerza la identidad intragrupal y se dificulta la comunicación intergrupala merced al empleo que el hombre hace de su espacio, tanto el que mantiene entre sí y sus congéneres, como el que construye en torno suyo (273).

Estas relaciones de espacio los niños la viven en lo físico y en lo fantástico para inventarse un mundo donde encuentren respuestas a sus inquietudes.

Metodología

Se diseñó bajo un enfoque cualitativo de tipo exploratorio y descriptiva. Exploratorio debido a que no hay investigaciones alusivas a este objeto de estudio, así que lo presentado en este trabajo es un primer acercamiento. Y descriptiva porque se revisarán la semiótica del espacio y del tiempo contenidas en la narración para visualizar cómo a través de la ficción los personajes enfrentan la enfermedad y de qué recursos literarios se vale para fortalecer este entretejido semiótico.

Se analizará el libro *Raro: Un encuentro con Furia* de Elizabeth García Guerra. La autora es voluntaria en el área de oncología infantil en un hospital de la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, México. Por medio del arte terapia con dos niños internados, obtuvo

sus testimonios y escribió este texto: narra la vida de Raro, niño con cáncer, que lucha por entender su estancia en el “lugar de blanco” (hospital) y de Furia, un dragón que migra en busca de ayuda para salvar a su reino.

Resultado y análisis

Toporov (1983) externa que, en el pensamiento mitológico, el espacio es concreto, discontinuo, cargado de valores y de actitudes emocionales. El espacio mitológico está construido “a modo de mosaico” y se manifiesta, por ejemplo, “en la distinción de posiciones, lugares y direcciones cualitativamente diferentes: sagrados y profanos, favorables y desfavorables, propios y ajenos, etc” (15).

Toporov (1983) propone las *fronteras-pasajes* como una línea divisoria entre los lugares y los que sirven de acceso, entrada o comunicación. Un espacio central en el relato es la puerta. De acuerdo con Eliade (1972), la puerta es una frontera que separa el espacio interior, protegido, propio, sagrado, del espacio exterior, peligroso, ajeno y profano.

Toporov describe a la encrucijada como “el paso de un reino a otro” (13). En esta bifurcación se percibe cómo el protagonista traspasa el umbral del mundo mitológico, lleva consigo un encargo y regresa con su gente. Esta encrucijada se asemeja a los lugares fronterizos postulados por Lotman, llama a las puertas y tumbas “lugares fronterizos y mágicamente activos del espacio cultural: regiones del choque de las fuerzas terrenales [...] y las infernales” (*Semiósfera I* 20).

Estas fronteras-pasajes son la puerta, la esquina, la plaza y el límite del pueblo o la ciudad. Sirven dentro del espacio para transitar de un lugar a otro y vincular lo mágico con lo real. En el relato se aprecian así:

“La puerta es una frontera que separa el espacio interior, protegido, propio, sagrado, etc., del espacio exterior, peligroso, ajeno y profano” (Eliade 339). En el cuento se observa cuando: “escuchaba que abrían la puerta, sabía que era él, y me emocionaba. Me enseñó a jugar algunos juegos de mesa” (García Guerra 71). La puerta es un umbral donde conviven los personajes y les permiten unir sus fuerzas para sobrellevar con valentía sus penas.

En el caso de la esquina, “es un punto de inflexión en el camino, el lugar en que éste se interrumpe, y por tanto marca la división entre dos subespacios” (17). En el relato Furia observa con detenimiento, desde una arista, la manera de cómo ingresar al hospital (García Guerra). Las esquinas funcionan como punto intermedio para ingresar y salir de los espacios de acuerdo con las necesidades de los personajes.

Por su parte, la plaza “es el sitio en que confluyen los caminos y uno de los parajes por excelencia en que chocan lo propio y lo ajeno (en virtud de los forasteros que aquí arriban)” (17). En la historia, Furia emigra de su reino y llega a una plaza: “Comencé a buscar un lugar seguro. Los habitantes de este Reino dormían, así que nadie podía verme” (García Guerra 81). La plaza es un lugar abierto donde el personaje trata de buscar ayuda y alojamiento. Asimismo, son travesías donde se refieren los diversos tropiezos y estados de ánimo para llegar a un espacio seguro.

Por último, está la ciudad, “es una imagen del cosmos, se encuentra en el centro del universo, y por lo tanto se opone a la periferia que la rodea” (Eliade 17). En *Raro: un encuentro con Furia* sobresale: “Le señalé con mi dedo un Reino al final de un camino, y le hice entender con señas, que ese era mi hogar, el lugar donde

podía ser libre y donde nadie se asustaba al verme” (García Guerra 73). Tanto la ciudad como el reino hacen alusión a la identificación de los personajes como parte de una comunidad en busca de un apoyo.

