UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

LA LOCURA COMO IDENTIDAD NARRATIVA.
EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE Y *EL OTOÑO DEL PATRIARCA.*

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN
LETRAS MODERNAS

P r e s e n t a
DORA GEORGINA SALAMÁN ROCHA

Directora de la tesis: Dra. Gloria Vergara Mendoza.
Lectoras de la tesis : Dra. Gloria Prado Garduño y Dra. Blanca Ansoleaga Humana

México, D. F. 2005

Indice

Introducción…….3

CAPITULO I. Historia literaria de la locura…….8

1.1 La Antigüedad……..9

1.2 Edad Media……17

1.3 Siglos XV a XVIII……..21

1.4 Siglos XIX y XX…….27

CAPITULO 2. Locura, escritor y obra literaria…….41

2.1 Definiciones……45

2.2 Tipos de estudios……53

2.3 La locura en este estudio……60

CAPÍTULO 3. La locura en la literatura latinoamericana……..…….65

3.1 Locura y alienación……65

3.2 El amor narcisista……...69

3.3 La locura dionisiaca o la perversión……..71

3.4 La locura del poder o 'la realidad sin maravilla'……..74

3.5 'Los locos serenos'……76

3.6 La locura: un recurso para un fin……...77

3.7. La lógica interna irracional……...…78

3.8 Fusión/confusión de realidades……..79

3.9 Locura y 'momentos de vida'……81

CAPÍTULO 4. La identidad narrativa……..84

4.1 La identidad y los diferentes niveles de análisis……87

4.1.1 Nivel lingüístico y pragmático……88

4.1.2 Nivel práctico……..90

4.1.3 Nivel ético y moral…… ……..92

4.1.4 Nivel narrativo. La identidad narrativa y los casos límite….93

4.2 El problema del ‘otro’……..103

4.2.1 El cuerpo propio o la carne……...107

4.2.2 La conciencia……109

4.2.3 El otro distinto de sí..……112

CAPÍTULO 5. La locura como identidad narrativa. *El obsceno pájaro de la noche* y *El otoño del patriarca*……....116

5.1 *El obsceno pájaro de la noche*. El caso del cuerpo…….117

5.1.1 Nivel lingüístico y pragmático……..121

5.1.2 Nivel práctico……125

5.1.3 Nivel ético y moral……128

5.1.4 Nivel narrativo…….……..……132

5.1.4.1 Humberto Peñaloza y Mudito…….134

5.1.4.2 Jerónimo e Inés……140

5.1.4.3 La Rinconada……...145

5.1.4.4 Mudito/Boy y Jerónimo……...148

5.2 *El otoño del patriarca*. El caso del ‘otro distinto de sí’……..……156

Conclusiones……...…....169

Bibliografía……...……180

Introducción.

Podemos pensar *a priori* que la locura es un tema privativo de la psiquiatría: el médico tradicionalmente ha considerado que ésta es una enfermedad y, por tanto, hay que curarla o, al menos, mantenerla bajo estricto control. Pero la locura ha sido un tema tan fascinante, tan lleno de misterio y paradojas que ha reunido en torno a ella a diversas disciplinas que la han estudiado, analizado o simplemente utilizado, cada una con sus propios métodos y para fines muy diversos. De este modo, encontramos distintos puntos de vista que desde tiempos remotos han puesto en ella su mirada: la religión, el arte, la filosofía y la literatura, y cada una de estas ramas ha ofrecido y tomado algo diferente de la locura.

Es difícil definir un fenómeno que abarca realidades tan dispares. ¿Cómo definirla cuando loco puede ser el que crea y el que destruye, el asesino despiadado y el piadoso beato, el que piensa demasiado y el que nunca lo hace, el que se anticipa al futuro y el que se queda atado a un momento del pasado, el que se aísla de la sociedad y el que vive ahogado en y por ella? Por esa dificultad son muchas las maneras en que se ha definido y cada una puede ser útil en ciertos casos pero no en otros. Diversos autores −entre otros, Lillian Feder, Branimir Rieger, Louis Sass, Silke-Maria Weinech− hacen referencia a la diversidad de definiciones de locura en distintos momentos de la historia −desde el Antiguo Testamento y los griegos hasta los últimos años del siglo XX− y en diferentes campos:

- Político: la locura designa un sentido de injusticia largamente reprimido que es usado como motivo de confrontación abierta y violenta (Lillian Feder xi).
- Social: hace referencia a la renuncia a los valores de una sociedad que reprime y controla en exceso (xi-xii).
- Estético: se considera como una forma de auto-expresión que rompe esquemas impuestos,

como un fenómeno que abre el paso a nuevas formas de hacer arte, como una condición casi *sine qua non* del acto de creación (xi-xii, Nietzche 2000, 71).

-Psicológico: la locura puede ser una falta de capacidad para la inferencia lógica o secuenciación correcta de ideas (en Louis Sass 2).

- Filosófico: es una forma de pensamiento que permite un conocimiento especial no accesible a la razón o al hombre común; se trata de la locura suprema o divina que toca sólo a unos cuantos elegidos (Silke-Maria Weinech 1).

- Religioso y/o mitológico: es un mal ocasionado o bien por una fuerza sobrenatural que toma posesión de una persona, o por la ira de Dios o de un dios como castigo para el hombre pecador. Esta idea la encontramos en el Antiguo Testamento con las maldiciones de Yahveh dirigidas a todo aquél que lo desobedezca y en los griegos, para quienes se convierte en un castigo enviado por algún dios.

Los ejemplos expuestos oscilan entre dos extremos: el lado brillante y el oscuro, uno constituye la gloria y el otro el horror de la locura. Pero un rasgo ha permanecido constante en todos los enfoques a lo largo de la historia: el loco es alguien diferente, alguien que no es el hombre ordinario; como dice Brenot, la "... rareza es la alineación, un término muy acertado, ya que procede del latín *alienus* (otro) y significa en realidad <<convertirse en otro>>" (31). Se trata, entonces, de alguien que tiene poco en común con la sociedad y por ello, en distintos momentos, se ha pensado que se le puede, e incluso debe, mantener lejos; el loco es, pues, un extraño, pero se trata de un extraño que siempre ha atraído y fascinado la mirada del hombre. Eso explica mucho de su presencia prácticamente ininterrumpida en la literatura de todos los tiempos y lugares de los que Latinoamérica no es una excepción, y lo encontramos en las más disímiles situaciones: enamorando y cocinando odios, trabajando arduamente y no haciendo nada, muriendo y también viviendo con intensidad.

Del loco podemos decir muchas cosas y vemos que a veces se le ha otorgado un lugar privilegiado dentro de una sociedad, mientras que en otras ha sido tan 'nadie' que se le ha expulsado de ellas o recluido en lugares lo más apartado posible. Pero siempre, y eso lo sabemos por la literatura, tanto al ser 'alguien' como al ser 'nadie' la locura *es* su identidad, su identidad narrativa. La identidad de un individuo o de un personaje, nos dice Ricoeur, se define al responder a la pregunta ¿quién? y al responder a esta pregunta lo que hacemos es contar la historia de su vida que de esta manera adquiere cohesión y coherencia y ello nos permite comprenderla. Se pueden usar indistintamente los términos 'identidad personal' e 'identidad narrativa' debido a que ésta se construye al narrarse las experiencias de todas las personas, el loco una de ellas. De esta manera, la locura se conoce cuando se narran las experiencias del loco; su identidad son esas experiencias narradas por él y por otros: lo que afirma, lo que niega, lo que afirma y niega porque también las contradicciones nos dicen mucho, lo que omite pero sabemos que ahí está. Así, al responder con todo eso a la pregunta 'quién' se va configurando su identidad, su locura.

La alteridad, de acuerdo a Ricoeur, es constitutiva de la identidad en un grado sumamente estrecho; ello significa que no es algo que se añada desde el exterior, sino que alteridad e identidad se implican. Las modalidades que la alteridad puede asumir son: la alteridad del cuerpo propio o de la carne, la de la conciencia y la alteridad del 'extraño' o del 'otro distinto de sí'. *Sí mismo como otro* (1996) hace referencia a esta triple alteridad que nos constituye. Considerarse a sí mismo como otro es tal vez más familiar de lo que en un primer momento podríamos pensar. Numerosas expresiones del lenguaje común atestiguan este hecho, expresiones que a veces usamos como de pasada sin detenernos a analizar la implicación a nosotros como 'otro' que hay en ellas: "estar solo consigo mismo", "me preocupo por los demás antes que por mí (o todo lo contrario)", "soy dueña de mí", "cuídate", "me conozco demasiado", o

la hermosísima expresión de Sor Juana Inés de la Cruz en su "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz": "Pensé yo que huía de mí misma, pero, ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo..." (de la Cruz 831).

La alteridad es constitutiva, así, de la identidad del loco; la forma en que el cuerpo, la conciencia y el otro absoluto son parte de esa identidad será analizada en dos obras: *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. El capítulo 1 de esta investigación ofrece una visión histórica de la locura en la literatura; llama la atención lo antiguo del tema y su absoluta actualidad, veremos que en realidad el loco nunca ha dejado de estar presente como figura secundaria o como figura central en novelas, cuentos, obras de teatro, poesía, o en escritores que escriben acerca de personajes locos o cuerdos. La división en etapas puede ser un poco arbitraria porque la forma en que la locura es considerada a veces no cambia significativamente y por eso veremos que la manera en que se define puede ser la misma a lo largo de mucho tiempo y rebasar los límites de una época determinada. Así, algunos ejemplos pueden ser muy claros para ilustrar un punto en particular aunque estrictamente hablando no pertenezcan a la etapa en que se incluyen. El capítulo 2 explica lo que se entiende por locura literaria, el porqué del interés de la literatura en ella, los tipos de estudios que se centran en la locura literaria y termina con la concepción que se tendrá de ella en este estudio. No podía faltar la locura en la literatura latinoamericana; el capítulo 3 está estructurado de acuerdo a sub-clases de locura determinadas de acuerdo a sus características o a su función dentro de la obra y se presentan ejemplos de cada una de ellas, muchos de los cuales son en extremo interesantes. La teoría de Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa y la alteridad constitutiva de ésta −el cuerpo, la conciencia y el otro absoluto− se explica en el capítulo 4; la obra central estudiada es, por supuesto, *Sí mismo como otro*, aunque otras sirven de apoyo como *Tiempo y Narración III* y *Autobiografía intelectual*. El último capítulo analiza la lo-

cura como identidad narrativa en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso y en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. Esta parte toma como marco tanto el concepto de locura que se propone en el capítulo 2 como la teoría de Ricoeur. Se eligieron estas dos obras porque consideramos que la alteridad del cuerpo es esencial en la locura del personaje central de la primera obra, en tanto 'el otro absoluto' lo es para el patriarca; las dos novelas ejemplifican distintos casos de locura como identidad narrativa en donde la alteridad es constitutiva de ésta. Por último, se presentan las conclusiones a que el estudio permitió llegar y en ellas se hizo la comparación de algunos puntos de las dos novelas. La identidad narrativa es una cuestión muy diferente para los dos personajes principales: Mudito, de la obra de Donoso, y el patriarca de García Márquez. Si bien el primero resulta mucho más complejo, ambiguo y rico en más de un sentido, ello no resta interés a ese dictador que siempre sabemos *quién* y *qué* es en *El otoño del patriarca*.

CAPÍTULO 1

Historia literaria de la locura

Confirma el viejo dicho que la historia de la locura
es la historia del poder, en tanto que la locura se debate
siempre entre la omnipotencia y la impotencia.
Enrique González Duro

Todas las ramas que han tomado a la locura como un campo de interés han aportado algo que ha permitido comprenderla, o al menos conocerla, un poco más; han establecido una mirada diferente y cada una ha dicho algo distinto acerca de ella. El caso de la literatura es particular en este sentido porque le ha proporcionado al loco una forma de expresión −y muy libre, por cierto−; le ha dado la palabra: "... literature, the sole channel by which madness has been able throughout history to speak in its own name,..." (Felman15). Esa palabra ha sido utilizada, al menos como punto de partida o como un elemento más, por la psicología, la psiquiatría, el psicoanálisis y la medicina para reconstruir el mundo interior de esas personas a veces tan angustiadas, y ello ha ampliado y profundizado su comprensión ya que las acciones desviadas, aberrantes, extrañas o en extremo extravagantes de los personajes de obras literarias ofrecen un recurso muy valioso para investigar la personalidad. Abundan no sólo los relatos autobiográficos, sino obras ficticias cuyos personajes y situaciones son, en mayor o menor grado, producto de la imaginación del autor; por supuesto, no se excluyen los casos en que hay mucho de experiencia personal y mucho también de ficción.

Definir la locura no es tarea sencilla, en especial si tomamos en consideración todos esos siglos detrás de nosotros que representan un intento por controlarla, confinarla, usarla, describirla y, a veces también, por comprenderla. Sobran definiciones a lo largo de la historia, definiciones que se pueden complementar o enriquecer, pero las más de las veces se sustituyen por considerarse equivocados los conceptos anteriores o se oponen diametralmente sin más

punto en común que el de partida: el objeto de referencia. De esta manera, del loco se han pensado muchas cosas y su status dentro de la sociedad ha variado, aunque hay elementos en común a diferentes culturas y a distintos momentos históricos dentro de la misma cultura. El loco ha sido glorificado y condenado, sujetado y liberado, castigado, perseguido y rescatado, ha sido tratado como bestia y también con sumo cuidado. "He has been thought of as a wild man and a beast, as a child and as a simpleton, as a waking dreamer, and as a prophet in the grip of demonic forces. He is associated with insight and vitality, but also with blindness, disease, and death; and so he evokes awe as well as contempt, fear as well as condescension and benevolent concern" (Sass 1). También, ha sido objeto de los más disímiles, agresivos e increíbles tratamientos que, en el mejor de los casos sólo dejaban sin fuerza, completamente extenuado, al paciente. Al leer acerca de las terapias dirigidas a curar o controlar la locura nos parece estar a veces ante historias de horror y tortura: los vómitos provocados, las sangrías, las purgas, los azotes, los semi-ahogamientos, los exorcismos y el encierro son sólo algunas de las medidas tomadas *en favor* de los locos.

La historia nos ofrece uno de los muchos caminos que es posible tomar para iniciar un estudio literario de la locura y considerar los distintos ángulos desde los cuales el hombre, a partir de los más remotos tiempos, ha visto y plasmado en obras de muy diverso tipo a ese extraño que es el loco, a ese ser que siempre ha dado un poco de miedo pero que también, de alguna manera, ha fascinado, al punto que se le ha mirado con temor o con franco terror pero sin que se aparte la vista de él. Algo tiene el loco que sujeta nuestra mirada.

1.1 La Antigüedad.

Las referencias más antiguas a la locura se encuentran en el Antiguo Testamento y en los mitos, leyendas y epopeyas de la Antigua Grecia. El hombre de ese entonces no la com-

prendía, ni podía curarla o al menos controlarla, pero sí la conocía; se daba cuenta de la existencia de un fenómeno que hacía al hombre diferente a todos, lo separaba de sus semejantes y lo distinguía de los demás principalmente en dos aspectos: su comportamiento y su apariencia. A algo tan inexplicable había que darle una explicación: en la Antigüedad –y durante mucho tiempo después– se sostuvo la firme creencia que la enfermedad mental era ocasionada o bien por una fuerza sobrenatural que tomaba posesión de una persona, o por la ira de Dios o de un dios como castigo para el hombre pecador. En Israel, desobedecer los mandatos de Dios era considerado un acto terrible que era castigado de diversas maneras, entre las cuales se encontraba la horrible maldición de la locura. Encontramos en el Antiguo Testamento ejemplos muy claros de estas ideas: Yahveh amenaza a quien desoiga su voz con las siguientes palabras: "También te herirá Yahveh con demencia, ceguera y turbación del espíritu,..." (Deuteronomio 28:28), "En aquel día, dice Yahveh, heriré de pasmo a todos los caballos y a sus jinetes de locura,…" (Zacarías 12:4). Era, entonces, un castigo espantoso para faltas muy graves: lo enviaba Yahveh en respuesta a agravios dirigidos en su contra y más valía que todos se cuidaran de ser azotados por semejante maldición.

Muy pronto aprendió el hombre que el loco es un ser que no puede responder por sus actos, por lo que es necesario exonerarlo de algunas culpas. Es en este sentido que la locura, "... maldad en estado salvaje, pero inocente" (González Duro 1995, 340), puede proteger al hombre de las consecuencias de sus propios actos, lo que de hecho se ha convertido en un recurso legal casi infalible para evitar ciertos castigos por crímenes y delitos. Y si no se está loco, queda el recurso de la simulación si hay un interés de por medio; así lo hizo David, quien temeroso de la cólera de Saúl, huye de él y se refugia con Akish, el rey de Gat, y simuló estar loco porque tenía miedo de que Akish le diese muerte. En Samuel 21:13-14 encontramos la descripción de su supuesta locura: "Y, simulando ante ellos haber perdido su juicio, se condujo

como furioso en manos de los mismos y púsose a escribir signos en las hojas de las puertas y a dejar correr su saliva por la barba". Simulaciones de este tipo se han dado con frecuencia en todos los tiempos y lugares porque la locura otorga ciertas concesiones de las que el loco goza y el sano aprovecha. Así, leemos que el mismo Ulises, no queriendo unirse a la expedición a Troya, simuló estar loco, pero Palamedes pone en evidencia el engaño (Grimal 399). Eliano cuenta de un astrónomo ateniense llamado Metón quien fingió estar loco con el fin de evitar el servicio militar y llegó al extremo de quemar su casa para que a nadie quedaran dudas sobre su locura (Rosen 119). Un caso especialmente interesante es narrado por Foucault refiriéndose a la obra *Ospital des Fous*; en ella una pareja de enamorados, al tratar de escapar de sus perseguidores, se refugia entre los locos y para pasar como uno más ella se disfraza de muchacho que se cree muchacha, con lo cual está diciendo la verdad sin que los demás lo sepan (Foucault 1998, 69). La simulación de locura como un medio para el logro de un fin será también el recurso usado por Tristán para poder ver a su Isolda. Si pasa por loco, engañará a todos; hasta la misma Isolda será incapaz de reconocerlo. Tristán se introduce de esta manera en el castillo del rey Mark, 'libre como un pájaro', y llega al extremo de exponer la verdad, simple y llanamente ante todos, pero haciendo que parezca desvaríos de loco: " I love you still!" y, más adelante añade, "I have come to court the fair Ysolt, Leave us alone!" (Matthews 94), lo cual es absolutamente cierto.

Los locos, en especial los pobres y los que no tenían familia, aunque muchas veces eran objeto de burla y escarnio, eran tolerados, y deambulaban libres siempre y cuando no fueran peligrosos. En caso de que representaran una amenaza para el orden social, la actitud cambiaba. Entonces eran perseguidos o expulsados de la comunidad e incluso se les podía llegar a dar muerte, por lo que los locos se escondían y huían. Esto dio lugar a un fenómeno muy interesante ya que muchos escapaban y se refugiaban en los bosques donde vivían mucho tiempo

en el olvido; algunos empeoraban y se convertían en el terror de quienes pasaban cerca de ellos y los encontraban. Muchas historias de licantropía surgieron a raíz de estos encuentros. Daniel así lo narra en relación a Nabucodonosor, a quien, loco de poder, todos temían porque: " a quien quería mataba y al que deseaba dejaba vivir […]. Mas tan pronto como se ensoberbeció su corazón, y su espíritu se obstinó en hacerse insolente, fue depuesto de su real trono y su gloria fuele quitada. Y fue arrojado de entre los hombres y hecho su corazón semejante el de las bestias, y convivió con los onagros; hierba como a las reses vacunas le dieron de comer," (Daniel 5: 19-21). La expulsión de locos va a ser una práctica que no se limita a la Antigüedad y con frecuencia da lugar a historias y leyendas de semi-hombres peligrosos. Se creerá en seres mitad hombres y mitad bestias hasta fines de la Edad Media.

La profecía representa un caso muy interesante en relación con el tema de la locura. Constituía una práctica sumamente difundida en diversos lugares del mundo antiguo. Se trata de un fenómeno muy complejo que encontramos en diferentes sociedades indoeuropeas y en el Cercano Oriente −Israel− que da lugar a lo que se conoce como 'locura profética o divina' de la que hablaremos más adelante. En torno a ella se presentaba toda una gama de ritos, cultos, dioses, costumbres y actitudes. El profeta no se diferenciaba mucho del loco ni en su aspecto, ni en la forma en que se conducía, en especial cuando se encontraba en trance, ni en los sentimientos que suscitaba entre los demás. Los antiguos israelitas consideraban que un criterio objetivo que definía la enfermedad mental era cierta conducta que manifestaban por igual los locos y los profetas: se comportaban de un modo impulsivo, desordenado e irracional. Al actuar en forma tan extraña inspiraban miedo y respeto pero también desprecio en algunos. Es interesante observar que lograban el trance profético a través de la música y el baile, a la manera de las bacantes seguidoras de Dionisio, de modo que actuar como profeta o como loco era actuar en forma desenfrenada. Incluso, los hebreos utilizaban la palabra *navi* para designar tanto al

profeta como al loco (Brenot 31). Ocupaban un lugar especial dentro de las comunidades con una curiosa mezcla de rechazo y atracción, e impresionaban los dos también por su apariencia, ya que deambulaban entre la gente con el pelo descuidado y sucio y vestidos con ropa muy vieja o con harapos. Más tarde estas ideas acerca de los profetas serán expresadas por Merlín, el sabio-mago de la corte del rey Arturo; para él, se trata de salvajes, locos que viven en lo profundo de los bosques, con poderes especiales otorgados por los espíritus que habitan en ellos: "Only madmen did that [eat leaves and berries] –those crazy, red-eyed hermits who lived away in the forest and who were sometimes seen mouthing strange prophecies at the corner of some village square" (Currain 152). Por supuesto, la profecía requería de una forma de percibir la realidad a la cual no tenía acceso el hombre común, normal y racional, por esa razón era considerada como una forma especial de locura pero también de sabiduría (Feder 85).

La Antigua Grecia constituye un caso sumamente interesante porque se mezclan intentos muy serios por dar una explicación más científica a la locura con viejas creencias profundamente arraigadas en la mentalidad popular. La medicina griega desde muy temprano negó las nociones sobrenaturales acerca de la enfermedad mental y dio a ésta una explicación fisiológica; surge la teoría de los humores que atribuye la locura a un exceso de bilis negra. Pero las teorías médicas de ningún modo cambiaron las antiguas convicciones que exponían la locura de una manera muy diferente. Según ellas este fenómeno era el resultado de la acción de alguna fuerza sobrenatural, dios o demonio que, o bien se posesionaba del cuerpo −entraba en él−, o actuaba desde fuera. Sigue predominando la idea popular de que un dios podía causar la locura como castigo a los que de una u otra manera, por acciones u omisiones, provocaban su ira y de ello encontramos varios ejemplos interesantes en Sófocles y Eurípides. Ajax lo ilustra a la perfección. Este héroe griego se enoja al no recibir las armas de Aquiles −se sentía merecedor de ellas− por lo que profiere insultos contra los dioses. Atena, de inmediato, lo cas-

tiga volviéndolo loco:

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

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

La locura de Heracles trata también el tema de la locura causada por dioses como castigo, y, más aún, como venganza. En este caso se trata de la celosa Hera, quien envía a Iris y a Lisa a enloquecer a Heracles, hijo de Zeus, su tantas veces infiel esposo. El héroe, que con tanta gloria había desempeñado sus arriesgados trabajos, es presa de un delirio salvaje y asesina a su esposa y a sus tres hijos: "... Heracles clavó en él [su hijo] los ojos llenos de rabia, y los revolvía cual si fueran de una Gorgona feroz" (Eurípides 193). Al recobrar el juicio, no puede soportarse a sí mismo y se auto destierra al lado de Teseo, quien le tiende la mano e impide así que se suicide.

Orestes es un personaje que representa un caso más humano, si cabe, de locura. Después de asesinar a su madre quien, a su vez, asesinó a su padre, es presa de delirios que, al contrario de los casos anteriores, se dirigen contra él mismo, y lo hacen víctima de alucinaciones en que se ve perseguido y amenazado por las Erinias. La locura lo acomete como castigo enviado por los dioses por el homicidio perpetrado y a períodos delirantes se intercalan períodos de sensatez en que no termina de arrepentirse y lamentarse por el matricidio cometido. También en este caso, como los anteriores, la recuperación de la conciencia forma parte del castigo; saberse asesino de la propia madre no es cualquier cosa.

Dionisio es un dios, nacido al parecer en Asia Menor (Otto 56), que causa locura a

quien lo enoja. Se trata de un mito muy antiguo que los griegos adoptaron y a través de ellos lo conocemos. Todo aquél que se opone a aceptar y a seguir el culto a Dionisio es azotado por el terrible castigo de la demencia, tema que encontramos en varias leyendas relacionadas con él. La locura que este dios provoca es frenética y absolutamente incontrolable; conduce al hombre a una serie de comportamientos extremos, bestiales y crueles. Se trata de un dios implacable cuando castiga, como a Penteo, cuya madre lo despedaza poseída por el delirio báquico. Pero Dionisio es también un dios trágico que sufre y hace cernir la desgracia sobre aquéllos a quienes ama, como la ocasión en que los atenienses mataron al padre de Erígone, de la que Dionisio se había enamorado; ella, al ver el cadáver de su padre, se suicida y el dios envía de inmediato su venganza con "una plaga singular: las doncellas de Atenas, enloquecidas, se ahorcaban" (Grimal 169).

Encontramos a muchos otros personajes en la mitología griega, en la que abundan, como vemos, los casos de locura. Biblis, enamorada de Cauno, su hermano gemelo, se vuelve loca cuando éste huye de ella horrorizado. En este estado ella vaga errante por Asia Menor y, antes de arrojarse desde lo alto de un peñasco, las Ninfas se apiadan de ella y la convierten en una fuente (71).

La historia de Aura se relaciona otra vez con Dionisio, quien se enamora de ella. Al ser veloz como el viento Dionisio no la podía alcanzar por lo que pide ayuda a Afrodita. La diosa enloquece a la doncella y ésta se entrega al dios, de quien tuvo dos hijos gemelos. Pero en su locura los desgarró y devoró a uno de ellos, después se arrojó al río Sangario y Zeus la convirtió en fuente (64 y 538).

Llama la atención la frecuencia con que es tratado el tema en la mitología y la tragedia griegas en las que siempre hay un dios detrás de los ataques de delirio que aquejan a los personajes, en especial a los nobles héroes trágicos. Mucho de la locura de la antigua Grecia

plasmada en la literatura tiene que ver con la idea de posesión: el personaje es poseído por accesos que lo hacen cometer actos salvajes, asesinos y despiadados en contra, por lo general, de sus seres más queridos. Dado que se trata de un castigo, parte esencial de éste consiste en que recobre la razón y adquiera pleno conocimiento y conciencia de sus actos con el fin de dar lugar a un dolor desesperado, precisamente el *quid* de la venganza divina.

Sin embargo, la locura no tiene solamente significado desde la perspectiva del castigo. También se piensa en el loco como en un elegido que es dotado de poderes especiales y, por tanto, es respetado y aun admirado; el profeta reaparece en Grecia, con todo lo que implica de respeto y temor. Se le reconocía como un ser superior a las personas comunes debido a que era capaz de desplegar el extraordinario don de la profecía, don que no se otorgaba a la generalidad de los mortales y que tan necesario era en el momento de tomar decisiones importantes, como la guerra.

La locura, en este contexto, va a adquirir una connotación positiva y hasta deseable por dos razones fundamentales: no puede estar ausente en la creación artística y se relaciona de modo necesario "... con la más hermosa de las artes, con la adivinación o *maniké*; era además una liberación de males y enfermedades..." (Ansoleaga 87). En el *Fedro*, Sócrates defiende ampliamente esta noción de locura, la de los profetas, poetas, la del hombre enamorado, la locura que no sólo inspira, sino aquella que permite la purificación del hombre y que lo salva tanto de males presentes como de males por venir. Al rebatir ante Fedro las ideas que éste expone en relación a las ventajas del amante frío y sin amor sobre el amante apasionado, afirma lo siguiente: "Esto sería muy bueno si fuese evidente que el delirio es un mal; pero es todo lo contrario; al delirio inspirado por los dioses es al que somos deudores de los más grandes bienes" (Platón 248). Explica todas las virtudes de la locura divina y la divide en cuatro tipos: profética, mística, poética y erótica. A cada una de ellas se debe mucho, no sólo la belleza

creada o el éxtasis amoroso; gracias a ella también es posible alejar males ya que el hombre presa del delirio divino es capaz de proteger a sus comunidades de epidemias y a través de él es posible expiar pecados. Con todo, Sócrates reconoce que estos hombres no siempre son comprendidos, por lo que los demás los llegan a tratar como locos enfermos a los que hay que sanar, evitar o alejar, sin entender que se trata de seres inspirados.

La locura, entonces, tiene connotaciones muy diferentes en todo el mundo antiguo, que van del temor a la reverencia, del rechazo a la inquietud, de un estado que hay que curar a uno que es necesario castigar. Junto con todos esos sentimientos contradictorios inspiró, asimismo, una profunda compasión por el cruel destino de los locos; así lo expresa Luciano a través de un monólogo en "El desheredado" (Rosen 113). En cualquier caso, es común la idea de que se trata de una situación muy poco deseable. Filón de Alejandría, también llamado "el Judío", quien nació un siglo y medio antes que Luciano, dice: "... ¿por qué no llamamos muerte a la locura, si vemos que por ella muere la mente, que es la parte más noble de nuestro ser?" (113). Sostiene que es preferible la muerte en la que se separan el cuerpo y el alma a volverse loco; tan terrible es la idea de la locura.

1.2 Edad Media.

En el fondo, no son muy diferentes las nociones de la Antigüedad a las ideas populares que sobre la locura imperaron siglos después, durante la Edad Media. Por supuesto, hubo cambios, entre los que se cuentan las instituciones que, sin ser siempre lugares especializados, acogían a los enfermos mentales, sobre todo a los que presentaban comportamientos agresivos que ponían en peligro a otros. Prevalecen muchas y muy distintas nociones, de modo que se considera que los trastornos mentales son un castigo por haber pecado, una prueba que Dios impone al hombre, o el resultado de un desorden de tipo moral. En este contexto, cobran una

gran importancia los ritos religiosos, las penitencias y los milagros. Los sitios sagrados y milagrosos son sumamente recurridos, de modo que las peregrinaciones se vuelven comunes. Los locos, acompañados por sus parientes que a veces los sustituyen, deambulan por los más diversos caminos que conducen a los lugares de cura de los trastornos mentales como San Maino, San Maturino, San Willibrod (Postel 68). Al mismo tiempo, son frecuentes las ceremonias en las cuales la gente participa danzando de manera desenfrenada, medio por el cual se creía también lograr la curación. El 'baile de San Vito' es un claro ejemplo de este tipo de cura; se usaba para sanar la epilepsia, emparentada, durante mucho tiempo, con la locura.

Dios y el diablo se disputan el alma del hombre, loco o no, en batallas que se dan todos los días, a toda hora, en todo lugar, por lo que se recurre a aquello que se piensa puede protegerlo de caer en las garras del demonio: se ora, se exorciza al loco, se recorren largos y pesados caminos, se danza frenéticamente. Estas prácticas mezclaban creencias religiosas con elementos paganos que recuerdan los ritos de la Antigua Grecia, en especial los relacionados con Dionisio, y reflejan las presiones a que estaba sometido el hombre de ese tiempo, las fuerzas que no controlaba, la inseguridad de un mundo demasiado expuesto, demasiado indefenso:

> Estos alocamientos colectivos son frecuentes en una sociedad en la que las tensiones sociales, las calamidades naturales, los grandes pandemonios, la amenaza de la pobreza y de la decadencia pesan sobre los cuerpos y los espíritus, y borran las fronteras entre la alucinación y lo real, lo natural y lo sobrenatural, los vértigos colectivos y el extravío mental individual... (67).

Es así como en torno al mismo problema trabaja tanto el médico con sus explicaciones y terapias científico-naturales, como el sacerdote con sus exorcismos e interpretaciones mágico-religiosas.

En este contexto, se sigue pensando que cierto tipo de locura es necesario para el mundo porque revela verdades amenazantes, pone al descubierto signos y peligros que acechan a la especie humana y, por tanto, da pie a la salvación. La concepción mágica de la locura es tam-

bién influida por el mundo musulmán, donde los locos eran respetados por ser considerados seres iluminados por poderes místicos. Jacques Heers −*Carnavales y fiestas de locos*− los describe como seres en cuya cabeza, que ha sido despojada de pensamientos, habita el espíritu divino (en González Duro 1994, 48). El loco, de esta manera, era sobre valorado y hasta llegaba a ser reverenciado y respetado, no podía dejar de formar parte de una sociedad, al menos de una sociedad religiosa, porque garantizaba su equilibrio.

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

En ocasiones, en ciertas sociedades cobraba importancia la idea de expulsar de un lugar a los locos, en especial cuando era posible impedirles volver. Estas expulsiones constituyeron un interesante tema para la ficción literaria; las 'legendarias naves de locos' dieron rienda suelta a la imaginación centroeuropea que describía barcos repletos de locos que eran conducidos a algún lugar. *Narrenschiff* (nave de los locos) de Sebastián Brandt de1497, y *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* de Josse Bade de1498 son ficciones centradas en este

tema (Foucault 1998, 21). Sin embargo, aunque alejadas de estos relatos, se sabe que sí se llevaba a cabo expulsiones individuales; Foucault narra que a veces eran embarcados para alejarlos de un sitio sin tratarse exactamente de 'naves de locos' ni de expulsiones masivas. Da varios ejemplos de locos que eran confiados a algún barquero para que los alejara de una ciudad determinada; así en Francfort en 1399 unos marineros se llevaron a un loco que tenía la costumbre de pasear desnudo por las calles, y otro es llevado a Maguncia porque se trataba de un loco criminal (22). Entonces, los locos sí eran expulsados en ciertos casos, en especial los que llegaban de otros lugares porque les parecía que no había razón para hacerse cargo de los locos extranjeros; éstos debían ser cuidados dentro del lugar al que pertenecían. En esas ocasiones eran regresados a su país de origen o se les abandonaba en las afueras de las ciudades, en los bosques y cementerios −una solución adoptada con frecuencia, como vemos−, donde vagaban y mendigaban ante quien pasaba cerca asustando o francamente aterrando a los solitarios caminantes. Aunque no pertenece a esta época −es de principios del siglo XVII−, *El rey Lear* nos sirve de ejemplo porque ofrece una vívida descripción de estos locos abandonados y errantes:

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

También se ha hablado mucho en todos los tiempos, desde los antiguos, de la enfermedad del amor que conduce a la locura, y se le ha conocido con diferentes nombres: enfermedad de amor, locura de amor, amor heroicus o heroico, la enfermedad de los héroes, etc. Aulio Gelio, en *Noches Áticas*, refiere el caso de unas jóvenes 'enamoradas hasta la locura' que quisieron ahorcarse (Erasmo 97). En *Vidas Paralelas*, Plutarco también narra casos de locura por amor, como el príncipe Antíoco, enamorado de su madrastra (Jackson 323). Arnau de Vilanova des-

cribe este tipo delirio como un error de juicio que conduce a un hombre a otorgar un valor desmedido al objeto de su amor. En el campo de la literatura habrá quien trate de evitarlo, como el marqués de Santillana, y quien considere que sufrir y enloquecer por amor enaltece a quien así lo experimenta.

Hacia finales de la Edad Media la locura se empieza a diferenciar como una enfermedad que debe ser tratada por separado en instituciones especiales, idea que cobrará fuerza durante los siguientes años.

1.3 Siglos XV a XVIII.

El fenómeno de la locura también ha sido ampliamente parodiado en la literatura y en el folclore popular. Un caso especialmente interesante es su presencia en los bailes y en el carnaval, en donde los personajes locos se expresaban y conducían en una forma cómica y grotesca que contrastaba con el tono solemne y serio de las fiestas y ceremonias oficiales y religiosas. Las autoridades permitían estos espectáculos porque representaban "... catárticas inversiones sociales, según el ancestral modelo del mundo al revés" (González Duro 1994, 175). La Locura aparecía desfilando con vistosos vestidos con cascabeles y a partir del siglo XV las 'danzas de la locura' sustituyeron a las 'danzas de la muerte' tan populares durante la Edad Media. Las 'follías' eran danzas portuguesas con una clara reminiscencia de la Antigua Grecia. En ellas los participantes eran hombres disfrazados de mujeres y bailaban en forma frenética haciendo sonar sonajas y diversos instrumentos.

El loco también participó ampliamente en las cortes europeas y lo encontramos en los castillos ya desde la Edad Media. Al lado de los bufones y otros personajes grotescos, los locos −auténticos o fingidos− divertían y hacían reír a reyes, nobles, príncipes y obispos. Hablamos ya del rey Mark, que siglos antes acogió gustoso a Tristán cuando se presentó ante él fin-

giéndose loco y todos los que lo veían se reían de él incluyendo al mismo rey (Matthews 94). Se les permitía imitar a sus espectadores y ser indiscretos y críticos, protegidos siempre por el aura de inocencia propia de la locura. Gozaban de una licencia especial para decir la verdad con toda claridad y en ocasiones se llegaban a convertir en los confidentes de los reyes (González Duro 1994, 178). Lo que el hombre ordinario no podía decir lo decía el loco con la mayor libertad. Erasmo habla de la manera en que los reyes acogen no sólo verdades desagradables sino también insultos; lo que a un hombre ordinario le costaría la vida, a un loco, a quien se escucha con franco placer, se le permite. Ned Ward en *The London Spy* también narra cómo un loco de Bedlam se siente con toda la libertad y el derecho de criticar al gobierno, motivo por el que cualquier otro terminaría en la horca (Canterla 24). El loco −o bufón− de *El Rey Lear* dice con profunda sabiduría:

> *Quien te sirve por su ganancia*
>
> *Y te sigue por su conveniencia*
>
> *En cuanto comience a llover, liará el petate*
>
> *Y te dejará en medio de la tormenta.*
>
> *Pero yo aquí me estoy; el loco permanece*
>
> *Mientras el cuerdo escapa.*
>
> *El bribón huye como un loco;*
>
> *Pero el loco no huye como un bribón*
>
> (Shakespeare 396).

Se les reclutaba de los mismos manicomios, a donde acudían las personas de alta alcurnia en busca de personajes para divertir en la Corte. Lope de Vega refleja una situación de este tipo en *El peregrino en su patria*, donde relata que un personaje acude al Hospital de los Inocentes en busca de un loco. Estas instituciones se convirtieron también en una diversión importante para todos los que deseaban visitar a los locos y asistir al espectáculo de su encierro. Asunción

Aragón narra que Santa María de Belén o Bedlam, en Londres, llegó a recibir 96 000 visitas al año (Canterla 24).

La otra cara de la locura es la realidad cotidiana de muchos locos, en especial los pobres y los que eran encerrados en instituciones. Al mismo tiempo que era idealizada o se le veía con simpatía, inspiraba terror, irritación y una profunda molestia que originaba tratos en extremo crueles hacia los dementes, quienes eran perseguidos y se convertían en víctimas de las bromas más variadas y crueles: desde rechiflas, golpes y piedras, hasta tirarles basura y agua sucia. Pero siempre ha sucedido así, Tristán fue atacado con piedras y lodo por un grupo de jóvenes cuando entra en el castillo del rey. Los locos internados con frecuencia eran tratados como bestias, se les despojaba de su carácter humano para someterlos a la doma o al embrutecimiento como medidas correctivas, de control, o curativas. Se llegó a pensar incluso que eran insensibles al frío, al calor y a otras sensaciones corporales, lo que agravó el mal trato. "En *El Quijote* de Avellaneda, el héroe fue llevado con engaño al Manicomio de Nuncio, donde contempló a los dementes encerrados en exiguos cuartos o jaulas y cargados de cadenas..." (González Duro 1994, 55).

Al lado de estos tratos que ya eran en extremo crueles, coexistieron formas francamente irracionales para tratar la irracionalidad. Tal es el caso de las brujas de los siglos XVI y XVII, quienes con frecuencia eran acusadas de sostener tratos con poderes diabólicos y, por lo mismo, se les juzgaba, torturaba y se les llegaba a condenar a muertes espantosas, las famosas brujas de Salem, por ejemplo. Algunos médicos dieron explicaciones científicas a estos fenómenos, aduciendo que las brujas "... padecían melancolía y que debido a ello experimentaban delirios y alucinaciones y eran proclives a dejarse influir y prestar falsos testimonios" (Jackson 303). Estas personas consideraban la brujería como un efecto directo de la ignorancia, de la senilidad y de disturbios mentales (Feder 114-116). Con estos argumentos trataban de defen-

der y proteger de tan terrible suerte tanto a las brujas como a todos aquellos que eran víctimas de ciertas enfermedades mentales que causaban estupor y miedo, los hombres lobo entre ellos. Se trataba de enfermedades que eran totalmente incomprendidas por la mentalidad popular, y en ocasiones científica, de la época, lo que llegó a tener resultados a veces funestos. Las protestas médicas que alegaban que cualquiera que se creyera lobo u otro animal era sólo un enfermo mental que no tenía por qué ser candidato a juicios de la Inquisición no siempre pudieron librar a estas personas de la muerte (Jackson 318).

Antes, durante la Edad Media, los locos, los vagabundos y, en general, todos los mendigos gozaban de cierta libertad de movimiento. Se pensaba que dar limosna constituía un acto bueno que contribuía a lograr la gloria eterna de quien la daba, por lo que los enfermos y pobres podían ser considerados casi como una necesidad ya que permitían el ejercicio de la bondad. Dice Rosen que los mendigos prestaban en realidad un servicio al que daba la limosna –a su alma, por supuesto– (189). Sin embargo, la mendicidad y el vagabundeo crecen tanto que se transforman en una amenaza social. Por eso, controlarlos constituye ahora una necesidad, a tal grado que los mismos Papas llegan a decretar, durante el siglo XVI, la prohibición de la mendicidad. “Doblemente pobre, de sentido y de bienes, condenado a vagabundear a veces, el loco queda atrapado por este movimiento” (Postel 69). Se encierra a los locos junto con una serie en extremo variada de personajes: prostitutas, vagabundos, enfermos venéreos, libertinos y contrahechos, para quienes la situación cambia drásticamente en el mismo momento en que la mendicidad y el vagabundeo se convierten en un delito que es castigado con el encierro y con trabajos forzados. Se trata de conductas muy diferentes pero que tienen algo en común: todas son condenadas por considerarse peligrosas. El trabajo obligatorio surge como medida de control social, de castigo y como estrategia a favor de la economía. Como dice Foucault, no sólo se trata de encerrar a los que no tienen trabajo, sino de hacer trabajar a todos estos grupos

sometidos al encierro que, de este modo, contribuían a la prosperidad con una mano de obra muy barata. Los que estaban verdaderamente impedidos para trabajar, ya fuera física o mentalmente, recibían un permiso para pedir limosna; tal fue el caso de los hombres de Abram, Toms o Bedlams, nombres con los que se conocía a los pacientes despedidos del Hospital Bedlam. "Mi parte es simular tristeza como loco de Bedlam", (Shakespeare 374) dice Edmundo en *El rey Lear*. Por supuesto, merecer un permiso para mendigar se prestó a un sinfín de fraudes e imposturas, por lo que esta licencia fue revocada alrededor de 1675.

La 'locura cósmica' como fuerza de revelación sigue presente en la vida del hombre; el arte y la literatura de los siglos XV y XVI hacen de ella un tema. "Escritores tan distintos como Pierre Ronsard y Sebastián Brandt trataron la locura como un fenómeno cósmico" (Rosen 185). Para Erasmo de Rótterdam, la locura se convierte en un elemento necesario para que el mundo pueda seguir girando, al defenderla describe la necedad del mundo, y en forma irónica, presenta a la 'estulticia' como la autora y el origen de todo lo bueno que el ser humano puede llegar a disfrutar (Erasmo 23). En su *Elogio de la locura*, sostiene, entre muchas otras cosas, que en la vida tiene más intervención que nadie, "[p]ues si debéis la vida a los matrimonios y el matrimonio a la Demencia, mi acompañante, comprended cuán obligados me estáis" (65). Subsiste en Erasmo la idea de que hay dos especies de locura, muy distinta una de la otra: aquella que inspira la guerra, el amor indigno, el parricidio, el sacrilegio y otras calamidades; y la locura de la que proviene todo lo bueno y digno de ser vivido y gozado por el hombre.

Don Quijote no puede estar ausente al hablar de la locura, o, más aún, de la mezcla de locura y sabiduría. Esta legendaria figura nos ofrece, en ocasiones, un interesante juego dialéctico en el que intervienen la razón en un polo y la locura en el otro, una dando paso a la otra (Thiher 90). Su discurso sobre las armas y las letras lo ejemplifica al pasar de la demos-

tración de la superioridad de las primeras por ser necesarias para la paz, a su condena porque mata a valerosos caballeros que merecen vivir 'luengos siglos'. Aun cuando ciertas situaciones como la de los molinos de viento o su interpretación de princesas encantadas son claras manifestaciones de locura, otras, como el discurso anterior, están llenas de lógica y razón. Un aspecto muy interesante de esta obra es que Don Quijote muere al recuperar la cordura o, más bien, al perder su locura, como si ésta hubiera sido la sola 'razón' de su existencia.

En esta época la locura se convierte en una forma de razón, una razón al revés, torcida, que mira el mundo desde su perspectiva y descubre cosas, no tanto del futuro o de lo que no existe, sino de lo que está ahí, pero que nadie ve, de modo que el loco posee una dosis de sabiduría y el sabio, a su vez, no puede dejar de ser algo loco (Felman 84). Pasa a integrar el mundo de todos los días como una mirada con frecuencia crítica de la sociedad, como una mirada que desmitifica el mundo. Al tener una visión de otra dimensión, el loco se parece al profeta ya que desempeña en ocasiones funciones similares a éste, aunque con ciertas diferencias: " en la tradición judeo-cristiana, [el profeta] es alguien que cuenta la verdad sabiendo que cuenta la verdad. En cambio, el loco es un profeta ingenuo que cuenta la verdad sin saberlo" (Foucault 1999, 376). Rosen considera que por esa mirada especial la literatura de la época es rica en casos de locura, como *El sobrino de Rameau*, obra en la que Diderot presenta a un desviado de este tipo en el que no sólo vemos que la locura se mezcla con el sentido común (Rosen 181), sino que presenciamos la defensa del derecho a estar loco.

El Marqués de Sade es un caso interesante pero estremecedor que persigue la locura como un ideal en su propia vida (Thiher 127). En sus impactantes manuscritos invierte los dictados de la racionalidad y la ética no sólo de su tiempo, sino de los nuestros y aún del futuro, de muchos y muy lejanos futuros. Convierte el cuerpo en una fuente inagotable de perversiones infinitas: "The amputated fingers, the eyes, the torn finger nails, the tortures of

which moral horror intensifies the pain, the mother induced, by cunning and terror, to murder her son, the cries, the blood and the stench, everything contributes to our nausea" (Bataille 121). Sade nos proporciona una versión actualizada de la crueldad de la locura dionisiaca con sus sangrientos y sanguinarios desgarramientos humanos. Se trata de un extremo de locura que según Bataille no es posible leer sin sentirse enfermo, y que parece perseguir el reverso exacto de la vida.

1.4 Siglos XIX y XX

Ya a partir de los siglos XVII y XVIII lo importante, lo que contaba era la razón que tenía que ser puesta al servicio del bien. Desde esta perspectiva, el loco es desterrado del panorama social cotidiano y se separa drásticamente la razón de la sinrazón. Ésta empieza a vestir un ropaje diferente; nuevos conceptos desplazan viejas nociones arraigadas durante siglos. De este modo se empieza a creer que la voluntad interviene en el padecimiento de la locura; se piensa que es una condición que se elige y prefiere. La irracionalidad se define ahora en términos de una preferencia en lugar de concebirse a partir del entendimiento racional (Rosen 195). Conforme a estas ideas, los principios morales aceptados proporcionan el modelo según el cual se califican las conductas y se determina la gravedad de las que se desvían de él. Entre éstas, las excéntricas o irracionales son vistas como un error voluntario que es posible corregir; son un defecto de la naturaleza del hombre, que se hace merecedor de sanciones moralistas. Algunos personajes de las obras de Moliere como el anciano y avaro Harpagon, Alcestes el misántropo o Monsieur Jourdain el nuevo rico, constituyen un ejemplo de este tipo de locura de la voluntad o elegida (197). Aunque el personaje no siempre corrige su locura o defecto moral como la loca avaricia de Harpagón, es ridiculizada sin cesar a lo largo de la obra y constituye una especie de ejemplo para no obrar así.

Conforme se desarrolla la civilización y avanza el progreso, la locura es vista como contraria a éste, como un obstáculo a su marcha. Se considera como la pérdida de la verdad racional −la única que existe−. De este modo, se difunde la idea de que la locura se relaciona íntimamente con el ambiente social y familiar en que viven las personas, y con ello la holgazanería, los problemas conyugales y familiares y el alcohol son considerados, entre otros, causas importantes de locura. Ahora a la civilización es vista como un factor de primer orden entre las causas de la enfermedad mental y muchos médicos durante el siglo XIX llegaron a pensar que la locura aumentaba en forma proporcional a la complejidad de la sociedad (Rosen 292). Al lado de estas nociones surgen posturas que consideran a la locura como una desviación que se transmite por herencia y que puede ser progresiva. La orgullosa Razón de la época necesitaba confinar más que nunca a la locura que "... fue sometida a silencio dentro de la institución" (González Duro 1995, 147). Confinada, sí, silenciada, también, pero ya no volvió a ser tratada en la forma brutal que se ejerció sobre ella durante tantos y tantos siglos; al menos no como práctica curativa o de control aceptada, difundida, reconocida e incluso recomendada.

El manicomio se convirtió en un lugar de confinamiento pero también de estudio e investigación. La mirada científica se sintió fascinada por el fenómeno de la locura, una mirada que intentaba ser neutral pero que no podía dejar de apasionarse. "Apasionada porque al loco no se le podía reconocer sin reconocerse a sí mismo, sin oír dentro de uno las mismas voces, las mismas inclinaciones y tendencias, las mismas luces extrañas. Esa mirada no podía ver sin verse" (339). Esquirol, alienista famoso de la época, describe la locura en esos mismos términos reconociendo que el mundo del loco no puede dejar de seducir. A muchos les puede parecer que se trata de una idealización de la locura, pero no es la única ocasión ni la única persona que la considera de esta manera. En *Memorias sobre la locura por sus variedades* Esquirol nos dice:

> Es el mismo mundo, pero en este caso los rasgos son más fuertes, los matices más acentuados, los colores más vivos, los efectos más manifiestos; porque el hombre se muestra allí en toda su desnudez, porque ni disimula su pensamiento ni oculta sus defectos, porque no adorna sus pasiones con el encanto que las reduce ni da a sus vicios apariencia que los disimula (339-340).

Durante el Romanticismo cobra fuerza la locura como tema en la literatura y como fuerza necesaria para la creación artística. La irracionalidad se convierte en una 'explosión lírica' que hace que tanto el artista como el lector se reconocieran en ella (Felman 51). La personalidad exaltada del autor o de un personaje, la imaginación febril, el anhelo de liberación y el libre cauce del temperamento apasionado encontraron expresión en esta época. La anormalidad en la persona y en la vida de un artista era cosa común y muy aceptada, a veces casi se daba por obvia, como en Byron de quien se cuenta una curiosa anécdota que bien puede ser leyenda: se dice que en las fiestas le gustaba brindar usando como copa el cráneo pulido de un monje. Al negar las costumbres aceptadas por la sociedad y la moralidad de la época, de los románticos con frecuencia se decía que estaban enfermos o verdaderamente locos y tal vez ellos se encargaban de difundir esta idea haciendo cosas en extremo extrañas como lo que aquí acabamos de contar.

Contrasta notablemente con esta concepción una doctrina, la eugenesia, surgida en Inglaterra en 1865, cuyo autor fue Francis Galton. Con base en la transmisión hereditaria de los caracteres físicos y psíquicos, sostiene que es posible mejorar la raza humana. Dentro de cada grupo hay gente mejor dotada y gente menos favorecida, por lo que hay que encontrar a los mejores, "... y hacer que se casasen entre sí, para mejorar el fondo hereditario del grupo y elevar su nivel medio" (González Duro 1996, 175). Por el contrario, a aquellos que posean características no deseables, entre ellos los locos y un sinfín de personajes, es necesario segregarlos y que vivan en celibato. Algunas décadas más tarde, Hildegart, la 'Virgen Roja', defiende apasionadamente esta tesis y confirma que ni siquiera se debía cuidar a los seres infe-

riores ‘sin valor eficiente’ porque eso representaría un gasto inútil para la sociedad; no se cuidaría a esas ‘vidas sin valor vital’ que los nazis exterminarían poco tiempo después. Sus ideas causaron asombro y admiración, hasta que fue asesinada por su madre, Aurora Rodríguez. En este contexto, los locos quedaban irremediablemente condenados como seres inferiores y sin valor −lo que representa siglos de marcha atrás−, como los salvajes de Malpaís, opuestos en todo a los miembros de la controlada sociedad de *Un Mundo Feliz* para quienes la forma de vivir de aquéllos constituye la más absoluta locura: “Pero aquí todo es diferente. Es como vivir entre locos. Todo lo que hacen es pura locura” (Huxley 97). Y, más adelante, cuando uno de los personajes hace referencia a la forma en que los ‘salvajes’ se aparean: “Una locura,..., una auténtica locura”. También los habitantes de L’Atlantide formaron una comunidad eugenésica: vencieron la enfermedad, la vejez e incluso “hace ya mucho tiempo que ninguno de los nuestros conoce la muerte” (Boullosa 18), pero su proyecto utópico, en su *loco* intento por separarse de los humanos que los precedieron, los condujo a la más absoluta e irremediable locura.

A mediados del siglo XIX se presenta un fenómeno sumamente interesante: la locura inducida mediante estupefacientes. Sin embargo, no se trata de una situación nueva pues la búsqueda de estados extáticos data de miles de años. Desde la más remota antigüedad el ser humano ha tratado de modificar artificialmente sus funciones mentales para alcanzar un mayor dominio sobre la naturaleza, sobre sí mismo, sobre los demás y sobre los procesos creativos. Se han encontrado residuos de amapola, de la que deriva el opio, en excavaciones de restos humanos de la Edad de Piedra en Italia y Suiza. Se sabe que los sumerios (3000 a. C.) llamaban ‘suerte’ o ‘alegría’ al jugo de la amapola. En *Los Vedas* se habla del *soma*, una planta que se creía originaria del cielo que había sido traída a la tierra por un águila, y que proporcionaba una sensación de felicidad y bienestar inigualables. También en el México antiguo se conocía

el uso ritual de hongos alucinógenos, como el *teonanácatl*, que significa 'carne de los dioses' (Schultes 62).

Parte del interés en la locura inducida por estupefacientes en el siglo XIX tuvo su origen en el campo de la anestesia y en el descubrimiento y desarrollo de productos para combatir el dolor, y parte importante también en las drogas, cuyo consumo no tenía otro propósito que crear estados alucinatorios. En este contexto, la investigación médica dio un paso muy atrevido: experimentar para poder hablar de la locura. Hasta ahora, el loco había sido objeto: de cuidados, de descuidos, de burlas, de reverencia, de abusos, de terapias, de observación; esto significa que alguien siempre hablaba de él. Ahora se trata de hablar y registrar las experiencias del loco *desde* su punto de vista, y para conocer a fondo esa perspectiva no queda otro remedio que volverse uno de ellos o, al menos, someterse a un estado lo más parecido posible al delirio. La obra del alienista Moreau de Tours, *Du Hachich et de l'alienation mentale,* publicada en 1845, fue básica en todo este proceso. Parte de la hipótesis de que los sueños se identifican con la locura, a los primeros nos es dable conocerlos por cuenta propia, pero no así a la otra, pues para conocerla tenemos que verla desde fuera, como simples espectadores en el mejor de los casos. "Por consiguiente [sostiene el alienista], es necesario ser loco experimental; esta locura experimental está a nuestro alcance, podemos proporcionárnosla mediante la embriaguez con hachís" (Postel 395). Esta droga le proporcionará un modelo de la locura en su búsqueda de tratamientos para la misma. Después de Moreau de Tours y siguiendo su consejo de experimentar en sí mismos, otros investigadores recurrieron a diversas sustancias como el éter, la cocaína y el alcohol con el mismo propósito científico.

Llamé 'historia de la locura' a este capítulo pero se recorrió tanto en tan poco tiempo que en realidad se trata de un maratón y aún como tal estaría incompleto si no hiciéramos referencia −incompleta ésta sí− a Freud. Aprovechamos que no se trata de un trabajo psicológico

sobre la locura para omitir deliberadamente la explicación de los grandes conceptos del psicoanálisis: ello, ego, super-ego, represión, transferencia, sublimación, libido, consciente, inconsciente, etc. El uso y abuso de estas nociones ha dado lugar, en parte, a lo que se conoce como la 'lectura freudiana' de la literatura cuya característica principal, según Felman (150), sería su insistencia en el papel preponderante de la sexualidad en un texto. Este enfoque ha provocado distorsiones y la aplicación literal de la teoría de Freud para interpretar personajes, acciones, motivos, deseos o cualquier otro punto de una obra, lo que ha dado lugar a que muchos, con tintes anti freudianos de diferente intensidad, se pronuncien en contra de este tipo de lectura (162). El hecho innegable es que la literatura se sintió atraída por el psicoanálisis, el mismo Freud informa que en Francia los literatos fueron los primeros en interesarse por este nuevo campo de estudio (Freud 88), y que sus observaciones sobre el *Hamlet* de Shakespeare fueron aplicadas por algunos como Ernest Jones y Otto Rank quien, en *Motivo del incesto*, demuestra que los poetas eligen muy frecuentemente el complejo de Edipo como motivo (90).

Allen Thiher (224-249) nos dice que el pensamiento de Freud representa una forma literaria de explicar la locura porque lo hace en términos de símbolos y alegorías como la que le permite explicar la personalidad como la lucha entre 'tres actores': el ello, el ego y el super-ego; o la del complejo de Edipo que Freud coloca en el centro del desarrollo de la neurosis. El estudio de la tragedia inspiró muchas de sus ideas importantes y explica ciertos momentos trágicos en términos de la nueva ciencia que estaba fundando, así el Destino –principal personaje trágico– y el oráculo se convierten en 'materializaciones' de las necesidades de la vida psíquica: "El hecho de que el héroe peque sin saberlo y contra su intención, constituye la exacta expresión de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales" (Freud 89). Desde este punto de vista, Edipo, al tratar de evitar el Destino en realidad estaba buscando encontrarse con él aunque lo ignorase.

Podríamos incluir otros ejemplos como los anteriores, pero en realidad lo más importante para este estudio, y que veremos con más detalle en el capítulo 4, es lo que constituye la médula del trabajo psicoanalítico: la narración, que le permite descubrir los orígenes de las represiones y su devenir en psicosis −re-crea la realidad− o en neurosis −niega la realidad− y que Ricoeur reconoce como esencial en la conformación de la identidad −narrativa por supuesto−. La importancia del relato, que se basa en la asociación libre de ideas, tiene como antecedente su trabajo con la hipnosis como medio de acceso a la memoria del paciente, y la memoria sería un lugar donde se encuentran todas esas historias −aun las más incoherentes− que tienen tanto que decir.

Con Freud volvemos a encontrar la noción de locura como una forma de revelación que se identifica con el sueño y con la poesía porque constituyen caminos para re-crear la realidad. Las obras de arte son análogas a los sueños en cuanto se trata de 'satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes', afirma (90). La fantasía proporciona al loco y al artista una estrategia para reemplazar la realidad exterior −con la que no se puede vivir− con una realidad 'construida', y considera por esto que la psicosis es una 'forma de arte' (Thiher 246-247). Los dos se refugian, por tanto, en ese mundo fantástico que ambos crean, aunque se diferencian en que en tanto el artista encuentra el camino que le permite regresar a la realidad, el loco no (Freud 90). Esta relación del arte con la locura, sin ser nueva, contribuyó a hacer del delirio una voz preponderante y un derecho que puede ejercerse en forma muy especial en la literatura; se trata de un movimiento que, como veremos, se pronuncia en contra del control y la cura aunque con frecuencia implicara, en el mismo acto que defiende, la creación suprema y un estrepitoso derrumbe del hombre.

Hablábamos antes de la influencia de Moreau de Tours; pues bien, los escritores escucharon y siguieron su consejo: "Haced lo que yo, tomad el hachís, experimentad en vosotros

mismos" (Postel 395). Este fenómeno tiene un profundo impacto en la literatura que se convertirá en un medio para plasmar experiencias de locura tanto natural como artificial. Al año siguiente de la edición de la obra *Du Hachich et de…*, Théophile Gautier publicó "Le club des hachichins" en la *Revue des Deux Mondes*, en que relata su primer encuentro como miembro de dicho club y describe todos los estados por los que se atraviesa tras el consumo de la droga: al 'jubiloso frenesí' sigue el *kief*, "… un bienestar indefinible, una calma sin límites" (Gautier 138). Se organizaban reuniones formales muy selectivas a las que asistían diversos personajes y cuyos integrantes tenían como rasgo en común el consumo de hachís y un enorme deseo de experimentar. Estas veladas de adictos al hachís se llevaban a cabo en el Hotel de Pimodan (Brenot 76) y, además de Gautier, asistían a ellas otros escritores y pintores de la talla de Baudelaire, Honoré Daumier, Gérard de Nerval, Delacroix, Boissard, Ernest Meissonier, e investigadores como el mismo Moreau de Tours. Si bien en algunos casos ingerir sustancias tenía un propósito paliativo para el dolor, es impresionante la frecuencia con que se consumían buscando en experiencias nuevas y sobrecogedoras la inspiración y el estado necesario para la creación artística. Se sabe que Maupassant padecía terribles migrañas que intentaba aplacar con éter, pero también consumió opio y hachís con lo cual mezcla las experiencias alucinatorias de las drogas con sus propias obsesiones que plasmó en textos como *El Horla* y en otros cuentos de locura. También fue el caso de Proust, que, para tratar su asma, consumía cocaína.

Han sido incontables los escritores y artistas que han buscado "... abiertamente la embriaguez de las sustancias tóxicas por la experiencia sensorial que proporciona, la cual alimenta el trabajo creativo" (Brenot 76). Si bien es cierto que en la locura hay errores, silencio y 'ausencia de obra', también lo es que multiplica las asociaciones, sugerencias e ideas, y se dice que es más versátil el pensamiento. Huxley, Sartre y Junger hicieron asimismo sus experimentos, bajo control médico, ingiriendo mescalina o LSD para describir sus efectos. Los lí-

mites de la razón bajo los efectos de las drogas han sido plasmados por numerosos autores en narraciones y ensayos que fueron escritos después de este tipo de experiencia: De Quincey (*Confesiones*), Alphonse Daudet (*La lutte*), Laurent Tailhade (*La noire idole*), Cocteau (*Opio*), Aldous Huxley (*Las puertas de la percepción*), por mencionar sólo a unos cuantos.

Es posible considerar que este tipo de locura es, en cierta manera, muy cómodo porque se le busca y se le da cita: una hora, un día. De esa locura nos es dable regresar, se puede uno despedir de ella al terminar el encuentro; es posible 'estar loco sin perder la cordura', al menos en los casos en que la adicción o la dosis consumida no llegan al grado de impedir el retorno. La situación de quienes la padecen no en forma artificial sino natural y forzosa es diferente: hay un gran sufrimiento de por medio, una profunda angustia por los accesos no controlados que se sabe pueden sobrevenir en cualquier momento sin avisar. No se trata para ellos de una curiosidad −científica, poética o de cualquier tipo− sino de una sentencia inapelable. Gérard de Nerval, quien termina su vida en un manicomio sumido en la demencia sufrió y sufrieron también Van Gogh, Nietzsche, Hölderlin, Styron y tantos, tantos otros. Crearon parte de su obra en ese estado angustiante y nos legaron narraciones y poemas, en ocasiones conmocionantes, que describen con términos aterradores que nos permiten saber un poco de su tormento. ¿No es acaso sufrimiento lo que leemos en Nietzche cuando clama: "Lo que me llena de espanto no es la terrible figura que hay detrás de mi silla, sino su voz; y tampoco las palabras, sino el tono inhumano ¡Ay! Si por lo menos hablara como hablan los humanos"? (en Ansoleaga 82-83).

Tanto si es buscada y recreada artificialmente o padecida y sufrida sin remedio, la locura, al menos ciertos tipos de ella, puede intervenir en la creación. Nerval que, "[e]n plena locura, durante los dos últimos años de su vida, nos lega el terrible y sublime canto inacabado de *Aurelia*" (Brenot 134), considera que durante sus periodos de locura se sentía muy bien y

con una extraordinaria energía. En esos momentos le parecía saber y comprender todo, y tener una gran imaginación, al grado que piensa que es posible que la recuperación de la razón conlleve el riesgo de perder esas facultades (Feder 248-249). En 1841, escribió en una carta la siguiente declaración: "Temo estar en una casa de cuerdos y que los locos estén fuera" (138). No es el único que piensa que la verdadera locura es la del mundo de la razón, con toda su crueldad, inautenticidad e incomprensión. Encontraremos con frecuencia en el siglo XX esta idea que la locura es considerada un componente del contexto, de la realidad exterior; la locura está en el discurso 'racional' o *logos* que destruye la autenticidad del ser; es este el sentido que le da Flaubert: los que se creen no locos y que están convencidos de vivir 'dentro' de la razón y de la sociedad son los que en realidad están fuera, "... in the realm of stupidity" (Felman 84). André Breton también estará plenamente de acuerdo; el autor surrealista piensa que la locura coincide con la verdad y la pureza de los valores morales y considera que el manicomio es una especie de fortaleza que protege contra la perversión de la expresión artística en manos del capitalismo galopante que impera en la sociedad (Brenot 184).

Antonin Artaud constituye otra historia interesante: auténtico enfermo para la psiquiatría, auténtico poeta para la literatura (135). Se levanta en defensa de Van Gogh, de su locura que compara con la del mundo en un intento por demostrar que esta última constituye la verdadera demencia. Cómo va a ser loco el querido pintor, clama, si no pasó de asarse una mano y cortarse una oreja, en medio de un mundo absolutamente convulsionado y cruel:

> Y así es como la vida actual, por más delirante que pueda aparecer esta afirmación, se mantiene en su vieja atmósfera de estupro, de anarquía, de desorden, de delirio, de desenfreno, de locura crónica, de inercia burguesa, de anomalía psíquica (pues no es el hombre sino el mundo el que se ha vuelto anormal), de intencionada deshonestidad y de hipocresía insigne, de miserable desprecio por todo lo que acredita linaje (Artaud 15).

Arremete furioso contra la psiquiatría, a la cual considera un invento destinado a callar aquello

que a la sociedad le molesta y que no desea escuchar. Y no sólo cuestiona y critica a los psiquiatras, sino que los culpa directamente del suicidio de Van Gogh.

El caso de Antonin Artaud es estremecedor en sí mismo; su obra nace de un sufrimiento profundo y desgarrador, de una locura que no le impide crear: "... [he] suffered from confabulatory paraphrenia, a delusional psychosis which is not accompanied by intellectual deterioration ...". (Rowell 11). Su interés no se limitaba a transmitir y enseñar sus experiencias, sino que quería que el público las experimentara por sí mismo; no obstante, incomprendido, muchas veces se quedaba totalmente solo. En una ocasión, al dar una conferencia en la Sorbona titulada "Theater and Plague", trató de demostrar en qué consistía ser una víctima de la plaga y transformó su argumento en una actuación enloquecida: gritaba en forma delirante y desesperada. Se esforzó porque se viviera una experiencia y de este modo aterrar y despertar al público, cuenta Hyman, pero éste, desconcertado, abandonó el lugar dejando a Artaud retorciéndose en el piso (en Rowell 21).

La defensa de la locura como un elemento indispensable de la creación ha puesto en tela de juicio la conveniencia de los tratamientos curativos. Jean Dubuffet sostiene, años más tarde, la misma postura que Breton al considerar que cuando un enfermo se cura pierde la creatividad. El '*art brut*' de la locura, como lo llama, debe ser preservado como si se tratara de un santuario (Brenot 201), ya que de no hacerse así se mata, junto con el padecimiento, el genio creativo. Se cree que los tratamientos, en muchos casos, "... se oponen a las fuerzas inconscientes que son el motor de la obra, [...] limitan el descenso a los infiernos que el poeta necesita para poder acercarse a su verdad" (208). Sí, el sufrimiento extremo, si bien destruye y desgarra, es también una fuerza que lleva al hombre a crear; en este sentido encierra una perfección muy propia. El problema es que ese descenso a los infiernos es tan profundo que en él, ya lo vimos, a veces el retorno no está garantizado.

Por supuesto, no siempre tiene esta connotación sublime, no todos los artistas locos ni los científicos están de acuerdo con esta idealización de la locura; piensan que la realidad es otra, más negra, más pesada, más angustiante. Willian Styron, quien la padeció, se declara, en *Esa visible oscuridad,* en desacuerdo con esa 'concepción metafísica', como la llama, y contra quienes no comprenden que se trata de un 'verdadero sufrimiento vital'. Describe su enfermedad con términos tales como 'sofocante angustia', 'sentimiento de terror', 'la oscuridad me invadía tumultuosamente', 'siniestros estigmas' y otros semejantes. Poco antes de internarse en un hospital, en un momento en que ya tenía planeada su propia muerte, narra cómo salió de su casa y: "... experimenté una curiosa convulsión interna que acierto a describir únicamente como desesperación más allá de la desesperación. Salió de la fría noche; no creía posible angustia semejante" (Styron 100). También, se sabe que Georges Bataille recurrió a la terapia psicológica para poder continuar su obra escrita: al creer que se estaba volviendo loco buscó ayuda profesional y después de un tiempo, al sentir que la locura estaba controlada, pudo seguir escribiendo (Brenot 205).

Los surrealistas manifestaron, asimismo, un agudo interés y no sólo eso, también ellos se proclamaron en defensa de los estados alucinatorios de la locura y trataron de extraer razón de la sinrazón, de sistematizar lo irracional, según palabras de Camus porque "... it was the hallucination, the images of the "actual functioning of thought", that interested them as the most extreme and daring products of the irrational" (Feder 254). Para André Breton el loco es víctima de su imaginación pero también recibe mucho consuelo de ésta y dice convencido que podría pasar su vida descubriendo los secretos de la locura. Los poetas surrealistas además de plasmar la locura en su obra, la exaltaron; será para ellos tema pero también mecanismo de creación y forma de la más profunda protesta existencial.

El caso de Dalí, es en extremo interesante: para él la locura fue una identidad necesaria,

lo que lo caracterizó y diferenció. El renombrado pintor también escribió y narra su situación. Nació 10 meses después de la muerte de su hermano, llamado como él, Salvador, con quien en todo momento lo compararon sus padres. La presencia 'ausente' del 'otro' marcó su personalidad: "Yo nací doble, con un hermano de muerte, que tuve que matar para ocupar mi propio lugar, para obtener mi propio derecho a mi propia mente" (González Duro 1996, 220). Sus conocidas excentricidades, entre ellas su apariencia, provienen de un inmenso afán no sólo de notoriedad sino de existencia por cuenta propia, y la locura le sirve como diferencia, separación de aquel hermano muerto.

Para Allen Ginsberg, Theodore Roethke, John Berryman y Silvia Plath se trata, una vez más, tanto de un tema como de un modo de creación. Recurren a procesos de disolución psíquica para poner en libertad sus visiones y su angustia más profunda y para exponer su crítica a la sociedad, en especial la de la posguerra. Todos ellos utilizan su propia experiencia alucinatoria como elemento importante de la creación (Feder 264). Ginsberg aboga por el uso de las drogas como un medio de expansión de la conciencia y de explorar la mente en busca de material y de inspiración. Llama al uso de estupefacientes con este propósito "pious investigations" (en Feder 269).

Al identificar lo racional con lo represivo masculino, será además reclamada como un derecho por autoras feministas −Emma Santos, Marguerite Duras− quienes, por medio de la locura, intentan romper y deslindarse lo más posible de ese discurso masculino: "...women have no choice but to contend for their identity in and through madness, and forge or claim an identity larger than the privative identity of being the irrational opposite of the supposedly rational male" (Thiher 302). Estas autoras reclaman la locura como una postura y una identidad femenina, aun en los casos en que el loco es un hombre, ya que se trata de una forma de comunicación que no está regida por oposiciones binarias típicamente masculinas que son producto

del *logos*. Por eso, para Emily Dickinson (en Thiher 324):

> Much madness is divinest sense
> To a discerning eye.
> Much sense, the starkest madness.

Queda claro, a través de este capítulo, que la 'irracionalidad' ha sido desde tiempo atrás una 'razón' para hacer literatura, la cual siempre ha sucumbido a su hechizo. El loco ha recorrido un camino muy largo a veces vestido con ropas de santo, otras disfrazado con ridículas máscaras, ha visto y oído todo y también ha conocido todos los destinos posibles e imaginables: la locura ha sido ceguera irremediable y visión especial, castigo y privilegio, conciencia y decadencia moral, pecado y enfermedad, aberración demoníaca e inspiración divina o artística, explosión e implosión; ha sido diversión para unos y tormento para otros. Pero vemos que, en todas sus manifestaciones, apariencias y posturas ha dado cabida, de una u otra manera, a la más absoluta desmesura.

CAPÍTULO 2.

Locura, escritor y obra literaria.

From childhood's hours I have not been
As others were; I have not seen
As other saw; I could not bring
My passion from a common spring.
Edgar Allan Poe en 'Alone'

Pues aquellos que nos han otorgado el fuego celeste,
es decir, los dioses,
nos han dado también el divino sufrimiento.
Hölderlin

Al hablar de locura *y* literatura son varias las preguntas que surgen, dice Branimir Rieger, entre ellas: ¿Nos estamos refiriendo a la condición del escritor o de personajes de ficción? ¿Hablamos de los escritos de los locos o de las acciones de protagonistas locos? ¿Se trata de usar los conocimientos de la psicología y la psiquiatría para comprender a los personajes? Sin que este estudio pretenda dar respuesta a todo, podemos preguntarnos también, ¿nos interesa la locura *en* el acto de creación literaria? ¿Tratamos de explicar el porqué de la locura de un personaje o de entender las consecuencias de sus acciones? ¿Se puede decir que el loco tiene una identidad? ¿Tiene la locura un lenguaje propio? ¿Cuál es? ¿Podemos tener acceso directo a él o es necesario 'traducirlo' para poder entenderlo? En fin, ¿por qué hablar de locura *y* literatura?, ¿qué hace que la literatura haya podido hablar tanto y con tanta frecuencia de la locura?

Se nos presenta una relación apasionante y rica en sentidos y perspectivas. Para empezar, es necesario considerar que la locura literaria –término con el que se hace referencia a la locura en la literatura trátese del tema, de los personajes de ficción, del acto de creación, del método o enfoque utilizado para analizar una obra– no es lo mismo que la clínica o 'fuera del texto'. Lillian Feder (9) insiste en que no hay que perder de vista las diferencias que existen

entre la locura real y la locura tal como es plasmada en la ficción literaria. Estas diferencias nos obligan a abordar la locura 'real' y la ficticia –las distorsiones del mundo textual y aquéllas de la realidad extra-textual– cada una en sus propios términos, en su propio mundo, dentro de sus horizontes. Lo ficticio, dice Foucault, es "la nervadura verbal de lo que no existe, tal como es" (Foucault 1999, 258), por tanto, la locura literaria no podría ser aquélla que es, no podría ser aquélla que sí existe tal como es. Sin embargo, si bien son diferentes, no son extrañas una a la otra, no pueden serlo; por algo la literatura ha aportado casos y situaciones de locura que otras disciplinas –la psicología, la psiquiatría– aprovechan, como ya vimos y, sobre todo, hay que considerar que nos ayuda a entendernos. En este sentido Branimir Rieger sostiene que, "... we often repress our mad or wilder sides in reaction to the pressures of society or pretend to be saner than we are. Literature classifies many of these situations and provides insight in understanding ourselves and others" (2). Podemos decir que la locura que experimentamos y la que leemos, sin ser lo *mismo*, hablan de lo *mismo* aunque de una manera diferente.

El capítulo anterior dejó claro que la literatura siempre ha estado muy cerca de la locura por cuanto desde tiempos muy antiguos ha interpretado y registrado interesantes vivencias en relación con este fenómeno que nació con el hombre, que se remonta a 'la noche de los tiempos' como dice Elizabeth Roudinesco (16). Así, hemos leído, a través de muchas páginas, que ha creado realidades en que se distorsiona la experiencia como en el mito; ha facilitado el registro de 'momentos de vida' –experiencias personales– como los diarios y las confesiones; y ha servido de vehículo para plasmar transformaciones imaginativas de observaciones acerca de la locura como la poesía, la ficción y el drama (Feder 5). Allen Thiher considera que la locura y las teorías sobre la locura han alimentado a la literatura desde la antigüedad pero la relación también se ha dado en sentido inverso ya que la literatura ha proporcionado a la teoría psi-

cológica material sobre el que ha trabajado y que la ha inspirado; de ello tenemos un ejemplo muy conocido en Freud. La literatura siempre ha presentado su versión de la locura y por ello se ha convertido en una forma de acercarse a ella y en un modo de hablar que al loco le ha gustado y acomodado, y no sólo eso. La escritura se ha convertido para muchos en la puerta que les ha permitido salir del manicomio o en la fuerza que les ha impedido entrar en él. Tennessee Williams así lo expresó; consideraba que la escritura lo ayudó a mantenerse alejado del asilo para locos donde su hermana pasó gran parte de su vida (O'Connor 81). Se trataría aquí de una forma creativa de adaptación a la sociedad que permite mantener 'a raya' a la locura.

La literatura y la vida tienen que ver una con la otra; aquélla no nos separa y aísla de ésta como muchas veces se ha pensado; antes bien, le da cohesión, nos ayuda a examinarnos, a conocernos y a comprendernos. Por supuesto, no se trata de vivir o reproducir estrictamente las experiencias de los personajes o de aplicar en forma acrítica a nuestra vida los sentidos y explicaciones de otros; la contribución es más modesta, dice Ricoeur, pero también más enérgica (en Kearney 7). La identificación con personajes de ficción y las historias que contamos y escuchamos acerca de otros permiten la reconfiguración tanto de nuestro pasado como del pasado de los demás, lo que posibilita ampliar nuestro propio horizonte. De ello hablaremos ampliamente en el capítulo 4. De este modo, las historias de locura literaria pueden aportar un sentido a los casos reales tanto de locura como de razón, "for we make sense −or fail to make sense− of our lives by the kind of story we can −or cannot− tell about it" (Dune en Kearney146).

La locura en el pensamiento sólo puede ser evocada a través de la ficción, escribe Derrida en relación a la obra de Foucault *Historia de la locura en la época clásica*, porque sólo puede hacerse presente metafóricamente a través del *pathos* del libro. Habla de la locura *en* el pensamiento, pero también podríamos referirnos al pensamiento *en* la locura. No son lo mis-

mo pero lo importante aquí es que nos estamos refiriendo a dos ideas, dos términos, dos conceptos que con frecuencia han sido considerados antagónicos −o antónimos tal vez− que se relacionan en una zona de encuentro que es la literatura. Esta relación entre locura y pensamiento ha sido abordada por diversos estudios filosófico-literarios que, como veremos más adelante, también dicen mucho acerca de este vínculo entre locura y literatura.

Con base en el libro de Foucault y en el texto "Cogito o historia de la locura" de Derrida −basado en el anterior−, Soshana Felman sostiene que la conexión esencial entre la locura y la literatura se presenta en el estudio de Foucault de dos maneras: 1) en una forma metonímica, "...by the constant reference to the theme of madness *inside* liteature..." (48) porque entre las dos se presenta una relación de contigüidad y de dependencia; y 2) en una forma metafórica que se manifiesta en el *pathos* −en la intensidad y sufrimiento− del libro mismo. La locura es *pathos* en sí misma no *logos*, y por eso no elucida lo que connota, sino que participa plenamente de ello (Felman 52).

Por último, podemos añadir todavía un vínculo más entre locura y literatura: las dos actúan en la transgresión. Ni a una ni a otra podemos poner límites, y tampoco podemos pretender que se sometan a reglas, leyes o convenciones. Imposible sujetarlas o esperar de ellas adaptaciones convencionales y convenientes, ajustes a lo que se ha llamado 'políticamente correcto'. Si un derecho tienen las dos es precisamente el de violar abiertamente lo estipulado. En este sentido, Foucault asienta que "… la literatura se ha convertido en una institución en la que se vuelve posible la transgresión que en cualquier otro lado sería imposible" (Foucault 1999, 382). De la locura podemos decir que se trata de un rasgo que por definición siempre la ha caracterizado. Y de ambas podemos añadir que no sólo les está permitido transgredir sino que todos esperamos que lo hagan.

2.1 Definiciones.

Lo que ha hecho que definir la locura sea una tarea difícil es, por un lado, que ésta comprende realidades en extremo diferentes y esto ha impedido hasta hoy llegar a un consenso o a una agrupación bajo un mismo término: "Today controversy still exists about which conditions are clinically classified as real mental disorders" (Rieger 4). Pero también contribuye a ello que se ha tratado de un concepto cargado de presupuestos y prejuicios políticos, religiosos, médicos, personales y sociales y esto se ha dado a lo largo de muchos siglos. Todo eso ocasiona que sea muy arriesgado definirla ya que a toda definición se puede oponer otra que la contradiga de principio a fin. Con todo, ese riesgo es necesario e ineludible.

Hemos visto a lo largo del primer capítulo que la locura constituye un abanico de realidades muy diferentes entre sí. Entre considerarla como posesión diabólica que es preciso exorcizar y definirla como un ingrediente *sine qua non* de la obra de arte, entre la 'omnipotencia' sublime y la 'impotencia' desgarradora hay un largo trecho. El camino que ha recorrido va de la oscuridad angustiosamente aterradora a la luminosidad inspiradora, de la libertad al encierro, del silencio a la expresión abierta, de considerarla una condena a reclamarla como un derecho pasando por siglos de ignorancia, incomprensión y miedo.

> Ese cajón de sastre de la locura acogerá en el transcurso de los siglos a frenéticos y lunáticos, tontos, idiotas o imbéciles, insensatos, necios, violentos o incurables, y más tarde a iluminados y visionarios, realidades mentales todas ellas que suponen diferencias clínicas –las unas de grado, las otras de naturaleza– y nos conducen imperceptiblemente al margen de la normalidad social (Brenot 31).

A lo largo de muchos años se ha dado el mismo nombre –y a veces idéntico trato– a individuos en extremo diferentes y distantes entre sí de modo que 'loco' ha sido todo aquél diferente a lo normal, y 'lo normal', que también ha cambiado con el tiempo y no sabemos exactamente en qué consiste, ha decidido su lugar y su destino. Jacqueline O'Connor dice que al categorizar al loco como tal debemos reconocer nuestra necesidad de definirnos a nosotros mismos como

normales (10). Esto significa que no podríamos hablar de la 'normalidad' si no contáramos con su contraparte; es, en este sentido, el normal el que depende del diferente a lo normal ya que le permite un proceso 'muy racional': clasificar y clasificar*se*.

Es posible observar que el contexto social ha dado a la locura su significado a lo largo de la historia. En el concepto que de ella se ha tenido se han volcado las tensiones, los prejuicios y los temores, pero también los avances científicos y los logros sociales de un momento determinado. Vimos, sobre todo, que ha predominado como criterio el estar fuera de la sociedad −para bien o para mal−, fuera y lejos de las reglas aceptadas a las cuales muchas veces ofende. Ha sido frecuente que el loco sea alguien extraño, un alienado, es decir, el loco ha sido el *otro*. Theodore Ziolowski considera que la locura representa la etapa postrera de un proceso de alienación en dos direcciones: "… it is the ultimate intensification of the role of the outsider who is rejected by society or who himself rejects society −alternatives which in the final analysis produce the same effect" (en O'Connor 101). En Brenot (31), lo mencionamos en la introducción, leemos que el término alienación es muy adecuado para referirse a la locura ya que procede del latín *alienus* −otro−, por lo que estar loco significa convertirse en otro. Y ese *otro* ha sido cualquiera, ese otro ha sido cada vez alguien diferente. Sin embargo, a pesar de las diferencias abismales que hemos encontrado, algo hay en común a todos los tiempos y lugares: a la locura se le ha repelido pero también siempre ha fascinado y atraído al hombre como un misterio en el cual difícilmente puede penetrar; como un espacio inaccesible que las más de las veces apenas −y con muchos esfuerzos− ha llegado a vislumbrar a lo lejos aunque tenga al loco a su lado.

Podemos afirmar que las distintas nociones que de ella se han tenido han cambiado en torno a dos polos a lo largo de muchos siglos: en un extremo, la locura como vacío, defecto o decrepitud; en el otro como energía y vitalidad creadoras. No ha sido raro, entonces que se le

defina como irracionalidad, como una falta de capacidad para realizar inferencias lógicas o secuencias 'correctas' de ideas, "...a condition involving decline or even disappearance of the role of rational factors in the organization of human conduct and experience..." (en Sass 1). El loco que babea es la imagen característica de esta forma de concebirlo. Sin embargo, si por factores racionales se entiende la facultad del hombre de crear argumentos, emplear métodos para lograr resultados determinados de antemano, aplicar conocimientos a un proceso, organizar una actividad, evaluar sus resultados, etc., definirla en estos términos tiene la desventaja de excluir muchos casos en los que en ella hay razón y coherencia, además de una serie de capacidades 'muy' racionales como la planeación, el cálculo y el control. Todas estas características las podemos encontrar en ciertos asesinos locos que han superado francamente a sus perseguidores que se han dedicado, en nutridos grupos y a través de muchos años, a la tarea de capturarlos y que además de aterrarnos nos han fascinado como el Dr. Hannibal Lecter en *The silence of the lamb* de Thomas Harris y de otros que han pasado a la historia como problemas que no se han podido resolver a pesar de que a ello se abocaron todos los esfuerzos posibles, asesinos que han estremecido profundamente a la sociedad y a quienes nunca se les pudo ver el rostro −Jack el Destripador−.

En el otro extremo al que nos referíamos hemos visto que la locura ha sido considerada como una forma muy especial y privilegiada de conocimiento: "... (s)upreme madness ... generates a knowledge that is not given to those who are not mad, a knowledge, moreover, that −like prophecy− can be neither verified nor refuted by the rational operations of the sane mind, which must disregard it or accept it on faith" (Weinech 1). Pero también aquí nos topamos con muchas dificultades pues si bien es cierto que se trata de una forma especial y privilegiada de conocimiento, a veces ha sido devastadora; ha arrastrado al hombre al solipsismo más absoluto e incluso a la misma muerte, y −¡qué ironía!− ha arrasado toda −o casi toda− posibi-

lidad de comunicar lo que conoce o conoció alguna vez. La misma locura que les otorga un regalo muy especial los maldice y condena al silencio, aquello que les abre un universo también los encierra herméticamente. Ahí tenemos a Nietzsche, a Hölderlin, a Van Gogh, a Kleist, a Artaud, a Roussel, a Nerval, a Virginia Wolf, a Silvia Plath, a.... Todos ellos conocieron el ascenso a lo sublime a través de la creación, todos ellos terminaron en el borde del abismo o cayendo al infinito; 'estrellas errantes en eterna caída', dice Zweig (17). Las puertas de la gloria se abrieron para ellos sin saber que las del infierno ya lo estaban de par en par y que era imposible eludirlas. Parece que el acceso a este conocimiento tan exclusivo, tan reservado a unos cuantos, no es gratuito; tiene un costo y éste es horrible y dolorosamente elevado: la anulación del diálogo en el suicidio, en el silencio total de la soledad o en apenas un murmullo que no se escucha. Porter habla de una 'perspectiva prometeica' de la locura; ésta se convierte en el precio que hay que pagar por el don de la creación (en O´Connor 78). La historia de Casandra dice mucho acerca de la cuota que se cobra a quien es tocado por la locura divina. Apolo le otorga el don del conocimiento profético a cambio de su amor, pero en el momento en que ella se niega a cumplir su parte del trato la castiga de la siguiente manera: Casandra verá el futuro con toda claridad, será capaz de saber lo que todos ignoran, pero nadie le creerá al escucharla −la tomarán por loca− y así no podrá impedir que sucedan las desgracias que con tanta nitidez percibe, como que el caballo de madera lleno de soldados entre a Troya. Es como si un abismo la rodeara. Se trata del don del conocimiento unido indisolublemente a la maldición de la incredulidad más absoluta que ni siquiera a la menor duda da cabida, y ello es el más cruel de los castigos, de acuerdo a Weineck (1). Nos encontramos ante una especie de mudez peor, si cabe, que los casos anteriores porque Casandra habla −y seguramente grita− pero son sordos quienes deben escucharla. Sin lugar a dudas es un silencio más desesperado que el silencio de aquél que no es escuchado porque simplemente ha dejado de hablar.