El tiempo en el enfoque semiótico-cultural de la historia resalta la reconstrucción de los motivos subjetivos de los participantes para determinadas acciones (que de uno u otro modo determinan el curso de los acontecimientos). Dentro de “esta visión semiótica-cultural de la historia, los vínculos de causa y efecto aluden al nivel de los acontecimientos (accional)” (Uspenski 162).

De acuerdo con Uspenski (2003), se muestran tres tipos de presentes. El primero es *el presente del pasado (el recuerdo)*. Un ejemplo en la historia es:

De ahora en adelante... vas a vivir el momento. Dejarás de estar triste pensando en volver a casa y, al contrario, harás todo lo que esté de tu parte para regresar, pero aprovecharás cada momento en este lugar, de tal manera que cuando sea el día de regresar a casa, el tiempo habrá pasado muy rápido y no te habrás dado cuenta (García Guerra 92).

El recuerdo fortalece la memoria y le infunde ánimos al personaje a luchar ante su situación. De un estado contemplativo pasa al valorativo. En este punto, la evocación le proyecta una energía para afrontar sus miedos y vencer las dificultades ocasionadas por la enfermedad.

La segunda clase es *el presente del presente (la contemplación del recuerdo)*. En la obra se visualiza de la siguiente manera:

- Sabes, Furia, a mí no me gustaba este lugar, odiaba tener que estar aquí. No sé cuándo me iré a casa ni cuándo volveré al colegio

—dijo pensativo—, pero desde que empezamos a transformar este lugar estoy contento, y solo espero el momento de venir aquí y dibujar contigo. Te has convertido en mi mejor amigo, y aunque no hablas, sé que me entiendes. Estoy muy feliz de haberte encontrado... tú haces que mis días aquí sean diferentes (García Guerra 138).

En esta muestra se aprecia cómo el personaje reflexiona, adquiere una entereza que le permita resistir y apoyar a otros compañeros en su misma situación. Mientras llega el momento de salir, busca la manera de sacar sus inquietudes por medio del arte.

El tercero es *el presente del futuro (la espera del recuerdo)*. En el libro se observa de la siguiente forma:

- No pierdas la esperanza, Raro, todo esto es temporal, y un día estaremos cruzando juntos la puerta de salida de este lugar, y seremos más fuertes por todas las pruebas que hemos enfrentado aquí (García Guerra 275).

Alude al regreso al hogar y a su incorporación de la sociedad para seguir con la vida familiar y sus respectivas actividades.

Susan Sontag (2005) en su ensayo sobre *La enfermedad y sus metáforas* refería que:

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar. (11)

En este sentido, la semiótica del espacio le brinda a la niñez una oportunidad de recrear su entorno para llevar con imaginación el dolor y la desesperanza y tener la fuerza para luchar por vivir.

El tiempo, desde el enfoque semiótico cultural de la historia, le brinda a la niñez una identidad llena de ilusión y heroicidad para afrontar los males de la enfermedad.

Conclusiones

La semiótica del espacio traspasa los límites entre lo real y lo imaginario con la intención de fusionarlos en uno solo para que los niños vean en la ficción una esperanza de luchar contra las adversidades, sentirse parte de un proceso y que les permita manejar sus emociones con cautela para regresar con valentía a su lugar de origen. Por su parte, el tiempo influye en la semiótica cultural de la historia para que los infantes puedan edificar una identidad capaz de afrontar sus retos. Por medio del presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro se busca que el infante se sumerja en el recuerdo para repasar su línea de tiempo, revalorar los nuevos escenarios y oportunidades que se le brindan para sobrellevar con una nueva energía las afecciones.

Un aporte del trabajo es cómo el espacio y el tiempo en la narración dieron paso al libro terapia, debido a que se emplearon diversos recursos literarios para fortalecer la mirada de los pequeños lectores. La importancia del texto como un espacio brindado a los infantes para ambientar sus situaciones y hallar un equilibrio entre lo que viven y cómo localizar algún medio para solventarla.

Raro: Un encuentro con Furia termina con una carta titulada “Carta de Raro para ti”. En ella la voz poética busca la empatía con los niños que padecen esta enfermedad y los motiva a salir adelante: “Los lugares de blanco están ahí para que luches y le pongas color... para que niños como yo, y niños de corazón que necesitan estar ahí

por alguna enfermedad, pasen su tiempo imaginando y creando” (García Guerra 329).