De esta manera tenemos que si bien la locura ha sido el extremo contrario de la razón, también ha sido necesaria como "tránsito previo a todo acceso a una auténtica *sabiduría*" (Descombes 32). Vincent Descombes, a propósito de las diferentes posturas adoptadas ante Hegel a mediados del siglo XX, expone la relación entre la razón y la locura a través de las mismas perspectivas fundamentales recién expuestas: el pensamiento no dialéctico que opone lo racional y lo irracional como ámbitos que son contrarios y antagónicos, uno el negativo del otro, o su ausencia, o su rechazo; y el pensamiento dialéctico que "tiene que iniciar por definición un movimiento de la razón hacia lo que le es fundamentalmente ajeno, hacia lo *otro*..." (31), hacia la locura, que se convierte en el camino que conduce a la sabiduría. Según Kojève, este caso es ilustrado por Hegel, quien estuvo a punto de volverse loco cuando alcanzaba el saber absoluto (en Descombes 32), y que nos recuerda tanto a todos esos escritores y poetas que tuvieron que pagar el derecho a saber con el derecho a saber que lo saben .

Estos extremos han coexistido en diferentes momentos, lo que ha hecho que la locura sea a la vez los dos: ceguera/ muerte y visión/ plenitud. Se le ha puesto a veces junto a la muerte, y también al lado del sueño, ambos tan parecidos: "For madness, like sleep, is assumed to be a twin of death, a darkening or dampening of the (rational) soul that deprives the soul of its most essential feature, its lucidity; yet, also like sleep, it is assumed to be a wakening, a rising into the fresh yet ancient reality of the dream" (Sass 3). Es, entonces, el doble de la muerte, lo otro de la vida en el sentido de su contrario, de lo diferente y distante, pero también es una especie de renacimiento a un ámbito profundo e inaccesible para todo el que no puede dejar de ser lúcido; la locura ha sido uno *y* otro. Sin embargo, no se da una combinación estable, una síntesis o una unión armónica entre los dos polos, lo que sería demasiado racional; todo lo contrario, se dan en la lucha, en la contradicción y, con mucha frecuencia, en el sufrimiento.

No podemos dejar de considerar que hay quienes piensan que la locura es una condi-

ción inherente a la condición humana y que todo hombre está un poco o muy loco. Pascal así lo creía, afirmaba que los hombres son *necesariamente* locos por lo que creer que no se está loco es en sí una forma de locura (en Felman 36). Y Nietzsche estaría de acuerdo al afirmar que hay algo que nos será siempre imposible: ¡ser razonable! (en Felman 36). Tal vez sea cierto que un toque de locura es necesario −o inevitable− a la razón, por algo "¡… Apolo no podía vivir sin Dioniso!" (Nietzsche 1991, 59), pero también necesitamos razón en la locura, un atisbo al menos; de lo contrario permanecería para nosotros completamente inaccesible y hermética, no podríamos entenderla −tal vez tampoco escucharla− y ni siquiera podríamos llegar a vislumbrarla a lo lejos.

Junto a las anteriores, tenemos otras concepciones interesantes. Lillian Feder define la locura como un estado en el que los procesos inconscientes dominan sobre los conscientes y los controlan, además de determinar las percepciones y respuestas a la realidad, las cuales comúnmente son consideradas como confusas e inapropiadas (5). Sass, en *Madness and Modernims,* plantea la siguiente tesis: la locura implica una agudización en lugar de una disminución de la conciencia y una alienación no de la razón como tradicionalmente se ha considerado, sino de las emociones, de los instintos y del cuerpo (1). Todas las definiciones que expongamos tendrán la misma característica: son formuladas para llevar a cabo un estudio determinado o para referirse a algún rasgo o situación particular del hombre. Aún cuando muchas son aplicables a diferentes tipos de locura, dejan de lado otros, pero la misma dificultad se encontrará siempre, por lo que ahora se prefiere hablar de padecimientos específicos más que de locura en general. De este modo, la esquizofrenia, la psicosis, la depresión, la histeria son los nombres que se da a situaciones particulares: Sass, por ejemplo, se aboca al estudio de la esquizofrenia y lo hace con relación al papel que ha desempeñado en la literatura y el arte del siglo XX. La caracteriza no sólo como el tipo más severo de locura, sino como su prototipo.

Todos los casos o tipos de locura que hemos mencionado antes no se diferenciaban, o por lo menos no en el lenguaje común, aunque sabemos que sí se conocían; y no sólo se conocían sino que se clasificaban aunque, por supuesto, de un modo distinto. Es por eso que hasta ahora hemos utilizado indistintamente diversos términos para referirnos a ella: enfermedad o trastorno mental, delirio, alienación, demencia, insania o irracionalidad. Tampoco nos preocuparemos aquí por la precisión de los términos y si bien locura será el preferido, ocasionalmente podremos utilizar algún otro como delirio e insania sin querer por ello significar algo distinto ni en grado ni en tipo.

Además de estas concepciones tenemos la locura dionisiaca a la que no podemos dejar de referirnos. Como vimos, no termina en el antiguo mito de Dionisio; lo rebasa y nos llega en conmocionantes versiones adaptadas a diferentes épocas −el marqués de Sade, Erzbet Bathory, el Dr. Hannibal Lecter−. Opuesta a la 'solemnidad de la bella apariencia' de lo apolíneo (Nietzche 1991, 43) e impregnada de espanto, conduce al 'éxtasis delicioso' propio de la embriaguez. Cuando el demonio reina en el alma de un poeta hay lugar para un arte frenético que explota, arrolla y convulsiona (Zweig 13). En la exaltación, la desproporción, la violencia y la crueldad del desgarramiento se alcanza no sólo el sufrimiento sino también la renovación de la vida y el conocimiento mismo. Se trata de la desmesura de la naturaleza, de una fuerza que destruye y crea a la vez y que se manifiesta en el placer, en el dolor y en el saber (59).

Si bien podríamos presentar una lista interminable de definiciones igualmente interesantes, incluimos sólo una más: la lectura, dicen algunos, es también una especie de locura. "Every reading, says Nerval, is a kind of madness since it is based on illusion and induces us to identify with imaginary heroes" (en Felman 64). Sostiene que la demencia es la locura de los libros y el delirio la aventura del texto; la locura no es otra cosa que una lectura intoxicante que nos arranca del mundo real y nos hace vivir algo que no existe como si en verdad existiera.

Muy relacionada con esta perspectiva se encuentra la de Georges Bataille, quien a raíz del siguiente proverbio de Blake: "*... if others had not been mad, then we should be"* (en Felman 11), afirma que alguien tiene que volverse loco necesariamente, pues la locura no puede concebirse fuera de la integridad humana que sin ella estaría incompleta. Desde este punto de vista, el hombre *tiene* que estar loco, *debe* estarlo. Nietzsche −y tantos otros−, al volverse loco en nuestro lugar, logró que esa integridad fuera posible para nosotros. Esa locura está a nuestro alcance vía la escritura que nos legan los demás. O´Connor cree que la frecuencia de la locura en la literatura se explica porque los personajes de ficción pueden llevar a cuestas la carga de la alienación por nosotros, nos liberan del peso excesivo de ser ese *otro* que es el loco. Pero, agrega Bataille, no nos es posible recibir y aceptar un regalo sin dar algo a cambio de él. ¿Y cómo podemos pagar esa locura de otros en vez de uno mismo? ¿Qué podemos regresar a alguien por ese servicio que nos hace de volverse loco en lugar nuestro? ¿Cómo podemos saldar semejante factura? Ese interés que es necesario pagar por ella es nada más y nada menos que la propia locura de quien la recibe (11). Y si consideramos que muchos de quienes nos han legado ese don lo han hecho a través de poemas y de muy diversas narraciones − "… escribir ya es una locura,…" dice Blanchot (43) en relación a Kafka−, podemos concluir que en la 'vertiginosa rueda' de nuestra lectura, al cerrar el círculo escritura/lectura −un círculo no sabemos si vicioso o virtuoso de locura−, devolvemos el delirio que recibimos en un texto, es decir, pagamos ese interés de que habla Bataille: un poco de locura (¡o mucha!) a cambio del regalo de la locura de los otros. Creíamos ingenuamente mantener a raya a la locura pero en realidad nos entregábamos una y otra vez a ella; 'locura contra locura', dice Blanchot (43).

2.2 Tipos de estudios.

Branimir Rieger, en *Dionysus in literature,* expone tres formas diferentes en que se han relacionado la locura y la literatura en distintos estudios: a) el escritor 'loco', b) los personajes locos, y c) el método crítico por el cual términos psicológicos del campo de la locura clínica se aplican a la locura en la literatura (5). Además de los estudios que caen bajo la clasificación de Rieger tenemos un cuarto tipo de proyecto que podemos incluir: d) los filosófico-literarios que, como veremos, son de un gran interés.

a) El escritor loco. Se refiere a la intervención de la locura en la creación artística y se basa en Platón, según quien el delirio y la posesión inspirados por las musas permiten la creación, cercana a la perfección, de odas y poemas. Quien no esté "... agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino" (Platón 249). Aunque sin duda ciertos tipos de locura han estorbado o impedido el proceso creativo, muchos escritores sí han experimentado accesos o estados permanentes de locura que les han permitido, de una u otra manera, componer sus obras: Sade, Guy de Maupassant, Ezra Pound, Nicholas Gogol, Jonathan Swift, Jack London, Virginia Wolf, Sylvia Plath y muchos, muchos más (Rieger 6). Por algo fue, como ya vimos, tan solicitada por muchos artistas que en su búsqueda de inspiración recurrían a vías artificiales que les permitieran entrar y salir de la locura.

El delirio se ha emparentado tradicionalmente con el genio que crea y que rompe los esquemas establecidos; "... casi siempre ha sido la demencia el fenómeno que ha abierto el camino a las nuevas ideas y ha roto la barrera de una costumbre o de una superstición venerada" (Nietzsche 2000, 71), rebasa el límite de lo que ya ha sido aceptado en busca de nuevos modos de hacer arte, de nuevas prácticas para plasmar el talento artístico. A los artistas en

muchas ocasiones los une el exceso, el hecho de que se salen de la norma, se caracterizan por la diferencia y la excepción pero también con frecuencia, por la marginación, la incomprensión y el rechazo. Este binomio genio-locura, para muchos indisoluble, ha existido siempre. Lélut, un psiquiatra francés de principios del siglo XIX, en el ensayo *Le démon de Socrate* expone que esta importante y conocida figura de la antigua Grecia poseía un 'carácter profundamente delirante y alucinado' y que este carácter no puede disociarse de su genio indiscutible (Brenot 132). Es por eso que durante el Romanticismo se hablaba incluso de la 'locura del artista' puesto que se pensaba que el genio estaba mucho más cerca de ella que del entendimiento y de la razón (González Duro 1995, 346).

Nietzsche también defiende la locura inspiradora, aunque, por supuesto, también lo 'llena de espanto' como ya vimos. La considera no como un mal, sino como un estado en el que los sentidos se agudizan y se llega a percibir y a conocer lo que el hombre común no puede; la locura rompe barreras, nos dirá. Y ciertas ideas sólo pueden ser recibidas como una revelación por una inteligencia delirante, escribe Klossowski en relación a la 'horrible y exaltante' del 'eterno retorno' de Nietzsche (102). Desde este punto de vista será deseable estar loco, porque loco se puede crear y penetrar en el conocimiento de las cosas y de sí mismo; es por ello que en *Aurora* clama el filósofo: "¡Concededme, poderes divinos, la demencia para que llegue a creer en mí! Mandadme delirios y convulsiones, momentos de lucidez y de oscuridad repentinas!..." (Nietzsche2000, 72). Sin embargo, es evidente que no pide la oscuridad absoluta en que nada se puede ver, aquella de la cual no es posible volver para contar lo que se conoció y que convierte esos momentos de lucidez en un imposible, que es como pasó muchos años del final de su vida.

Un hecho llama mucho la atención. Brenot sostiene que los casos de locura entre los escritores son significativamente más frecuentes que entre otros artistas como los músicos y los

pintores. Aun cuando no ha sido estudiado con profundidad, piensa que el escritor trabaja en absoluta soledad, en total aislamiento y esto puede ser un factor influyente en este fenómeno. Sostiene que "[e]n el plano de la locura, la depresión y el dolor espiritual, la constatación es innegable: existe mucha menos patología psicológica y mental en el mundo de la pintura y el de la música que en el de la literatura" (Brenot 223). Sin embargo, es posible encontrar autores que contradicen esta postura, como Martin S. Lindauer, quien afirma que, aunque se hable mucho de ello, no hay suficiente evidencia que sostenga esta tesis.

b) Personajes locos. Según Rieger (7), el personaje loco puede operar de tres maneras diferentes en una obra literaria sin tratarse, por supuesto de categorías rígidas que excluyan la pertenencia a más de una de ellas:

1) Un personaje se puede volver loco, como Ofelia, lady Macbeth y el Rey Lear. El personaje también puede manifestar aberraciones, soledad extrema, o una conducta compulsiva, como por ejemplo Mary Tyrone en *A long day's jouney into night*, Susana San Juan de *Pedro Páramo*, o Manuela de *El lugar sin límites* de Donoso. Habrá quien llegue a elegir la locura como una forma de dar 'coherencia' a una realidad, como una manera de explicar su vida; se trata de situaciones en que volverse loco se convierte en una forma de 'dar cordura' a la existencia o en una tranquila forma de liberación −y hasta de salvación−; es lo que hace don Andrés en *Coronación*, de José Donoso.

2) Personajes no conformistas que se rebelan contra una sociedad restrictiva y castrante simulando locura o enloqueciendo verdaderamente. Edgar en *King Lear*, McMurphy en *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, o Johnny en "El perseguidor" de Julio Cortázar son ejemplos de este tipo.

3) Personajes que se separan de la sociedad porque ésta trata de aplastar su personali-

dad y no soportan sus presiones como Emma en *Madame Bovary*, como Susana San Juan en *Pedro Páramo*.

4) Al lado de estos personajes podemos considerar −categoría no incluida por Rieger− los estudios de locura sobre autoras y personajes femeninos, por ejemplo: "Entre el poder y la locura: De cómo escriben las escritoras latinoamericanas", de A. Leskinen; "Manifestaciones de la locura femenina en la poesía de Gabriela Mistral" de Tolson Daydi; *Women and Madness* de Phyllis Chesler; "*La última niebla*: la locura de una mujer razonable. Lectura de la novela de María Luisa Bombal" de Andrea Ostrov; *The Female Imagination* de Patricia M. Spacks. Rieger (11) habla de la frecuencia con que se ha estudiado la relación mujeres-locura. Una vez más, podríamos incluirlos en alguno de los tipos considerados, pero la locura vinculada de una u otra manera a lo femenino −como escritura o forma de expresión, como condición de personajes, en las relaciones familiares, en el amor−, ha sido explorada y explotada en diversos estudios y por ser un tema tan recurrente merece ser considerado aparte.

c) El método crítico por el cual términos psicológicos del campo de la locura clínica o un enfoque especial de la psicología se aplican a la locura en la literatura, por ejemplo las lecturas freudianas de obras literarias. La relación entre la literatura y la psicología ha sido muy estudiada y puede centrarse en el autor, en el contenido, en la construcción formal o en el lector. Branimir Rieger, que nos menciona algunos trabajos importantes (9) como el de Frederick J. Hoffman *Freudianism and the Literary Mind*, sostiene que hay un riesgo en esta aplicación: constreñir a los personajes a estudios clínicos de una sola dimensión al tratar de hacerlos coincidir con características o etiquetas psicológicas establecidas de antemano, lo que reduce la complejidad de la literatura y sus personajes a observaciones trilladas y simplistas (10). Vimos en la parte final del capítulo anterior que un peligro radica también en realizar lecturas li-

terarias prejuiciados por lecturas psicoanalíticas −Freud− lo cual predetermina lo que se va a encontrar y se insiste en el papel preponderante o exclusivo de la sexualidad en un texto. Cualquier aplicación literal y acrítica de la psiquiatría −o de cualquier otro ramo del saber− comportará riesgos de errores y de apreciaciones exageradas, fragmentarias o muy forzadas.

Un caso en especial interesante en relación con el método es el referente a la adaptación de los síntomas de la locura a la creación literaria, la búsqueda, la recreación y la plasmación de estados alucinatorios en la estructura de la obra. *El obsceno pájaro de la noche*, con su alucinante estructura laberíntica que nos mete −y saca− sin avisarnos dentro de otras ficciones, y *El otoño del patriarca* a través de una redacción sin signos de puntuación con la irrupción súbita y frecuente de la voz del dictador −¡Madre mía Bendición Alvarado!−, recrean la locura misma.

d) Estudios filosófico-literarios. A simple vista este enfoque podría clasificarse bajo el rubro de los escritores locos; sin embargo se diferencian porque más que en la persona del autor se interesan en el producto artístico y, sobre todo, en el proceso de creación. Estos estudios unen la filosofía y la locura y de esta manera relacionan dos ámbitos que por definición parecerían excluirse mutuamente: el lenguaje de la razón *contra* el lenguaje −a veces muy diferente− de la locura: "It [Philosophy] is the language of the restricted economy of reason, a language pitched against the language of irrationality, poetry, pathos and ecstasy …" (Weineck 10). El moverse dentro del dominio de la filosofía parece no admitir, en primera instancia, ningún papel a la locura, a lo irracional, salvo para tenerlo como lo otro, como lo diferente y opuesto, como aquello en lo que nunca se puede convertir si no quiere dejar de ser lo que es porque la contradice esencialmente. Que esto no es así queda demostrado en estudios como *The Abyss Above* de Silke-Maria Weineck, *Writing and Madness* de Shoshana Felman, "Cogito

e historia de la locura" de Jacques Derrida, *La lucha contra el demonio* (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) de Stefan Zweig, *Los movimientos de la pasión de Nietzsche* de Blanca Ansoleaga.

Por otra parte, se ha considerado que *hablar* de locura o desde la locura significa despojarla de su esencia, negarla. Hablar de la locura constituye, de entrada, una agresión racionalista en su contra ya que el discurso tendría que usar los mismos conceptos que tradicionalmente la han capturado, reducido y excluido. Por eso es que mientras Foucault dice que sólo se puede hacer la 'arqueología de un silencio' en lugar de una historia de la locura, Derrida considera que ni siquiera es posible una arqueología ya que ésta sería tan racionalista como la historia, por eso es que "… el silencio de la locura no está *dicho*, no puede ser dicho en el logos de este libro, sino que se hace presenta indirectamente, metafóricamente, si se puede decir, en el *pathos*…" (Derrida 56). La locura en el pensamiento sólo se puede evocar a través de la ficción, a través del lenguaje propio de ésta (77). Es así como la literatura se convierte en la instancia que permite unir la locura y el pensamiento; el lenguaje de la ficción, de la poesía y del mito otorga ese 'poder hablar o hablar sobre' que Foucault considera que la psiquiatría aniquiló al ponerse a hablar *de* y *con* el loco porque filtró desde el principio su voz y lo controló. Constituye entonces esa 'zona' en que la locura y el pensamiento pueden encontrarse sin rivalizar, sin contradecirse, excluirse o reducirse, y lo que es más, la literatura 'recupera' este encuentro que, por la propia naturaleza del delirio que ya vimos, se perdería irremediablemente sin su intervención: "Madness itself is a sudden event, beyond control and calculation, and it remains an unreadable event unless it is narrativized, recuperated by a teleological story told about it" (Weineck 44). La literatura es por ello necesaria a la locura.

Ahora bien, que la locura se exprese en el lenguaje de la ficción, el mito y la poesía no significa que tengamos como producto un texto loco, un texto tan loco que anule cualquier vía de acceso a él, que nos excluya como lectores, que no nos diga nada. Al hablar del poeta loco

Weineck afirma que no es locura en sí lo que buscamos en su trabajo, sino una forma de orden diferente, una percepción del mundo que no es posible encontrar en la razón, pero que tampoco es completamente extraña a ésta –si lo fuera tal vez no la podríamos comprender–. Mientras el poeta puede estar loco, su poema puede ser excepcionalmente razonable (111). Lo mismo puede afirmarse de la ficción y el mito en los que la locura conduce a algún lugar, a algún saber, y sólo se puede definir a través de un relato que recupere la 'auténtica voz de la locura', textos como los de Sade, Artaud, Nerval o Hölderlin (Felman 48).

Alberth Rothenberg sostiene que a pesar de que la locura se ha relacionado con el pensamiento creativo que va *más allá* de lo racional, sus principales componentes son racionales (en O'Connor 79). Este autor habla de un rasgo muy interesante de la creatividad que denomina 'proceso januisiano' (*janusian process*), idea inspirada en Jano, dios romano a quien se representaba con dos caras que miran al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, una cara mira hacia adelante, y la otra hacia atrás. Según esto, la creatividad, más que tener como fuente lo inconsciente o los sueños, es un proceso consciente y racional en el que se conciben de manera simultánea elementos o factores antitéticos u opuestos que el artista desarrolla para lograr creaciones integradas y brindarnos un producto razonable (79).

La importancia de la narración para la locura se entiende mejor si consideramos que, como dice Weineck, el conocimiento asequible a quien padece locura divina sólo puede leerse cuando se ha convertido en verdad, cuando se ha manifestado como hecho, en decir, en retrospectiva, "… the revelation granted by supreme madness must be read in reverse, for the validity of mad thought can never be granted in advance by the methods devised to legitimate the operations of rational thought" (Weineck 1). Además, este don, este conocimiento tiene otra característica: es un saber que se da a conocer en forma ambigua u oscura. El significado de la profecía dista mucho de tener claridad lo cual se convierte en un rasgo esencial porque impide

que sea evitada; su sentido sólo se revela en su totalidad cuando ya sucedió. Una profecía se tiene que dar a conocer, alguien tiene que saber de ella, por definición no puede permanecer ignorada; sin embargo, no es posible prevenirla: ha de cumplirse sin excepción, nada ni nadie puede eludirla. Y todo esto sólo lo podemos conocer a través de un relato, a través de ese 'futuro perfecto', como lo llama Silke-Maria Weineck (2): 'tal evento habrá sucedido, habrá sido verdad'. Edipo, al tratar evitar su destino marchó directamente a su encuentro: 'habrá matado a su padre'. Casandra es tomada por loca pero se cumplen sus delirantes palabras: 'Troya habrá caído'. Creso, rey de Lidia, al consultar los oráculos para saber si era bueno y aconsejable emprender la guerra contra los persas le responden que si emprendía la guerra destruiría un gran imperio; el rey interpreta el mensaje y, seguro de su victoria, ataca al pueblo persa pero es derrotado y con ello la profecía se cumple cabalmente: 'habrá destruido su propio gran imperio'. En todos los casos, el único momento en que podemos conocer la verdad es cuando se convierte en el futuro de algo que *ya* pasó.

Ricoeur dice que la comprensión de una historia se da en términos de una narración, y podríamos agregar que esta comprensión puede muy bien referirse a una profecía o a una historia de locura. Aún más, se ha llegado a decir que la locura no es una enfermedad, sino una historia que podría referirse a un viaje, a un pasaje o a una situación (Roudinesco 14); y como historia tiene, entonces, que ser narrada.

2.3 La locura en este estudio.

La definición que logremos va a servir de base para redefinir la locura en términos de la identidad narrativa −la identidad que requiere narrarse para adquirir coherencia y ser comprendida− en donde lo otro − el cuerpo, la conciencia y el otro absoluto− será constitutivo de ella, motivo de estudio, reflexión y análisis del capítulo 4.

Sin tomar en consideración la enorme diversidad de intenciones y enfoques desde los cuales la locura ha sido vista y estudiada, es posible subrayar ciertas cualidades en el pensamiento, en el habla y en la conducta que han sido considerados aberrantes a lo largo del tiempo por haberse aparatado tanto de la norma. Ya sea que se piense como una enfermedad, como un derecho o como una maldición, los locos han sido y son individuos cuya experiencia mental ha sido muy diferente a la del resto. Por supuesto, se podría argumentar que la experiencia mental de cada persona es única e irrepetible y desde este punto de vista todos seríamos locos con respecto a los demás. Sin embargo, la diferencia se da en términos que van más allá de lo que resulta de la simple comparación entre dos individuos cualesquiera, la comparación ha de hacerse entre una perspectiva y la norma que priva en un momento determinado. La diferencia a la que nos referimos es repetible, en primer lugar, lo que hace que pueda ser considerada como un atributo característico de un grupo de personas. Pero es repetible en forma selectiva, lo que impide que se generalice y pase a formar parte de la norma que contradice. De este modo podemos considerar que los locos, en aquello que son 'iguales son 'diferentes' a los demás.

La revisión histórica que realizamos –un camino tal vez demasiado largo– nos proporciona ciertos rasgos de la locura que podemos utilizar en una definición que nos sea útil:

- la locura es una *experiencia extrema* que se da sobre los límites o fuera completamente de ellos; se puede decir que actúa en la trasgresión de normas morales, políticas, sociales, estéticas o de cualquier otro tipo,

- en ella hay comunicación, pero por supuesto no se trata del proceso conocido mediante el cual se envía un mensaje que es recibido por alguien. En la comunicación propia de la locura el mensaje no es escuchado o, si se escucha, no es comprendido. A veces es el loco el que no escucha la respuesta del otro. Cualquiera que sea el caso, siempre implica algún tipo de sordera, o mudez,

- es causante de alguna forma de destrucción de sí mismo, o de sí mismo y de otros, y lo que destruye no se puede volver a construir. Se trata de un proceso irreversible porque termina en el punto en que destruye,

- crea sus propias respuestas al mundo, respuestas generalmente incomprendidas, inaceptables e incompatibles con la sociedad. La locura habla a su manera,

- sus respuestas se dan en la desmesura que se revela en el dolor que el loco se causa a sí y a otros, en el poder que puede llegar a adquirir, en el placer, en el amor, en la admiración, en la destrucción,

- a la locura la rodea el abismo que hace que el loco viva en una profunda soledad que no permite el acceso a nadie,

- generalmente utiliza un lenguaje ambiguo u oscuro,

- la locura puede pasar por todas las formas de poder: prepotencia, impotencia y omnipotencia, aunque el orden de una a otra puede ser diferente.

Jacques Derrida, al referirse a una de las tesis planteadas por Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, proporciona una definición de locura en extremo interesante y que adoptaremos como punto de partida de este estudio porque la relaciona con un rasgo que será esencial para nosotros: "En todos los sentidos de la palabra, la locura no es, pues, más que un *caso* del pensamiento (*en* el pensamiento)" (79). También en René Major leemos que el delirio "… está hecho de razón" (en Roudinesco 104). Será en este estudio, entonces, un caso del pensamiento que se manifestará con sus propios rasgos en los ejemplos que analizaremos ya que siempre se tratará de una forma extrema, en los límites y, en algunos casos, fuera de ellos. El extremo es, como dice Bataille en *La experiencia interior*, ese punto en el cual se ha avanzado tanto que no se puede concebir ir más lejos. Se trata de un punto en el que no se puede ir más lejos, sí, pero tampoco se puede volver atrás; es un punto sin retorno que no

permite ni siquiera retroceder con la mirada. Más allá del extremo sólo es posible la destrucción del mundo propio o del mundo exterior, la destrucción del otro que puede ser a través de la escritura o de actos directos que atenten contra la persona, la auto-aniquilación, o el solipsismo más absoluto.

Otro rasgo importante radica en que en la locura hay comunicación debido a que "(t)he madman, like other people, does not exist alone" (Feder 5); sin embargo y paradójicamente, como todo en ella, hay una sordera implícita e inevitable: a veces no escucha y a veces no es escuchada, a veces no comprende y otras no es comprendida. Las variedades de comunicación que incluye van desde la mudez, la soledad, la violencia de diversos tipos y el suicidio −tanto individual como colectivo− (34), a la creación de mundos alternos que pueden ser tanto interiores como exteriores, y la rebeldía, que puede ser completamente abierta y de choque o hermética. La comunicación que establece constituye su propia respuesta al mundo, y siempre habrá creación en su forma de responder, incluso cuando se destruye o, al menos, antes de la destrucción total.

La locura será, entonces, un caso extremo del pensamiento que se manifiesta a través de respuestas sordas que llevan al límite −o la transgreden− su propia posibilidad de existir. No es comprendida, pero tampoco le interesa serlo, por eso utiliza generalmente un lenguaje ambiguo y oscuro que contribuye a crear y mantener un insondable abismo a su alrededor, o una forma confusa de relatar y así su significado no se capta con facilidad. Sus respuestas son desmesuradas en algún sentido: por su sordera, por la violencia que genera, por la soledad en que se hunde, por la búsqueda laberíntica de algo que nunca ha de encontrar, o por las formas de poder que expresa: prepotencia, impotencia y omnipotencia, y estas formas de poder se pueden dar como un círculo vicioso que retorna al mismo punto o como una espiral en que se vuelve pero no a lo mismo. Esta desmesura conduce invariable e inevitablemente a alguna forma de destrucción y

aniquilamiento, se aniquila a sí mismo o lo aniquilan otros; se trata casi de un destino. Y, sobre todo, por encima de todo, la locura será también una historia cuya comprensión requiere de la narración para poder saber de ella por ese rasgo en que hemos insistido: si no se relata se pierde.

CAPÍTULO 3

La locura en la literatura latinoamericana.

Cuando buscamos locos en obras latinoamericanas los encontramos en lugares tan distintos y distantes entre sí como un asilo para enfermos y una oficina de gobierno desde la que se determinan los destinos de una nación, y en situaciones tan normales o racionales como dirigir un hospital para locos o tan absurdas como considerar *La letra escarlata* como literatura 'roja', en personajes y en sus autores, con una pistola o con un saxofón en la boca, en lo sublime −el amor− y en lo perverso −la tortura infinita−, en hombres y mujeres. Sí, hay mucha locura en la literatura latinoamericana y lo que aquí se expone es apenas un panorama que de ninguna manera intenta agotar el tema; ni siquiera llegamos a 'terminar' con la locura de un mismo autor. En lugar de la visión histórica de nuestro primer capítulo, el hilo conductor será ahora el tipo de locura de que se trate atendiendo a la función que tiene en la obra o a sus características particulares −por supuesto, muchas obras pueden pertenecer a más de un tipo− pero considerando como requisito que manifiesten los rasgos esenciales de la definición con que cerramos el capítulo anterior: transgresión, desmesura, incomprensión, impotencia, prepotencia u omnipotencia, y destrucción.

3.1. Locura y alienación. Dijimos en algún momento que alienación viene de *alienus* que significa extraño, otro. En los casos de alienación que presentaremos los alienados o ya están separados del mundo o se van separando de él; son presa de una incapacidad enorme para comunicarse con quienes los rodean y viven como extraños entre 'extraños muy conocidos'. Se trata de personajes muy solos, hombres y mujeres, en los que es común que un matrimonio infeliz y fracasado sea la causa o el detonador de la soledad extrema que los hace encerrarse

herméticamente en sí mismos, romper su relación con el mundo y consigo mismos y terminar fácilmente en el suicidio. También es muy frecuente encontrar que estos personajes vivan un mundo real y uno imaginario que viven como real.

- *La última niebla* (María Luisa Bombal). La protagonista −su matrimonio es infeliz− se aleja del mundo real para replegarse en un mundo de fantasía en el que vive una intensa aventura con un amante ficticio. Pero ella no sólo sueña sino que actúa su sueño, lo vive y por eso puede esperar desnuda a su amante que la mira mientras ella cruza una y otra vez las piernas. Sin embargo llega un momento en que el sueño es insuficiente y la necesidad de contar con una prueba de la existencia de ese hombre −busca la casa− la conduce a la destrucción de la fantasía que creó y de sí misma (Adams 27) porque se da cuenta que ya es vieja, o casi vieja, y hasta suicidarse sería ahora 'repugnante e inútil'.

-*El pozo* (Juan Carlos Onetti). Eladio Linacero es un personaje muy solitario que vive una situación imaginaria en la que una mujer a quien años atrás atacó sexualmente −sin llegar a violarla− y que ahora está muerta lo visita desnuda por las noches. Su matrimonio es intensamente desdichado y aquí lo interesante es que algunas de sus acciones son vistas por su esposa como "actos propios de un anormal…" (64), pero en el fondo poseen una coherencia muy particular y un motivo profundo: "…atrapar el pasado y la Ceci de entonces" (65). Por eso saca a su esposa de la cama una noche, le pide que se vista de una manera determinada y la lleva a una calle; ahí la hace caminar hacia él en un intento por recuperar el instante de años atrás. Él no explica y, por supuesto, ella no comprende; su locura tiene mucho de incomprensión, nadie lo puede entender porque no puede explicar y sólo él conoce 'el alma de los hechos'.

En *Tan triste como ella* también de Onetti, es un hombre y una mujer que, infelices como pareja, viven en silencio, cada uno 'incomprendiendo' al otro cada día más. Se mudan a la casa donde ella vivió de niña y él decide remodelar el jardín salvaje y sin concierto en el que

ella jugó muchas horas de la infancia: en su lugar manda construir peceras y en ese momento se inicia para ella, junto con la del jardín, su propia demolición. Vive dos aventuras de sexo con dos trabajadores contratados por el esposo y no lo hace por rabia, ni por venganza; tal vez buscaba un poco de felicidad. Pero eso no la alivia: "fatalmente y lenta, la mujer tuvo que regresar de la sexualidad desesperada a la necesidad de amor. Era mejor, creyó, estar sola y triste" (1328) y termina suicidándose.

- *Los siete locos* (Roberto Arlt) La soledad y el aislamiento de Remo Erdosain −su esposa lo abandona− son tan absolutos y tan llena de dolor su existencia cerrada que él mismo dice que en su alma no encontraba una sola hendidura por donde escapar. A su dolor agrega más sufrimiento y parece ofrecer a su caída un pozo para seguir cuesta abajo, más profundo y más oscuro. Los personajes de la novela tienen una moral propia y participan en la planeación de un proyecto descabellado financiado por el crimen, la prostitución, la explotación de niños, obreros y locos, y sostenido por la fuerza de la violencia, los bacilos de peste y los gases asfixiantes. Todo ello con el fin de terminar con la sociedad mecanizada y sin ideales en que viven. La vida le provoca a Remo Erdosain −y a otros como el Astrólogo− nausea y la felicidad se vuelve un imposible; por eso, ante el fracaso rotundo de la vida que se le presenta tan maltrecha, ese hombre que ya no deseaba nada participa activamente en la planeación del reino del mal en toda su grandeza. Pero este proyecto fracasa también; la tarea de asesinar a un hombre −que es el primer paso para poner en práctica el plan− es capaz de quitarle el sueño porque también resulta difícil el ejercicio del mal absoluto.

- *El túnel* (Ernesto Sábato). El incomprensivo e incomprendido Pablo Castel, que busca el amor, lo encuentra y lo elimina es otro caso de alienación y locura. El personaje "[s]e pierde en una cadena de suposiciones y conjeturas sobre la realidad y elabora…" (Sábato 46) una serie de conclusiones que nunca comprueba y que desbordan la realidad porque las formula a

partir de datos que sólo existen en su imaginación. Sus "[i]nferencias irracionales fabricadas de una forma engañosamente racional…" (Rábago 264) le permiten determinar tajantemente que María es amante de Hunter (Sábato 141), que es una prostituta (152), que tal vez engañe a todos, y lo conducen a dictar la sentencia final: "Tengo que matarte, María. Me has dejado solo" (163). Pablo, a través de una relación de amor, arrasa con todos: con Allende, el esposo ciego de María, que termina suicidándose porque le escupe en la cara que María los engañaba a los dos y que ya no lo hará más; con María, a la que con lágrimas en los ojos apuñala; consigo mismo, que acaba en la cárcel al asesinar a la mujer amada a causa de sus celos, suposiciones y engañosas conclusiones.

-"Río subterráneo" (Inés Arredondo). Si bien los cuatro hermanos viven alienados en la casa, se trata de un tipo muy especial de alienación. La locura se presenta como una angustia sorda, inexplicable y profundamente dolorosa; es una desesperanza que no pueden siquiera nombrar pues ignoran qué es. La angustia invade y desborda el alma y el cuerpo y parece llenar hasta los espacios que rodean a Sergio, uno de ellos. La locura lo habita, pero él también 'habita en la locura'[1] como si fuera una casa que se cierra para no dejar salir a nadie; entonces sucede que la angustia está dentro y fuera del cuerpo y del alma, lo abraza y cubre desde fuera y lo asfixia por dentro. Lo que hace especial este tipo de locura y alienación es que la desesperanza no tiene nombre −no son celos, ni amor o falta de amor, ni la muerte−. Sergio la conoce bien:

> Siento que me caigo, que me tiran por dentro, ¿entiendes?, me tiran de mí mismo y cuando voy cayendo no puedo respirar y grito, y no sé y siento que me acuchillan, con un cuchillo verdadero […] Lo peor es que no sé por qué sufro, por quién, qué hice para tener este gran remordimiento, que no es de algo que yo haya podido hacer, sino de otra cosa, y a veces me parece que lo voy a alcanzar, alcanzar a saber, a comprender por qué sufro de esta manera atroz, y cuando me empino y voy a alcanzar, y el pecho se me distiende, otra vez el golpe, la herida y vuelvo a

[1] Esta expresión está tomada del cuento "En la sombra" también de Inés Arredondo (141).

> caer, a caer. Esto se llama la angustia… (Arredondo 130).

Es muy interesante este cuento porque la locura se presenta también como una forma devastadora de conocimiento que no es posible contar porque arrasa y arrastra al hombre a la destrucción absoluta. Vimos que esto le sucedió a muchos escritores y poetas, lo vemos ahora en un personaje: "Sergio enloqueció como él [Pablo] cuando lo vio, cuando quiso entenderlo […] solamente quería entenderlo. Pero es seguramente ése el camino justo que la locura misma ha trazado para sus verdaderos elegidos. Es necesario oír los gritos, los alaridos, sin pestañear, como hacía Sergio sin cansancio durante el día y la noche" (132).

3.2. El amor narcisista. Éste ha sido definido como un amor sin objeto, como un amor infinitamente trágico, como una forma de locura que conduce al sujeto que ama de esta manera a su propia destrucción (Méndez Rodenas en Brooksbank 109-111). Se basa en el mito de Narciso que, al enamorarse de sí mismo, experimenta esta locura de un amor sin objeto. Esta ausencia puede referirse a alguien que no corresponde al amor de un hombre o una mujer, o a alguien que ya no existe y a quien se sigue amando, o a la destrucción del objeto de amor. La soledad de estos personajes también es extrema y no pueden o sencillamente no les interesa relacionarse con el mundo. Juan Rulfo y María Luisa Bombal nos permiten ejemplificar esta subclase de locura. El amor de Susana San Juan por Florencio y el de Pedro Páramo por Susana San Juan son amores sin objeto porque, como el de Narciso, caen en la nada al no haber alguien −aunque por diferentes motivos− que lo recoja y los ame de regreso. En *La amortajada* se presenta con todos los personajes: Fernando por Ana María: "Oh, Ana María, si hubieras querido, de tu desgracia y mi desdicha hubiéramos podido construir un afecto, una vida…" (Bombal 130); Antonio por Ana María, su esposa, durante los primeros momentos de su matrimonio cuando estaba dispuesto a todo para que ella lo quisiera como él la quería; Ana María por Ricardo su

primo y por Antonio cuando éste deja de quererla: “La cara hundida en la chaqueta de un hombre indiferente, ella buscaba el olor, la tibieza del fervoroso marido de ayer” (151). La muerte ronda estos amores porque la desean y necesitan, y si no llega pronto la buscan como hace Fernando quien “shoots himself in a tragic gesture of renunciation” (Méndez Rodenas en Brooksbank 117).

- *El niño que enloqueció de amor* (Eduardo Barrios) relata la angustia de un niño que se enamora de una amiga de su madre y termina perdiendo la razón. “The boy is pressed by an adult passion he thinks he can handle. But ultimately the adult spirit in his fragile child’s body destroys him” (Peralta 147 en Foster I). Se trata de una situación idéntica a las anteriores en relación a que hay una ausencia del objeto amado cuando se ama a una mujer madura que no puede corresponder a la pasión de un niño.

-“Fragmento de un diario” (Amparo Dávila). Ya desde el primer conjunto de cuentos publicado −*Tiempo destrozado*− manifiesta lo que serán sus preocupaciones fundamentales: “el amor, la locura y la muerte,…” (Quemain 319). En este cuento el personaje quiere perfeccionarse en el ejercicio del dolor para lograr el grado máximo según su singular escala. Parece que entre sus prácticas se encuentra la de la tortura del cuerpo porque en algún momento se refiere a la sangre en sus vendajes y a las ‘carnes abiertas’. Todo va bien para él hasta que se enamora y el objeto de su amor se convierte en su ‘peor enemiga’ porque él no debe −por ningún motivo− ser feliz. A partir de la angustia producida por la experiencia de la felicidad −el amor− concibe la forma de llegar a perfeccionar su arte del sufrimiento: “Si despareciera… Su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida… ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte…!” (Dávila 16). Es un caso particular de amor narcisista porque el personaje fuerza el curso de los acontecimientos para despojar a su amor de objeto.

3.3. La locura dionisiaca o la perversión. Se trata de uno de los casos más transgresores de locura, tanto que algunas veces nos llegan a 'impregnar de espanto'. Vimos que la locura dionisiaca 'explota, arrolla y convulsiona', no respeta ninguna proporción humana, exalta la violencia y la crueldad del desgarramiento físico. Su terreno es la desmesura absoluta para dar vuelo a una fuerza que devasta para que en el dolor se dé el goce. Dentro de los casos que expondremos, "… el perverso se moviliza en una búsqueda desenfrenada, a menudo agotadora, de satisfacciones paroxísticas" (Kristeva 191). A través de la perversión el individuo llega a crear otro mundo que, por supuesto, tiene sus propias leyes que llegan a contradecir lo más elemental del orden humano, de la realidad odiada por el perverso. Los personajes despliegan casi siempre una violencia ilimitada que supone o la muerte real de la víctima o algún daño físico y/o moral infinito.

-Alejandra Pizarnik se suicidó a los 36 años, presa de profundas depresiones, y otorga a la muerte el valor de una solución final en su obra y, por lo visto, en su vida. Fascinada por "… the violence perpetrated by women against women" (Bassnett en Brooksbank 134) escribe una serie de relatos cortos −aunque es mejor conocida por su obra poética−, "La condesa sangrienta", inspirada en el caso de Erzbet Bathory , una aristócrata europea del siglo XVI de la que se cuenta que torturó a alrededor de seiscientas mujeres jóvenes porque su sangre le servía para no envejecer. Utiliza un tono carente de emociones o exclamaciones de horror para describir escenas terribles como las siguientes: "A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu arrancaba la carne −en los lugares más sensibles−…" (Pizarnik 285), o "Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas*; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego;…" (285). Desde "La condesa sangrienta" hasta "Medidas severas" narra diversas formas de tortura y muerte, y todas ellas llegan a estremecer a cualquiera menos, al parecer, a la narradora que

da la impresión de estar viendo lo que relata y no juzga, condena o simpatiza con la condesa aun cuando cada relato parece superar al anterior en lo que toca a la crueldad de las escenas.

-"El antropófago" (Pablo Palacio) se refiere a un hombre, Tiberio, aparentemente normal que un buen día siente "un irresistible deseo de mujer", muerde el pecho de su esposa y acto seguido se abalanza sobre su hijo y "abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara…" (Palacio 18), y lo hubiera devorado completo, a la manera de las bacantes, si no lo salvan otras personas. El narrador se preocupa por explicar lo que parecen haber sido las razones de esta desviación, que se remontan a antes de su nacimiento: tuvo necesidad de 'sustancias humanas' por haberse alimentado demasiado tiempo de ellas, nació oncemesino.