Al final del libro, viene un cuaderno de actividades para comprobar el análisis y la interpretación del texto. Asimismo, la inclusión de dibujar para que plasmen sus sentimientos. De ahí se propone el término de libro terapia, porque no solo es narrar una historia, sino proporcionar diversos recursos para que los infantes se expresen e interioricen sus inquietudes. Un ejemplo es:

Actividades. Aquí puedes tomar hojas de papel en blanco, lápiz y colores, para realizar las siguientes actividades:

Raro tenía muchos amigos... Si fueras su amigo, ¿cómo serías?

Dibújate como una caricatura (García Guerra 333).

En esta actividad se puede apreciar cómo a través del diálogo se intenta buscar la cercanía con el niño lector para que forme parte de la aventura literaria y atenúe sus miedos.

Un aporte más son los intertextos. La inclusión de los cuentos en el relato mostró cómo el espacio vivido y las fronteras en la semiótica del espacio brindan al infante un acto de heroicidad para resistir la enfermedad. Un ejemplo es el cuento “La víbora de la selva”, donde el niño es mordido por este reptil y debe evitar que el veneno le haga efecto en su cuerpo (aquí es la similitud con la quimioterapia: cuando le es inyectada y poco a poco le llegan los efectos). O el cuento de “El barco pirata”, donde los personajes navegan por el mar y se enfrentan a animales peligrosos para llegar a una isla, ingresar a una cueva y pedir sus deseos. Aquí cada personaje solicita en secreto el poder regresar sanos a sus hogares.

Un último aporte son los valores que le promueven al niño (a través del espacio y del tiempo), como la osadía, la fortaleza y la fe para superar sus temores y vencer el mal.

A través del realismo mágico, la literatura infantil sobre el cáncer construye espacios reales y fantásticos que circunscriben al niño a un lugar y un tiempo determinados, con el fin de prepararlo para sanar física y emocionalmente e integrarse a la sociedad.

Obras citadas

- Abate, Sandro. “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 26, 1997, pp. 145-159. Universidad Complutense de Madrid, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797120145A/23097>.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra, 1987.
- Bamberger, Richard. *La promoción de la lectura*. Editorial de la Unesco, 1975.
- Bautista Ramírez, Elizabeth. *El realismo mágico como manifestación del discurso utópico latinoamericano en El reino de este mundo de Alejo Carpentier*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Ediciones Era, 1972.
- Finol, José Enrique. “Rito, espacio y poder en la vida cotidiana”. *Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*, coordinado por José Finol, Gedisa, 2006.
- García Guerra, Elizabeth. *Raro: un encuentro con Furia*. Voz de Loto, 2023.

Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario*. EDAF, 2001.

Hall, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”. *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall et al., Amorrortu, 2003.

Losada, Flora. “El espacio vivido. Una aproximación semiótica”. *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 17, 2001, pp. 271-294. Universidad Nacional de Jujuy.

Lotman, Iuri. “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XIX”. *Semiótica de la cultura*, Cátedra, 1979, pp. 41-66.

---. “Acerca de la semiosfera”. Traducido por Desiderio Navarro, *La semiosfera*, vol. 1, Cátedra, 1984.

---. *La semiosfera I*. Ediciones Cátedra, 1996.

---. *La semiosfera III*. Ediciones Cátedra, 2000.

Mantuano Vera, Mirely Nicole. *El realismo mágico, lo real maravilloso y el realismo alucinatorio como elementos para estimular la creatividad literaria*. Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, 2023.

Morales, José Manuel. “La ciudad, un organismo viviente”. *Revista Universidad de Medellín*, n.º 67, 1998, pp. 86-94.

Oppliger, Patrice, y Ashley Davis. “Portrayals of Bullying: A Content Analysis of Picture Books for Preschoolers”. *Early Childhood Education Journal*, vol. 44, 2016, pp. 515-526. [ResearchGate, https://www.researchgate.net/publication/283173968](https://www.researchgate.net/publication/283173968).

Ortiz Moyano, Carlos Luis. *La utopía literaria de Guayaquil a finales del siglo XX*. Tesis de maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, 2018.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Taurus, 2005.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. University Press, 1989.

Toporov, Vladimir. “El espacio y el texto”. *Tekst: semantika i struktura*, Nauka, 1983, pp. 227-284.

Uspenski, Boris. “Historia y semiótica (La perspectiva del tiempo como problema semiótico)”. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, n.º 2, 2003.