-Amado Nervo escribió algunas historias en que los personajes se comportan en forma anormal y destructiva. *El bachiller* narra el caso de un joven educado para convertirse en sacerdote que enfrenta la tentación del amor físico. Al no poder resolver de otra manera su dilema –el espíritu o la carne–, "at the end of the novel he castrates himself to avoid being seduced". (Brushwood en Foster II, 126). En *Pascual Aguilera*, el personaje es el hijo del patrón y como tal puede ejercer el derecho de pernada con una novia campesina pero al no poder hacerlo "he loses control of himself so completly that he rapes his stepmother…" (127) en un acto doblemente perverso porque a la madrastra le gusta.

-*Noche* (Erico Verissimo).Un tour nocturno de horror es lo que parecen emprender tres camaradas que recién se conocieron: un enano jorobado, un proxeneta y un tercero a quien llaman 'el Desconocido'. Unidos por el sadismo como rasgo común visitan diferentes lugares en los que se dedican a la tortura y a la violación. Se sienten seres superiores en lo que consideran una sociedad burguesa e hipócrita que enciende, según ellos, una vela a Dios y otra al Diablo para quedarse, al final, sin Uno y sin Otro. Entre los lugares que recorren hay bares, un carnaval, un hospital, "houses of sick repute (predictable screams from the next room, where the

dwarf is making avant-garde love), and a homosexual night-club" (Shapiro en Foster II, 418). El mundo de perversión de estos personajes tiene, así, sus propias leyes y su propia moral, es decir, ninguna.

-"La extremaunción". Enrique Serna relata en este cuento el odio de un sacerdote hacia la vieja Ernestina porque ésta impidió que se casara con su sobrina. Ingresa al sacerdocio para poder llevar a cabo su venganza y espera pacientemente, año tras año, hasta que por fin lo mandan llamar para darle la extremaunción a la odiada vieja. Venciendo un asco infinito la viola y con eso impide que Ernestina entre en el reino de los cielos y así le niega el goce de la vida eterna. La venganza es perversa y calculada con precisión matemática; le lleva años llegar a ese momento de darle "lo que me pedías. ¿No era esta tu fantasía de minusválida cachonda? […] Sí, tú ahora quieres el perdón de Dios, no estas manos vengadoras de su ministro que te frotan los senos arrugados como higos secos, no estos dedos que se introducen a la telaraña de tu sexo, no este dolor de morirte con todo el cochambre de tu alma" (Serna 45).

-*Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo, es una novela muy compleja en la que no estamos seguros de nada, a veces ni siquiera llegamos a saber con certeza quién habla ni a quién se dirige ese que habla; incluso ciertos fragmentos pueden ser de un hombre o de una mujer, no sabemos, y a veces también parece que es un muerto aquél al que alguien dice algo. Nos enteramos que Farabeuf es un maestro que enseña la técnica de la mutilación de cadáveres, técnica perfecta que precisa que cada parte se corte en un punto exacto. Pero parece ser que no siempre es un cadáver el que es mutilado por el Maestro: "…con aquella proximidad aterradora mientras afuera el tumbo de las olas asemejaba el acompasado golpe de sangre que brota intermitentemente de las gigantescas incisiones que con tanta maestría sabe hacer Farabeuf al practicar sus originales **vivisecciones**"[2] (Elizondo 100). Y en otro fragmento: "Pe-

[2] La negrita es mía.

ro tú recuerdas otra imagen… La imagen de un niño con las manos sangrantes. Alguien, un desconocido, Farabeuf tal vez, le ha cortado los pulgares de un tajo certero y el niño llora…" (120). A través de una mezcla de sueños, realidad, recuerdos, fotografías, escenas como de teatro y alucinaciones −y no sabemos a qué corresponden muchos de los fragmentos− la obra plantea que tanto el orgasmo como la muerte duran un instante y que la tortura, la caricia sensual, el dolor inenarrable de la carne desgarrada, la muerte y el orgasmo son lo mismo. "¿Recuerdas?... ¿Recuerdas aquella emoción llena de sangre?" (100); y más adelante, con respecto a una escena a la que hacen referencia constante y que habla de un chino al que torturan públicamente por haber asesinado a un príncipe, leemos:

> Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible del supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo… (105).

A lo largo de la obra se repiten escenas como ésta y no sabemos si en verdad sucedieron o no, si alguien las recuerda o las alucina o las sueña, y el final es realmente escalofriante porque alguien −¿Farabeuf? − se dirige a una mujer para explicarle el tratamiento −o tortura o sacrificio− lleno de dolor y sensualidad a que la someterá, escena que será acompañada a su vez por escenas de tortura que ella verá sin poder cerrar los ojos mientras él clama: "Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación" (177).

3.4. La locura del poder o 'la realidad sin maravilla'.[3] Dicen que una de las muchas cosas que no hemos inventado en América Latina es la figura del dictador; es cierto, no la inventamos, pero la hemos reproducido a lo largo y a lo ancho del continente. En estos tiranos se presenta

[3] Esta expresión fue tomado de la obra *América Latina: la identidad y la máscara.*

una relación directamente proporcional entre poder y locura: al aumentar uno aumenta la otra. En diferentes momentos del siglo pasado distintos escritores han producido obras que giran en torno al dictador o tirano latinoamericano y cada uno crea una versión ficticia de ese poder que se ejerce en forma tan absoluta que a veces nos parece inverosímil y que, sin embargo y paradójicamente, con frecuencia no logran superar la versión de la realidad misma. "¿Cómo puede un novelista inventar personajes ficticios superiores a los personajes de nuestra historia?" se pregunta Carlos Fuentes (197); ¿cómo superar al 'pintoresco Antonio López de Santa Anna, o a Juan Vicente Gómez que fue presidente de Venezuela? (197-198). O al general Jorge Ubico de quien Augusto Monterroso cuenta que "… en un pequeño espacio de su oficina presidencial había instalado una silla de dentista en la que torturaba las muelas de sus ministros cuando éstos lo hacían enojar…" (en Klahn 33). Por eso García Márquez se queja de la 'insuficiencia de las palabras ante la desmesura de la realidad (125); hacerla creíble es el problema del artista (123) porque "…la realidad en América Latina, sobre todo a nivel del poder de los dictadores del Caribe, llega a formas absolutamente fantásticas y del todo inconcebibles…" (en Campra 86). De estos déspotas 'ilustrados' y 'no ilustrados' cuya "…erudición es la tortura, su recurso es el terror" (Benedetti 29) en mayor o menor grado, y en donde la desmesura se ha presentado como constante en aspectos tan distantes entre sí como las órdenes de muerte impartidas desde una oficina de gobierno o la declaración de amor a una mujer −o la forma de conseguirla−, tenemos muchos ejemplos: José Francisco Rodríguez Francia que afirma convencido "Yo he nacido de mí y Yo solo me he hecho Doble" en *Yo el supremo* de Roa Bastos; el general Trujillo que se hace llamar el Benefactor, su Excelencia en *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa que viola a cuanta mujer ven sus ojos, señoras y niñas*;* el general nunca nombrado que quería canonizar a Bendición Alvarado, su madre, y que construye todo un paisaje para que la mujer a la que ama lo vea cada vez que abre su ventana, de *El otoño del patriarca* de García Márquez*;*

el rey Henry Cristophe de *El reino de este mundo* (Alejo Carpentier) que con un 'simple gesto de la fusta' sentencia a muerte a aquellos peones que se muestran perezosos o lentos; Santa Anna que entierra con honores la pierna perdida en una batalla y hallada después de mucho buscarla en *El seductor de la patria* de Enrique Serna; el Poderoso Primer Magistrado que ordena, tras la explosión de una bomba en su baño, proceder 'pronto y fuerte' y así se aprehende a catedráticos y a sus alumnos, se allanan casas, se apalean enfermos y un 'experto' decomisa libros considerados como exponentes de una literatura roja −subver-siva−: *La semana roja en Barcelona*, *El caballero de la Casa Roja*, *El lirio rojo*, *La virgen roja*, *El rojo y el negro*, *La letra roja*, de la novela *El recurso del método* de Carpentier. Vemos que estos dictadores son figuras extremadamente solas y los encontramos actuando de muchas y muy distintas maneras, en el amor y el odio, ilustrados y semi analfabetas, fecundando un hijo o un proyecto de muerte, pero haciendo siempre un uso desmesurado del poder que los acerca a la locura o que los sumerge hasta el cuello en ella.

En *Los falsos demonios* Carlos Solórzano no narra directamente lo que ocurre con la tiranía sino más bien los efectos de ésta en un hombre 'gris', José Canastuj, obligado a prestar un servicio a un conocido que tiene un puesto en el gobierno y que después cae, por lo que José teme verse involucrado y toma una serie de decisiones un tanto irracionales que se van tejiendo en su contra.

3.5. 'Los locos serenos'. Así llama Cortázar (Fuentes 263) a esos locos que miran con ironía y cuestionan el ser y el deber ser de la razón, que buscan lo que no está dado −lo que tal vez no está en ninguna parte− y en los que esa búsqueda que nada encuentra los conduce a una insatisfacción permanente. Se trata de personajes difíciles de comprender que parecen eternamente ausentes, inasibles en su locura que rebasa la razón, la supera, para terminar perdidos, inca-

paces ellos mismos "…de encontrar una razón de vivir o de hacer nada. Todo le es igual…" (Harss 280) a personajes como Oliveira en *Rayuela*, o como Johnny Carter en "El perseguidor" también de Cortázar. Parecen rechazar el camino fácil y recto que conduce *lógicamente* a una meta −dar un concierto, por ejemplo− tal vez porque se sienten más cómodos y, paradójicamente, más seguros andando por precipicios que al final los destruyen. Johnny pasa por las drogas y el alcohol antes de morir, y "…no sabemos si Oliveira se ha tirado de una ventana o se ha vuelto completamente loco" (280).

3.6. La locura: un recurso para un fin. La locura puede constituir un medio para lograr algún resultado determinado, y puede recurrir a ella el mismo loco o alguien más. En estos casos el personaje no está, se vuelve loco, y con ello la locura inventada −una decisión que alguien toma− se vuelve realidad.

-*El loco Estero* (Blest Gana). El capitán Estero, un oficial liberal respetado, posee bienes y sobre todo una "codiciosa y ambiciosa hermana, doña Manuela…" (Edwards en Klahn 219), que aprovecha la circunstancia de ser amante de un jefe de policía para conseguir que su hermano fuese declarado loco y así apoderarse de su riqueza. El tema es viejo, ya en la Grecia clásica se dieron tales casos (Rosen 149), pero lo que hace original esta historia es el desenlace. Un joven −el Ñato Díaz− decide ayudarlo a escapar y lo logra, pero cuando el capitán Estero entra en el comedor de su casa donde se encuentra la hermana reunida con la familia se comporta como un loco verdadero. "La fuerza explosiva de sus emociones había terminado por perturbar el equilibrio que demostraba en la jaula, cuando cuchicheaba con el Ñato desde la sombra" (Edwards en Klahn 220) y así la locura inventada por la hermana se vuelve auténtica locura.

-*Coronación* (José Donoso). Como caso de locura tal vez el personaje más importante de la

novela sea la abuela, misiá Elisita, que en sus arranques 'predice con sabiduría' el comportamiento de la joven sirvienta. Sin embargo, me parece interesante el caso de don Andrés, el nieto solterón que se enamora de la sirvienta que atiende a su abuela y que al final 'decide' que está loco porque es la única manera de explicar los sucesos y que todas las piezas encajen. Además, ser loco le permite dejar de sufrir y descargar de sus hombros el peso de la responsabilidad de sus actos: "¡Oh, entonces la locura era la libertad, la evasión verdadera! Él había sido siempre un loco, nada más que una sombra. Sonrió plácido" (Donoso1998, 273).

3.7. La lógica interna irracional. En ciertas situaciones nos encontramos con personajes inteligentes que ponen su capacidad al servicio de proyectos absurdos, que al construir −aun sin proponérselo− destruyen. La destrucción se presenta como un resultado no buscado directamente pero que no puede dejar de presentarse. Cuentan con su propia lógica, con una 'razón de ser' exclusiva que contradice la de la sociedad.

-"El alienista" (Machado de Assis). Nos encontramos con que un médico decide que Itaguaí, el lugar en que vive, necesita una casa de orates, logra que la construyan, y poco a poco llega a encerrar en ella a cuatro quintas partes de la población, lo que ocasiona fuertes protestas que inducen al médico a modificar su teoría inicial para sostener que: "se debía admitir como normal y ejemplar el desequilibrio de las facultades, y como hipótesis patológicas todos los casos en que aquel desequilibrio fuese interrupto;" (Machado de Assis 76). Con esto, la quinta parte restante de la población es encerrada en la Casa Verde −el manicomio− para su estudio y curación. ¿Y en qué consistía la curación de personas equilibradas? En romper, lógicamente, el 'perfecto equilibrio' de que gozaban y para ello se dedica a atacar la cualidad que hacía destacar al 'enfermo'. Al final, "Itaguaí no contaba con un solo mentecato" (83), salvo el mismo alienista que reunía en sí "la sagacidad, la paciencia, la perseverancia, la tolerancia, la veraci-

dad, el vigor moral, la lealtad, todas las cualidades, en suma, que pueden constituir a un mentecato" (83). De este modo, el alienista −alienado ahora− se entrega y encierra en la Casa Verde a pesar de las protestas. Aunque esta narración está llena de humor, el proyecto de la casa de orates posee una 'lógica interna irracional' que destruye −aunque jocosamente− porque siembra el terror entre la población, desintegra cada una de las familias, y el alienista se convierte en todo un dictador.

3.8. Fusión/confusión de realidades. Si bien este fenómeno se presenta con frecuencia en otros casos de locura −lo vimos con claridad al hablar de la alienación− lo que justifica englobar ciertas obras bajo un rubro diferente es que en este caso las realidades no se alternan como en aquéllos, por un lado, y por el otro se trata de una realidad alucinante y alucinada que se funde con la que rodea al personaje de manera que éste no vive dos mundos sino uno sólo. Los sueños, las pesadillas y, en general, todo lo que es imaginado, todo un mundo distorsionado se vive como real y palpable y de este modo el personaje adquiere poderes especiales, es acosado y atrapado por seres extraños o confiere vida a muñecas.

-*Informe sobre ciegos* (Ernesto Sábato). Fernando Vidal Olmos inicia una investigación sobre los ciegos porque sospecha que conforman un sub-mundo poderoso que se desarrolla en la oscuridad pestilente y asquerosa de las cloacas de Buenos Aires y desde el cual, según él, "… los ciegos manejaban el mundo: mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas" (Sábato 1994,159). Él, que anda tras los ciegos para estudiarlos y conocerlos, en realidad resulta perseguido por ellos, lo cercan y a causa de ello vive terribles pesadillas y alucinaciones: un pterodáctilo le saca los ojos, tiene grotescas experiencias sexuales con ciegas, es acosado por los ciegos a través de una intrincada red de cloacas. Estos personajes se

caracterizan por la perversión, como aquella ciega que lleva a sus amantes ante el marido, ciego también pero además totalmente paralítico, para que presencie sus relaciones sabiendo que al llegar ella al punto máximo de placer sexual, lo único que él −desde la silla de ruedas− podía hacer era 'emitir algunos grititos'.

-*El mundo alucinante*. Reinaldo Arenas recrea la figura de Fray Servando Teresa de Mier en una obra que toma y registra datos precisos de la realidad para presentar una versión histórica del fraile, pero transforma también su mundo para conformar una visión ficticia y fantástica de ese mismo personaje. Toda la obra "… se desarrolla así en dos planos: el plano realizador de la historia, que respeta la realidad y aprovecha los datos históricos, y el plano desrealizador de la historia que se encarga de "destruir" esa realidad por medio de "alucinaciones" que la vuelven imprecisa y confusa" (Miaja en Deslindes literarios 107). Las alucinaciones constituyen un recurso que permite a Fray Servando rebasar límites y escapar de la cárcel y de sus perseguidores, pero más que nada, van de acuerdo con su 'espíritu rebelde e inquieto' (113) que lo hizo vivir bajo constantes amenazas de todo tipo. El mismo Fray Servando escribió sus *Memorias* utilizando un discurso doble contradictorio que configura dos mundos: el de la escritura y el de la realidad. A través de este mundo alucinante critica la política peninsular y se burla de la pretensión que tienen sus perseguidores de encarcelarlo −le encadenan la lengua, las pestañas, los testículos, la campanilla,… −, pretensión ingenua porque algo siempre falla de modo que el espíritu queda libre y éste le permite volver a escapar y añadir transgresión a la transgresión anterior.

-"Las hortensias" (Felisberto Hernández). Muñecas de tamaño humano (las Hortensias), vitrinas para guardarlas, escenarios teatrales para recrear situaciones y una pareja, Horacio y María, conforman una realidad que es absorbida, en forma creciente, por ese teatro en que las muñecas son amadas, odiadas o festejadas por su cumpleaños, y llegan a tener fiebre o a ser ase-

sinadas. Presenciamos una serie de sustituciones −Hortensia y María por si ésta se muere, a pesar de que "María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir (Hernández 185)− y simulacros −las historias que 'viven' las muñecas, como la de la novia− en un relato en que las muñecas unen en algún momento a los esposos pero terminan provocando su mutuo rechazo. "En la segunda parte, María es expulsada del ámbito de los sustitutos […] y por ello su posterior intrusión en este ámbito generará la locura; las hortensias serán dobles de sí mismas" (Bravo 150). Los signos de locura son, como la realidad de las muñecas que suplanta la de los vivos, tenues en un principio y absolutos al final cuando Horacio trata de salir del salón completamente aterrorizado.

3.9. Locura y 'momentos de vida'[4]. La locura ha integrado la vida de algunos escritores latinoamericanos, la han experimentado en carne propia y tal vez la han plasmado en el papel, y posiblemente al hablar del otro −algún personaje cualquiera− hablan de sí. Por supuesto, este punto −y muchos otros− requieren de un estudio mucho más cuidadosos que permita hacer afirmaciones válidas. Lo cierto es que han sufrido 'momentos de vida' llenos de locura. Horacio Quiroga se vio rodeado por una serie de suicidios y de trágicos, terriblemente trágicos, accidentes de gente demasiado cerca de él: su padre, a quien se le escapó un tiro de escopeta al bajarse de un bote, la muerte por tifoidea de dos hermanas, Pastora y Prudencia, el suicidio de su padrastro, Ascencio Barcos, enfrente de él. En 1902 mata accidentalmente, con una pistola, a su amigo −algunos dicen que era su mejor amigo− Federico Ferrando, y, tras seis años de matrimonio, su primera esposa se suicida. Se casa por segunda vez y su segunda esposa lo abandona, él se retira y recluye en la selva y "[a]llí, en una lucha continua por la supervivencia física y mental…" (Harss 245) escribió una parte de su obra. Se suicidó cuando le diagnos-

[4] Esta expresión fue tomada de *Momentos de vida* de Virginia Wolf.

ticaron cáncer −en 1937−, y los suicidios de sus seres le siguieron después de muerto: su hija al año siguiente, y su hijo en 1952. Su existencia, vemos, estuvo rodeada por la desgracia −suicidios y muertes espantosas que parecían un destino ineludible− y sus cuentos también, como "La gallina degollada": El matrimonio Mazzini-Ferraz tenía cuatro hijos idiotas a los que cuidaron con cariño, abnegación y compasión hasta que empezaron a desear otro hijo y lo tuvieron. Nació Bertita, una hermosa y sana niña a la que dedicaron todas sus atenciones y amor, nada quedaba para los otros cuatro a quienes 'atendía' una sirvienta. Un día los cuatro hijos presenciaron cómo degollaba la sirvienta una gallina y cuando se les presentó la primera oportunidad degollaron de la misma manera a la hermosa hermana.

Pablo Palacio sufrió un accidente −cae en aguas turbulentas− a los tres años y algunos atribuyen a eso la locura de los últimos años de su vida (Flores Jaramillo 161). Parece que la sospecha de la locura siempre lo rondó, de modo que algunas alucinaciones escritas como en *Luz lateral* pudieron muy bien haber sido vivencias aterradoras: "¿Eh? ¿Qué cosa? ¡Socorro! Un hombre me rompe la cabeza con una maza de 53 kilos y después me mete alfileres de cinco decímetros en el corazón. Allí se ha escondido debajo de la cama de Paulina y me está enseñando cuatro navajas de barba, abiertas, que se las pasa por el cuello para hacerme romper los dientes de miedo…" (Palacio 31). Terminó suicidándose en un manicomio con menos de 45 años de vida.

De Roberto Arlt dice Luis Harss que "[p]roblemas de familia, una infancia escuálida, el rechazo de la disciplina paterna, la fuga temprana del hogar, años de vagabundeo y miseria en la gran ciudad fueron […] algunos de los percances que lo inclinaron hacia las penumbras" (26). De alguna manera vivió primero lo que luego escribió; sin saberlo era una persona que después se iba a convertir en su propio personaje. Mirta Arlt dice que este escritor se desdobla en su personaje Remo Erdosain. Y "Remo Erdosain-Roberto Arlt son extraños en todas partes;

la escuela los martiriza por igual. Sus padres desdichados sin saberlo se vuelven feroces con el hijo" (en Arlt II). Fracasa como estudiante, como inventor, como empleado y como marido, y es considerado casi como una persona anormal en todos esos lugares a los que nunca pudo pertenecer (II y III).

Al parecer, cuando la locura es una experiencia del escritor ésta se encuentra con mucha mayor frecuencia en su obra que en otros autores que no la conocieron en carne propia. Lo que justifica que se les considere como una categoría dentro del tema de la locura en la literatura es que se trata, en estos casos, casi de una constante en sus escritos –o de una terrible obsesión–. Parece ser que "los "demonios" de su vida son los "temas" de sus libros" (Vargas Llosa en Klahn 372).

CAPÍTULO 4.

La identidad narrativa.

Abordar el tema de la identidad es una tarea llena de problemas y vericuetos que, al final del camino, nos conduce, no a definiciones últimas o a soluciones permanentes, sino a respuestas tentativas y provisionales, por lo que Ricoeur compara la ontología con una tierra prometida que podemos llegar a vislumbrar −después de mucho caminar−, pero nunca a poseer o a conquistar (Kearney 1). El camino es largo y complicado debido a que la identidad no se aprehende en forma inmediata y directa: "... the subject is never given at the beginning" (Ricoeur en Valdés 437), y más largo resulta cuando nos referimos a la locura. Paul Ricoeur nos proporciona un marco interesante para abordar el estudio de este fenómeno en las obras de Donoso y de García Márquez al ofrecer un camino para conocer a ese 'quién' que es el loco, camino que será sencillo en un caso y tan difícil en el otro que lo que terminamos conociendo de él es que no lo podemos conocer del todo. Al tratar de responder a la pregunta ¿quién es? Ricoeur nos abre todo un abanico de posibilidades y niveles de análisis que nos remiten a una historia de locura que los personajes cuentan sobre sí mismos y sobre otros, o a la historia que los otros cuentan sobre los personajes que nos interesan. Estos relatos en ocasiones están muy fragmentados pero esto mismo afecta la definición de la identidad narrativa y, por ende, de la locura.

Antes de iniciar es preciso hacer una distinción entre dos términos que recorrerán este estudio: 'sí mismo' y 'yo'. El 'yo' es un pronombre personal al que se llega de forma inmediata y que se aplica a cualquiera que, en un acto de enunciación, se designe a sí mismo. El 'sí'es un pronombre reflexivo de la tercera persona que se relaciona con el término 'se' de los verbos reflexivos en infinitivo −presentars*e*−, y antes de distribuirse entre las personas gramaticales, puede aplicarse a todos los pronombres. Por su parte, el adjetivo 'mismo' refuerza al

‘sí’ para indicar “que se trata exactamente del ser o de la cosa en cuestión” (Ricoeur *Sí mismo*, XIII). Al contrario del ‘yo’ inmediato, no se llega al ‘sí’ más que de un modo mediado por diversas instancias de reflexión y de análisis −lingüística, práctica, ética y narrativa−, característica fundamental que separa ambos términos. En distintas ocasiones Paul Ricoeur nos va a recordar que el ‘yo inmediato’ y el ‘sí reflexivo’ no pueden dejar de distinguirse. Se trata, entonces, de términos diferentes, por lo que decir ‘sí no es lo mismo que decir yo’.

La configuración narrativa va a ser imprescindible para analizar el problema de la identidad personal, o identidad narrativa como veremos más adelante, porque da unidad a la diversidad de la experiencia al construir una relación dialéctica entre lo estable y lo diverso, entre lo mismo y lo diferente, entre el pasado y el futuro. En este proceso el texto se convierte en el vehículo que nos permite la comprensión de nosotros mismos, es decir, funciona como ‘mediación’ para lograr la autocomprensión. El texto, nos dice Ricoeur, media entre el hombre y el mundo −referencia−, entre el hombre y el hombre −comunicación−, y entre el hombre y sí mismo −comprensión de sí− (en Valdés 431-432). Lo que la expresión ‘comprensión de sí’, que surge a partir de la mediación del texto, intenta realzar es el ‘sí mismo’ que se presenta en contraste con el ‘yo’. Dice Ricoeur (*Hermeneutics*, 193) que el texto tiene un poder universal de ‘develar’, y esto ‘da’ al yo un sí mismo. El texto se convierte, así, en el camino que nos conduce del yo, anterior a la comprensión, al sí mismo, posterior a ella. La interpretación de un texto culmina de este modo en la interpretación de sí; ello significa que como resultado de ese trabajo de lectura e interpretación que permite ampliar el mundo del lector, éste se comprende mejor, se comprende en una forma diferente, o, simplemente, se empieza a comprender (158).

Para Ricoeur, en el proceso de construcción de la identidad personal −y también colectiva− es necesario *configurar* las historias fragmentadas del pasado −*prefiguración*− de

modo que puedan *refigurar* la experiencia actual y reorientar el futuro. Se trata del conocido arco mimético que consta de tres momentos: Mimesis I (prefiguración), Mimesis II (configuración) y Mimesis III (refiguración); según esto, la configuración ocupa una posición intermedia entre mimesis I y mimesis III, entre el 'antes' y el 'después' del acto de configuración (Ricoeur *Tiempo I*, 114). Retoma, en *Sí mismo como otro*, muchos elementos de estos tres momentos para abordar el tema en diferentes niveles de análisis:

> The order of presentation in *Oneself as Another* duplicates the narrative arc: just as narrative configuration is preceded by prefiguration and followed by refiguration, the developement of the analogical unity of selfhood begins with the descriptive features of self-sameness and ends with a prescription for selfhood that is intended to refigure self-sameness by way of self-constancy (Venema 130).

En esta obra Ricoeur habla de la siguiente tríada, análoga a la triple mimesis: describir, narrar, prescribir. La descripción abarca el nivel lingüístico y el práctico, la narración, por supuesto, el nivel narrativo y la prescripción el nivel ético y moral. Una vez más la narración cumple una función mediadora entre la descripción y la prescripción de la acción.

Es importante considerar que, para comprender la identidad en los términos en que la plantea Paul Ricoeur, 'el otro' entra en la composición de 'sí mismo' en cada uno de los niveles que estudiaremos de modo que ambos términos nunca pueden ser separados. La experiencia humana no puede concebirse tan sólo en términos de 'uno mismo': "el argumento del solipsismo constituye una hipótesis hiperbólica que permite visualizar a qué pobreza de sentido quedaría reducida una experiencia que no fuera más que la mía, una experiencia que hubiera sido reducida a la esfera de lo propio y donde faltaría no sólo la comunidad de los hombres, sino la comunidad de la naturaleza" (Ricoeur *Del texto*, 266). Esta intervención del 'otro' es tan fuerte, tan estrecha, tan constitutiva de su sentido que el 'sí mismo' se comprende *como* otro, *en cuanto* 'otro': Richard Kearney señala que Ricoeur, al expresar su convicción de que

el camino más corto de 'sí mismo a sí mismo' es a través del 'otro', indica que el 'sí mismo' nunca es suficiente, sino que busca constantemente su significado en el otro (Kearney 1).

4.1 La identidad y los diferentes niveles de análisis.

Sabemos que un sujeto está afectado por el cambio −por el correr del tiempo− a lo largo de toda su vida por lo que la identidad personal sólo puede estudiarse insertándola en la dimensión temporal de la experiencia humana. Dos modelos surgen de esta relación de la identidad con el tiempo según se hable de un núcleo cambiante o de uno que permanece: la identidad-*ídem* que se refiere a aquellos rasgos que no cambian, a lo inmutable, y la identidad-*ipse* cuyo núcleo es cambiante. A estos términos nos referiremos también como 'mismidad' e '*ipseidad'*.

La relación dialéctica entre identidad-*ídem* e identidad-*ipse* permite abordar el análisis de la identidad personal, tarea que no se puede tratar en 'blanco y negro' dada su enorme complejidad y los penosos rodeos que es preciso dar, como el mismo autor lo asegura desde el prólogo de *Sí mismo como otro*. Este problema es abordado por Paul Ricoeur en una forma interrogativa; desarrolla, a través de la pregunta ¿quién?, "todas las aserciones relativas a la problemática del sí,..." (Ricoeur *Sí mismo*, XXIX): ¿quién habla?, ¿quién actúa?, ¿quién se narra?, y ¿quién es el sujeto moral de la imputación? Lo anterior significa que es necesario realizar un recorrido que inicie en el plano lingüístico, el cual posibilita la definición de persona en el nivel más primitivo, y pase por el práctico y el narrativo para culminar con la compleja caracterización del 'sí mismo' como un sujeto ético y moral, responsable de lo que dice y de lo que hace. Este recorrido se lleva a cabo de un modo, podríamos decir, acumulativo porque la dimensión ética se injerta en la dimensión narrativa y práctica y ésta, a su vez, en la lingüística, para conformar, entre todas, una aproximación cuyo grado de complejidad aumenta considera-

blemente conforme pasamos de una a otra:

> We must be capable of describing persons as basic particulars and selves as self-designating subjects of discourse in order to be able to characterize actions as intentionally-brought-forth events, and agents as the owners and authors of their actions; and we must understand what agency means in order to apply to actions a moral judgment of imputation and to call persons responsible selves (Ricoeur en Kemp y Rasmussen 100-101).

En este estudio el nivel narrativo será de mucho mayor interés que los otros, motivo por el cual éstos −el lingüístico, el práctico, y el ético y moral− serán expuestos en forma muy breve antes de abordar el problema de la identidad narrativa. Aprovecharemos, para alterar el orden establecido por él −describir, narrar, prescribir−, que Ricoeur sostiene que el 'ritmo ternario', como lo llama, no es fijo sino que puede modificarse de acuerdo con la pregunta que formulemos en un momento determinado (Ricoeur *Sí mismo*, XXXIII).

4.1.1 Nivel lingüístico y pragmático.

El análisis lingüístico permite abordar el problema a partir de la identificación de la persona como individuo, la cual se hace a través de operadores de individualización como las descripciones, los nombres propios y los deícticos −signos destinados a mostrar los cuales agrupan a los pronombres y adjetivos demostrativos, pronombres personales, adverbios de lugar, de tiempo y de modo−, proceso que nos hace posible señalar a una persona y distinguirla de otras: designamos a un individuo y a uno sólo con exclusión de todos los demás. Ricoeur retoma el concepto de 'particulares de base' de Strawson para iniciar su análisis del 'sí'. Según esto, los cuerpos físicos y las personas son particulares de base, lo que permite identificar a la persona como "... una de las <<cosas>> *de las que* hablamos, más que un sujeto que habla" (6). En esta etapa, la más elemental de todas, aún no es posible hablar de un 'sí mismo' debido a que la persona no es todavía una entidad que se pueda designar a sí misma, sino una entidad a

la cual nos referimos al hablar −referencia identificante− y a la que atribuimos predicados físicos y psíquicos (91). Este nivel, que sólo permite identificar a las personas como individuos, debe ser muy pronto rebasado ya que, si bien constituye un punto de partida, resulta insuficiente dada la enorme complejidad del tema.

La transición de la semántica a la pragmática, es decir, a una teoría del lenguaje empleado en 'contextos de interlocución', nos permite dar un segundo paso para considerar la situación o contexto que da significado a un predicado; se trata de un proceso que implica a un 'yo' y a un 'tú' en el que ya no se trata de referirnos a una persona, sino de colocarla en una situación recíproca de interlocución. El énfasis aquí es puesto en la enunciación que designa reflexivamente a quien habla, lo que significa que el 'yo' es ahora alguien capaz de auto designarse. La enunciación se convierte en un fenómeno bipolar porque implica simultáneamente al 'yo' que habla y al 'tú' al que aquél se dirige (Venema 134). Pasamos así de un enfoque referencial en el que la persona es alguien de quien se habla o una 'tercera persona' a la que nos referimos, a un enfoque reflexivo en que ésta es, "... en primer lugar, un yo que habla a un tú" (Ricoeur *Sí mismo*, 19). Ambos se combinan para formar la primera etapa del análisis.

El nivel lingüístico permite referirnos a los individuos distinguiéndolo de dos tipos de 'otro': el individuo que se distingue de 'todos los otros' de la referencia identificante, y el individuo que se distingue del 'otro inmediato' presente en el acto de enunciación de la pragmática (Venema 131). Con ello tenemos que necesitamos a 'otro' y a 'otros' para poder empezar a hablar de la persona, es decir, se requiere una 'alteridad mínima' (Ricoeur *Sí mismo*, 3) en la comprensión del concepto de identidad.

4.1.2 Nivel práctico

El estudio de este nivel nos lleva a considerar que el sujeto que habla es también un sujeto que actúa y que es capaz de designarse a sí mismo como el sujeto de su acción. De este modo tenemos que la persona no es sólo alguien de quien se dice algo o que se auto designa como un yo que dice algo a un tú, sino que es también un sujeto actuante, con lo cual se aborda la relación entre la acción y su agente. De acuerdo a Ricoeur, tanto la acción como el agente que la realiza pertenecen a una misma red conceptual formada también por las circunstancias, las intenciones, los motivos, la deliberación, los resultados esperados, etc. (39). Todos estos términos forman un sistema en el que rigen relaciones de intersignificación, de modo que el conocimiento de uno de ellos hace posible una vía de acceso para el conocimiento de los demás. Esta interrelación en el significado de los términos de la red de la acción nos permite, así, responder la pregunta '¿Quién hizo esto?' no sólo utilizando un nombre propio, un demostrativo o una descripción, sino también "procurando una respuesta a la cadena de las preguntas *¿qué?, ¿por qué?, ¿cómo?*, etc." (83). Es por eso que al mencionar el motivo, o las circunstancias o la intención de una acción, mencionamos necesariamente al agente que la hizo posible.

Al hablar de la acción usamos enunciados o proposiciones, en especial verbos y frases de acción, en los que el agente se designa a sí mismo como el que actúa. Dado que los actos de discurso son acciones, los locutores son agentes de una acción. Esto nos lleva a considerar la relación entre acción y narración; según Hannah Arendt, la acción del hombre es un hacer que siempre requiere de la narración, y ésta tiene como una de sus funciones importantes determinar quién es el autor de dicha acción (40). La acción nos lleva a la narración y ésta a su vez nos remite al 'quién de la acción'. Esta forma de concebir la acción deriva del análisis que de ella hace Arendt en *La condition humaine*, en donde la clasifica en tres categorías que van

del grado más bajo al más alto: el trabajo, la obra y "... la acción propiamente dicha, que se sustenta a sí misma y cuya huella sólo es salvada por el relato que de ella se hace" (en Veynes 86). Una acción necesita ser plasmada en una narración, entonces, para que pueda ser recuperada, comprendida, para que adquiera coherencia y, sobre todo, que nos sea posible determinar de quién dependió. Recordemos que en los juicios que se establecen en contra o a favor de una persona, un elemento importantísimo de la defensa o acusación es la narración de los hechos.

Cuando nos referimos a la acción, hablamos de eventos de una clase que es única: son hechos intencionalmente. Una acción intencionada es hecha por una razón, y esto la distingue de cualquier otro evento. La intención hace que la acción dependa de nosotros como agentes de ella, lo que se relaciona con la noción de iniciativa, que Ricoeur define como una intervención intencional −hecha con una razón−, por parte de un agente auto-reflexivo, en el curso de los eventos (en Kemp y Rasmussen 97), intervención que ocasiona cambios en el mundo, y este poder de transformación de la vida es precisamente lo que hace de la acción un acontecimiento único.

La acción implica una interacción con otros. "... obrar es siempre obrar "con" otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha" (Ricoeur *Tiempo I*, 117). Esto nos lleva a considerar necesariamente a otros agentes como elementos de la misma red de intersignificación. En una situación de interacción, que pone a un 'yo' activo frente a un 'tú' pasivo, el significado de la acción varía de acuerdo a la posición de cada persona. Así, una persona o bien inicia una acción o recibe la acción iniciada por otro; dicho de otro modo, se actúa o se sufre, se es agente o paciente. Ricoeur alude a una expresión de Schapp para referirse a esta situación de interrelación de las acciones, 'ser enredado en historias', según la cual todas las acciones y las historias están 'enredadas' unas con otras en el

transcurso físico y social 'de la actividad humana' (*Sí mismo*, 98). Las acciones forman una urdimbre que hace que nuestra historia forme parte de la de otros y la de otros, a su vez, es un elemento que interviene en la conformación de nuestra propia historia de vida.

4.1.3 Nivel ético y moral.

El nivel más elevado y complejo del análisis del sí es el ético y moral (lo que es bueno y lo que es obligatorio), y lo aborda a través de dos nociones fundamentales: la estima de sí −el objetivo ético−, y el respeto de sí −el momento deontológico−. La estima de sí y su equivalente moral −el respeto de sí− requieren de un rodeo a través de la interpretación de sí por cuanto son el resultado de un proceso de evaluación mediante el cual determinamos el valor de nuestras acciones, intenciones, objetivos, logros, etc: "Self-esteem is not immediately obvious; it is the result of a labor of interpretation about our actions, our ideals and our accomplishments, our successes and our failures. So it is never observable from the outside…" (Greisch en Kearney 93). El respeto de sí equivale a la estima de sí bajo el correlato de la ley moral; es decir, se evalúan las acciones no sólo de acuerdo a aquello que se estima bueno sino conforme a lo que se considera obligatorio. La obligatoriedad hace que el respeto esté estructurado como una categoría dialógica debido a que el respeto de sí no es posible si no se dirige antes al otro distinto de sí (Ricoeur en Kemp y Rasmussen 100).

Tanto el respeto como la estima de sí representan los niveles más avanzados de este recorrido. La responsabilidad ética, sostiene Ricoeur, se convierte en el factor más elevado de la ipseidad (Greisch en Kearney 93), es decir, de la identidad en un sentido no sustancial y mutable, de una identidad que, a pesar del cambio implícito en el paso del tiempo, es capaz de conservarse gracias a esa responsabilidad, como veremos al hablar de la identidad narrativa. La imputación moral no puede separarse de la responsabilidad en tanto se imputa o atribuye

algo a alguien que responde por ello. La imputación se convierte en la dimensión moral necesaria para la caracterización de la persona como un sí mismo −*ipseidad*−. Se trata de un tipo de juicio que sostiene que el hombre es responsable de las consecuencias de sus actos. Se basa en la descripción de un agente como propietario y autor de sus acciones, y de un sujeto capaz de auto designarse como tal, es decir, sólo se puede imputar algo a alguien que se reconoce agente y autor de sus acciones.

4.1.4 Nivel narrativo. La identidad narrativa y los casos límite.

La narración, dijimos, tiene la capacidad aclarar el proceso de formación de la identidad ya que través de ella se relacionan los eventos −inconexos muchas veces− de una vida y así ésta adquiere sentido: "... narratives may refigure or reorganize experience into more meningful patterns" (Venema 95). Expresa la dialéctica entre la identidad-*idem* y la identidad-*ipse*, es decir entre el núcleo cambiante y el núcleo inmutable de la personalidad al ligar el pasado y el futuro y dar un sentido de continuidad al 'sí' en constante cambio (Rasmussen 164). Si bien en un primer momento Ricoeur distingue entre la identidad-ídem o mismidad e identidad-*ipse* o *ipseidad* en términos de la permanencia o cambio a través del tiempo, el problema es más complejo de lo que parece porque hay cambio en la permanencia y permanencia en el cambio, de manera que no se trata de términos exclusivos y excluyentes, aunque el modo de permanencia es diferente para cada una. La *ipseidad* y la mismidad se implican; no se dan, en términos generales, en forma independiente por lo que, como veremos, al hablar de una, con frecuencia tenemos que hacer referencia a la otra.

La mismidad, que no toma en consideración las diferentes formas de identidad a lo largo del tiempo y privilegia por ello la semejanza (Rasmussen 164), está conformada por diversos componentes:

- El primero de ellos es la identidad numérica, y se refiere a una misma 'cosa' que ocurre varias veces. Aquí la identidad tiene el sentido de 'unicidad' y nos permite llevar a cabo la operación de identificación; ello ocurre, por ejemplo, cuando identificamos como la misma a una persona que entra y sale en diversas ocasiones de una habitación.

- En segundo lugar tenemos la identidad cualitativa o la semejanza extrema, a la que "corresponde la operación de sustitución sin pérdida semántica". (Ricoeur *Sí mismo*, 110): dos trajes iguales o tan parecidos que podemos elegir uno u otro, o intercambiarlos.

- Tenemos enseguida la continuidad ininterrumpida a través del tiempo. No parece haber problema para aplicar los dos criterios anteriores en los casos en que la identificación se presenta en una situación de cercanía temporal entre una percepción actual y un recuerdo reciente; sin embargo, cuando la distancia en el tiempo es grande se hace necesario recurrir a este tercer criterio. La continuidad ininterrumpida permite relacionar el presente y el pasado (164), y se presenta cuando hablamos de estadios del desarrollo, por ejemplo de una planta o de un hombre; en estos casos se presenta una serie de pequeños cambios que, como dice Ricoeur, amenazan la semejanza pero no la destruyen (111).

- Por último, tenemos, "en la base de la similitud y de la continuidad ininterrumpida del cambio,..." (111) la permanencia en el tiempo que presenta la estructura como criterio −el más fuerte de todos− de identidad y confirma su 'carácter relacional' (111); es decir, lo que permanece es la organización −o la forma de relación− de un sistema: un coche al que se le cambian las llantas.

Ahora bien, existen dos modelos de permanencia en el tiempo que nos permiten hablar de nosotros mismos: el 'carácter' −característico de la identidad-*ídem*− y la 'palabra dada' −elemento que define la identidad-*ipse*−; sobre esta última volveremos más tarde. El carácter "...designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona"

(115); se trata de una serie de rasgos o atributos fijos que distinguen a un individuo y que nos permiten identificarlo una y otra vez como el mismo. Acumula los componentes anteriores −identidad numérica y cualitativa, continuidad ininterrumpida y permanencia en el tiempo−, por lo que el carácter designa la mismidad de la persona.

La disposición, que define el carácter, se vincula a la noción de costumbre y de identificaciones adquiridas. La costumbre tiene una parte de innovación −se crea y se adquiere− y una de sedimentación −se convierte en una disposición duradera−. La sedimentación confiere al carácter una permanencia en el tiempo que hace que el *ipse* −lo que cambia, la innovación− sea recubierto por el *ídem* −lo que no cambia−, o lo que es lo mismo, se puede considerar que el carácter "es el sí bajo la apariencia de la mismidad" (125). Lo importante de la costumbre −tanto la ya adquirida como la que estamos adquiriendo− para el carácter es que, al convertirse en una disposición duradera, constituye un rasgo que nos permite conocer y reconocer a una persona; dicho en otras palabras, saber que se trata, al identificarla de nuevo, de la misma.

Por otro lado, el conjunto de identificaciones adquiridas también se vincula con la disposición en tanto la persona se identifica con "... valores, normas, ideales, modelos, héroes, *en* los que..." (116) se reconoce. La identificación con valores adquiere una importancia especial en la conformación del carácter porque permite jerarquizar causas: me pronuncio a favor de unas por encima de otras, lo que obliga a la lealtad y a la conservación de sí. Las preferencias evaluativas se incorporan como rasgos del carácter de un modo paralelo a la forma en que se adquiere una costumbre: por la interiorización, análoga a la sedimentación, que hace que lo otro, lo exterior a mí, sea un componente de lo mismo, proceso que anula la alteridad inicial y que permite que la persona se reconozca en una serie de preferencias, apreciaciones y estimaciones.

Ahora bien, el carácter nos dice el 'qué' del 'quién'. Esto hace que el 'quién' sea recu-

bierto por el 'qué', de modo que la pregunta ¿quién soy? se responde al preguntar ¿qué soy? (117). El *ídem* recubre el *ipse* y esto permite que la *ipseidad* −el ¿quién? − y la mismidad −el ¿qué?− coincidan: el qué −los atributos permanentes− explica el quién y no es posible separarlos. En el caso del carácter el 'qué' no es exterior al 'quién' como sucede con la acción en la que sí es posible separar 'quién hace algo' −la persona− del 'algo que hace' −la acción−.

Mientras nos mantengamos dentro del campo del ¿quién? permaneceremos dentro del problema de la *ipseidad*. Ésta, ya dijimos, implica el núcleo cambiante, una 'mutabilidad fundamental' de la personalidad que se va haciendo a través del tiempo; articula la experiencia temporal del 'sí mismo' (Rasmussen en Kearney 161). La *ipseidad* no da cuenta de los rasgos fijos o sedimentados de la identidad que hacen que el conocimiento y el reconocimiento de una persona sea un acto sencillo o relativamente sencillo; deja de coincidir con la mismidad: el qué ya no da cuenta del quién y se da una distancia entre ambos. Sin embargo, aunque el cambio, lo mutable, la constituye de un modo esencial, también implica una forma de permanencia, no precisamente *en* el tiempo sino *a pesar* de él podríamos decir: se trata de la palabra que se da y se mantiene, de la promesa que se cumple: haré y hago. Cuando cumplimos la palabra dada, sostiene Ricoeur, parece negarse el cambio porque el sí mismo se mantiene a pesar de los deseos y las inclinaciones −variables− y de los cambios de opinión. Esta forma de permanencia es muy diferente a la implícita en el carácter porque este último incorpora el cambio y lo sedimenta; se puede decir que el cambio deja de ser tal para pasar a ser parte de lo permanente. El cumplimiento de la palabra dada 'parece negar el cambio', pero no lo desaparece, no lo anula sino que ahí está y *a pesar* de él se cumple la promesa, por eso, dice Ricoeur, "la promesa da fe de lo que llamaré una ipseidad fuerte, constituida por el mantenimiento de sí a despecho de las alternancias del corazón e incluso de los cambios de intención" (en Veynes 89).

La *ipseidad* caracteriza a una persona que puede autodesignarse como autor de lo que

dice y como sujeto de sus acciones; define a una persona que cambia, pero que a pesar de ello es responsable de sus palabras y de sus actos (Ricoeur *Autobiografía*, 78). Se puede decir que, en cierto sentido, se relaciona íntimamente con la posesión o pertenencia: la persona posee experiencias diversas, a saber, pensamientos, acciones y pasiones (*Sí mismo*, 171). Por ser tan variable la posesión de experiencias, esta forma de permanencia permite responder a la pregunta ¿quién? y darle cierta estabilidad, es decir, da cuenta de la identidad de un sujeto en términos de su *ipseidad*, de lo que se conserva a pesar del cambio, de la responsabilidad con que se asumen las propias acciones, elemento más elevado de la *ipseidad*, como ya vimos al hablar del nivel ético y moral. Sin esta forma de permanencia el núcleo de la identidad-*ipseidad* sería tal vez irreconocible, por lo que se podría pensar que el mantenimiento de sí, la promesa que se cumple, le da anclaje.

Vemos que aunque la identidad-*ídem* se caracteriza por un núcleo no cambiante y la identidad-*ipse* por uno mutable, la primera incluye el cambio, la innovación, y la segunda cierta forma de permanencia, o, dicho de otro modo, el *ídem* es inmutable pero incorpora y sedimenta el cambio, y el *ipse* es mutable, pero se conserva. Sin el elemento de innovación el carácter estaría condenado a ser una estructura siempre idéntica a sí misma que no ofrecería el menor interés, naceríamos y moriríamos igual, poseyendo el mismo conjunto estancado de atributos; sin la conservación y la responsabilidad la *ipseidad* se referiría a una identidad tan inestable que sería imposible de asir y reconocer en medio de la diversidad. A pesar de que en cierto modo una recubra a la otra, como ya se dijo, no se eliminan, por lo que no es posible pensarlas hasta el final en forma independiente y aislada. Por ello, al hablar de la identidad personal, no se pueden asignar criterios exclusivos y excluyentes a la *ipseidad* o a la mismidad, como en primera instancia estaríamos tentados a hacer. Así, ciertos elementos psicológicos –la memoria– se relacionan con la *ipseidad* pero ésta no excluye el criterio corporal

−propio de la mismidad− en la medida en que el cuerpo pertenece “a alguien capaz de designarse a sí mismo como el que tiene su cuerpo” (125). A su vez, el carácter no excluye de ninguna manera elementos psicológicos −las identificaciones-con, por ejemplo−.

Entre los dos modelos de permanencia en el tiempo, aquél en el cual el ídem recubre al *ipse* −carácter− y aquél en el que se da una distancia extrema entre ambos −palabra dada−, se presenta un intervalo de sentido que es preciso llenar con un término que medie entre los dos extremos, intervalo en el que se sitúa, de acuerdo a Ricoeur, la identidad narrativa. Al sí que habla −se designa a sí mismo− y que actúa −sus acciones como intervención intencional son suyas, le pertenecen−, le sigue el sí que narra y que es personaje de la historia que relata (320-321). La identidad de un individuo o de un personaje, ya dijimos, se define al responder a la pregunta ¿quién?, y responder a esta pregunta significa, según palabras de Hannah Arendt, ‘contar la historia de una vida’ (*Tiempo III*, 997). La vida de cualquier persona, nos dice Ricoeur, se puede entender mejor gracias a las historias que se cuentan sobre ella, por lo que “... la comprensión de sí es narrativa de un extremo a otro. Comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno. Ahora bien, comprender esta historia es hacer el relato de ella...” (en Calvo 42); pero el proceso no termina aquí porque a su vez, al narrar los relatos en que estamos ‘enredados’ o ‘envueltos’, leemos nuestra propia vida (Masiá 135). Estas historias, por su parte, se vuelven más inteligibles al aplicarles modelos narrativos −tramas− (Ricoeur *Sí mismo*, 107, nota). De este modo, toda persona tiene una historia −o lo que es más, *es* su propia historia, sostiene−, que narra, escucha y lee. Con el siguiente pasaje de *El tiempo recobrado* de Proust ilustra Ricoeur magníficamente cómo nos convertimos en nuestros propios lectores:

> Pero volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y sería incluso inexacto decir pensando en los que lo leerían, en mis lectores, pues ellos no serían, según yo, mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, no siendo mi libro más que una especie de crista-

> les de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual yo les proporcionaré el medio de leer en ellos mismos (en Calvo 42).

La correlación entre historia narrada y personaje es postulada en la *Poética* de Aristóteles. La construcción de la trama le confiere unidad, articulación interna y totalidad, lo que permite que el personaje construya también su identidad y la conserve a través de toda la historia (Ricoeur *Sí mismo*, 142). Dado que la identidad se construye con la trama de la historia narrada, se puede utilizar el término identidad narrativa por el de identidad personal. Ambas −historia narrada e identidad narrativa− son correlativas en tanto la persona "... no es una identidad distinta de *sus* experiencias" (147); entonces, al desarrollarse la primera nos es posible ir conociendo la identidad del personaje, la construcción de una permite la conformación y comprensión de la otra.

La trama pone en juego la dialéctica de la concordancia-discordancia: entre la historia narrada y el personaje hay una correlación que hace que éste conserve una identidad a lo largo de toda la historia −concordancia−, pero se da de manera que su desarrollo incorpora el cambio −discordancia−. La trama narrativa unifica e integra los cambios y la diversidad y ello nos permite comprender al sujeto 'como un *ipse'* (Ricoeur *Tiempo III*, 630). La exigencia de concordancia −el principio de orden, la totalidad estructurada− hace que el personaje saque "su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro" (*Sí mismo*,147). La discordancia amenaza esa totalidad por la admisión, en el relato, de acontecimientos imprevisibles que tienen un efecto de ruptura y transforman dicha totalidad. Así tenemos que, a través de la narración, la diversidad puede ser incluida en la cohesión de una vida, cohesión que a veces es fuerte y a veces débil (Greisch en Kearney 90), motivo por el cual se dice que la identidad no es estática y estancada; se hace y también se deshace, y esto sucede una y otra vez (Ricoeur *Tiempo III*, 1001). Esto significa que, al referirnos a la identidad, podemos estar hablando, no de una totalidad unificada por un

proyecto maestro, sino de una totalidad tal vez fragmentada o dislocada (Dunne en Kearney 150). La identidad tiene fisuras, y a veces son muy profundas. De la dialéctica entre la concordancia y la discordancia deriva la identidad dinámica del personaje −identidad narrativa− que, al estar conformada tanto por la estabilidad como por la diversidad, impide llegar a cualquiera de los dos extremos: o que ésta sea una estructura fija e inalterable o que se convierta en una serie de acontecimientos sin sentido (Ricoeur en Valdés 436-437). La composición del relato es el arte que resulta de esta dialéctica entre la concordancia y la discordancia, o concordancia discordante, también llamada síntesis de lo heterogéneo.

La narración reinscribe la dialéctica de la concordancia discordancia en la dialéctica entre la mismidad y la *ipseidad* por una razón importante que consiste en que la ficción es el lugar donde es posible explorar "... las *variaciones imaginativas* a las que el relato somete a esta identidad" (Ricoeur *Sí mismo*, 147), las cuales son inmensas. Las dos modalidades de la identidad −la *ipseidad* y la mismidad− pueden relacionarse de acuerdo a una escala en cuyos extremos se encontrarían, por un lado, la superposición entre ambas, lo cual hace del personaje un carácter que podemos identificar una y otra vez como el mismo, que es el caso de los cuentos de hadas y de las leyendas en los que al héroe lo conocemos al trasladar la pregunta quién es... a la pregunta qué es... De este modo, da lo mismo preguntar ¿quién es? que ¿qué es? ya que hay una coincidencia total entre el personaje y una serie de atributos o rasgos permanentes que éste posee a lo largo de toda la narración. En el otro extremo la relación se modifica: hay una disociación casi total entre la identidad-*ídem* y la identidad-*ipse* y el personaje deja de ser un carácter; entonces ya no podemos formular indistintamente las preguntas ¿quién? y ¿qué? Se trata aquí de ejemplos de 'disolución de la identidad personal' que "... pone al desnudo la pregunta ¿quién? ..." (108), ya que la identidad-*ipse* pierde el apoyo de la mismidad, el apoyo del carácter que nos permitía identificar y reconocer al personaje. Aquí la relación trama-

personaje se invierte: ya no es el personaje el que está al servicio de la trama, sino ésta al servicio de aquél. Con respecto a esta relación, Paul Ricoeur nos habla de los casos límite de la ficción y los *puzzling cases* de la filosofía analítica que se ocupan de la identidad de personajes en situaciones determinadas como las siguientes:

a) Los personajes que no cambian de cuerpo pero sí de identidad. En estos ejemplos el cambio se da a nivel de la identidad-*ipse* y del carácter, pero no de la mismidad en cuanto al cuerpo, lo que nos permite reconocerlos fácilmente. Un ejemplo es el del asesino que es a la vez un ejemplar hombre de familia o un respetable e incluso genial profesionista, como el Dr. W. C. Minor, quien contribuyó en forma destacada a la elaboración del Diccionario de Inglés Oxford mientras residía en un asilo para locos por haber asesinado a un hombre a quien tomó por uno de los visitantes nocturnos que lo maltrataban y violaban todas las noches en formas imposibles de describir. Se trataba, por supuesto, de alucinaciones (Winchester 18-19).

b) El personaje cuya memoria se traslada al cuerpo de otra persona −un príncipe en un zapatero remendón, por ejemplo− (Ricoeur *Sí mismo*,122). Cuando se da una identidad y un carácter en dos cuerpos diferentes −o *ipseidad* sin mismidad− no es fácil reconocer al personaje y llega a ser casi imposible decidir quién es quién: ¿es el príncipe el zapatero con la memoria de aquél?, ¿puede seguir siendo el príncipe el cuerpo de éste aún cuando su memoria lo haya abandonado?

c) El caso planteado por Parfitt (132) referente a la duplicación de un cerebro que se implanta en otro cuerpo plantea preguntas interesantes: ¿se trata de la misma persona aún cuando hablemos de dos cuerpos diferentes?, si el hombre original muere, ¿sobrevive en su réplica?, ¿el hecho de poseer el mismo cerebro hace que dos hombres se identifiquen de la misma manera?

¿Qué pasa cuando un personaje ha perdido la identidad-*ídem* que nos permitía saber

con cierta precisión de quién se trataba? Cuando un personaje pierde el soporte de la mismidad, la *ipseidad* es puesta al desnudo, ya no se superponen como sucedía con el héroe identificable y reidentificable, y en ese momento en que la mismidad deja de ser un apoyo la pregunta ¿quién? es la única que puede dar cuenta de la identidad-*ipse* (Ricoeur *Autobiografía*, 108). La *ipseidad* sin el soporte de la mismidad se explica por el hecho de que las ficciones literarias de las que habla Ricoeur son variaciones imaginativas "en torno a un invariante, la condición corporal vivida como mediación existencial entre sí y el mundo" (*Sí mismo*, 149-150). Habíamos visto que el cuerpo propio es un componente de la mismidad en tanto se da una continuidad ininterrumpida en su desarrollo, pero también es una dimensión del sí porque implica posesión −mi cuerpo−. Es por ello que las variaciones imaginativas que se dan en torno a él son variaciones sobre el sí y su *ipseidad*; es decir, no tienen que ver con el cambio implícito en el desarrollo; se trata de rupturas que afectan el cuerpo en tanto 'mío', el cuerpo como experiencia, el cuerpo como mediación del sí con el mundo. Se complica en extremo responder la pregunta ¿quién es? cuando un personaje posee un cuerpo con el cerebro −para muchos representativo de la persona− de otro, lo que significa que, cuando la identificación a través de criterios corporales se hace ambigua, el personaje se torna irreconocible o en extremo difícil de reconocer. En este momento, más que hablar de una síntesis de lo heterogéneo, de una concordancia discordante en que al orden sigue una ruptura y a éste el restablecimiento de un nuevo orden que implica la posesión de un sí (Greisch en Kearney 91), nos estamos refiriendo a un precario balance entre la posesión y la 'desposesión' del sí (91). Los casos límite constituirían, según expresión de Ricoeur, una 'crisis existencial del sí' en tanto son una modalidad de este precario y frágil balance o, dicho de otro modo, representan una "dialéctica de la posesión y el desposeimiento, del cuidado y de la despreocupación, de la afirmación del sí y del oscurecimiento del sí" (Ricoeur *Sí mismo*, 171-172). En este equilibrio inestable y complejo de los

casos de disolución de la identidad al mismo tiempo que un personaje posee, no posee una identidad: la posee porque está anclada en su cuerpo, pero a la vez la 'des-posee' porque se trata del 'sí' de otra persona.

4.2 El problema del 'otro'.

El problema de la alteridad ha sido de interés fundamental para la filosofía y la literatura, problema que ha sido analizado desde diferentes posturas que han considerado aspectos o proyecciones distintos sobre lo mismo y que han ofrecido no sólo respuestas, conclusiones y puntos de llegada a veces diametralmente opuestos, sino también nuevas preguntas y problemas que abordar. El camino para hablar de 'lo otro' también es largo y complicado; implica muchos rodeos antes de llegar a comprenderlo, analizarlo, interpretarlo. Para empezar, 'otro', en su más simple noción, nos remite, para poder entenderlo, a algo o a alguien: se es 'otro' con respecto a ..., o, lo que es lo mismo, para que haya 'otro' es necesario que tengamos 'uno' porque, como dice Bajtin, "[e]n primera instancia, ese *otro* es simplemente alguien que no soy *yo*…" (Bajtin 2000, 15). Pero a partir de aquí las cosas se complican en extremo, en especial cuando consideramos a un 'sí mismo' –una identidad– como 'otro', problema que será el que en adelante nos ocupará.

Paul Ricoeur aborda la cuestión del 'sí mismo como otro'a través de un rodeo de la estima de sí y de la carencia. La estima de sí es la expresión reflexiva del objetivo de la vida buena; se trata de una virtud solitaria, el resultado de un momento reflexivo mediante el cual, al poder evaluar y apreciar nuestras acciones y capacidades, somos capaces de evaluarnos y apreciarnos a nosotros mismos como autores de dichas acciones y, por tanto, estimarnos buenos. La estima de sí implica que la persona no sólo es capaz de auto designarse como el autor de una acción; implica también que, a través de la evaluación de dichas acciones, puede inter-

pretarse a sí misma en términos de sus logros y fracasos, lo veíamos al hablar del nivel ético y moral de la identidad. Las prácticas −cadenas de acciones que muestran relaciones de coordinación y subordinación− y los planes de vida son evaluados conforme a los preceptos que los rigen, proceso que culmina en la estima de sí.

La solicitud, el 'con y para el otro' que rompe el repliegue sobre sí −el cierre implícito en la estima de sí− se explica a través de la noción de amistad −del dar y recibir− y de la noción de carencia según la cual el hombre necesita amigos, lleva "al sí hacia el otro" (Ricoeur *Sí mismo*, 191). Así entra en juego la relación de sí con el otro distinto de sí; por eso se dice que la solicitud rompe la soledad de la estima de sí, y por eso, también, la estima de sí y la solicitud se implican mutuamente, una no puede pensarse ni vivirse sin la otra. Este largo camino lo lleva a afirmar que "por repercusión de la solicitud sobre la estima de sí, el sí se percibe a sí mismo como otro entre los otros" (200-201). Esto significa que ya no sólo se trata de un sí que es evaluado por lo que hace, que se estima en función de sus logros y fracasos; ya no es el sí cerrado y autosuficiente, es un sí-otro que necesita al otro que por supuesto también lo evalúa.

La percepción de 'sí mismo como otro' se analiza, añade, en los siguientes elementos: reversibilidad, insustituibilidad y similitud. La reversibilidad consiste en que en una situación de interlocución las funciones de locutor y destinatario de un discurso son intercambiables: cuando digo 'tú' lo que el otro entiende es 'yo'. Mara Rainwater cita a Sheila Benhabib, quien nos presenta una descripción muy clara de esta reversibilidad de las funciones del 'yo' y el tú': "... I am an 'other' to you and [...] likewise, you are an 'I' to yourself but an 'other' to me" (en Kearney 106). Además de que las funciones del emisor y el destinatario son reversibles, ambos tienen la misma capacidad de designarse a sí mismo, capacidad que es dada por el uso del 'yo' que se distribuye de la misma manera entre los dos, y que siempre "indica a aquel que se designa a sí mismo" (Ricoeur *Sí mismo*, 24-25).

Ahora bien, sólo son reversibles las funciones y no las personas que las desempeñan; éstas son insustituibles. La solicitud, la intervención del otro, hace que cada persona no sólo sea insustituible, sino que llegue a ser irremplazable en nuestra estima. Sostiene Ricoeur que a través de la pérdida del otro conocemos el carácter irremplazable de la propia vida. La reversibilidad de las funciones y la insustituibilidad de las personas en el lenguaje se presentan también en los agentes y pacientes de una acción. La insustituibilidad se debe a lo que G. G. Granger denomina anclaje del 'yo', el cual consiste en que, si bien cualquiera puede decir 'yo', en el momento de decirlo el yo excluye a todos los otros para referirse única y exclusivamente a aquél que habla (29). Esto significa que el anclaje impide que el 'yo' abandone su lugar, significa que sólo hace referencia a quien dice 'yo' por lo que no podrá ser sustituido; en este sentido ya no se distribuye sino que se concentra y posee un carácter excluyente al designar sólo a una persona. Greisch afirma que el 'yo' representa una perspectiva del mundo que es única e insustituible por cuanto se experimenta el mundo de un modo que no puede duplicarse, ni traspasarse, ni repetirse. Cuando Ricoeur habla de la 'anfibología del yo', se refiere a estas dos situaciones de reversibilidad y de insustituibilidad que hace que el 'yo' "design[e] unas veces a *quienquiera* [que] hable y que al hablar se design[e] a sí mismo, y otras solamente al *yo*..." (en Veynes 78).

La similitud, por su parte, deriva del intercambio entre la estima de sí y la solicitud por el otro; resulta de que para poder estimarme a mí mismo es preciso estimar primero al otro como a mí mismo −recordemos que lo mismo sucede con el respeto−. Esto nos dice que debo reconocer en el otro la misma capacidad que en mí para iniciar una acción, para evaluarse y estimarse: "... todos los otros conmigo, antes de mí, después de mí, son yo como yo. Como yo, pueden imputarse su experiencia. La función de la analogía, en tanto principio trascendental, es preservar la *igualdad* del significado *yo*, en el sentido de que los otros son igual-

mente *yoes*" (Ricoeur *Del texto*, 271). Por medio de este reconocimiento el sí mismo se concibe como otro entre otros (Ricoeur en Kearney 118): respeto y estimo al otro como a mí mismo y me estimo y respeto a mí mismo como al otro. Es por esta razón que las dos expresiones son equivalentes (Ricoeur *Sí mismo*, 202).

Habíamos dicho que la alteridad es constitutiva de la *ipseidad* en un grado estrecho, lo que significa que la alteridad no es algo que se añada desde el exterior, "sino que pertenece a la constitución ontológica de la *ipseidad*" (352), lo que nos permite hablar de 'sí mismo como otro' no sólo en términos de una comparación, sino de implicación, es decir, lo podemos pensar 'en cuanto otro'. De acuerdo a Ricoeur, la alteridad tiene su contraparte fenomenológica en la pasividad (Waldenfels en Kearney 112), lo que significa que experimentamos la alteridad como sufrimiento y padecimiento, como una relación entre un agente y un paciente, entre un sí pasivo o convocado y un 'otro' que convoca. En la interacción uno hace lo que el otro sufre, pero también es cierto que uno sufre lo que el otro hace; esto hace que la acción y el sufrimiento no se puedan separar. Ello limita nuestra iniciativa en el sentido de ser capaz de hacer algo porque en la relación de un agente y un paciente ésta se distribuye unilateralmente (119), sólo uno de los dos tiene la iniciativa: el agente.

La alteridad, al igual que la identidad, tiene un carácter polisémico. De acuerdo a Ricoeur, las modalidades que ésta puede asumir son: la alteridad de "la *carne*, en tanto mediadora entre el sí y un mundo, [...] el *extraño*, en tanto es mi semejante exterior a mí mismo; finalmente [...] ese otro que constituye el *fuero interno*, figurado por la voz de la conciencia que se dirige a mí desde el fondo de mí mismo" (Ricoeur *Autobiografía*, 110-111). A estas tres posibilidades les da el nombre de 'trípode de la pasividad y de la alteridad' (*Sí mismo*, 353).

4.2.1 El cuerpo propio o la carne.

El cuerpo propio es condición para ser persona; necesitamos el cuerpo para ser personas (Kemp y Rasmussen 91). El cuerpo propio se convierte en el mediador entre el sí y el mundo, el modo de ser del sí en el mundo; gracias a él puede poner su sello sobre las acciones y es en el cuerpo que el sí encuentra su anclaje. De acuerdo a Ricoeur, este anclaje del sí en el cuerpo resalta un rasgo notable: el padecimiento, que, al convertirse en sufrimiento nos descubre su dimensión pasiva, en tanto que al sufrir se es víctima de la acción de otro, se sufre lo que el agente hace o, dicho de otro modo, se es paciente de la acción ejercida por otro. Además de las formas abiertas del sufrimiento como la tortura o cualquier forma manifiesta de abuso corporal o psicológico en las cuales la interacción se da entre un sí y otro distinto de sí, es preciso tomar en consideración otras formas más disimuladas: "la incapacidad de narrar, la negativa a contar, la insistencia de lo inenarrable..." (Ricoeur *Sí mismo*, 355), a las que se añade el menosprecio de sí y el odio del otro. Se trata de formas de sufrimiento o pasividad que superan el dolor físico en tanto lesionan la capacidad del hombre para actuar y para asumir la responsabilidad de lo que hace (*Autobiografía*, 111). En estos casos la disimetría primordial que surge de la interacción de agente y paciente no se da entre un sí y otro distinto de sí como en las situaciones anteriores, sino entre un 'sí mismo' y un 'sí mismo como otro': 'yo en tanto aquel que no puede ... narrar', 'yo soy ese que se menosprecia a sí mismo', 'yo en cuanto víctima de mí mismo'. Esto es debido a que el cuerpo propio designa la dimensión de la 'pasividad íntima', como la llama, y de la alteridad por ende, y así se convierte en el 'centro de gravedad' de la alteridad. De este modo, el cuerpo es el otro que sufre, el paciente de la acción de un agente que puede ser otro distinto de sí, o sí mismo, es decir, "... lo otro, como mi propio cuerpo padecido..." (79).

Ricoeur se basa en los estudios de Maine de Biran sobre la pasividad corporal como contrario y complemento del yo agente y sobre los diferentes grados de pasividad que el cuer-

po propio presenta. El primer grado se refiere a la pasividad extrema, aquélla en que ante el esfuerzo cede la resistencia (*Sí mismo*, 356). En este caso el esfuerzo y la resistencia forman una 'unidad indivisible' en tanto que basta el esfuerzo del yo agente para que ceda la resistencia del cuerpo: éste se mueve en cuanto el agente decide hacerlo. El segundo grado de pasividad está representado por las sensaciones que vienen y van, como las de bienestar y las de malestar; aquí "... la pasividad se hace extraña y adversa" (357) porque el cuerpo es paciente de esas sensaciones pasajeras que el yo agente ya no puede intervenir a voluntad, por lo que el esfuerzo y la resistencia ya no forman una unidad indivisible. Por último, el tercer grado es representado por la resistencia de las cosas exteriores de cuya existencia no es posible dudar. A través del tacto se prolonga nuestro esfuerzo y constatamos la existencia de las cosas, una existencia 'tan indudable como la nuestra'. Tampoco en este caso es suficiente el esfuerzo para que ceda la resistencia.

Ahora bien, más que hablar de cuerpo propio, Ricoeur se refiere a la carne, 'paradigma de alteridad', término que tiene una acepción más vasta y que cubre una gran variedad de experiencias que no sólo abarca el actuar, sino también el sufrir, el padecer (*Autobiografía*, 111). La carne, sostiene, es el órgano del querer, el soporte del libre movimiento; se trata de lo que es más originalmente mío, y, de todas las cosas que me rodean, la que más próxima se encuentra de mí. "Yo en cuanto este hombre: esta es la alteridad primera de la carne respecto de cualquier iniciativa" (*Sí mismo*, 360), alteridad que me permite 'reinar sobre'. Esto significa que la carne precede, es anterior a cualquier intención, o iniciativa, y la hace posible, es decir, se puede caracterizar por el 'puedo', el cual sustenta el 'querer'; por eso da raíz a la experiencia y con ello a la identidad que cambia a través del tiempo. Es así que la identidad-*ipse* comprende una 'alteridad propia' que se apoya en la carne (360). Al decir alteridad 'propia' o primera, como también la llama, lo que intenta es distinguirla de la alteridad de lo extraño que es

la del otro absoluto. Con esto cobra sentido la afirmación hecha anteriormente en cuanto a que la alteridad es constitutiva de la *ipseidad* y no algo que se agrega desde el exterior. La alteridad de la carne, que me hace posible afirmar 'yo en cuanto este hombre' da pleno significado a la expresión 'sí mismo en cuanto otro'; además, permite que pueda aparecer como un 'otro entre los demás' (362), 'este hombre, este cuerpo-carne, entre los otros'.

La categoría existenciaria, sostiene Ricoeur, apropiada a la investigación de esta modalidad de alteridad del sí mismo −el sí como carne− es la de estar-yecto, arrojado ahí porque esta categoría toma "en cuenta igualmente la intimidad con respecto a sí misma de la carne y su apertura al mundo" (362). 'Estar-yecto' expresa la facticidad a partir de la cual el 'ser-ahí', el *Dasein* se vuelve carga de sí mismo, la facticidad de la entrega a la responsabilidad de su ser. Este carácter de carga de la existencia significa tanto remisión a sí mismo como apertura del ser-ahí (363). En virtud de esa remisión a sí mismo y de esa apertura, el afecto −ser afectado− expresa tanto la intimidad del ser-ahí con respecto a sí mismo como las maneras de aparecer en el mundo. La misma noción de 'estar-yecto' implica el extrañamiento de la finitud humana −se hace extraña, se hace otra− porque esta finitud es sellada por la encarnación, por la carne, por la alteridad primera. En pocas palabras, podemos considerar que sólo es posible el 'estar-yecto' en el mundo por mediación de la carne, encarnados. Es así como la convergencia en el 'ser-ahí' del "afecto, del carácter de carga de la existencia y de la tarea de tener que ser" (363) expresa lo más crucial de la paradoja de la idea de una alteridad constitutiva de un sí: 'sí mismo como otro'.

4.2.2 La conciencia.

La conciencia, nos dice Ricoeur, es el lugar en el que se mezclan las ilusiones sobre sí con la 'veracidad de la atestación' (380), y esta última entremezcla el ser-verdadero y el ser-falso. La

atestación se presenta como una especie de creencia, lo que se opone a la noción de episteme o ciencia como 'saber último y autofundador'. Carece, por tanto, de garantía; por ello es frágil y vulnerable, sometida a la amenaza constante de la sospecha. Sin embargo, es también confianza, lo que le da fuerza ante la sospecha. La atestación es, entonces, a la vez una creencia y un crédito en el que no hay garantía pero sí confianza y es, fundamentalmente, la 'atestación de sí', la seguridad de que uno mismo es a la vez agente y paciente. Se trata de la creencia y confianza "... de ser el sujeto de su discurso, de su acción, de los relatos que se hace de sí mismo, de la responsabilidad en fin por la cual el sí se reconoce idéntico en su historia y en sus compromisos en forma de promesa" (en Calvo 71), es decir, aquello que atestamos es la ipseidad, nos dice Ricoeur: estamos seguros de seguir siendo nosotros mismos en nuestra mutabilidad fundamental, al conservarnos a pesar del cambio implícito en el paso del tiempo.

Al ser la conciencia tanto el lugar de las ilusiones sobre sí mismo como de la veracidad de la atestación, la confianza y la sospecha intervienen en su conformación. Con el objeto de separar el carácter moral de la conciencia y, por tanto, no tener que hablar de una 'buena' o de una 'mala', es decir, con el propósito de colocarla 'más allá del bien y del mal' (Ricoeur *Sí mismo*, 388), Ricoeur recurre a este fenómeno de la atestación que "no está marcado inicialmente por ninguna capacidad para distinguir el bien del mal" (388). Al emparentarlo con el de la conciencia vincula, a su vez, el fenómeno de la 'conminación' con el fenómeno de la 'atestación'.

En este marco, cobra importancia la metáfora de la voz, la 'voz de la conciencia', la llamada, el 'otro' que me llama. Se trata de una voz que se dirige a mí desde el fondo de mí mismo (*Autobiografía*, 110-111), de un 'otro' que me interpela y afecta. Al ser interpelado, el sí, que se encuentra colocado en una situación de escucha, se ve afectado por esa voz que llama; se trata, por tanto, de una relación entre un agente –la conciencia que llama– y un pacien-

te −el sí mismo que escucha−, relación que se da en términos de disimetría ‘vertical’, nos dice, entre la conciencia que llama y el sí que recibe el llamado; se trata aquí de la misma disimetría inicial que se da entre la posición activa de cualquier agente y la posición pasiva de cualquier paciente. El “ser-conminado constituiría entonces el momento de alteridad propio del fenómeno de la conciencia, en conformidad con la metáfora de la voz. Escuchar la voz de la conciencia significa ser-conminado por el otro” (*Sí mismo*, 392).

Para Freud la conciencia moral en tanto ‘otro’ sería el superego, conformado por todas aquellas identificaciones con las figuras parentales y con los ancestros que durante nuestra vida hemos sedimentado, olvidado o simplemente rechazado (394), lo cual, de acuerdo a Ricoeur, no agota el fenómeno de la conminación, tan importante para entender la conciencia como el ‘otro’ que interpela al ‘sí’. La conminación se hace posible porque el sí está constituido como estructura receptiva de las identificaciones que constituyen el superego y esto permite al ‘sí’ ser afectado por ellas; si no fuera así, no le sería posible internalizar las voces de los ancestros ni se podrían transmitir de generación en generación. Por tanto, la capacidad receptiva, o “la aptitud para ser-afectado según el modo de la conminación constituye la condición de posibilidad del fenómeno empírico de identificación...” (395).

Sí mismo en tanto otro, en donde ‘otro’ es la conciencia, queda expresado de la siguiente manera: “*el ser-conminado en cuanto estructura de la ipseidad*” (396). Esto significa que la conminación hecha por el otro −la voz de la conciencia− afecta la atestación de sí −su respuesta, su modo de existir, la responsabilidad−, ya que si no hubiera una unidad entre atestación de sí y conminación, la conminación perdería su carácter como tal al carecer de un ser-conminado que responda. Sin la autoafección, cree Ricoeur, la categoría de la conciencia se tornaría superflua.

4.2.3 El otro distinto de sí.

El otro distinto de sí es constitutivo de sí, al igual que el cuerpo propio y la conciencia que antes estudiamos. Ese otro afecta de distintas maneras la comprensión de sí. El sí es afectado por lo otro distinto de sí, para empezar, desde el plano lingüístico: en situación de interlocución, el locutor es afectado por la palabra que se le dirige, por la palabra que escucha. Lo mismo sucede en el plano de la acción ya que ante el otro soy el autor de mis acciones, el otro me designa como tal, designación que se entrelaza con la auto-designación de la acción. Esta afección es particularmente importante en el nivel narrativo ya que la lectura, que permite trasladar el mundo del relato al del lector, "... constituye un lugar y un vínculo privilegiados de afección del sujeto que lee" (*Sí mismo*, 366). El lector asume funciones que desempeñan los personajes, con lo que al sí afectado según el modo real se incorpora la afección según el modo de ficción (366).

En el plano ético y moral la relación asimétrica entre el hacer y el padecer, entre el agente y el paciente, se puede plantear como una relación dialéctica acción/afección. La calidad asimétrica de la interacción se explica porque en el momento de actuar se está ejerciendo un poder sobre alguien más, es decir, alguien afecta a otro de modo que la interacción no sólo pone frente a frente a dos sujetos capaces de *iniciar* una acción sino también a un sujeto que tiene la iniciativa y a otro que la padece (Kemp y Rasmussen 99). Además del agente que afecta al paciente mediante una acción, es necesario recordar que la relación entre ambos es reversible en tanto cada agente puede convertirse en paciente de otro y, por lo tanto, ser afectado por él.

Ahora bien, la capacidad de afectar a otro o 'poder sobre otro' constituye una situación en que se hace posible usar al otro como 'instrumento' o, lo que es lo mismo, el paciente se convierte en una víctima potencial del agente (Ricoeur *Sí mismo*, 367). Aunque el poder como tal no implica necesariamente la violencia, ésta inicia en el seno de una relación de poder, dice

Ricoeur. Así, el ‘poder-sobre’, disimetría fundamental de la interacción, puede ser considerado como la ocasión ‘por excelencia’ para ejercer la violencia en sus innumerables formas, violencia que fundamentalmente “equivale a la disminución o la destrucción del poder-hacer de otro” (234). Las muy diversas formas que reviste incluyen la violencia física, la humillación, la explotación, la amenaza, la violencia sexual, la coacción, el asesinato, la tortura, y tantas otras que, según dice, nos hacen ‘descender a los infiernos’. Se trata a veces de formas extremas de ejercer el ‘poder-sobre’ que no sólo atentan contra el poder-hacer de otro, sino que comúnmente se dirigen contra la estima de sí y el respeto de sí. A este ejercicio de la violencia en cualquiera de sus múltiples manifestaciones −desde las menos graves hasta las más viles− se opone, insiste Ricoeur, la Regla de Oro −o regla de reciprocidad−: haz a otro el bien que querrías que se te hiciese o, lo que es lo mismo, no hagas a otro el mal que odiarías que se te hiciera. Esta regla tiene como fin disminuir la disimetría inherente al poder-sobre que el agente de una acción ejerce sobre un paciente. El respeto es por ello un concepto que entra necesariamente en la consideración del ‘otro distinto de sí’. Si la estima de sí es el correlato subjetivo de la evaluación ética de nuestras acciones, el respeto es el correlato subjetivo de la obligación moral; si la primera me involucra sólo a mí, el respeto se estructura como una categoría dialógica entre ‘sí’ y el ‘otro distinto de sí’ (Kemp y Rasmussen 100).

Son dos los movimientos fundamentales en esta constitución del otro en la noción de sí: el movimiento de sí al otro −Husserl− y el del otro a sí −Levinas−.

Ricoeur explica la postura de Husserl básicamente a través de tres nociones: apresentación, aprehensión analogizadora y apareamiento. La apresentación, el ‘hacer presente como compresente’, es el nombre que Husserl da a la ‘donación del otro’ quien no es accesible de modo directo. Esta donación −se da lo que del otro es inaccesible− es de un tipo tal que no nos permite vivir las vivencias del ‘otro que se da’, ni sus recuerdos pueden ocupar el lugar de

los nuestros; siempre habrá una distancia entre el otro y yo que no puede ser salvada. La apresentación (hacer-consciente-como compresente) fundamenta la 'aprehensión analogizadora' cuyo origen es "el cuerpo del otro percibido ahí..." (Ricoeur *Sí mismo*, 370). En virtud de esta aprehensión analogizadora puedo aprehender el cuerpo del otro como carne. Ahora bien, la 'aprehensión del cuerpo-ahí' como carne se puede caracterizar como 'apareamiento' en el sentido de surgir como par porque se trata de un cuerpo-carne parecido al mío. La encarnación hace posible el apareamiento porque sólo un 'ego encarnado' puede hacer pareja con otro 'ego encarnado': una carne con la otra. Si bien estas tres nociones no permiten la constitución del 'otro' en y a través del 'ego', sí señalan un enigma, nos dice Ricoeur: la trasgresión de la esfera de lo propio de la apresentación sólo es válida "dentro de los límites de una traslación de *sentido*: el sentido *ego* es trasladado a otro cuerpo que, en cuanto carne, revista *también* el sentido *ego*" (372). De esta transferencia de sentido resulta la expresión '*alter ego'* tomada según la expresión de Didier Franck de 'segunda carne propia' (372). Con esto el otro se convierte en alguien que 'como yo, dice yo'; el otro puede así dejar de ser un extraño y transformarse en mi semejante.

El movimiento de mí al otro −la transferencia analógica− se cruza con el movimiento inverso descrito por Lévinas en su obra, a través de la que iguala la alteridad a la exterioridad radical. A causa de esa exterioridad absoluta en la relación intersubjetiva, la iniciativa que proviene del otro implica una *irrelación* con un ego definido por la condición de separación. Se trata aquí de un 'yo absolutamente cerrado', 'saturado de sí', y de un 'otro absolutamente exterior'. Es por esta irrelación que el rostro del otro aparece no en el sentido de fenómeno sino en el de epifanía. Y en ese aparecer el rostro se convierte en una voz. El rostro del otro es, de acuerdo a Lévinas, el de un maestro de justicia que prohíbe el asesinato y ordena la justicia; no es, por tanto, un interlocutor cualquiera. Sin embargo, dice Ricoeur a todo esto, es ne-

cesario hacer mía la voz del otro, y para ello debemos presuponer en el sí una capacidad de recepción; con lo que opone el mismo argumento que a Freud: el sí puede ser escuchado y ser afectado porque está constituido como estructura receptiva. En efecto, un yo absolutamente cerrado no podría ni escuchar la palabra que se le dirige, ya no digamos comprenderla.

A estas dos posturas -Husserl y Lévinas- Ricoeur presenta la idea de considerar "dialécticamente complementarios el movimiento del Mismo hacia el otro y el del Otro hacia el Mismo" (379). Estos dos movimientos no se contradicen: el del sí al otro tiene prioridad en la dimensión gnoseológica y el inverso la tiene en la dimensión ética de la conminación. De acuerdo a esta dimensión ética, la asignación a la responsabilidad por el otro remite al poder que tiene el yo de autodesignarse, y este poder, en virtud de la transferencia analógica de la dimensión gnoseológica, es transferido a todo aquel que 'como yo sea capaz de decir yo'.

En el siguiente capítulo, Ricoeur nos permitirá, a través de las nociones presentadas, acercarnos a la locura de dos personajes diferentes: uno de ellos es puro mismidad y el otro nunca es el mismo, en uno el 'otro distinto de sí' es fundamental en la conformación de su identidad/locura y en el otro lo es el cuerpo. Trataremos de conocerlos −determinar el quién− a través de la narración −del loco y de otros− de experiencias que se dan fuera del límite, lo que significa conocerlos a través de la transgresión.

CAPÍTULO 5.

La locura como identidad narrativa.
El obsceno pájaro de la noche y *El otoño del patriarca*.

La locura, nuestra locura, es ante todo un caso extremo del pensamiento *y* una historia. Como caso del pensamiento pone su sello en las experiencias del loco, las hace particulares; además, le permite apreciar, valorar y tomar decisiones guiadas por una clara intención, pero todo ello raya en el límite o lo rebasa. Es una historia porque el loco narra, se narra y lo narran, y al hacerlo se construye su identidad y lo vamos conociendo y comprendiendo… un poco. Sin la historia narrada no podríamos asir a estos personajes; si no contáramos con estos relatos de los otros y de sí no podría perfilarse su identidad ya que sus acciones y sus experiencias no dejarían rastro alguno. Dada la naturaleza súbita de las experiencias de la locura −ya lo dijimos− sin la narración estaríamos hablando de trozos de vida repentinos e inconexos que parecieran surgir de la nada, inasibles y condenados a desaparecer. El hecho de que los locos narren y se narren −son personajes de sus historias− expone ante nosotros relatos que nos permiten comprender el proceso de construcción de su identidad y, en forma paralela, de su locura. La narración, podríamos decir, le permite al loco ser; sin el relato no es, no puede *ser*, deja de ser rápidamente.

Sus experiencias se dan fuera del límite, en el ámbito de lo imposible, de lo que parece que nadie puede excepto él porque el loco transgrede. ¿Y qué tiene de particular esta transgresión si el genio transgrede, y también el innovador, el criminal y el héroe? ¿No es cierto que donde todos nos detenemos −el límite− siguen avanzando todos ellos? ¿Se trata, entonces, de locos? En cierta forma sí. Si bien más de un rasgo los diferencia del loco, todos rebasan límites y en este sentido son formas de locura; incluso hemos visto que el genio con frecuencia es reconocido como tal. Pero me parece que bien podemos separar al loco del que no lo es cuando

se hace de la transgresión una regla y no una excepción o un acto ocasional; cuando se sedimenta en el carácter, en el núcleo, en lo que no cambia. En ese momento se transforma en un rasgo de su identidad. Entonces podemos decir de alguien, no que *está* loco sino que *es* loco. Además de que no se trata de una característica aislada, la transgresión no está sólo en el acto sino en el ser.

Ahora bien, cuando se rebasan límites se pierde la regla o medida de las cosas y es así que la desmesura caracteriza la experiencia: se crea un mundo entero para un hijo, se dan órdenes desorbitadas, se cambia un paisaje para la mujer amada. Se trata de la desmesura en el más puro estilo dionisiaco que no respeta las barreras de la existencia y las aniquila para dar lugar a una existencia construida, una existencia propia en la que se vuelve posible lo inimaginable. Sin embargo y a pesar de este rasgo, en la experiencia del loco hay proporción en la desproporción porque todo parece ser desmesurado, la desmesura se da en la totalidad de su experiencia de vida: la lujuria, el poder, el amor, la destrucción, la misma búsqueda de una identidad.

Muy diferentes entre sí, los locos que nos interesan −Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*, y el dictador sin nombre de *El otoño del patriarca*− tienen en común que no dejan obras que permitan conocerlos y hablar de ellos, tan solo tenemos lo que se cuenta, lo que ellos cuentan −a veces−, y lo que cuentan que contaron.

5.1 *El obsceno pájaro de la noche*. El caso del cuerpo.

Pensé yo que huía de mí misma, pero,
¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo...
Sor Juana Inés de la Cruz. “Respuesta a Sor Filotea”

Yo me llevaba entero a mí mismo.
Jean-Paul Sartre. *Las palabras*.

Esta novela de José Donoso se desarrolla en torno a un personaje central, Mudito o Humberto Peñaloza, que adopta diferentes identidades para no mostrar nunca la que es verdaderamente suya; se trata de un 'quién' que tenemos que adivinar porque él jamás lo reconoce −le aterra−, ni nos permite conocerlo en forma directa. Son muchas las ficciones que se despliegan dentro de la ficción de la obra, y lo interesante es que nos meten y sacan de ellas sin avisarnos, de modo que, sin saberlo, a veces nos encontramos leyendo un relato dentro del relato, y, todos juntos, nos permiten conocer la locura de este fluctuante personaje.

La complejidad y estructura de esta obra hace que no sólo en el nivel narrativo encontremos el rostro de la locura sino también en el lingüístico, en el práctico y en el ético, que acabamos de explicar en relación a la teoría de Ricoeur. Lo característico del caso es que se dan distorsiones en todos ellos y muchos rodeos. Si cada nivel representa un rodeo en sí mismo para llegar a vislumbrar la identidad, en el caso de la identidad/locura cada camino que nos acerca a ella está lleno a su vez de rodeos, de idas y vueltas, de recovecos oscuros y pasillos deslumbradores llenos de luz que nos hacen avanzar y retroceder y que nos dicen mucho pero callan demasiado. Lo iremos constatando a cada paso.

En cuanto a la ipseidad y mismidad también podemos identificar en el loco una parte inmutable y una que cambia; la particularidad radicaría en esa cualidad de la locura en la que hemos insistido repetidamente: se rebasan los extremos. En nuestro caso de locura lo cambiante en el personaje no se da dentro del núcleo, *dentro* de la ipseidad; lo que se cambia es la ipseidad misma. La ipseidad en el loco no evoluciona con el tiempo, es sustituida, reemplazada por otra, por varias. Se cambia tanto y con tanta facilidad que el personaje 'se pone' las identidades que necesita −Mudito/ Humberto/ todos los monstruos/ la séptima vieja/ un perro/ un bebé/ Jerónimo de Azcoitía−. Se es uno y sólo uno o se es todos, pero en ambos casos el loco es capaz de dar su palabra y cumplir, promete y hace. Poco importa cuán desmesurada sea

la promesa ni qué tenga que hacer para cumplirla. El loco hace lo que dice, aunque para reconocerse autor de sus acciones a veces necesite crear un personaje que asuma la responsabilidad, como veremos. Sin embargo, siempre se le puede imputar la responsabilidad de sus actos porque sabe lo que hace. Puede perder de vista muchas referencias para medir sus actos, pero son capaces de planear y, directa o indirectamente, llevar a cabo proyectos complejos que tienen una intención conocida –aunque no siempre reconocida– por ellos y por nosotros, que con frecuencia la vemos con mucha claridad.

Con pedazos inconexos de relatos –con trozos del pasado y del presente– se van conformando las identidades y las des-identidades también, porque éstas se adquieren y a veces se cambian como si fueran disfraces que se ponen y se quitan, y con cada puesta se es alguien y se deja de ser el anterior, "…la identidad es fluctuante, desplazable, y los personajes son "yo" en cualquier momento…" (Valdés en Cornejo 136). Estos trozos de narración se retoman y cada vez nos cuentan más, de modo que lo absolutamente incomprensible se va explicando, y el quién de todos va tomando forma. Se trata de un proceso en espiral en el que se retorna sin tocar el mismo punto. Narración-identidad-locura forman un trinomio que se convierte en dos: narración-identidad/ locura. La identidad y la locura se fusionan de modo que ésta no se puede separar de aquélla, la conforma íntimamente porque al quién respondemos hablando de la locura, narrando sus características y las experiencias que le son propias. La locura es el qué del quién y el 'quién al desnudo', esto último significa que es el quién cuando no se tiene el soporte de la mismidad porque se cambia de un cuerpo a otro o porque es el cuerpo propio el que cambia sin evolucionar –de hombre a vieja o a bebé–, pero lo reconocemos todavía porque hay ciertos rasgos de locura que el personaje no puede dejar de llevar consigo cuando se apropia de distintos cuerpos o cuando cambia las características del propio.

¿Tiene algo de particular el proceso de formación de la identidad de este loco? Sí. Aun-

que es claro que dicho proceso es único para cada persona, podríamos decir que para el loco es dos veces único: por lo que toca a cualquiera y por las características que le son propias. Se trata de un camino complicado que nos van mostrando a pedazos, pedazos que a veces son retomados y explicados con toda claridad, pero no siempre. Con frecuencia se expone la vida en forma oscura y ambigua, de modo que podemos entender muchas cosas o… no entender. El camino entre los medios y los fines es largo, complicado y con frecuencia se roza y rebasa el extremo. El proceso de formación de la identidad es extremo también por la forma en que la plantea el loco, tan llena de contrastes: ambigua, oscura e intrincada en ocasiones y a veces con una claridad inesperada de modo que es capaz de exponer verdades apabullantes. Y siempre se trata de una comunicación cerrada que no obtiene respuestas; podemos pensar que se hablan a sí mismos pero ni siquiera ellos parecen escucharse aunque griten porque sus gritos son mudos, aunque repitan una y otra vez lo mismo. ¿Cómo va a ser escuchado si al loco lo rodea el abismo? El loco, con todas sus formas de poder y a pesar de ellas, está condenado a que el vacío lo rodee, y no sólo eso sino a que lo absorba; termina formando parte de la nada.

A veces el loco es un nadie y otras es todos. Cuando es nadie, es no-visto, no-escuchado, no-percibido; no tiene rostro. Por eso la incansable búsqueda de un alguien para ser él. En el transcurso de este intento de ser en que la identidad se busca en lugar de construirse se puede ser todos; el mismo esfuerzo implica ser uno que otro, o ser uno y después otro y otro. También se vuelve posible ser todos al mismo tiempo, pero lo más común es que una identidad se diluya para dar lugar a otra. Estamos ante un proceso de búsqueda y pérdida de la identidad, se es y se deja de ser una y otra vez, se posee un ‘quién’ y se des-posee. Y de no poder nada se puede todo como por ejemplo engendrar el hijo de alguien más. Pasa de la impotencia estéril y desgarradora del que no puede ser a la omnipotencia del que puede ser todos o a la prepotencia del que se siente superior porque posee *un* poder o *el* poder. Y otra vez es impotente.

Por otro lado, durante el paso de la omnipotencia a la impotencia el loco crea y destruye, edifica lo que está destinado a caer estrepitosamente o a desaparecer. Hay creación en la locura pero también un desmesurado poder de destrucción: se destruye a sí y destruye a otros, porque su poder arrasa. El loco suele arremeter contra alguien que puede ser otro o sí mismo, de modo que en este proceso de formación, o más bien de apropiación de la identidad, es mucho lo que se construye pero también lo que se destruye o, más bien, hay creación en la destrucción; el loco no destruye de cualquier manera, sino ejercitando un gran poder creativo. Pero hay un punto final, un punto sin regreso en el que acaba en la impotencia más absoluta y radical; el loco que era nadie termina no-siendo, siendo nada.

Podemos abordar el estudio de esta locura como identidad narrativa siguiendo los niveles que antes expusimos: lingüístico, práctico, ético y narrativo. Cada uno nos dice algo de la locura en tanto 'quien', en cuanto identidad del personaje más importante de la obra: Mudito −Humberto Peñaloza− y de aquéllos en torno a quienes gira. Por supuesto, el narrativo será el más interesante para nosotros y el que se tratará con mayor profundidad.

5.1.1 Nivel lingüístico y pragmático. En este nivel la persona como referencia identificante y las situaciones de interlocución (yo-tú) adquieren rasgos muy especiales. Para empezar, Mudito olvida su nombre propio, quiere olvidarlo; su primera y última identificación y él desea ser inefable (143, 159, 274, 283). Seguramente su triste e insignificante historia le lleva a considerar su nombre algo digno de ser olvidado o, al menos, no nombrado. Saber que se tiene un nombre y no querer decirlo es dar un paso hacia la des-identidad. Al anularse de esta manera Mudito no sólo es víctima de los demás sino también de sí mismo, 'se padece' y no sólo de esta manera sino de diferentes formas, lo constataremos en varias ocasiones. Es que si omite su nombre omite su historia y con ello a sí mismo, borra a alguien que desprecia por un lado, y

por el otro eso le permite ocultarse junto con sus terrores. Por eso huye cuando al jugar a llamar a alguien por teléfono, piden hablar con él, lo nombran: "No pudieron hablar con Humberto Peñaloza porque al oír ese nombre huyó por los pasillos…" (447). A partir de un hombre que se des-identifica con su nombre propio surge otra referencia identificante que permite nombrar a esta misma persona; se trata de un sobrenombre: Mudito.

Ciertas situaciones de interlocución adquieren un interés especial porque el personaje crea diferentes 'yo' que pueden ser otra persona −una de las viejas−, un animal −es el perro de la Iris−, una cosa −una mancha en la pared o una fábrica de órganos para monstruos−. Incluso llega a ser una cabeza, la cabeza del Gigante: "Me van pasando de mano en mano, me dejan caer al suelo, me tiran al aire,…" (112). También sucede que es más de uno al mismo tiempo y así Mudito es esa cabeza pero también es otro más, como si se desdoblara, y esto da lugar a situaciones lingüísticas y pragmáticas muy particulares porque se involucra simultáneamente en dos diferentes papeles que desde el punto de vista técnico serían excluyentes: o está en uno o en el otro: "El grupo que **formamos**[1] para presenciar el espectáculo se ha estrechado tanto alrededor de Romualdo y de la Iris que **nuestras** piernas **me** ocultan…" (111). Él está tanto en el grupo que rodea a Romualdo como en la cabeza tirada en el suelo. Podemos observar lo mismo en el siguiente ejemplo: "… lo que **nosotros**, calientes con la juerga, **vamos** a hacer **conmigo** y yo no tengo manos para defenderme…" (112). Una vez más es dos al mismo tiempo, uno de los que maltratan la cabeza y la cabeza maltratada.

Gracias a estas distorsiones es capaz de ser observador de una escena en la que participa activamente, como cuando se ve haciendo el amor con la Iris: "Yo me escondía dentro del Ford para **verla hacer el amor conmigo**,…" (96). Mudito es testigo y protagonista en el mismo acto, observa y hace, está dentro y fuera.

---

[1] En todos los casos en que cite *El obsceno pájaro de la noche* la negrita es mía y la uso para subrayar el aspecto en cuestión.

Tenemos también que los interlocutores pueden cambiar bruscamente, sin previo aviso o preparación. De este modo el 'tú' en un primer momento puede referirse a una persona y en el siguiente a otra, como haciendo alusión a dos realidades, una se borra para dar lugar a alguien más, se esfuma un personaje y surge otro en su lugar. Mudito, después de haber sido reducido al 20% por el Dr. Azula dirige un largo monólogo a la madre Benita y de pronto es Emperatriz a quien habla: "… y **usted** (la madre Benita) a mi lado, cuidándome, velando por mí en silencio, vigilándome, sí, no me **cuidas**, me **vigilas**, Emperatriz,…" (299). Otro ejemplo interesante de esta misma situación en que el 'tú' cambia de persona súbitamente se muestra en un diálogo que sostiene Humberto (H) con don Jerónimo (J) primero y con Emperatriz (E) después:

> J: "Estaré atento a la aparición de su próximo libro.
> H: Me alegro que le interese.
> J: Me interesa todo lo suyo…
> H: Gracias.
> J: …como si fuera mío…
> H: Gracias, Emperatriz.
> E. No tiene de qué agradecerme, Humberto" (268).

Don Jerónimo se desvanece y con él el relato de Humberto acerca del primer encuentro entre los dos para dar paso a Emperatriz, la enana con geta de buldog y colmillos babeantes y es así que la perfección de Jerónimo se diluye en la perfección invertida de la enana. A través del mismo mecanismo encontramos otros ejemplos como cuando la Peta Ponce conspira con Miss Dolly y Larry en contra de Emperatriz y de Humberto y de pronto aparece éste contestándole (265-266).

Los cambios de voces son frecuentes, de un 'yo' a un 'tú' o de un 'él' a un 'yo', cambios sin transición que a veces confunden y en un primer momento nos hacen pensar que es otro el que habla como cuando Inés Azcoitía dice: "… que la Iris Mateluna arrastra en el carro

que era del Mudito, pero que él ya no puede arrastrar porque no ha estado nada bien el Mudito, se pasa el día sentado en ese sitial adornado con gárgolas de madera y **te acercas y me pones la mano benigna en el brazo y me preguntas**: ¿Cómo amaneciste?" (391). De escuchar a Inés hablando del Mudito en tercera persona pasamos de pronto a escuchar la voz de Mudito −yo− dirigiéndose a Inés −tú−: es él quien dice 'y te acercas y me pones…"; el siguiente párrafo de la novela es el que nos lo indica; si no lo leemos parece que es ella la única que habla.

Cuando Inés se queja de que Jerónimo no la deja en paz se presenta un caso similar: en un primer momento ella es el 'tú' al que alguien se dirige y acto seguido es el 'yo' que se lamenta: "No **te** va a dejar tranquila, eso lo **sabes**, tiene que vengarse porque no **le diste** el hijo que necesitaba y no **me** deja descansar, la idea de que Jerónimo vuelva a **tocarme** sexualmente **me** vuelve loca, no **puedo** soportarlo…" (392).

Este juego de posiciones es factible porque la obra "(o)frece… el obedecer el narrador a una de las posibilidades más complejas que la novela puede presentar: la del narrador-testigo-personaje" (Goic 262). El punto de vista cambia tanto que la separación entre las personas se funde, y el 'dentro' y el 'fuera' de una situación se disuelven como si se tratara de la cinta de Möbius en que no existe límite y en la que con un movimiento continuo se está fuera sin salir y dentro sin entrar.

Lo importante de este primer acercamiento a la locura como identidad narrativa es que observamos distorsiones de las funciones lingüísticas, y ello nos permite ir configurando el 'quién' de los personajes. Podemos pensar que se presentan transgresiones lingüístico-pragmáticas que a la vez que nos confunden nos confirman que a la locura no se le conoce directamente. Sabemos que siempre que hablamos de la identidad/locura es necesario dar rodeos múltiples y eso hace que el 'quién' se nos revele con mayor dificultad porque se escabulle, y puede llegar a suceder que nos quedemos sin conocer y comprender al loco y a todos aquéllos

de quienes sólo podemos llegar a saber algo a través de lo que éste narra.

5.1.2 Nivel práctico. Acercarnos a la identidad/locura a través del nivel práctico tendría que permitirnos determinar el 'quién' de una acción, conocer al sujeto que hace algo. Sin embargo, aquí se nos presenta el mismo problema que en el nivel lingüístico. Hay acciones muy claras en las que interviene un agente y un paciente. Pero hay otras en las que no sabemos con certeza quién hace algo, qué hace y quién padece lo que alguien hace. Hay acciones que son narradas por diferentes personas y con cada una todo se transforma y nos enredan; lo veremos con más profundidad al llegar al nivel narrativo. Nos detendremos aquí en las relaciones agente-paciente entre los siguientes personajes: Jerónimo, Inés, Humberto y Peta Ponce.

Hay una acción particularmente complicada. Se trata de la unión que permite concebir a Boy. De acuerdo a las diferentes versiones Boy es el resultado de las relaciones entre Mudito y la Iris, Humberto e Inés, Humberto y la Peta Ponce, Jerónimo e Inés y Jerónimo y la Peta. En todos los casos la intención del acto es la misma: concebir al heredero de Jerónimo de Azcoitía. Así tenemos primero que Mudito, vestido de gigante, hace el amor a la Iris. Describe el acto en que él es el agente que tiene la iniciativa y ella el paciente que ignora su intención. Se trata de un padre y una madre para concebir al hijo de otro, por eso en algún momento puede decir: "… estamos cuidando a su hijo (de don Jerónimo) en el útero de la Iris,…" (66). Mudito planea la acción con todos sus detalles y la lleva a cabo tal como la concibe lo que le permite afirmar con plena seguridad: "Yo soy el padre del hijo de la Iris." No puede tener dudas de su paternidad porque cuida todos los pormenores y conoce a todos los personajes, sabe qué tiene cada uno y de qué carecen, y así agrega: "Tengo algo que don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esta capacidad simple, animal, de engendrar un hijo" (94). Ni Iris sabe, ni Inés, ni Jerónimo; tan sólo Mudito, ese 'ser en la sombra' conoce el motivo, el qué, los

‘quién’ que intervienen y, sobre todo, el para qué. Incluso sabe que es un monstruo el niño que nacerá (136, 137, 138). Esto los convierte a todos en pacientes de la misma acción que ejerce Mudito porque la reciben directa o indirectamente.

El plan que urde Peta Ponce es muy diferente en relación a lo mismo. Según éste, Jerónimo tiene que hacer el amor a Inés en la sucia y hedionda cama de la Peta, algo a lo que es imposible que él acceda dado el asco y la repugnancia que le inspira la vieja. Pero Humberto sí puede y, como la noche en que esto sucede Jerónimo le había robado su herida, asume su identidad, *es* su patrón. Inés se lo confirma: “…tú eres él” (215). De este modo Humberto hace el amor a Inés, pero ella está haciendo el amor con Jerónimo, por eso no deja que la bese, para no saber con quién está en realidad (216-217). La Peta es el agente de este plan y Jerónimo, Humberto e Inés los pacientes. A nivel de la acción en sí en que sólo dos podrían intervenir las cosas se complican porque estamos ante un acto de amor en el que participan tres personas y una de ellas está ausente. Humberto la abraza, le sube el vestido, trata de besarla; es, aparentemente el agente. Pero no es él a quien ella hace el amor sino su esposo; el agente, por tanto es alguien que no está y Humberto ‘padece’ no ser él. Inés puede ser vista como agente activo si consideramos que *hace* a Humberto otro hombre: Jerónimo.

El heredero de los Azcoitía no es concebido por Iris como nos había hecho creer la versión que comentamos. Una nueva narración de los hechos contradice la anterior; según ésta Jerónimo e Inés hacen el amor por un lado y por otro, totalmente separados de ellos, Peta −que piensa en Jerónimo− y Humberto −que piensa en Inés−. Dos parejas hacen el amor al unísono, “…el hijo de don Jerónimo es engendrado en el sincronismo de un acoplamiento mágico que hace fecundo al impotente…” (Goic 117-118); se trata de la pareja ‘luminosa’ y la ‘sombría’ que es la que transmite la ansiada fertilidad a los amos, presentes sin estar ahí. A la Peta y a Humberto les toca ser agente y paciente del mismo acto: ella −agente− hace el amor a Jeróni-

mo a través de la persona de Humberto −paciente− y del mismo modo él hace el amor a Inés a través de la Peta. El papel pasivo que juegan es doble: reciben el acto de amor y se convierten en otro: "Avanzó (Inés) desde la oscuridad. La cogí y la llevé a la cama y la poseí como ya le dije". Pero más adelante nos dicen que no era la mujer joven y bella, sino la vieja y repugnante: "… Madre Benita, en esas tinieblas yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a otra, a la Peta, a la Peta Ponce que sustituyó a Inés por ser ella la pareja que me corresponde…" (223). Y para la Peta también es el otro quien le hace el amor: "En el momento del orgasmo ella [la Peta] gritó:/ −Jerónimo" (224). Los dos ven el rostro del otro en aquél que tenían frente a ellos.

Por último, tenemos a las parejas 'luminosa' y 'sombría' cruzadas: Jerónimo y Peta (431), Inés y Humberto (294-295). De acuerdo a esta versión los amos descienden al nivel más bajo para lograr el hijo imposible y los sirvientes consiguen lo inalcanzable porque tocan lo prohibido. Jerónimo hizo el amor "… con una vieja asquerosa de sexo podrido,…" (294), pero no es agente sino paciente de la pasión de la vieja; por eso podemos decir no que hizo sino que 'fue hecho' el amor. En cuanto a Humberto con Inés por una vez se siente agente y rebasa el límite de lo permitido a gente como él, y tan pronto logra llegar a ella lo demás no existe, puede dejar de existir. "Don Jerónimo lo aseguró: yo, esa noche, en el cuarto de la Peta Ponce, hice el amor con Inés. Toqué su belleza. ¿Qué importaba, entonces, que la muerte me estuviera vedada? ¿Y el agua? ¿Y el sueño completo y la vigilia total?" (294).

Todas estas versiones son afirmadas y reafirmadas, contradichas y vueltas a contradecir una y otra vez. Y en todas ellas hay cooperación, competición y lucha. Humberto coopera con la Peta porque lucha por llegar a Inés pero tiene que competir nada menos que con don Jerónimo. Jerónimo lucha por tener un heredero y compite con Humberto por su virilidad, por eso lo hace testigo de su potencia… que no posee: "… no, no salgas de la habitación, Humberto,

mira cómo me desnudo yo también como si me desollara, quédate aquí para que veas cómo soy capaz de hacer el amor, quiero que te extasíes ante la fuerza de mi virilidad que tú no tienes, mi sabiduría en estas artes que tú ignoras…" dice el patrón al secretario, y más adelante confiesa "…pero es la excusa de que me valgo para no revelar mi impotencia desde esa noche en que engendré a Boy, tú eres dueño de mi potencia, Humberto,…" (227). Inés lucha por tener un hijo y después, al hacer suya la causa de la beata, lucha por conseguir su santificación, coopera con todos y no compite con nadie. ¿Para qué? Tiene el amor de Jerónimo, de Humberto, de la Peta. No necesita, por tanto, hacerlo, al menos aquí, en el acto que une a los cuatro personajes. Sin embargo Inés, aquélla que no compite se vuelve después una competidora feroz y termina sus días jugando descarada y descarnadamente con las viejas de la Casa, lo veremos en su momento. En este juego de cooperaciones, luchas y competencias hay un plan, el mismo plan siempre, sólo que a veces es concebido por la Peta, otras por Jerónimo y otras por Humberto. Y todos fracasan, nadie logra aquello por lo que lucha.

Por segunda vez se nos complica llegar al quién de la acción, necesitamos realizar un doble rodeo una vez más. Todos aquellos que intervienen en ciertos actos importantes ocupan diferentes posiciones y eso confunde y desorienta. Poco se aclara en el transcurso de la obra y mucho queda en la contradicción. Pero a pesar de ello, o tal vez gracias a eso, nos acercamos otro poco a la locura. Vimos aquí que los medios y los fines para lograr que la acción se realice se dan fuera del límite; hay transgresión y desmesura en cuanto al papel que desempeñan los personajes en las distintas acciones. Los actos que analizamos constituyen experiencias extremas que crean y destruyen y en ellos se puede todo, se puede más que otros y a veces no se puede nada.

5.1.3 Nivel ético y moral. ¿Puede encontrarse lo más elevado de la identidad en un ser tan pe-

queño e insignificante que dice ser nadie y que cuando es, es otro? A simple vista pareciera que un loco no puede responder por sus actos, por tanto, no se le pueden atribuir. Por algo la locura constituye un argumento que ha dispensado de severas penas a asesinos, ya lo dijimos. En nuestro caso veremos que −como todo lo que hemos estudiado− en el loco lo ético y lo moral adquiere sus propios rasgos.

De Mudito sabemos, aunque no hemos profundizado en ello, que busca una identidad porque él es nadie. Al conocer su historia y el papel decisivo del padre en el ideal de su vida surge la cuestión de la estima y del respeto de sí. Los Peñaloza no tienen rostro, son nadie y hay que buscar salir de esa insignificancia, por eso "… mi padre trazaba planes para mí, para que de alguna manera llegara a pertenecer a algo distinto de ese vacío de nuestra triste familia sin historia ni tradiciones ni rituales ni recuerdos, y la noche nostálgica se alargaba en la esperanza de su voz que ansiaba legarme una forma, …" (99). Y el ideal se llena, se satura con una persona: don Jerónimo de Azcoitía, nada más y nadie más. Desde el momento de su primer encuentro con él sentirá un dolor agudo que ya nunca lo abandonará, el dolor de lo inalcanzable, de la perfección encarnada, del rostro que nunca tendrá, del ser que jamás será. Su padre y Jerónimo son 'otros distinto de sí' que afectan su identidad/locura. Uno le dice y enseña que es nadie y Azcoitía se presenta ante él como el 'quién' deslumbrante que quiere pero no puede ser. En estas relaciones se manifiesta de un modo muy especial la disimetría entre el agente −su padre o don Jerónimo− que hace y el paciente que sufre −él−, y sólo será capaz de invertir posiciones a través de las ficciones que crea en torno a sí y a los otros.

De este modo tenemos que el ideal de Humberto Peñaloza no consiste en *ser como*, sino en *ser* Jerónimo y el plan de su vida entera gira en torno a lograrlo. La estima y el respeto de sí parecieran estar ausentes, por eso necesita tener poder; ello le permite ser alguien. En ocasiones 'se apodera del poder' de otro como sucede con la potencia viril de Jerónimo. Otras lo

genera como el poder que le da el conocer los intrincados pasillos de la Casa. Al hacer suya la virilidad del patrón deja a éste impotente, al quitarle a Jerónimo algo tan importante puede controlar y hacer que el gran señor dependa del ser insignificante: "… tú eres dueño de mi potencia, Humberto, te quedaste con ella como yo me quedé con tu herida en el brazo, no puedes abandonarme jamás, necesito tu mirada envidiosa a mi lado para seguir siendo hombre, si no, me quedará esto lacio entre las piernas…" (227). El solitario y mudo testigo posee el poder del otro y eso lo coloca por encima del que añora ser y le permite humillarlo e invertir posiciones: al ser menos el otro él se siente más y así puede gozar de la estima y del respeto de sí, aunque esto sea efímero y falso. No es que Humberto se eleve sobre el patrón, sino que al rebajar y humillar a Jerónimo logra que el respeto y estima que siempre había sentido hacia él desciendan por debajo de la estima y el respeto hacia sí mismo y por eso sin elevarse queda por encima de Jerónimo. Es por esa razón que lo rebaja más de lo imaginable, a un nivel posterior al último de los niveles; transforma a Jerónimo, al perfecto e impecable don Jerónimo en un maricón. No se conforma con dejarlo impotente −eso era poco−, e implacable lo hace *su* maricón: "… mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón,[…] castigaba a mi patrón transformándolo en humillado, […] don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada que lo iba envileciendo […] lo que quieras, Humberto, lo que se te antoje con tal de que nunca te vayas de mi lado" (227-228). Le voltea la disimetría de la que hablábamos y más que paciente lo hace víctima, y todo ello con enorme desmesura. Envilecer al ya envilecido Jerónimo es la única manera de quedar por encima de él, despreciarlo y lograr algo de estima y respeto para sí. Que un 'nadie' desprecie profundamente a un 'alguien' y que este 'alguien' no pueda vivir sin aquel 'nadie' y le ruegue olvidándose de su orgullo ancestral, no es un logro cualquiera.

También se logra poder al conocer o apoderarse de las miserias del amo. Esto es cierto

en todos los niveles sociales que se relacionen entre sí, aunque alguien sea sirviente del sirviente; alguna miseria habrá siempre −como un vómito (67) − para 'apoderarse' de ella. Pareciera que las humillaciones y sobras recibidas al transformarse en odio se convierten en una fuerza, en un generador de poder que puede manifestarse abiertamente o, como nuestro caso, creando una ficción que transforme a aquéllos que los humillaron.

Decíamos que también puede suceder que Mudito genere el poder que necesita. El conocer los laberintos de la Casa y transformarlos a su gusto tapiando una y otra vez constituye una fuente indudable e inagotable −mientras exista la Casa− de poder. Además, tiene las llaves. Por eso puede esconderse, huir, dejarse encontrar, entrar o salir, o poner sitios a disposición de las viejas que es lo que le permite ser una de ellas. De ser un sirviente de sirvientes se convierte en una vieja que posee, participa en y guarda un secreto. Pero sólo él conoce el secreto del secreto: él es el padre del hijo de la Iris. Lo sabe él y nadie más y permite que la vida de las viejas gire en torno a la idea del embarazo milagroso. No dice la verdad porque él quiere encargarse del hijo de Jerónimo que crece en el útero de la Iris, lo que se traduce en poder.

La superioridad que logra es efímera, se desvanece rápidamente. Por eso lo más común es que se sienta un ser inferior, así lo declara una y otra vez. A veces reconoce esa inferioridad en sí mismo: "Nada, nadie, no soy nadie" (77). Pero a veces su propia insignificancia la descubre en otros, como en la Iris a quien dice "… eres un ser inferior, Iris Mateluna, un trozo de existencia primaria que rodea a un útero reproductor tan central a tu persona que todo el resto de tu ser es cáscara superflua" (76). Una vez más, al rebajar al otro se coloca por encima de él, pero sólo en apariencia. En realidad es a sí mismo a quien rebaja porque se somete, obedece a Iris, a ese ser inferior a quién desprecia, la sigue y ella lo guía y controla 'como a un perro'. Se trata de una auto-confirmación −aunque indirecta− de su insignificancia. Y también se da el caso de que sean otros quienes la confirman, como don Jerónimo que exclama furioso: "No

le puedo perdonar a ese roto de porquería que haya tocado a mi mujer, que haya tenido el atrevimiento de acercarse a lo que para gente como él es y tendrá siempre que ser prohibido, a lo que nació sin derecho a tocar. Hay que castigarlo" (294). De este modo tenemos que tanto Mudito-mismo −en sí y en otro distinto de sí− como el 'otro absoluto' corroboran de una u otra manera su pequeñez.

Dijimos que Mudito es personaje, testigo y narrador de las mismas situaciones, agente y paciente; participa, es cómplice, compite y lucha; crea eventos, los re-crea y los vuelve a crear; se nos esconde y se nos muestra abiertamente; es vieja, perro, bebé, escritor. ¿Cómo imputar la responsabilidad de los actos a un personaje que está dentro y fuera de las mismas acciones y de diferentes cuerpos? Si es capaz de asumir otros 'yo', ¿cuál de ellos puede responder a la imputación diciendo 'yo soy'? La identidad, en el sentido más elevado, radica en poder decirlo. Precisamente en ello se encuentra la particularidad del carácter ético y moral de la identidad/ locura: Humberto crea otros 'yo' que carguen con la responsabilidad del acto y en este sentido podríamos hablar de una responsabilidad mediada por un tercero, de un 'yo en otro' que responda por él, que se adjudique el 'yo soy' que él no puede decir. Es la forma de lograr que al menos uno −y por lo general más de uno− asuma la responsabilidad. Así, del mismo acto de amor se declaran autores Jerónimo −con Peta y con Inés (294) −, Humberto −con Inés y con Peta (217, 223) −, Mudito −con Iris (95) −. Del proyecto de la Rinconada Humberto es autor pero también Jerónimo y Peta. ¿Quién es el padre de Boy? 'Yo soy' dice Jerónimo y dice Humberto. Y, ¿quién es el monstruo? ¿Boy?... ¿Humberto?

5.1.4 Nivel narrativo. Llegamos a lo más complejo del análisis que realizaremos porque nos encontramos con que lo que se narra es contradictorio; de lo mismo nos presentan diferentes versiones, "… insólita predicación que afirma y niega todo cuanto menciona, […] Puesto que

en *El obsceno pájaro de la noche* […] nada es real ni ficticio, ni verdadero ni falso,…" (Cornejo 10). Hay distintas ficciones dentro de la ficción que en sí constituye la novela y los límites entre ellas son sumamente imprecisos. Resulta que Humberto Peñaloza −que se convierte en Mudito al llegar a la Casa− es escritor y quiere escribir sobre Jerónimo de Azcoitía, Inés y Boy −el hijo de ambos−. Narra la historia de estas personas y la suya propia, pero otros también lo hacen y con cada relato nos arrojan pedazos de vida que se contradicen y por eso el 'quién' de los personajes es inasible o, más bien, asimos a un 'quién' diferente con cada historia. Tiene que haber muchas historias debido a que no se trata de cambios que pueden incorporarse para que la historia recupere la concordancia. Los relatos que nos cuentan no se pueden tejer en uno sólo, las diferencias no se pueden sumar.

Humberto narra su historia y la de los otros, pero no de cualquiera sino de aquellos que 'cuentan', en especial Jerónimo e Inés. Entre él y los 'quienes' que importan hay una disimetría desmesurada: ellos como agentes que hacen, que tienen el control; él como paciente casi impotente que padece esas acciones. Pero Mudito soluciona esta desmesura con otra: les voltea el mundo al revés, ya lo veremos.

Los relatos son narrados principalmente por Humberto Peñaloza, Mudito y un narrador omnisciente. Si bien Humberto y Mudito son la misma persona su situación y narraciones son distintas y el tiempo de uno también es diferente al del otro. Ciertos personajes llegan a tomar la palabra y aunque sólo lo hacen ocasionalmente sus breves intervenciones son de una importancia radical porque nos presentan versiones opuestas a las que conocíamos a través de Humberto o de Mudito; éste es el caso de Jerónimo, la Iris y Emperatriz. Ordenaremos esta parte del análisis en torno a los siguientes personajes a quienes conocemos −y desconocemos también− a través de distintos narradores:

1. Humberto Peñaloza y Mudito. Su vida la narran ellos mismos pero también las viejas, Em-

peratriz y un narrador omnisciente.

2. Jerónimo e Inés. De ellos nos cuenta un narrador omnisciente, Humberto, Mudito y Jerónimo mismo.

3. La Rinconada. Es la creación destructiva narrada por Humberto.

4. Mudito/Boy y Jerónimo. Tenemos a un narrador omnisciente y a una voz que parece ser la conciencia de Mudito.

Detengámonos en cada uno de ellos:

5.1.4.1 Humberto Peñaloza y Mudito. Sabemos de él que fue hijo de un insignificante profesor que le enseña a ser nadie −gran lección que lleva a cuestas toda su vida−, por tanto, hay que buscar ser alguien. Ser nadie equivale a ser minúsculo, insignificante; es lo mismo que 'ser en la sombra'. El personaje se reconoce así, pero es incapaz de construir él mismo una identidad −un alguien, un 'quién'− y por eso la busca fuera de sí. Inicia una búsqueda frenética y laberíntica de una identidad, pero cada camino que emprende no tiene salida y debe seguir buscando sólo para empeorar su situación: es Mudito, es Humberto, es Jerónimo Azcoitía, es la séptima vieja, es 'todos' los monstruos, es una fábrica de miembros para monstruos, es una mancha en la pared y, por último, es nada. La novela narra el tránsito desde un vacío en la identidad hasta una no-identidad; del cuerpo como mediador con el mundo al cuerpo como cosa manipulable y como condena que impide esa mediación, del que permite 'reinar sobre' al cuerpo apropiado, del cuerpo como otro al cuerpo como cosa; de ser nadie a no ser.

La gente como los Peñaloza no tienen rostro ni recuerdos y Humberto, incapaz de formar y forjar una historia propia, una identidad que no se borre, dirige su esfuerzo a apoderarse del 'quién' de otro: Jerónimo de Azcoitía. Leemos que Humberto estudia Derecho y don Jerónimo lo contrata como su secretario, pero él quiere ser escritor, necesita serlo para crear y re-

crear realidades, para organizar las experiencias que tiene y las que jamás vive en un todo que llene su 'sí mismo' con 'otros', que le permita −también mediante otros− alcanzar lo que él no puede y, sobre todo, que le deje volcar su detestable sí en los demás. A partir del momento en que conoce a Jerónimo se identifica con él, con su mundo, con sus valores y con todo lo que le pertenece, y quiere *ser él*. Fracasa. Ser Jerónimo de Azcoitía era un plan de vida irrealizable; se trataba de un 'quién' demasiado perfecto, entero. Por eso intenta una y otra vez ser otro, y ese otro es cada vez más bajo hasta que termina siendo nada, verdaderamente nada. La historia de Humberto Peñaloza es la historia de la de búsqueda inútil de una identidad.

Como secretario se convierte en el 'ser en la sombra' de Jerónimo. La noche de las elecciones a senador −Azcoitía es uno de los candidatos−, cuando Humberto es herido por una bala y el patrón le roba la sangre para quedarse con esa herida, se le presenta la primera oportunidad de ser él. Sube al tejado de la parroquia y grita a la multitud que amenazaba a Jerónimo: "Mátenme si quieren, rotos de mierda, aquí estoy…" (204). Con esas palabras Humberto *fue* Jerónimo; nadie podía dudarlo, hasta la muchedumbre atestiguó que se trataba del candidato: "¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que mil ojos, anónimos como los míos, fueron testigos que yo soy Jerónimo de Azcoitía?" (205). El propio Jerónimo, al robarle la sangre de la herida lo convirtió en él mismo (212).

Esa noche Inés también se lo confirma: "… tú eres él" (215), le dice a Humberto y lo cita en el cuarto de la Peta Ponce para hacer el amor y quedar embarazada… de su esposo. 'Jerónimo', lo llama ella. "Sí, soy Jerónimo de Azcoitía, tengo mi herida sangrando para demostrártelo: la tomé en mis brazos. La llevé a la cama de la Peta" (216). Pero Inés no permite que Humberto la bese o la toque, primero, porque siente asco, segundo −y muy importante− porque es la única manera de no reconocerlo, sólo así el que está puede hacerle el amor para que ese acto se realice con el que no está. "… ella decía Jerónimo, Jerónimo, y Jerónimo la pene-

tró,…" (217). Tan es el otro que siente en su cuerpo el amor de Inés hacia su esposo (212). Humberto no podía hacerle el amor, no podía tocarla −se trataba de un sirviente−, pero Jerónimo sí, por eso y para eso Humberto es Jerónimo por segunda vez esa noche. El hijo que nacerá de esta unión será hijo de Humberto, pero Jerónimo será su padre. Poner la simiente para que nazca el hijo del otro es otra manera de seguir siendo él, de prolongar en sí el 'quién' de aquél que añora y tanto le duele. Y así, cada vez que preguntemos ¿quién es el padre de Boy? 'Yo soy', puede decir Humberto, aunque sea Jerónimo el que conteste.

Al encargarse del proyecto de la Rinconada se vuelve a 'poner' la identidad de Jerónimo, el mismo Jerónimo es quien se la otorga, como si le prestara un duplicado de sí mismo: "Tienes que concebirlo [dice a Emperatriz] no tanto como mi representante en la Rinconada sino como yo encarnado en él viviendo entre ustedes y cuidando a Boy", y más adelante, "Humberto mismo será tan *yo* entre ustedes…" (236). Humberto se convierte en la máxima autoridad de la Rinconada, diseña el lugar, lo organiza y lo puebla de monstruos, pero no vive entre ellos sino separado y alejado de esos seres con rostro y figura caótica, pero sí en el mismo lugar que ellos porque sólo así, sólo ahí puede ser diferente y superior, diferente y normal, o tal vez anormal pero con una anormalidad deseada: ser el único no-monstruo entre monstruos. Lo normal se convierte en la referencia anormal necesaria para que la monstruosidad sea la norma.

Su papel consiste en dar órdenes y tomar decisiones pero no forma parte de la vida de los monstruos, adopta la manera acostumbrada por don Jerónimo con sus empleados y sirvientes: lo rodean, están cerca, lo rozan pero no vive con ellos. La única vez que Humberto *desciende* hasta ellos deja de ser Jerónimo para siempre y empieza a buscar otro 'quién' que llene su vacío de identidad. Cae en manos del doctor Azula que le empieza a extirpar órganos y miembros y a extraer su sangre sana, aunque insignificante, para reemplazar todo con órganos,

miembros y sangre de monstruos: “Comenzaron a sustituir mi sangre: vi con mis propios ojos al doctor Azula sacar jeringa tras jeringa de sangre de mi estómago y entregársela a la multitud clamorosa que espera mi sangre buena y con ella se apaciguan durante unos instantes. Se disponen a seguir con lo demás…” (289-290). Y se transforma en uno de ellos, se transforma en *todos* los monstruos. Al recibir lo monstruoso a cambio de su normalidad esos trozos de cuerpo pierden su deformidad, se normalizan; entonces son extirpados de nuevo y reemplazados una vez más por partes de monstruos ávidos por recibir algo: manos, pies o piel sanos; cualquier cosa a cambio de alguna aberración, y se repite lo mismo. Se trata de un proceso que parece no tener fin porque siempre hay alguna monstruosidad que extirpar-injertar-extirpar-injertar… Humberto es ahora un vivero y una fábrica de miembros sanos (292) y no vuelve a hablar. Así, entra como Humberto en la Rinconada y sale como Mudito, un ser reducido y mutilado y como Mudito regresa a la Casa a la que parece haber pertenecido siempre.

Mudito −ex Humberto− llega a vivir a la Casa a cargo de la Madre Benita, en donde barre, limpia, sigue a la Madre, tapia pasillos y, muy importante, posee las llaves. De ser secretario-sirviente de un distinguido e importante señor desciende a sirviente de sirvientes −las viejas−. En este lugar es donde se expresa la mayor parte de sus pesadillas y alucinaciones. Los relatos fuera del asilo pueden ser reconstruidos −aunque nos los den a pedazos− según el común esquema de principio-desarrollo-fin: su historia, la de Jerónimo, la de Inés. Cuando Humberto narra todas las piezas embonan en un lugar; hay cohesión y coherencia en lo que dice, incluso en las ficciones que inventa. Con Mudito es diferente. En su discurso con frecuencia irrumpen pesadillas y alucinaciones que lo sacan de golpe de la realidad en que se encuentra en un momento para arrojarlo en una persecución escalofriante en que los carabineros (45, 149, 152, 157), la Peta Ponce (140, 225, 228), el doctor Azula o todos los monstruos corren tras él (266).

> Aúllan [los perros de los carabineros] persiguiéndome por las calles y la lluvia, el parque lleno de bestias ladrándome por avenidas intolerables, por el puente, me descuelgo por los fierros del puente hasta el río, aúllan persiguiéndome por las piedras resbaladizas, por estos montones de basura podrida, tropiezo en una rama, caigo, me corto en un tarro filudo que puede envenenarme, septicemia, tétano, mírenme las manos coloreando de sangre, me incorporo con las manos y las rodillas sangrientas, huyendo… (45-46).

Se sumerge en esta pesadilla mientras las viejas se burlaban de él y a ellas vuelve en la misma forma brusca y repentina. Y todas las persecuciones tienen un fin: los carabineros desean aprehenderlo por haber robado algo −un ejemplar de su libro− de la casa de los Azcoitía; los monstruos, ya lo sabemos, quieren sus insignificantes pero sanos miembros y órganos. El acoso de la Peta es sexual; ella ya conoce el placer que Humberto le puede proporcionar y, sencillamente, quiere más.

La virilidad de este personaje merece ser considerada aparte. Constantemente lo buscan por su potencia sexual. ¿Quién? Una vieja −la Peta− y un monstruo −Emperatriz−, esperpénticas ambas. Dice Humberto que se robó la potencia de Jerónimo, por eso él lo necesita como testigo cuando quiere estar con prostitutas (226-227); su sexo sin la mirada de su secretario no sirve. Cuentan que es insaciable (266). Dice que la Peta Ponce renació sexualmente la noche en que formó con ella la 'pareja sombría' y desde entonces lo persigue ardorosa. Dice que Emperatriz se quiere casar con él y lo espera vigilante vestida de novia. Pero parece que nada es cierto, que es impotente. Por eso las viejas de la Casa se burlan de él cuando explica que no quiere cargar con la culpa del embarazo de la Iris: "-¿A ti, Mudito?/ −Si no eres más que un pedazo de hombre./ Quién te va a estar echando la culpa a ti…" (45).

¿Quién es Mudito/Humberto/el monstruo/la cabeza del gigante/el secretario/ el escritor/ el potente/el impotente? Es una de las viejas de la casa. Decide ser una de ellas −la séptima vieja− para encargarse del hijo de Jerónimo en el útero de la Iris que Mudito fecundó. Abun-

dan las referencias a Mudito como una de las viejas, a las que a veces llama brujas. "… nosotras siete ahora que me han despojado de mi sexo…" (66). Anula su sexo para formar parte de este grupo sombrío que gira en torno a un embarazo milagroso. Desempeña su papel dentro del pequeño círculo de viejas preparando el nacimiento de este niño hasta que él se transforma en el niño mismo antes de nacer y después de nacido. "Está muy gorda porque yo ya voy a nacer" (436). "Tengo que nacer" y nace para involucionar, para ser más pequeño cada vez: "…las cosas de los cajones de abajo me quedan chicas todavía. Cuando me vaya encogiendo Inés me las irá regalando, y a medida que el porcentaje que queda de mí se reduzca me sentaré en esas sillitas de miniatura, dormiré en esas […] adentro del chalet suizo donde la Iris me criará" (448-449). El desarrollo, como vemos, se da en sus propios términos ya que se presenta al revés: hacia atrás.

Cada nueva identidad que se pone anula las anteriores; no le caben dos al mismo tiempo. Esto lo dice el mismo Mudito desde que se ponía la cabeza de gigante de Romualdo: "Me la pones por encima, ritualmente, […] anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista […] la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara" (89-90). Así, cuando es Mudito no es Humberto, cuando es Jerónimo no es monstruo ni Mudito; ahora que es el bebé nacido de la Iris ya no es la vieja, ni Humberto, ni la cabeza. Parece ser que cada identidad tiene un fin y para lograrlo se pone cada una: es Jerónimo para amar a Inés, es la cabeza de gigante para embarazar a Iris, es el secretario para estar cerca de Jerónimo y tener acceso a él, es el escritor para vengarse de Jerónimo e Inés –lo veremos–, es una mancha en la pared para no ser, es el monstruo para explicar su propia monstruosidad. Mudito/Humberto es todos estos 'quién' en diferentes momentos. Pero aún no hemos terminado porque se nos siguen descubriendo más identidades cuando otros lo narran a él.

Iris dice de él que sí habla y oye y que la obligaba a salir a la calle a hacer ‘cosas’ con el gigante para regresar a la casa a contarle los detalles del encuentro (513). Es, entonces, un enfermo obsceno y morboso. Las viejas dicen −porque otras les dijeron− que a Mudito lo parió una joven dentro de la Casa y las asiladas lo criaron para sacristán (363-364): nació sietemesino, medio idiota, sin oído y sin voz. Sin embargo, y todavía en otra versión más, de acuerdo a Mudito mismo ni a madre conocida llegó. Una mendiga lo encontró y lo hizo suyo para que mendigara en su lugar. Cuando este niño crece y se vuelve pesado, la vieja lo arrienda a otra hasta que ésta muere y lo hereda a otra mendiga y ésta a otra y a otra hasta caer en manos de una ‘muy buena y callada señora’ llamada… Peta Ponce nada menos, la primera asilada en la Casa (365-366). Según esto, no existieron ni el padre insignificante que planeaba la vida del hijo, ni la madre que callaba sin aprobar ese plan, ni su hermana. Nunca fue hijo sino sólo posesión. Y así Humberto, que lamentaba el hecho de pertenecer a una familia sin una historia particular (99), ni una familia como ésa llega a tener; es uno que no posee ni siquiera una historia general, anónima, impersonal y de masas. No tiene ni una pizca de historia al no tener a nadie atrás de él.

Y aún seguimos sin saber quién es, todavía no tenemos todos sus ‘quién’. Hemos de pasar por la Rinconada y por Boy para seguirlo descubriendo, pero antes detengámonos en las identidades de Inés y Jerónimo.

5.1.4.2. Jerónimo e Inés. Humberto, ahora narrador omnisciente, relata la historia remota que *sí* tienen Jerónimo e Inés, historia que ha pasado a través de leyendas y tierras heredadas, de nombres que se repiten en los hijos, de hijos que han de cumplir con la ancestral obligación de ser un eslabón de la pesada y larga cadena familiar teniendo hijos muy parecidos a los que sus padres tuvieron en ellos. Todos aquellos que sí tienen historia pueden mirar muy, muy lejos

atrás de sí.

Jerónimo es Apolo, el dios de la bella apariencia, el hombre que triunfa y se lleva siempre lo mejor, en el que todo es armonía y si existe la perfección existe en él. Inés es su equivalente en mujer. Los conocemos de este modo por todo lo que nos narra Humberto que admira a la pareja perfecta −como todos lo hacen−, los admira y lo deslumbran −forman la 'pareja luminosa'−, pero también envidia a Jerónimo y ama a Inés. Y como no puede ser él y tenerla a ella, los mete en una ficción, los destruye y quiebra así la perfección que tanto dolor le provocó siempre. Pero parece ser que el gran Jerónimo también fue inventado, y si existió así fue sólo para Humberto. El mismo Jerónimo admite ante Emperatriz no ser el que su secretario insistía que era: "[p]ero fíjate que creo que el problema principal del pobre era su necesidad de que yo tuviera una estatura espiritual y una consistencia de que carezco y por eso esa necesidad de inventarme una biografía" (488). Al elevar a los personajes su postura relativa se modifica de una manera análoga a la forma en que los rebajaba, como ya vimos. La distancia entre él y el Sr. Azcoitía se hace insoportable, dolorosa. Humberto quiere ser Jerónimo pero no cualquier Jerónimo. Quiere y necesita ser uno que al no ser él lo desgarre, uno que añore con desmesura, fuera del límite, con locura: "en ese momento mi ansia de *ser* don Jerónimo […] fue tan desgarradora…" (203). Quiere ser el Jerónimo que no es, no aquél que *es* y del que Emperatriz también da su versión, muy parecida a la de Jerónimo. De acuerdo a la enana el patrón −su primo− no es sino un mediocre cualquiera que contrajo una enfermedad venérea en Europa: "El pobre no es demasiado inteligente, su famoso viaje a Europa no le sirvió más que para andar, como todos los criollos rastacueros que bailaban tango en esa época, con *cocottes*: quién sabe cuál le pegaría la espiroqueta que hizo de Boy lo que es…" (411). Qué lejos se encuentra de la figura que Humberto y su padre, murmurando su nombre, ven pasar y cuyo guante lo roza para dejarle una marca que duraría toda la vida. ¡Qué diferencia tan grande entre

aquel ‘quién’ perfecto y este ‘quién’ cualquiera!

De Inés está enamorado (411), pero ni siquiera siendo Jerónimo la puede tener, él mismo lo dice así (224). La viste también de perfección para después quitarle ese vestido y cubrirla con harapos pestilentes de vieja asilada. Inés *es* ese ser perfecto y *es* esa vieja, recordemos que “… uno es lo que es mientras dura el disfraz” (155), uno es lo que se pone, la cabeza, por ejemplo. Si no logra tener a Inés siendo Jerónimo, tal vez lo logre si la transforma a ella. Y así poco a poco la va despojando de su identidad para vestirla de vieja; con cada prenda que ella gana a las asiladas mediante el juego del canódromo es menos Inés y más ellas. Dijimos antes que ella se convierte en una competidora feroz que gana la poca miseria que poseen las habitantes de la Casa. Guarda cuidadosamente el astracán, el visón, las sábanas de seda, los muebles lujosos y

> …duermes en el catre de la Zunilda Toro que reemplazó el tuyo, con una camisa de dormir de la Ema, tomas té en una taza de la María Benítez, en lugar de cartera andas con una bolsa sucia de no sé quién en las manos, usas las medias que le has ido ganando a la Dora y a la Auristela y los calzones de la Lucy, te cubres con harapos, duermes en un colchón meado… (428).

Compite y gana y al hacerlo despoja: a las viejas de sus harapos y a sí misma del astracán, del visón,… de sí misma.

Esta vieja de greñas grises es aquella muchacha ‘más linda’ de quien se enamoró Jerónimo. Inés y la Peta ya son ahora una, la misma. Al rebajarla de esta manera la pone a su nivel −o eso espera−. Mudito/Humberto es en este momento el hijo de la Iris que ésta apuesta contra los dientes de Inés, y se convierte en el hijo que Inés gana en el juego; es ahora suyo, de Inés. Ella está tan cerca, tan a su alcance que la puede tocar… la toca y ella despierta… Jerónimo, le dice. “No dijiste Humberto. Dijiste la misma palabra odiada que dijo la Peta Ponce esa noche en la Rinconada, y en la oscuridad lo revolvió todo y confundió el tiempo y los reflejos y los planos que otra vez me confunden” (465). Está ahora enfurecido; ya no es el dolor

callado de Humberto aquella noche que Inés no quiso besar su boca y que lo recibe con los ojos cerrados susurrando una y otra vez el nombre del esposo querido. Ahora él es todo rencor, y por eso tiene que terminar con esta vieja de pechos flácidos, con esta 'Peta' que chilla pidiendo socorro porque alguien trató de violarla como la ha violado siempre Jerónimo desde la primera noche que se casaron. Inés/Peta enloquece y Mudito ayuda a ponerle una camisa de fuerza para que se la lleven al manicomio. Así termina lo que queda de ella después de haberla desvestido de Inés para poder tenerla a su alcance. Pero ni así, rebajada, pudo ser tuya, Mudito/ Humberto.

Mientras está ella en la Casa se presenta un interesante juego en que las identidades cambian; en esta ocasión alguien es la persona cuya voz adopta. Al principio parece tratarse sólo de una imitación y así ella habla con Jerónimo con la voz de la Rita (424). Pero después los que participan se 'ponen' la identidad de la persona de la voz. En un primer diálogo Inés es la madre Benita que habla por teléfono con el padre Azócar −Iris−. Inés, a través de la voz de la madre expone los despojos de que han sido víctimas las viejas en el juego del canódromo. Inés se acusa a sí misma pero lo hace siendo otra: "y les quita todo lo que las pobres viejecitas apuestan… a ninguna le queda una frazada, ni un chal, ni un brasero, andan tiritando por los corredores, hay varias con bronquitis porque andan medio desnudas…" (439). Es como si la conciencia de Inés necesitara la intermediación de un tercero para poder tener voz y exponer lúcidamente sus locuras; la conciencia de Inés, que ya es 'otro', necesita a su vez a otro para hacerse escuchar.

En la segunda conversación telefónica Inés es Jerónimo e Iris es Inés misma −que realmente se 'pone' a Inés−. Jerónimo en Inés conduce el diálogo a la venta de la Casa que tiene por objeto permitir el desarrollo del proyecto de la Ciudad del Niño e Inés en Iris expone abiertamente su oposición. Pero esta conversación tiene como objeto llegar a un punto: que

Jerónimo le ruegue que vuelva, y le hace decir lo que desea escuchar: "-Inés… si quieres te voy a buscar yo mismo" (444). Lo más íntimo de Inés no puede salir por una vía directa; necesita una vez más de la intermediación de otro. Sólo así sus deseos tienen voz. Pero Iris, que es Inés, no se rinde a la ternura del marido y lo acusa de haberla convertido en una más de sus víctimas. Terminan llorando.

En este juego las identidades se ponen, por eso al tener la voz se *es* otro. Ya no es aquel juego de imitación de voces; se *es* esa voz. Tal vez todo esto tenga algo de catártico porque permite deshacerse de lo que duele: Inés expulsa de este modo los demonios de la culpa y de la añoranza.

¿Cómo reconocer a Inés en la vieja, esperpéntica y repugnante Peta en que se convierte? ¿Podemos decir que la elegante mujer que entra en la Casa ataviada con un visón es la misma que sale vestida con una camisa de fuerza? Sí y no. Es ella porque se trata de su cuerpo −transformado, por supuesto− y porque conserva ciertos rasgos sedimentados en el carácter como la autoridad. Pero también es otra porque sus experiencias son ahora muy diferentes a las de la señora de Azcoitía. Si es cierto que no somos algo distinto de nuestras experiencias, como en algún momento dijimos, Inés es ahora esta vieja sucia que juega al canódromo y despoja a las demás para vestirse con sus miserias, Inés *es* estas experiencias, *es* este 'quien'. La transformación del cuerpo y de la naturaleza de las experiencias no puede darse de acuerdo a una evolución en que lo nuevo −un cambio− tiene que ver con lo anterior y se sedimenta. La locura no se da a lo largo de un continuo; aquí no se trata de lo mismo llevado fuera del límite. Estamos hablando de la 'aparición' de experiencias-otras, de una metamorfosis en un cuerpo-otro, de un viraje absoluto. Por eso, más que de un proceso de transformación estamos ante la irrupción de lo otro, lo otro como experiencias y como cuerpo que irrumpe con desmesura para llevar al límite −y rebasarlo− la existencia misma.

¿Y Jerónimo? ¿Es el que dice no tener la estatura espiritual que Humberto Peñaloza le quiere conferir? ¿Es el hombre superior y distante en que se quiere convertir su secretario? ¿O es el monstruo en que se transforma al pisar la normalidad monstruosa de la Rinconada? Lo que sucede en este lugar es en extremo interesante, por eso merece ser analizado por separado.

5.1.4.3. La Rinconada. El proyecto de la Rinconada −confuso en distintos puntos− es importante para nosotros por tres razones: es un mundo-otro, es una venganza y es una ficción que nunca se escribe. En un primer momento no sabemos con plena certeza si la Rinconada es la venganza de Humberto, o si es un proyecto de Jerónimo que quiere un mundo en perfecta armonía con la perfecta monstruosidad de su hijo, o si es un plan de Jerónimo para robarle a Humberto su virilidad −recordemos que lo despojó de ella−. De esto último habla Humberto cuando está en manos del doctor Azula; se refiere la Rinconada como un complot de Jerónimo en su contra para ponerlo en la mesa de operaciones (279). Lo que el patrón quiere es recuperar su virilidad, que le injerten los genitales del secretario porque después de la noche con la Peta Ponce le quedaron inservibles, podridos. Quiere, además, castigarlo dejándolo sin órganos por haber tenido la osadía de tocar a Inés pero a Humberto ya sabemos que no le importa. Si llegó a tocarla −y si el mismo patrón lo dice tiene que ser− ésa es la culminación de la existencia entera.

Nos cuentan que Jerónimo ideó el proyecto de la Rinconada −Boy es la figura en torno a la que se organiza− pero parece que Azcoitía carecía de la capacidad para idear algo tan complejo: "Es imposible que un ser como Jerónimo invente cosas así" (410-411), dice Emperatriz al referirse a la mediocridad intelectual de su primo. Pero Humberto sí puede porque talento le sobra (488) y parece que motivos también. Él destruye lo que lo deslumbra y no puede alcanzar, odia lo que ama y no puede tener, envidia y añora lo que no es y lo transforma en

otro. Del odio de Humberto sabe Emperatriz (411); odia por lo que no es pero también por lo que es, por todo aquello que tiene que llevar a cuestas. Y ese odio se convierte en un generador y lo vuelca en una creación devastadora: la Rinconada y el hijo de Jerónimo de Azcoitía. ¿Cómo vengarse de Jerónimo por ser perfecto y tener todo, por nunca haber podido alcanzar a Inés? Hay que hacerle un hijo a la medida de su luminosidad; su vástago tiene que ser una aberración. ¿No es cierto que los mayores dolores nos llegan a través de los hijos? Pues bien, el heredero del ilustre apellido será alguien a quien el propio padre desee matar en el momento de verlo por primera vez. Pero no lo hará. El escritor no le permite hacerlo porque eso sería demasiado simple y significaría acabar muy pronto su venganza y ésta tiene que seguir. El hijo vive para deshacerse de su padre algún día.

Así, nos cuentan que Jerónimo tuvo un monstruo −no sabemos exactamente cómo o con quién−. La perfección al derecho engendra la perfección al revés, y aquí inicia la gran ficción de la obra −o una de ellas− porque: "… the biography of Don Jeronimo, the birth of Boy and most of the episodes of La Rinconada involving the monsters constitute sections of Humberto's book…" (McMurray 125). El secretario ha de encargarse de organizar un mundo en armonía con la monstruosidad de Boy, donde su suprema deformidad sea la mejor de todas, la más acabada. Y así la Rinconada se convierte en un carnaval permanente, en un mundo-otro con su propia estructura, dictados, y sus muy particulares obligaciones y derechos: "Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval…" (Bajtin 1986,173). Se requería un mundo carnavalesco para vivir siempre en él en el que los monstruos dejaran de ser un espectáculo, en el que las dolorosas relaciones entre seres normales y monstruos se transformaran en armoniosas relaciones entre iguales, iguales al menos en un primer momento y en cuanto a un único sentido, la calidad de ser monstruo. La Rinconada, como el carnaval, permite al hombre −de-

forme en nuestro caso− sentirse uno más, uno entre sus semejantes (Bajtin 1988, 15), y torna la disimetría en simetría perfecta aunque monstruosa. Lo que afuera es grotesco se vuelve normal en este lugar y lo grotesco, esa "… *exageración de lo que no debe ser*, que sobrepasa lo verosímil…" (46), se vuelve lo que debe ser, se convierte en la norma. El concepto de monstruosidad como una categoría noble y sublime rige la creación de este mundo que no debe guardar semejanza con el de fuera. Por eso cada monstruo puede vivir *como* otro en la Rinconada: los monstruos pueden vivir aquí *en tanto* no-monstruos. Si su lugar en la vida y sus experiencias cambian porque ya no son aquéllas aterradoras y dolorosas que tenían que padecer, su identidad también tiene que ser otra. Recordemos que a Inés le pasa algo similar en la Casa aunque en sentido contrario.

Sin embargo, no lo logran por completo porque no pueden olvidar. No dejan de recordar lo que vieron toda su vida, aquello que añoraron y nunca pudieron tener porque eran monstruos: las sedas, los maquillajes, los perfumes, las costumbres, la misma estructura de la sociedad que tanto los dañó, todo lo traen consigo, lo adoptan hiperbólicamente y son grotescos nuevamente. La simetría del primer momento se vuelve asimétrica y las relaciones entre iguales se transforman en relaciones entre iguales desiguales. Al dividir esta sociedad en primera, segunda, tercera clases los monstruos son despojados de la igualdad inicial con que dan el primer paso en la Rinconada, los des-igualan adentro. Y de este modo se vuelven una copia degradada del mundo que guarda cierta semejanza −grotesca− con él (Deleuze 259-260). Como si fueran otro del otro del otro.

Así como las alusiones a la monstruosidad de Humberto son pocas −lo veremos en el siguiente punto−, las referencias a su incapacidad para escribir abundan. Humberto insiste en narrar un inicio que nunca escribe; siempre las mismas palabras nunca plasmadas, y la página en blanco eternamente. Emperatriz y Jerónimo lo saben y lo sabe el mismo Humberto. Reco-

nocen que tiene talento −y mucho− pero no pasa de la narración oral, por eso cuando Jerónimo le pregunta sobre el libro acerca de la Rinconada que está escribiendo él contesta que lo tiene tan pensado (244, 258) que sólo es cosa de pasarlo al papel. Pero no lo pasa. Humberto es víctima de sí mismo; se nos presenta un caso de alteridad de que habla Ricoeur (*Sí mismo*, 355). La incapacidad de narrar −escribir− es una forma de sufrimiento o pasividad que supera muchos dolores, y sólo puede insistir en ese inicio de un libro que jamás será: "Cuando Jerónimo de Azcoitía entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo […] Pero Jerónimo no mató a su hijo…" (161, 228-229, 259). Humberto es aquél que no escribe este libro, por eso se le escapa su propia ficción que se desborda a sí misma retorciéndose por laberintos oscuros en los que se pierden él y sus fluctuantes personajes. Si hubiera escrito, las palabras hubieran quedado fijas, inmóviles en el papel y otros hubieran podido leerlas, lo que hubiera formado parte de la venganza. Al no hacerlo la historia no se puede asir, se deshace continuamente para rehacerse diferente, desbordada, rebasándose cada vez. Su venganza nunca se concreta porque Humberto escribe y escribe y escribe pero su página siempre está en blanco (259, 262, 263, 269, 280, 488).

5.1.4.4. Mudito/Boy y Jerónimo. Ya sabemos que Boy es el hijo de Jerónimo, Humberto, Mudito, Inés, Peta Ponce e Iris. Pero nos falta hablar de una situación que sólo hemos mencionado como de pasada y que es muy importante: Mudito es Boy. No se convierte en monstruo en manos del doctor Azula como nos hizo creer; siempre lo fue. Son muy pocas y algunas veces escuetas las referencias en la obra a la monstruosidad de Mudito, no a la adquirida mediante una operación sino a la innata. En un diálogo que sostienen Inés y Raquel ésta dice: "−Claro. ¿Te acuerdas de ese secretario que tuvo hace años, uno como medio enano pero no enano y con el labio leporino mal cosido, y como gibado… una calamidad?" (395). Al lado de este

comentario tan claro las viejas de la Casa sugieren lo mismo al decirle a Mudito que es un pedazo de hombre y llorar de risa cuando éste insinúa que lo pueden culpar por el embarazo de la Iris (45). Ser un pedazo de hombre y ser medio enano es prácticamente lo mismo.

En ocasiones las alusiones a su monstruosidad son mucho más veladas, hay que adivinar lo que hay detrás porque casi no se ve, como cuando conversa con Emperatriz y ella se atreve a emparejarse con él, se presenta a sí misma en términos de igualdad al referirse a los dos como: "Usted y yo: Emperatriz planteando la terrible simetría. La venía insinuando desde tiempo atrás, con su pecho apenas acezante cuando se le aproximaba […] Pero esta era la primera vez que enunciaba la pareja así: usted y yo" (248). La reacción de Humberto ante ese 'usted y yo' es significativa. Esa importancia que le confiere y el sentido que le da nos obligan a detenernos y a preguntarnos por qué le llega como una simetría y, sobre todo, por qué es tan terrible. Tal vez ella no hacía otra cosa que referirse a los dos como personas, como empleados que ostentaban cargos altos dentro de la Rinconada y, por tanto, cargaban con una responsabilidad que los demás habitantes no tenían, y si de eso se trataba tenía toda la razón. Pero no. A Humberto le resulta doloroso escuchar juntos el usted con el yo porque Emperatriz y él forman una pareja… de monstruos. Por eso ella puede ser coqueta con él, como cualquier mujer con cualquier hombre, aunque en este caso sean deformes los dos, espantosos. Sólo así se explica que un 'usted y yo' que en otras circunstancias hubiera pasado totalmente desapercibido resultara tan lacerante. La simetría que añora es con don Jerónimo y en lugar de ésta le arrojan a la cara, lo abofetean dolorosa y brutalmente con una simetría con una enana de geta babeante.

Por otro lado, y también en relación con Emperatriz, Humberto confiesa desear a la enana. Describe una grotesca escena imaginada de sexo con ella en que termina con el pantalón mojado (269). ¿Cómo desear ardientemente a un monstruo sin ser uno?

Mucho más sutil que la anterior y en extremo interesante es cuando Humberto monologa ante Boy. La situación es la siguiente: a Humberto lo atrapan los carabineros porque se metió en la casa de los Azcoitía para robar un ejemplar del libro que escribió años atrás y del que Jerónimo −ahora muerto− compró el tiraje completo. Boy debe ir a la comisaría y es así que se encuentran frente a frente:

> Estás ahí sentado frente a mí… ¡Qué mal zurcida tienes la cara! Qué inútiles los esfuerzos del doctor Azula para fabricarte ese remedo de párpados normales, esa frente sin límite preciso, para injertarte orejas donde deben ser, para dibujarte la mandíbula que la naturaleza no te dio. Eres mucho más monstruoso que […], por eso naciste así. Un sillón Chesterfield de cuero manchado, un escritorio con muchos cajones, un espejo de luna trizada en que veo algo que podría ser **mi** rostro lamentable, es todo lo que llena esta salita… (157).

Un poco más adelante y como parte de la misma escena en que se dirige a Boy leemos: "… a pesar de que siento que te estás levantando del sillón bajo el espejo. Cuando por fin alzo la vista te veo encuadrado en ese espejo borroso, deforme **mi** rostro angustiado en esa agua turbia en que se ahoga mi máscara, el reflejo que jamás **me** dejará huir, ese monstruo que me contempla y que se ríe **con mi cara porque tú te has ido, Boy**,…" (165). Pero lo peor es que no, no se ha ido. Boy nunca fue a la comisaría (166). Todos los relatos que leemos como ser hijo de un profesorcillo insignificante o de una madre desconocida, ser la posesión de una vieja mendiga, todo parece dulce al lado de esta terrible historia de Humberto. Siempre se vio a sí mismo ante el espejo en la comisaría, se tuvo frente a sí todo el tiempo, la cara mal zurcida en todo momento fue la suya.

Tenemos aún otra escena igualmente sutil. Humberto se encuentra en el museo antropológico y se detiene a mirar las momias atacameñas que se encuentran dentro de las vitrinas: "En el reflejo del cristal de esa vitrina **mi rostro calza** perfectamente en el rostro de algunas momias. **Sus** sonrisas **son mi** sonrisa…" (267). Don Jerónimo llega y se coloca atrás de él,

"… observando las momias atacameñas **sin que su rostro calce** dentro de ninguna de esas sonrisas" (268). Es que la perfección de Jerónimo no puede empalmar con los rostros momificados que tienen ante ellos; sólo la monstruosidad puede hacerlo. Si el problema de Humberto se redujera únicamente a ser insignificante como con tanta insistencia ha afirmado tampoco podría encajar su reflejo en las caras de la vitrina.

Solamente un ser tan deforme podía tener esa loca necesidad de ser otro, pero nunca pierde completamente la noción de quién es, incluso a veces se traiciona a sí mismo, por eso nos enteramos de su monstruosidad. Mudito en ocasiones habla a través de una voz interior, la voz de la conciencia. Ella no comparte la locura de quien la posee, la conciencia de esta locura no está loca; de hecho, es lo más lúcido del personaje loco. Cuando el narrador cuenta, la conciencia expone; ésta no miente. La conciencia de Mudito es como un látigo que lo lacera, que no le permite ser quien desea porque le recuerda lo que es, el nadie y el monstruo que es. Integra su identidad y le impide anclar otras que no le pertenecen, aunque a veces le hable como si fuera otro-otro. Pero cada vez que puede lo azota contra el fondo de la realidad; es una voz que sólo en ocasiones se va a revelar para exponerlo con pocas palabras, para desnudarlo de todos sus disfraces, para ubicarlo: "No, no, Humberto, hay que respetar el orden, no se puede engañar ni robar, para ser caballero hay que empezar por ser honrado. No podemos ser Azcoitía. Ni siquiera tocarlos. Somos Peñaloza, un apellido feo, vulgar,…" (98). Por eso casi no la deja hablar. La mantiene en silencio tanto como puede y la convierte en una conciencia impotente, dominada, silenciada. Con ello trata de lograr que la 'veracidad de la atestación' de la conciencia no destruya las 'ilusiones sobre sí mismo' y le sea posible darles rienda suelta. Todo parece indicar que la conciencia del loco no es el 'otro' que más fuerza tiene; antes bien, en la relación de sí con sí mismo como otro/conciencia se manifiesta una relación de poder en que ésta es sometida o francamente anulada: sí somete a sí mismo. La disimetría es grande y sólo

así, sólo callándola le es posible contar tanto de otros y vaciar su ser en otro ser.

Sabemos ahora que el personaje posee un cuerpo monstruoso, su mediación con el mundo, el cuerpo que a cualquiera le permite 'reinar sobre', le permite 'poder', en Mudito es una condena que le impide ser. Recordemos que Ricoeur, con base en los estudios de Maine de Biran, nos habla de tres grados de resistencia y esfuerzo del cuerpo. Cuando se es monstruo más que de resistencia se trata de una absoluta y franca oposición, sin grados. El cuerpo se opone a Humberto, a su posibilidad de ser. Por un lado tenemos a Humberto con sus aspiraciones de ser alguien, un 'quién' con rostro, y por el otro se nos presenta con ese cuerpo-cárcel-condena, llevando a cuestas ese caos 'peor que la muerte'. Se trata de una disimetría desmesurada entre un 'sí' que mira a lo alto y un sí-como-cuerpo que lo encadena al infierno. Mudito no puede ser porque padece su cuerpo, es su víctima; ser monstruo constituye la única identidad que no se pone porque es.

Incapaz de olvidar la deformidad que carga y lleno de odio y envidia, crea un personaje y le 'pone' su propio cuerpo. Él es el monstruo que atribuye a Boy; él es ese cuerpo deforme, la aberración inimaginable, la incoherencia absoluta. Y como se trata de una venganza, hay que hacer que al hijo de Jerónimo el cuerpo le duela más que a él, si eso es posible. Boy ha de vivir en un mundo que no le deje saber que es otro; al vivir 17 años en la Rinconada sólo conoce la normalidad de su deformidad. Pero al tener a su padre desnudo frente a sí, de golpe es arrojado a la monstruosidad. No se le da pedazo a pedazo o poco a poco como seguramente le sucedió a Humberto que siempre vivió con el monstruo que era. La comparación que hace Boy se da en un instante y se da toda; Humberto, en cambio, pudo haberlo hecho poco a poco. Por eso lo que resulta de esa comparación −monstruosa en sí− no se puede vivir. Y por eso pide al doctor Azula que le extirpe tanto cerebro como sea necesario para que no quede huella de la belleza y, por tanto, tampoco quede rastro alguno de su monstruosidad; sólo así puede

seguir siendo su cuerpo.

¿Qué hace Humberto con el suyo? Como Humberto lo calla, como Mudito lo transforma. El secretario de Jerónimo evita hablar de él. Por eso sabemos que es insignificante pero no conocemos su cuerpo, ignoramos sus facciones, su figura. Y cuando por fin nos revela quién es lo hace describiendo a otro, al otro que tiene frente a sí en un espejo, pretendiendo que se trata de otro absoluto; sólo de esta manera es capaz de hablar de ese cuerpo atroz. En cuanto a Mudito, lo transforma de diversas maneras: lo monstruifica, lo cosifica −es una mancha en la pared, un falo o una cabeza de cartón piedra−, lo convierte en animal −es un perro−, anula su sexo −es la séptima vieja−, o trastoca su evolución −es un bebé, es un feto en un vientre, nace para ser más pequeño cada vez−. La alteridad del cuerpo parece no ser suficiente, se requiere que éste a su vez sea otro. Se trata, entonces, de un sí mismo-como-otro-como-otro. No podemos olvidar que la locura rebasa límites y nos lleva y desvía por caminos llenos de oscuros recovecos.

Volvemos a preguntar ¿quién es Mudito/Humberto? Es un monstruo cuya vida es 'pura fabulación' (86) y que tiene que huir de sí mismo buscando un 'quién' en el que meterse, que tiene que estar inventando identidades porque cualquiera es preferible a ésta tan terrible; ser un perro, una mancha en la pared, ser nadie incluso; todo, todo menos este monstruo inimaginable. Por eso resulta tan útil ser escritor: le permite crear y moldear realidades, inventar 'otros' para ponerles su propio cuerpo y su propia cara y, muy importante, le permite vengarse, derramar tanta irritación, empapar a Jerónimo con su odio. Pero no escribe, y por eso

> [m]i obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo,… no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histérico de la Iris Mateluna, […] el padre de Humberto Peñaloza señalando a don Jerónimo […], esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza,… **todo sin jamás alcanzar el**

papel… (263).

Humberto fracasa, todo escritor que no escribe fracasa. No puede tener en sus manos, ante sus ojos, esa versión de sí mismo en otro ni la culminación de su venganza. Sus obsesiones y sus odios se quedan presos en su imaginación y ahí se vuelven fluctuantes y se disuelven, nada llega ni siquiera a poseer la realidad de la ficción escrita.

Entre tanto monstruo y como parte de su venganza lo único que le faltaba a Humberto era convertir a Jerónimo en uno sin cambiar sus facciones. ¿Cómo? Dejándolo entrar en la Rinconada pero no salir. Boy tiene ahora 17 años y escapa durante 5 días, ve pasar de lejos a su padre −como Humberto alguna vez− y conoce la monstruosidad, su monstruosidad. Al regresar planea con Emperatriz y con Azula la desaparición de Jerónimo, aunque en realidad se trata del plan de Mudito (479). Saben que Azcoitía irá a la Rinconada a conocer a su hijo y quedarán frente a frente. Lo que al padre taladró de dolor 17 años atrás cuando abrió la cortina de la cuna para verlo devasta ahora al hijo al tener ante sí al padre, a ese hombre en el que cada rasgo está en su lugar y en el que cada rasgo es bello. Conocerlo y saberse monstruo son el mismo instante, y ahora sí, Boy, eres "… *desgraciado, porque no eras lo otro, porque eras lo otro*…" (Blanchot 116). El hijo quiere ser como el padre porque ¿cómo seguir llevando a cuestas a ese monstruo que cargó toda su vida sin saberlo? Boy se da cuenta que no puede y por eso implora "[q]uiero parecerme a él. Azula, sálveme… saque cuanto quiera de mi cerebro, déjeme convertido en un vegetal, pero extírpemelo a él…" (500). Así gime el monstruo que, aterrado, ahora tiene que huir de sí mismo. Pero antes de borrar el recuerdo del padre en el hijo hay que deshacerse de Jerónimo, y antes de desaparecerlo a él del mundo es necesario transformarlo en monstruo. Es así como asisten todos a un baile de disfraces al que Jerónimo se presenta desnudo, con toda su perfección expuesta. El único no deforme y desnudo entre seres deformes y ataviados con elegantes disfraces se convierte en el único monstruo porque

"[m]ientras reina lo negativo, la afirmación resulta grotesca" (Gabilondo 138). Y no lo puede soportar. El mismo Jerónimo se narra alucinadamente a sí mismo como monstruo: desde el momento en que ve su imagen distorsionada en el estanque *es* otro y corre tratando él también de escapar de sí, por primera y única vez no quiere ser él mismo: "… y huyo tratando de arrancar con mis uñas esa máscara […] me reconocí monstruo retorcido en el reflejo del estanque, ellos, los demás, son seres armoniosos…" (504). Pero aunque sangre no puede arrancar la máscara que no es tal porque como la de Gorgo "… demuestra ser la verdad de tu propia cara" (Vernant 106). *Es* lo que ve. Y así no puede vivir, imposible soportarse *en tanto* monstruo, y muere al tratar de alcanzar la imagen del estanque. A Jerónimo le pasó lo que a Narciso que ve lo que jamás debió haber visto y "*perece por sus ojos*" (Blanchot 116).

Sabemos que todos los personajes importantes tienen un final: Inés en el manicomio, Jerónimo muerto, Boy seguramente convertido en vegetal. ¿Y Mudito? Dijimos en algún momento que en su loca búsqueda de una identidad se convierte una y otra vez en otro y ese otro puede ser alguien pero también algo: es Jerónimo, Humberto escritor, una vieja, Mudito el sirviente, el perro de la Iris, el hijo de la Iris, una cabeza de gigante, un monstruo y todos los monstruos, un paquete, una mancha en la pared, un falo, y, finalmente, es nada. La novela termina cuando él es un paquete que lleva una vieja que se queda dormida bajo el puente: "En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras…" (542-543). Pareciera que su identidad permanece siempre 'llena del abismo' y de ser *nadie* termina siendo *nada*. En algún momento Humberto/Mudito afirmó ser nada, pero ese nada era más bien una forma de llamar a su pequeñez, a su insignificancia. La manera en que termina es siendo nada literalmente, en eso se transforma; se trata de su última transformación. Es como si después de intentar ser todo y todos y fracasar una y otra vez optara por la sabiduría de Sileno. Sileno huye de Midas quien lo persigue porque desea preguntar-

le qué es lo mejor para el hombre. Cuando por fin lo alcanza, el sabio contesta a la pregunta

> …prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: <<Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*>> (en Nietzche 1991, 52).

5.2 *El otoño del patriarca*. El caso del 'otro distinto de sí'.

Hay órdenes que se pueden dar
pero no se pueden cumplir.
El patriarca.

Cuenta Gabriel García Márquez (en Klahn 127) que para la preparación de *El otoño del patriarca*, durante cerca de diez años leyó todo lo que pudo acerca de los dictadores latinoamericanos y después *lo olvidó*; con ello intentaba que su libro se pareciera a la realidad de América Latina lo menos posible. Su 'déspota solitario' tiene "una edad indefinida entre los 107 y los 232 años" (*El otoño* 95), un enorme testículo herniado y 'patas' como de elefante; es encontrado 'tan muerto' en la casa presidencial que su cadáver ya estaba putrefacto y carcomido por los gallinazos. Gobierna una nación del Caribe que nunca se nombra y reparte la muerte y el miedo a manos llenas, tan llenas que se desbordan y ese miedo y esa muerte llegan a cualquiera.

A este dictador lo conocemos esencialmente por todo lo que de él nos dice un narrador omnisciente que no fue testigo de lo que relata sino que cuenta lo que a él le contaron, historias que se entretejen para decirnos quién es el tirano. El patriarca es un carácter, siempre el mismo cometiendo las mismas desmesuras al dar y quitar, al amar y odiar, al procrear y al destruir, en los castigos y premios que distribuye a uno y otro lado, y, sobre todo, en la muerte que reparte. Así, encontramos una sedimentación tan extrema de rasgos que podemos hablar de

anquilosamiento, lo que significa que es un carácter que no incorpora cambios y se mantiene, en realidad, igual de la primera a la última página. Por esa razón podemos decir que nos encontramos ante un 'quién' sedimentado y anquilosado, siempre idéntico porque posee el mismo conjunto estancado de atributos, al menos durante los últimos años de su dictadura −o tal vez durante la mayor parte de ella, no sabemos−; constituye un caso interesante de un sí mismo en el que prácticamente no podemos hablar de *ipseidad* porque el cambio a través del tiempo se dio en otra época de su vida −que en realidad es un paréntesis dentro de la obra− y ahora nada lo cambia. En todo caso podríamos pensar que la *ipseidad* no coincide sino que es ocultada totalmente por la mismidad. Por ello podemos decir que el patriarca es puro mismidad: el mismo cuerpo, el mismo carácter en el que el cambio ya sucedió; es, por eso, un personaje perfectamente reconocible. Esto hace que sea muy fácil definir su identidad; casi toda la obra se centra en quién es, aunque en algún momento el narrador cuenta quién fue. Es tan sencillo conocerlo que ni sus contradicciones o negaciones nos pierden, al contrario, reafirman su identidad/locura; se trata, entonces, de un proceso directo, sin ambigüedades y que se da siempre en la transgresión −ética y moral básicamente−.

Lo más interesante de la locura como identidad en el caso del patriarca será el papel del 'otro absoluto' en su conformación. El nivel lingüístico-pragmático y el práctico en realidad no nos dicen las cosas de una manera especial, diferente a los casos de una identidad cualquiera. La única característica relevante de la forma en que se narra es la escasa puntuación y la irrupción repentina de la voz del patriarca que constantemente clama ¡madre mía Bendición Alvarado!, o alguna otra intervención para dar su parte sobre algún acontecimiento y con ello darnos a conocer el total de su reacción, como aquella ocasión en que el júbilo estalla en todos al creer que había muerto y enojado dice: "…porque ya no voy a tener más gente de tropa, ni oficiales, qué carajo, […] ya se vio, escupen la mano que les da de comer, me quedo sólo con

la guardia presidencial…" (39) Y en todos los casos sabemos quién habla y de quién se habla aunque sus palabras irrumpan e interrumpan sin avisar la voz del narrador; es muy fácil darse cuenta y por eso no hay lugar para la confusión.

El 'otro absoluto' es constitutivo de la locura en los diferentes papeles que asume en esta obra; el más obvio se da tal vez en la relación agente-paciente que se transforma, en nuestro caso, en una desmesurada relación agente-víctima que destruye el poder-hacer del otro y que no es reversible mientras el tirano es el que manda. El dictador ejerce todas las formas de violencia imaginables −y las que son difíciles de imaginar también− y al hacerlo rebasa todos los límites; con ello el otro queda reducido al nivel de instrumento −se sirve de él para lo que le es útil−, o de objeto −lo priva de la posibilidad de actuar−. El abuso desmedido del poder se da en todos los planos posibles y ante todo tipo de personas: nuncios apostólicos, generales de alto rango, niños, niñas, mujeres, ancianos, enfermos. Lo mismo se apodera de una mujer que de un premio de la lotería, con igual fervor canoniza a su madre y expulsa del país a sacerdotes y monjas. Su relación con el otro es de absoluta disimetría porque en ella el 'yo' que todo lo puede tiene frente a sí a un 'tú-cosa' que no puede nada y que es usado según sus necesidades, su conveniencia o, simplemente, su capricho, y de este modo, ver a una mujer, desearla y violarla donde se encuentre y 'con la ropa puesta' se presentan como un solo instante.

Lo que es bueno y lo que es obligatorio −el nivel ético y moral de la identidad− se presentan, en el caso de locura de este personaje, en sus propios términos o, más bien, no se presentan; hay una ausencia de ética y moral en el patriarca. Lo obligatorio se da en un solo sentido: de los otros hacia él pero no hay ley del hombre que pueda avalar semejante clase de obligatoriedad, salvo la suya y ya sabemos que es muy común que los locos −en especial los perversos− dicten las leyes de su mundo, poco importa que constituyan una franca agresión a los otros, una verdadera transgresión de la 'Regla de Oro'. Aunque nunca lo dice, actúa como

si la transgresión fuera su derecho supremo. Pero sus actos no son buenos ni para sí mismo, por algo está siempre solo, lo veremos más adelante.

Y de sus actos no responde. Lo más elevado de la identidad se da en la responsabilidad con que se asumen las acciones, en el poder y ser capaz de decir 'yo soy' y el patriarca hace como que no ve, como que no sabía que José Ignacio Sáenz de la Barra tenía un 'taller de horror' en el que todo se hacía a quien caía en sus manos, 'ignoraba' que cazaba a la gente como ratas y los sometía a suplicios espantosos pero "por fin se dio cuenta de la verdad, pues todos dicen que usted no sabía nada mi general, que lo tenían en el limbo abusando de su buen corazón…" (262). En cuanto a los abusos y ridiculeces desmesurados de Leticia Nazareno, "qué horror, si el general lo supiera, porque él dejaba prosperar la creencia que él mismo había inventado de que era ajeno a todo cuanto ocurría en el mundo que no estuviera a la altura de su grandeza así fueran los desplantes públicos de su único hijo[…], o las atribuciones desmedidas de mi única y legítima esposa…" (200). No, el general nunca dice 'yo soy', nunca es autor de las acciones que ordena e incluso llega a 'lamentar' los informes de muerte que le dan: 'pobre hombre' que se ahogó porque su caballo murió al vadear un río, 'pobre hombre' al que su escolta tuvo que matar cuando le dio un ataque de rabia a causa de la mordedura de un gato, 'pobre hombre' que se dinamitó por la vergüenza de su pederastia, "él decía pobre hombre como si nada tuviera que ver con aquellas muertes infames…" (65). Es así que inventa su ignorancia y realmente se viste con ella.

En los casos en que alguien tiene necesariamente que responder por un acto no necesita inventar a otros −como Humberto Peñaloza− para que lo hagan; los tiene a la mano. No se trata de que otros respondan por él; se trata simplemente de que respondan… por lo que *ellos* hicieron. El ejemplo más ilustrativo se presenta cuando condecora como héroes a quienes obedecieron su orden de matar a los niños que sacaban las bolas de la lotería y "luego los hizo

fusilar sin honor como a delincuentes comunes porque hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas" (127). No fue el dictador el que lo hizo sino aquellos a quienes se les ocurrió obedecerlo. No obstante, y tal vez sobre decirlo, siempre podremos imputarle sus actos, es necesario hacerlo. Hay una intención conocida en ellos, una autoría que no desaparece porque la niegue. Nada de lo que conocemos puede ser anulado por todo lo que él no reconoce.

Él no tiene semejantes porque el otro no puede ser un 'yo' que inicie una acción, alguien que como 'yo diga yo' y cuando lo hace es aniquilado como los que se atrevieron a levantarse o a conspirar contra él; se trata de acciones iniciadas por 'otros' que asumieron el lugar del 'yo' y que fueron sencillamente exterminados. Esto fue lo que le sucedió al general Rodrigo de Aguilar cuando el patriarca vio −por la revelación de una voz interior− que su mano era la 'mano de la traición': lo sirvió a sus invitados, que lo tuvieron que comer, dorado al horno y en bandeja de plata (138-139). Pero no es necesario conspirar en su contra para caer en desgracia; basta con contradecir sus deseos para quedar marcado. Cuando planteó ante el nuncio apostólico su intención de iniciar el proceso de canonización de su madre éste −'yo'− le explica que el lino con el cuerpo de Bendición Alvarado estampado era obra de un 'pintor muy diestro'; entonces cae sobre el cura una lluvia de desgracias hasta que termina en una balsa de náufrago rumbo a Europa. Recurre después a monseñor Demetrio Aldous con idénticos resultados: el cura − 'yo'− le pone delante el 'espejo de la verdad', es decir, los milagros atribuidos a Bendición Alvarado fueron una farsa que creció; las consecuencias, por supuesto, fueron las mismas aunque de mayor alcance. Los infortunios caen sobre iglesias, casas de misiones y conventos para terminar expulsando del país a curas y a monjas después de proclamar a su madre patrona de la nación. Es que sólo el que ya tiene un pie en la tumba −lo veremos− puede decirle la verdad −ser un 'yo'−, los otros no, todos los demás tienen que colaborar y ser

partícipes de su locura.

De este modo, para los dictadores no existen otros 'yo'; el tirano es un 'yo supremo'[2]. Se trata de un 'yo' absolutamente cerrado y 'saturado de sí' -el término es de Levinas-, y este 'yo absoluto' no tiene capacidad de recepción de las necesidades y deseos del otro, ni siquiera cuando se trata de los de la mujer amada, y sin esa capacidad de recepción el cambio que produce la experiencia se torna imposible −el desarrollo de la *ipseidad*−. Se enamora como un loco de Manuela Sánchez y empieza a visitarla sin descanso y a llenarla de 'regalos dementes' como cambiar el panorama que ella siempre veía desde su ventana: "… vi las blancas casas de madera con ventanas de anjeo y terrazas de flores, los prados azules con surtidores de aguas giratorias, los pavorreales […] habían sacado de sus casas a los antiguos habitantes que no tenían derecho a ser vecinos de una reina…" (87). El repliegue sobre sí es tan absoluto que el 'con y para el otro' se vuelve imposible, es incapaz de dar y recibir y en lugar de ello impone, toma y arrebata, y es tan brutal al imponer, tomar y arrebatar en el amor como lo es al dictar la muerte de un enemigo.

El otro no sólo es víctima; también puede ser cómplice y cuando asume este papel interviene en la locura del patriarca en un sentido muy especial que hace que esta locura se dé *en* y *por* la relación con ese otro; se trata de aquéllos que lo colman de servilismo y adulación. Una locura de este tipo no es sola; necesita a otros para que pueda vivir, requiere de su colaboración y complicidad. Son parte de su locura todos los que obedecen sus órdenes desmedidas, los que se anticipan a ellas y los que las interpretan equivocadamente. ¿Cómo no van a ser colaboradores de su locura todos aquéllos que condenaban a "los partidarios en desgracia a quienes llamó por un nombre equivocado…" (101) y este error era considerado por ellos como una señal para eliminarlos? ¿O aquéllos que le contestaban "las que usted ordene mi general"

[2] De la novela de Carpentier *Yo el Supremo*.

(100) cuando él preguntaba la hora? ¿O los que metieron en una barcaza que dinamitaron a los niños que sacaban los números de la lotería para que no contaran la trampa del proceso de elegir 'al azar' tres bolas? ¿O todos esos aduladores que lo llamaban 'el eterno' o 'el único', o la muchedumbre que se concentraba en las calles para verlo pasar y tocarlo? No podemos dejar de referirnos

> a los sordomudos aturdidos por el prodigio de sus propios gritos de milagro, milagro, milagro, […] el fervor de las muchedumbres frenéticas que estaban llegando […] cautivadas por la noticia de que el alma de su madre Bendición Alvarado había obtenido de Dios la facultad de contrariar las leyes de la naturaleza, vendían hilos de la mortaja, vendían escapularios, aguas de su costado, estampitas con su retrato de reina… (155)

porque todo esto dio lugar a que el patriarca iniciara, fervientemente convencido, el loco proceso de canonización de su madre. Si pensamos en todos esos hombres −valga la desviación a *La fiesta del chivo*−, en esos padres que entregaban a sus hijas niñas y adolescentes y a sus esposas para que Trujillo las violara no podemos sino estar de acuerdo −tal vez por única vez− con el patriarca cuando sentenció "hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir" (127). Y es cierto, hay órdenes que no se pueden cumplir aunque se den y el que las cumple pasa a integrar la locura del que las imparte. Todos los que no se atreven son parte constitutiva su locura porque sin la ayuda del otro no puede darse y así, gracias a ellos, a su colaboración, tenemos un único resultado: al patriarca le parece del todo incomprensible que el mundo siga girando cuando muere por primera vez en su doble Patricio Aragonés.

Un tirano escucha poco o mal la palabra que se le dirige. El 'espejo de la verdad' sólo fue puesto ante él por los sacerdotes −y ya vimos lo que les pasó− y por Patricio Aragonés, su doble, cuando ya estaba muriendo. Aprovecha que su ira ya no lo podía lastimar ni matar para escupirle a la cara todo el odio acumulado, para empaparlo con el rencor del pueblo, un rencor que creció en forma geométrica con cada atrocidad de su 'regimen de infamia y pesadumbre':

"le hacen reverencias por delante y le hacen pistolas por detrás" (31), le dice. Pero el patriarca escucha mal. En el momento que la gente se entera y se convence de que el dictador ha muerto, presencia, escondido, la explosión de una fiesta que es de todos, del pueblo, de sus ministros, generales y otros colaboradores, y ve cómo *lo* destrozan en el cadáver de Patricio Aragonés; creían que era el tirano muerto. Y ¿qué ve el patriarca?, ¿qué es lo que escuchó de lo mucho que le dijo su doble Patricio antes de morir?, ¿qué lee en la realidad que se le expone? La ingratitud es desmesurada, piensa; la gente muerde la mano que le dio de comer y ordena, feroz, "que nadie escapara con vida del conciliábulo de la traición…" (38), lo que da lugar a una verdadera carnicería. Después de 'hacer confesar' a algunos que ellos no querían participar, que lo hicieron porque los amenazaron, 've', complacido −el 'otro' le ayuda−, que la gente lo quiere, qué más pruebas que esas confesiones. Y es que en el caso de esta clase de locura no puede haber conciencia −o es muy rara−, no como la conocemos, como voz interior que interpela y cuestiona; si el tirano la tuviera no podría darse una locura así. Conciencia y locura son excluyentes; no hay lugar para las dos, si se tiene conciencia no se puede ser tan loco y si se es tan loco es porque no se tiene conciencia: "Semejantes evocaciones de sus fastos de infamia no le torcían la conciencia en las noches de otoño, al contrario, le servían como fábulas ejemplares de lo que había debido ser y no era, sobre todo cuando Manuela Sánchez se esfumó […] y él quería sentirse otra vez en la flor de su barbarie…" (106-107). Es así que el que no se atreve, como dije antes, es parte de su locura, pero el que se atreve es exterminado por ella a menos que escape, como Manuela que tiene que desaparecer de la faz de la tierra para no aceptar al anciano decrépito al que no podía decir no.

Cuando llega a escuchar alguna voz interior ésta le dice lo que quiere escuchar, podríamos hablar de una voz-locura que, sin ser conciencia, habla desde una postura en que la brecha con realidad es enorme; es una voz que existe sólo para sí, en sí y a partir de sí. Por eso

“se preguntaba confundido […] qué ha pasado en el mundo que nada se alteraba con la patraña de su muerte, cómo es que había salido el sol y había vuelto a salir sin tropezar, por qué ese aire de domingo, madre, por qué el mismo calor sin mí…” (34). Esta misma voz interior es la que al jugar dominó le revela con una sagacidad impresionante quién era el traidor que había armado al leproso para que lo matara, y la revelación fue tan clara que le permite descubrir todo el sistema de poder establecido por su compadre Rodrigo de Aguilar. En esta ocasión no hay brecha con la realidad como en la anterior, todo lo contrario, la voz le hace posible un acercamiento lúcido a ella pero, sin ser loca ella misma, alimenta la locura del patriarca y lo lleva actuar con una desmesura difícil de concebir.

En las pocas ocasiones en que manifiesta cierta conciencia no loca, la locura del patriarca de alguna manera la anula; siempre se las arregla para no responder aunque sus infamias “pudiera[n] repetirle los insomnios de tantas noches iguales de los tiempos de la lotería, aunque le era imposible olvidarse de ese taller de horror a tan escasa distancia de su dormitorio…” (252); siempre hay alguien que lo tranquilice porque claro, “usted no sabe nada” (254). Es más fuerte la voz de los que colaboran con su locura que la de la conciencia que tan sólo ocasionalmente lo increpa y le quita el sueño.

Sólo en dos casos se le impone un ‘yo’ en una relación que lo convierte en ‘otro’, en paciente. Uno de ellos es José Ignacio Sánchez de la Barra, un matón que le ofrece sus servicios para encontrar a los asesinos de su esposa y de su hijo, lo que el patriarca acepta junto con las pocas pero arrasadoras condiciones que le impone: no rendir cuentas a nadie y el pago de una elevada suma. Este hombre se convierte en una ‘máquina de horror’ que estremece al mismo dictador con su “servicio invisible de represión y exterminio” (230) que de cuando en cuando le envía costales llenos de cabezas. El patriarca es un ‘otro’ sumiso ante este ‘yo’ que se le impone con su “dulce inclemencia de domador de perros cimarrones” (134). Sánchez de

la Barra lo trata como un vasallo y el tirano no se puede rebelar aunque lo desee, aunque se llene de rabia y mucho se reproche y aunque se repita y grite que esta 'vaina' se acabó; siempre sucumbe porque el 'yo' de aquél es absoluto y, en esos momentos, más fuerte que él. Cuando el dictador realmente decide terminar con esto lo manda exterminar; la competencia no puede ser mucho tiempo permitida.

En los momentos en que el patriarca se enamora se nos presenta el otro caso al que nos referíamos: se vuelve otro, asume el papel de 'otro' en la relación de amor. Esto no sucedió durante el tiempo de galanteo de Manuela Sánchez pero sí en la única ocasión que ella inicia una acción; sólo cuando se marcha toma para sí el papel de 'yo' ante el tirano, pero esta acción única fue tan absoluta que no permitió una respuesta, por eso deja al 'otro' como paciente total y locamente impaciente, furioso y abandonado. Con Leticia Nazareno las cosas se presentaron diferentes; ella lo maneja y le da órdenes. El omnipotente tirano es sumiso en el amor y se vuelve obediente, se vuelve 'otro' ante el 'yo' asumido por Leticia, y se deja hacer 'paciente' ante una Leticia que "lo sentaba todas las tardes de dos a cuatro en un taburete escolar bajo la pérgola de trinitarias para enseñarle a leer y escribir, ella había puesto su tenacidad de novicia en esa empresa heroica y él correspondió con su terrible paciencia de viejo…" (190). La sumisión ante Leticia es absoluta y por eso ella puede ordenarle 'sin pedirle por favor' cosas que nadie se había atrevido ni a rogarle como que se desvistiera al hacer el amor, que abriera la ventana, que la cerrara, o que permitiera el regreso de las monjas y curas que 'ni vainas iban a volver' y que "sin embargo volvieron, mi general, regresaron al país…" (193). El tirano vociferó que "primero muerto que casado" (194), pero se casó y así se convirtió la ex monja en la 'única y legítima esposa', en la primera dama de una nunca nombrada nación del Caribe, y para ella empieza otra historia.

Sólo en esas dos ocasiones tuvo frente a sí a otro 'yo', pero las dos se dieron en la des-

mesura y transgresión más absolutas. E, increíblemente, aún siendo 'otro' siguió siendo el mismo porque 'dejaba hacer' a esos otros 'yo' como si se tratara de 'él mismo'.

Su incapacidad para tener ante a sí a 'otro' que hiciera reversible la relación sin tocar extremos lo sume hasta el cuello en la soledad. El hecho de tener delante suyo o a un 'yo absoluto' o a un 'otro absoluto' −lo más común− impide que escuche o que sea escuchado, le impide ser con otros, al lado de otros, y eso lo convierte en el hombre más solitario, en un hombre que "estaba tan solo en su gloria que ya no le quedaban ni enemigos…" (41); no puede ser parte de otros y los otros sólo pueden ser parte de él en su locura. Toda su omnipotencia y prepotencia lo dejan impotente frente a esta soledad tan absoluta, que cuando se muere los demás tardan en darse cuenta de ello. Así termina este tirano después de sembrar la muerte y el miedo en su 'reino de pesadumbre', de conseguir todo lo que deseaba, de tener sexo −por supuesto, en los tiempos en que podía− con sus tantas concubinas. Y solo llega al final de sus días; su destino es, pues, la más absoluta, hermética y dolorosa soledad. Después de tanto poder y de poder tanto, el patriarca termina su vida de dictador en la impotencia total del más oscuro desierto de hombres.

Este tirano es un carácter que posee una particularidad o, más bien, un poder: el mismo poder que tiene Dionisio de transformar a otros en lo que él es; otros se tornan diferentes versiones del mismo sujeto, en réplicas del dictador capaces de idénticas acciones desproporcionadas, tan sólo variando el ámbito de la acción, únicamente el espacio los hace diferentes: unos en una oficina de gobierno, otros en el mercado, pero por lo demás se repiten idénticas historias de locura y poder. Y es así que poder y locura se vuelven sinónimos, y eso le sucede a Leticia y le sucede a Patricio Aragonés, quien "se convirtió en el hombre esencial del poder, el más amado y quizá también el más temido…" (18), que aceptó sin reparos la invitación del patriarca para servirse de sus múltiples concubinas cuándo quisiera, como quisiera, cuánto qui-

siera, “como si fuera él mismo, por asalto y de prisa y con la ropa puesta...” (17). Cuando Leticia se casa con el patriarca y le da “mi único y legítimo hijo, padre,” (198) empieza otra historia para ella porque se convierte en otra, la primera dama se transforma en una versión del patriarca en el mercado al que acude todos los miércoles para escoger, muy protegida por su singular escolta,

> las frutas más apetitosas y las legumbres más tiernas […] mientras las sirvientas con sus canastos y los ordenanzas con sus artesas de abrevadero arrasaban con cuanta cosa de comer encontraban a la vista, sus gritos de corsaria eran más estridentes que el fragor de los perros enloquecidos […], más hirientes que la réplica sangrienta de las guacamayas deslenguadas cuyas dueñas les enseñaban en secreto lo que ellas mismas no se podían dar el lujo de gritar Leticia ladrona, monja puta… (201).

Sí, en eso se convierte la ex novicia que tuvo que ser raptada porque amarrada era la única manera de llevarla ante el dictador. La alcanza esa locura/poder que la hace capaz −prepotente y omnipotente− de acciones desmesuradas, se forma una brecha entre ella y la realidad porque no la ve, porque escucha mal o simplemente no escucha los chillidos de las guacamayas que la insultan con la verdad y, por lo visto, también se oscurece su conciencia. Y la alcanza también, a ella sí y junto con su único y legítimo hijo, el odio y el rencor que regó por todos lados −al contrario del patriarca que ningún atentado lo llega a rozar− y madre e hijo son descuartizados y devorados por un conjunto de perros especialmente entrenados para matar. Qué impotencia del dictador para evitar esas muertes que por sentirlas y presentirlas “le alargaban las noches con la impresión ineludible de que Leticia Nazareno estaba ya señalada por la muerte, se la estaban matando entre las manos a pesar…” (217) de concentrar su omnipotencia y prepotencia en evitarlo. No pudo. ¡Qué indefenso se sintió ése que tanto podía y podía tanto!

La identidad del patriarca está conformada básica y esencialmente por el binomio locura-poder; las experiencias que la integran se dan en el abuso, en la violencia interminable y en la so-

ledad sin fondo. 'Hace descender al infierno'[3] a hombres y mujeres, enfermos y fuertes, niños y ancianos, mujeres y niñas, sin necesidad de morir… o de pecar; nadie escapa en su 'reino de pesadumbre'. La Regla de Oro −hablamos de ella con Ricoeur− no tiene cabida ni en sus acciones personales ni de gobierno, y en su lugar rige la Regla de la Fuerza, que sólo siembra miedo, muerte y, sobre todo, mucha cobardía, que asegura la colaboración de 'el otro' en su locura y en el mucho poder que llega a 'amontonar'.

[3] La expresión es de Ricoeur.

Conclusiones:

Tuvimos a dos locos muy diferentes delante de nosotros, uno de ellos no sabe −o no reconoce− quién es y el otro lo conoce de sobra; para uno 'no saber' constituye precisamente el punto de interés y para el otro 'saber quién es' representa su fuerza. El déspota de *El otoño del patriarca* es un 'quién' muy sencillo, sobre todo al lado de un personaje como Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*, tan complejo e inasible, pero en uno y otro la alteridad del 'sí mismo' integra la locura de cada uno. Sin embargo, también se parecen: ambos transgreden con toda la prepotencia posible, acumulan mucho poder y terminan impotentes, siendo nada. Crean y destruyen, aman y odian; los dos −cada uno a su manera− matan, y los dos están infinitamente solos.

En *El obsceno pájaro de la noche* nadie es uno: la Iris es la Gina, una prostituta que hace el amor con todos los hombres que la buscan, desde políticos poderosos hasta jóvenes del barrio; la Damiana es una vieja y, más grotesca imposible, es el bebé de la Iris que dice 'quelo papa' y que ensucia el pañal; Jerónimo es un hombre de muy elevada estatura espiritual, es un mediocre cualquiera y es un monstruo; Inés es una dama de sociedad y una vieja miserable; incluso los personajes de leyenda como la beata según una versión es una niña casi santa víctima de la superchería del pueblo y según otra no es más que una joven que se enamora y es encerrada en una casa de oración, como cualquier joven de la época cuyo embarazo sin matrimonio fuera necesario ocultar. Y Mudito… Mudito es un escritor que no puede escribir, es el secretario-sirviente de Jerónimo, es una de las viejas de la Casa, es un bebé, es una mancha en la pared,… y es lo que nunca confiesa ser: un monstruo que, como Sor Juana, 'mísero de él, se trae a sí consigo' a pesar de tanto esfuerzo por 'dejarse' en cualquier lugar. La convicción de que la identidad es un disfraz que se pone y se quita resulta muy conveniente para alguien que, como él, tiene que llevar a un monstruo puesto: le permite desvestirse de él y ponérselo a otro,

y lo deja ataviar a otros −Inés y Jerónimo− con lujosas galas de identidad para desnudarlos, abrigarlos con harapos de miseria y, sobre todo, para monstruificarlos. Este último rasgo es muy importante, además de recurrente, en la novela. Todos aquellos que importan se vuelven monstruos o, mejor dicho, vuelve monstruo a todos los que 'tienen rostro': a Inés la vuelve Peta y a Jerónimo, al ser el único normal y desnudo en el carnaval de monstruos vestidos con lujosos disfraces, lo convierte en el único monstruo de la Rinconada. La transformación tiene un doble fin; por un lado le permite vengarse al destruir a quienes odia y envidia y, por el otro tiene que resultar catártico eso de cargar a otro con la monstruosidad que siempre llevó consigo. Tiene que resultar un descanso el hecho de poder recargar su monstruo en otro.

Escribir resulta muy importante para Mudito ya que es su medio para la defensa y su instrumento para la ofensa; pero al no hacerlo, escribir es también su gran fracaso. La importancia de crear un personaje radica en que éste puede ser disfrazado con la identidad que desee y él mismo puede ser otro. Un disfraz lo protege de sí mismo ya que le permite ser alguien más y, por tanto, no ser quien es. Esto tiene que ser vital para una persona que, como él, tiene la cara tan 'mal zurcida'. Poder 'vaciarse' en otro hace posible no sólo la creación de personajes monstruos a su imagen y semejanza, sino hacerle a Jerónimo un hijo muy especial. A Jerónimo primero lo eleva y le da una estatura espiritual y una perfección de las que carecía y después lo hace padre de un ser caótico; este hombre tuvo que haber conocido el infierno cuando "entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado…" (161). La venganza era perfecta salvo que no se consuma porque no escribe. Dice Vargas Llosa que las ficciones "se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener" (en Klahn, 401). Parece que Humberto lo sabe, por eso no se resigna a no escribir y con tanta frecuencia se sienta ante la página en blanco para… '*no* escribir la vida que no se resigna a no tener'. En ello radica su fracaso.

Las identidades que se pone pasan por todo, desde el escritor que no se contenta como los otros con 'retratar realidades' hasta el sirviente que limpia el vómito de huérfanas asiladas, desde don Jerónimo hasta una vieja, desde una mancha en la pared hasta… nada. Esta forma de concebir la identidad como algo en que *se está* no *que se es*, es lo que le permite la mutación y la mutilación de la propia identidad y de la de otros. Se puede cortar a trozos como en el proceso de monstruificación de Humberto o adquirir rasgos poco a poco como el de la transformación de Inés en Peta, o se puede mutar por completo de hombre a vieja o a bebé. Pero, sobre todo, este concepto de identidad le permite no ser, huir de sí mismo. Dijimos en algún momento que esta obra es la historia de una búsqueda de identidad; sí, pero también es una constante huída del ser que es. De todo ello resulta la posibilidad de ser muchos. Por eso, porque no *es* y porque pretende ser lo que se pone, porque la reduce a un disfraz, a esta clase de identidad −permítasenos también a nosotros una transgresión− habría que conjugarla con el verbo estar no con el verbo ser: Mudito *está* escritor, *está* bebé, *está* una mancha en la pared, *está* Jerónimo, *está* Humberto.

El patriarca en la obra de García Márquez, al contrario de Mudito en Donoso, tiene bien puesta su identidad. No tiene el menor interés en ser alguien diferente, ¿para qué? Tiene o tuvo todo, hasta amor por increíble que pueda parecer. Ni en los momentos en que se sentía 'tan solo e indefenso' tuvo algún deseo u ocurrencia de ser alguien más; ahí estaba su fuerza: ser ése que era y nadie más. En él todo es certeza; si de Mudito caen los pedazos de su vida en forma confusa y desordenada, en el tirano se acomodan perfectamente cada uno en su lugar, en un único lugar. El rompecabezas de la vida de Mudito pareciera tener piezas equivocadas −o repetidas, o defectuosas− porque no todas encajan, en cambio el del dictador puede ser armado sin la menor dificultad. De este modo tenemos que Mudito es muchos en tanto el patriarca es uno y sólo uno, es 'el único' según lo proclamaban sus aduladores.

La narración nos ha permitido conocer al personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, saber quién es y de quién huye; nos devela, a pesar suyo, al monstruo que lleva puesto pero que no se puede quitar, a la máscara de Gorgo que revela, no oculta. La locura es una historia que, al narrarse, nos permite comprenderla y conocer al 'quién' que tanto nos enredó y tantos esfuerzos hizo por perdernos. Aunque tal vez al final no sepamos mucho más que al principio y lo único que podemos hacer ahora es plantear situaciones hipotéticas: Si Humberto dice la verdad tal cosa pasa; si es Mudito quien la dice se abren otras posibilidades; si Jerónimo no miente…., si la versión de Iris es verdadera…, o la de Raquel al hablar con Inés. Los personajes 'se enredan' en diferentes historias y al hacerlo nos enredan y nos pierden por distintos caminos. Sin embargo, los trozos de relatos que nos desparraman por todos lados nos proporcionan trozos de su vida y con ellos podemos reconstruir su aberrante figura y su historia sin pasado. Nos atrevemos a preguntar por última vez, ¿quién es Mudito o Humberto? Pensamos que puede existir una versión más: Mudito es sólo Mudito que inventó a Humberto Peñaloza porque ni siquiera ese nombre feo y vulgar poseía. Seguramente la verdad es el reflejo cuya descripción se le escapa en más de una ocasión y por tanto se trata de un hombre que carga una deformidad desmesurada a quien seguramente abandonaron al nacer y recogieron en la Casa. Tiene talento e imaginación y construye historias que destruyen, relatos de sí y de otros que imagina pero nunca plasma. A Jerónimo y a Inés tuvo que haberlos conocido para poder re-crearlos. Sabemos que ella iba a la Casa a guardar las cosas que tejía para el hijo que no nacía por lo que es seguro que Mudito la conoció ahí. Y en algún momento salió de la Casa y tuvo contacto con Jerónimo; fue su secretario o simplemente su sirviente. Mudito es un hombre que odia y envidia, es un loco que destruye al crear, rebasa límites, transgrede y pasa por todas las formas de poder: omnipotencia, prepotencia e impotencia. Su locura es una forma de pensamiento que le permite crear y creer que puede dejar de ser ese

otro aberrante para ser ese *otro* que sí importa, ese *otro* con rostro, con pasado,… con Inés.

En *El otoño*… la narración es mucho más sencilla, realmente la única dificultad estriba en seguir una redacción con una muy escasa puntuación y la irrupción algunas veces de la voz del patriarca que interrumpe sin avisar. El narrador omnisciente, no testigo, nos cuenta lo que a él le contaron; a veces pareciera haber estado presente pero él nos aclara que no. Y ese relato nos dice desde las primeras páginas quién o qué –recordemos que en estos casos esta pregunta responde aquélla– es el patriarca. Es así que su 'quién' queda claro muy pronto en la narración, poco es lo que podemos añadir al terminar la novela.

La cuestión de la ipseidad resulta compleja. La dialéctica entre la concordancia –lo mismo– y la discordancia que se presenta en la narración y que hace que cada vez que se rompe la concordancia por la irrupción de elementos súbitos y heterogéneos se restituya un nuevo equilibrio, se da en sus propios términos en la obra de Donoso. La ipseidad no evoluciona sino se intenta sustituir, aunque con poco éxito, y en lugar de mantenerse *a pesar* del paso del tiempo algunos rasgos se conservan *a pesar* de sí mismo. La envidia, el odio, su baja autoestima, el saberse monstruo, el sentirse nadie son rasgos que no cambian y lo acompañan todo el tiempo. De hecho, son estos rasgos los que dan lugar a la creación de todas sus ficciones: la Rinconada, el hijo de Jerónimo, sus relaciones con Inés y con Iris, Jerónimo grandioso, Jerónimo monstruo, su nombre, su padre. Al tratar de apoderarse del ser de otro y no poder, se queda consigo mismo, con su *ipseidad* y con la mismidad de su cuerpo monstruoso y de su carácter. Si se es siempre el mismo se pierde libertad, eso equivale a vivir en un calabozo nos dice (155, 156). Por eso huye sin cesar de sí mismo, de su identidad. Pero esto es parcialmente cierto porque si su calabozo fuera el rostro de Jerónimo no necesitaría ser otro, no le interesaría la libertad de ponerse el disfraz que quisiera y de quitárselo para vestir uno nuevo. Su problema no es la identidad sino *su identidad*, su propio 'quién' es su cadena y su condena.

La mismidad, en el caso del patriarca, oculta su *ipseidad*, la deja fuera porque no hay cambio a través del tiempo, de este tiempo que conforma casi toda la novela. En este sentido su identidad no ofrece mucho interés porque es siempre la misma. Su identidad/locura sí se desarrolla a lo largo de un continuo; se trata de una mismidad llevada al extremo del anquilosamiento. Incluso los sucesos imprevistos no llegan realmente a romper la concordancia de la historia porque el patriarca hasta en los casos en que se convierte en 'otro', lo dijimos, sigue siendo 'el mismo'.

Para lograr los fines que se propone Mudito en *El obsceno*… toma caminos retorcidos llenos de ramificaciones, jamás una senda directa. La venganza que trama contra Jerónimo ilustra esta característica: le hace un hijo monstruo que es engendrado por diferentes parejas: Mudito con Iris, Jerónimo con Inés, Jerónimo con Peta Ponce, Humberto con Inés, Humberto con Peta. Todas las posibilidades son presentadas y en ningún momento rectifica con lo que no se anulan sino que se amontonan unas encima de otras. El relato de la Rinconada también es un buen ejemplo: organiza un mundo donde todo es diferente, hasta el hecho de parir hijos normales que ahí es considerado una desgracia. Sin embargo todo lo tuerce y su mundo termina pareciéndose demasiado al nuestro con lo que se convierte en una copia degradada y grotesca. La forma en que hace desaparecer a Inés y morir a Jerónimo no puede ser más retorcida. Primero los monstruifica y enloquece para que ella termine encerrada en un manicomio y él muerto en el estanque en que ve su imagen deforme. Esta muerte es realmente el final de una compleja venganza… que nunca se consuma. Los caminos del dictador de García Márquez son sumamente diferentes; rectos y tan cortos que parecen atajos además de que todos conducen a lo mismo: a imponer, o a arrebatar, o a asesinar.

Mudito es un personaje que transgrede constantemente. La transgresión la pudimos observar en diferentes ámbitos: en lo social al atreverse a tocar a Inés y ser Jerónimo, dos perso-

nas que 'sí importan', seres 'con rostro' e historia y él un nadie, absolutamente insignificante; en lo ético y lo moral al dejar impotente a Jerónimo y hacerlo su maricón, al rebajarlo una y otra vez, al prostituir a Iris, al aceptar ser el *voyeur* de su patrón cuando éste buscaba prostitutas; en lo natural al nacer de la Iris y al involucionar haciéndose cada vez más pequeño, al cosificarse, al ser un animal y al cambiar de sexo, al monstruificar a otros y a sí mismo. También debemos recordar las tansgresiones lingüísticas que analizamos y las referentes a la acción. En el caso del patriarca la transgresión parece ser *su ley* y lo que transgrede con *su* derecho es el derecho de 'el otro distinto de sí' que queda, de esta manera, reducido, minimizado. El nivel ético y moral es constantemente violado por él al ejercer su poder desmesurado; ni respeto ni estima de sí o del otro; recordemos que para estimarnos y respetarnos debemos antes hacerlo con el otro: 'para poder estimarme a mí mismo es preciso estimar primero al otro como a mí mismo', dijimos al hablar de la teoría de Ricoeur en relación al problema de 'el otro'. Este dictador no estima al otro por tanto no se estima a sí, y lo mismo sucede con el respeto. No en vano se siente 'más solo que nunca' con tanta frecuencia; a eso tiene que llevarlo tanta carencia de el 'con y para el otro' que haría posible la estima y el respeto en doble sentido.

La identidad es esa tierra prometida de que nos habla Ricoeur porque a lo máximo que podemos aspirar es a vislumbrarla a lo lejos pero jamás a poseerla. La identidad/ locura en el caso de Mudito no sólo es una tierra prometida, es un espejismo en el desierto porque se vislumbra y se marcha hacia él, y al llegar resulta que no era. Creyó poder llegar a ser Jerónimo y se equivocó; se engañó pensando que había alguna forma de poseer a Inés, pero no era cierto. Se presentaron ante él como figuras que lo deslumbraron, como un espejismo porque ni siquiera ellos poseían la realidad que él les atribuyó. En el patriarca, por el contrario, al tener un 'quién' bien plantado, sí podemos pensar que se trata de una tierra poseída, o es una tierra que lo tiene sin cuidado; nunca muestra la menor preocupación por ser quien es. Esto sólo se pue-

de afirmar cuando siempre se es el mismo, cuando el 'cambio a través del tiempo' es anulado por un tiempo en que no hay cambio, cuando se es puro mismidad, cuando se tiene una identidad anquilosada.

Mudito fracasa en su búsqueda de un 'quién' −y su venganza también− y esto por varias razones: porque no escribe ya que al escribir hago que algo suceda y al no hacerlo no puede ser un acontecimiento; lo que no se escribe no deja huella porque no es suficiente con el 'dicen… dicen' que puede perderse −y olvidarse− fácilmente. Fracasa también porque no se da cuenta que la identidad se construye, contiene rasgos que se sedimentan y rasgos que cambian con el tiempo; de ninguna manera soy 'ese otro que me pongo'. En algún momento habla de la "…libertad de no ser nunca lo mismo…" (155); argumenta que por eso los disfraces tienen ventajas y, además, pueden ser alterados con rapidez si se aprende a hacerlo. Sin embargo, como de alguna manera ya vimos, en su caso no se trata de una libertad sino de una necesidad vital por lo cual tenemos que corregirlo porque en realidad se trata de la 'necesidad de no ser nunca lo mismo'. ¿Cómo no considerarlo así si sabemos que se trata de un monstruo? Fracasa, por último, porque pretende que su mundo al revés sea permanente; no toma en cuenta que un carnaval es sólo un paréntesis en la vida en el que se vuelve posible olvidar mientras éste dure. Pero un mundo-otro sólo puede ser cuando no se tiene memoria, cuando se olvida para siempre. Los monstruos *recordaban* el mundo de afuera de la Rinconada y por eso fracasa; ahí tenemos a Dolly amamantando a Boy y a Larry ayudándola en un intento por tratar de cuidar y de querer a Boy como hijo tal como *recordaban*, tenemos también a Emperatriz al tanto de la moda de la sociedad tal como *recordaba*, y a los monstruos bronceándose tal como *recordaban* que otros lo hacían. También está Boy cuando tuvo recuerdo del padre. Es un mundo que degenera porque se convierte en un mundo-otro-otro, es decir, en un mundo que trata de ser otro pero termina como copia degradada.

Y de todo ello nos enteramos por la narración, confusa en un caso como confuso es el 'quien' del personaje, muy clara en el otro como transparente es la identidad en cuestión. Siempre será la narración la que nos permita conocer, 'llenar' el quién de nuestros locos puesto que sin ella no nos llegarían sus experiencias, recordemos que no dejan ninguna obra que permita saber quiénes son. En los dos casos la locura es la historia de las experiencias extremas de personajes que crearon su propia repuesta desmesurada en la creación y la destrucción, en el dolor y el amor, en el odio, en el poder. Ambos terminan en la impotencia más absoluta, en la nada: Mudito en un paquete que ni huella dejó, y el patriarca con una muerte que nadie nota, por eso cuando lo encuentran estaba carcomido por los gallinazos.

Humberto/Mudito es un hombre sumamente creativo, su defecto es que no realiza. La Rinconada, por ejemplo, es un proyecto complejo cuya sola concepción requiere inteligencia; fracasa porque no lleva a cabo sus proyectos a través de una escritura que les hubiera dado realidad. Su fuerza es su capacidad para crear, su debilidad radica en no hacer. Es omnipotente al crear para destruir pero impotente frente a la máquina de escribir y sus hojas se quedan en blanco. ¡Qué diferente el patriarca! Tiene poca −o ninguna− preparación aunque le sobra sagacidad y poder de acción. Él hace o hace cumplir; todo en él es realización porque ordenar y hacer son lo mismo y en ello radica su fuerza. Y aunque nos parezca un hombre burdo, grosero y vulgar es tan creativo como fulminante; sin duda alguna se necesita creatividad para concebir la trampa de la lotería o para mandar dorar en el horno al enemigo y servirlo como platillo, ¿quién más podría imaginar todo esto sino un loco? La creatividad se presenta en estos locos junto con −o como− una infinita potencia de destrucción; nunca se dan como dos momentos separados. Es lo mismo para los dos personajes aunque en uno no daña a nadie y en el otro a cualquiera hace pedazos. En este aspecto el patriarca nunca fracasa porque siempre logra el objetivo que se impone. Pero sí fracasa en otro: nunca pudo vencer la soledad ni estando tan

rodeado de aduladores ni con tanta concubina a su disposición. La misma violencia crea un abismo a su alrededor, un abismo de miedo que nadie se atreve a cruzar. Este tirano parece confirmar las palabras de Ricoeur: "a qué pobreza de sentido quedaría reducida una experiencia que no fuera más que la mía" (Ricoeur 8, 266). Y esa pobreza es refrendada por su soledad a la hora de morir: nadie se dio cuenta. ¡Qué hombre tan solo!, pero bueno, algún precio tenía que pagar a cambio de poder tanto.

'Sí mismo como otro' se comprende por el cuerpo, la conciencia y el otro absoluto, pero la alteridad desempeña un papel muy diferente en la conformación de la identidad de los dos personajes. La conciencia como la voz que interpela y afecta es débil en ambos casos; si no fuera así tal vez no sería posible tanta transgresión. Lo fundamental fue el cuerpo en Mudito y el otro absoluto en el dictador. Saqué la conclusión de que Mudito es un monstruo y expliqué por qué; este monstruo que lleva encima es parte esencial de su identidad/locura, lo que lo orilla a tratar de no ser y a nunca ser el mismo, lo que lo lleva a odiar y a envidiar, a desear lo que no puede y a no poder lo que desea alcanzar. Cuando se es un monstruo lo que media con el mundo se convierte en una carga desmesurada y en un obstáculo que impide ser. El querer y el poder no se complementan y en lugar de que el cuerpo haga posible el querer, le cierra el camino. Su cuerpo es su locura. 'Quiero −ser escritor, ser Jerónimo, poseer a Inés− pero no puedo a causa de este cuerpo que me ata al mismo infierno', parece gemir Mudito. Por eso hay que cambiarlo y si un cambio no resulta, se puede intentar otro y otro y otro. Cuando se llega al extremo no se puede ir más lejos, lo dijimos una vez. Lo que Mudito lleva al extremo es su propia posibilidad de existir al tratar de ser otro y no poder. Y porque no podía ir más allá termina siendo nada, como si no hubiera nacido. En el patriarca, a pesar de su enorme testículo herniado, el cuerpo no forma una parte destacada de su locura, interviene como con cualquier identidad. Pero qué fuerza tiene 'el otro absoluto' para ayudarlo a ser tan loco. Y este papel se manifiesta en la competencia entre iguales porque el tirano

no puede tener semejantes, en la lucha donde uno −el patriarca, claro− tiene que ser más fuerte que el otro, y, de manera muy especial, en la colaboración porque sin ayuda no se da esta locura. Alguien podría dar la razón a quienes cooperaron y fueron parte de él, sin duda alguna es difícil decir no cuando reina el miedo, pero no es lugar aquí para juzgar a nadie −y qué bueno−. Lo que nos toca decir es que el otro conforma íntimamente esa identidad; sin la adulación, sin la obediencia que a veces iba más allá de las órdenes, sin ese sometimiento infinito no se puede ser ese ‘quien’. Hay locuras que se pueden dar solas −la alienación de muchos hombres, por ejemplo− y no necesitan a nadie para presentarse como tales; pero ésta no porque el patriarca, a pesar −paradójicamente− de su infinita soledad, necesita a otros para ser el loco que es.

Bibliografía

Adams, Michael Ian. *Three Authors of Alienation. Bombal,Onetti, Carpentier*. University of Texas Press, 1975.

Ansoleaga, Blanca L. *Los movimientos de la pasión en Nietzsche*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 2001.

Arredondo, Inés. "Río subterráneo" en *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1991.

Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Ramón Fort, traductor. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.

Bajtin, Mijail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Tatiana Bubnova, selección, traducción, comentarios y prólogo. México: Taurus: La huella del otro, 2000.

----- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

----- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bataille, Georges. *Literature and Evil*. London: Marion Boyars, 2001.

Benedetti, Mario. *El recurso del supremo patriarca*. México: Nueva Imagen, 1990.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1987.

Bombal, María Luisa. "La amortajada" en *Obras completas*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.

Boullosa, Carmen. *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara, 1997.

Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1987.

Brenot, Philippe. *El genio y la locura*. Barcelona: Ediciones B, 1998.

Brooksbank, Anny y Davies, Catherine. *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Calvo Martínez, Tomás y Avila Crespo, Remedios (Eds.). *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación. Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona: Anthrop, 1991.

Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.

Canterla, Cintia. *La cara oculta de la razón. Locura, creencia y utopía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

Cornejo Poar, Antonio. *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1996.

Currain, Bob. *The Creatures of Celtic Myth*. London: Cassell & Co., 2000.

Dávila, Amparo. "Fragmento de un diario" en *Muerte en el bosque*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Original en francés. Miguel Morey, prólogo. Barcelona: Paidos, 1989.

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Patricio Peñalver, traductor. Barce lona: Editorial Anthropos, 1989.

Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa*. Madrid: Cátedra, 1988.

Deslindes literarios. "El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*", Maria Teresa Miaja. El Colegio de México, 1977.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
----- *Coronación*. Chile: Alfaguara, 1998.
Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
Erasmo, Desiderio. *Elogio de la locura*. México: Austral, 2000
Eurípides. "La locura de Heracles" en *Las diecinueve tragedias*. México: Editorial Porrúa, 1993.
Feder, Lillian. *Madness in Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
Felman, Soshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis).* New York: Cornell University Press, 1985.
Flores Jaramillo, Renan. *Letras nuestras*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1981.
Foster, David William y Ramos Foster, Virginia (comps.) *Modern Latin American Literature*. Vol I y vol. II.New York: Frederick Ungar Publishing, 1975.
Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
----- *Entre filosofía y literatura*. Miguel Morey, introducción, traducción y edición:. Barcelona: Paidós, 1999.
Freud, Sigmund. *Autobiografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
Fuentes, Carlos. *Valiente Mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispano-americana*. México: Fondo de cultura económica, 1997.
Gabilondo, Ángel. *La vuelta del otro. Diferencia, identidad, alteridad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. México: Diana, 1995.
Gautier, Théophile. *La pipa de opio*. Barcelona: Ediciones Abraxas, 2001.
Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España*. Tomo I. Siglos XIII a XVII. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
----- *Historia de la locura en España*. Tomo II. Siglos XVIII y XIX. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
----- *Historia de la locura en España*. Tomo III. Del Reformismo del Siglo XIX al Franquismo. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1996.
Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994.
Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.
Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 2000.
Jackson, Stanley. *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipo-cráticos a la época moderna*. Madrid: Ediciones Turner, 1989
Kearney, Richard. *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*. TheLondon: Sage Publications, 1996.
Kemp, Peter y Rasmussen, David. *The Narrative Path. The Latter Works of Paul Ricoeur*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
Klahn, Norma y Corral, Wilfredo (Comps.) *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. La Plata: Altamira, 1995.
Kristeva, Julia. *El genio femenino 3. Colette*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
Machado de Assis, Joaquim María. "El alienista" en *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Matthews, John. *The Unknown Arthur. Forgotten Tales of the Round Table*. London: Blandford, 1995.
Masiá Clavel, Juan, et al. *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1998.
McMurray, George. *Jose Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
Nietzsche, Frederich. *El nacimiento de la tragedia*.: Andrés Sánchez Pascual. Intro ducción, traducción y notas México: Alianza Editorial, 1991.
----- *Aurora*. Germán Cano, introducción, traducción y notas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000.
O'Connor, Jacqueline. *Dramatizing Dementia. Madness in the plays of Tenessee Williams*. Bowling Green State University Popular Press, 1997.
Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. México: Aguilar, 1970.
Osborne, Mary Pope. *Favorite Medieval Tales*. New Cork: Scholastic Press, 1998.
Otto, Walter F. *Dionysus. Myth and Cult*. Indiana University Press, 1965.
Palacio, Pablo. "El antropófago" y "Luz lateral" en *Obras completas*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2000.
Pizarnik, Alejandra. "La condesa sangrienta en *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.
Platón."Fedro" en *Diálogos Socráticos*. México: Editorial Cumbre, 1982.
Postel, Jacques y Quétel, Claude. *Historia de la psiquiatría*. México : Fondo de Cultura Económica, 1987.
Quemain, Miguel Angel. *Reverso de la palabra*. México: La memoria del Tlacuilo, 1996.
Rábago, Alberto. *La novela psicológica en Hispanoamérica. Ensayo estético humanístico.* México: Publicaciones Cruz, 1980.
Ricoeur, Paul *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
----- *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996.
----- *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II.* México: F. C. E. 2002.
----- *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI, 1995.
----- *Tiempo y Narración III*. México: Siglo XXI, 1996.
----- *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge University Press, 1989.
Rieger, Branimir . *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness*. Bowling Green State University Popular Press, 1994.
Rosen, George. *Locura y sociedad. Sociología histórica de la enfermedad mental*. Alianza Editorial, 1968.
Roudinesco, Elisabeth. *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*. Jorge Piatigorsky, traductor. Argentina: Paidós, 1996.
Rowell, Margit. *Antonin Artaud. Works on Paper*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998.
-----. *Informe sobre ciegos*. Madrid: Anaya, 1994.
Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego por el Rvdo. P.José María Bover, S. I. Madrid: La Editorial Católica, MCMLIII.
Sass, Lois. *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
Schultes, Richard Evans y Hofmann, Albert. *Plantas de los Dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos* . México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Serna, Enrique. “La extremaunción” en *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena, 2002.
Shakespeare. “El rey Lear” en *Tragedias*. México: Editorial Cumbre, 1982.
Sófocles. “Ajax” en *Las siete tragedias*. México: Editorial Porrúa, 1994.
Styron, William. *Esa visible oscuridad*. México: Grijalbo, 1992.
Thiher, Allen. *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
Valdes, Mario, *A Ricoeur reader: reflection and imagination.* University of Toronto Press, 1991.
Venema, Henry Isaac. *Identifying Selfhood. Imagination, Narrative and Hermeneutics in the Thought of Paul Ricoeur*. New York: State University of New York Press, 2000.
Vernant, Jean Pierre. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 1986.
Veynes, P, et al, *Sobre el individuo*. Barcelona: Paidós, 1990.
Weineck, Silke-Maria. *The Abyss Above. Philosophy and Poetic Madness in Plato, Höldelin, and Nietzsche*. New York: State University of New York Press, 2002.
Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Barcelona: El acantilado, 1999.