



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

Poéticas del ‘yo enfermo’ en el cuento hispanoamericano de los siglos XX y

XXI: Análisis neoretórico y narratológico de siete cuentos

Tesis presentada para obtener el título de Licenciatura en Lingüística y

Literatura Hispánica

Presenta:

Alejandra Moctezuma García

Director de tesis:

Alí Calderón Farfán

Noviembre 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. ACEPCIONES DE LOCURA.....	6
I.1 Dialéctica de lo normal y anormal.....	8
I.2 ¿Qué es la locura?.....	13
I.2.1 La locura y el discurso clínico.....	15
I.2.2 Clasificación de las enfermedades mentales.....	17
I.2.2.1 Neurosis.....	18
I.2.2.2 Psicosis.....	21
I.3 Manifestaciones en el lenguaje y percepción del mundo.....	24
I.4 Locura y sociedad.....	33
I.4.1 La locura en la historia.....	34
1.4.1.1 Grecia y Roma.....	34
1.4.1.2 Edad Media.....	36
1.4.1.3 Renacimiento y la época clásica.....	37
I.4.2 Locura y poder	41
II. LOCURA Y LITERATURA.....	46
II.1 Legitimación de la voz ‘enferma’ en la literatura.....	46
II.2 La narratología: Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel.....	50
II.2.1 Mundo narrado.....	52

II.2.2 Narrador.....	57
II.3 La neoretórica y el Grupo μ.....	58
II.3.1 Las metáboles.....	60
II.3.2 Las operaciones retóricas.....	60
II.3.3 La retórica y la narración.....	63
III. EL ‘YO ENFERMO’ EN SIETE CUENTOS HISPANOAMERICANOS. ANÁLISIS..	66
III.1 “El perro rabioso” (1917) de Horacio Quiroga.....	66
III.2 “La noche del loco” (1943) de Francisco Tario.....	75
III.3 “Macario” (1945) de Juan Rulfo.....	83
III.4 “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1957) de Sergio Pitol.....	94
III.5 “Langerhaus” (1972) de José Emilio Pacheco.....	102
III.6 “Tía Nela” (2001) de Enrique Serna.....	108
III.7 “Bezoar” (2008) de Guadalupe Nettel.....	113
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	125

INTRODUCCIÓN

Después de que las enfermedades mentales se convirtieran en objeto de estudio exclusivo de la psiquiatría o el psicoanálisis y se desprendieran de la concepción clínica en el que se les atribuía un origen físico como el resto de las enfermedades “orgánicas”, los discursos científicos y humanísticos han mostrado un interés por descubrir las estructuras cognitivas de dicho sector social. Las conclusiones recabadas nunca han permitido comprender con exactitud su pensar y sentir, lo que desde hace siglos ha propiciado una concepción generalizada sobre ellos y que por lo general se asumen como peligro o estorbo.

Partiendo de dichos postulados, al ‘loco’ se le encierra en sistemas de poder, como hospitales o manicomios, quedando en el abandono y recibiendo tratos desmesurados, según algunos estudios. Ante esta imposibilidad de legitimación o liberación, son percibidos desde el punto de vista de quien margina y al ‘loco’ no se le da oportunidad de saberse escuchar. La locura, por lo tanto, existe a partir de lo que Foucault denomina “discursos de poder”.

Sin embargo, las manifestaciones artísticas, como la pintura, literatura o el cine, son una perspectiva más sobre lo que se percibe de la locura al dar vida a personajes ‘locos’. A su vez, contribuyen en la construcción simbólica del enfermo mental o anormal. El autor, al plasmar al personaje loco, está ‘iconizando’ una preconcepción social de este sector marginal en el relato y le otorga un carácter social a la literatura. Al respecto, el hecho literario se ha considerado como el reflejo lingüístico de las ideologías sociales. Por ende, “el hecho literario no es reflejo de la realidad social sino del mundo de discursos que, a su vez, reflejarían lo real. La relación entre la literatura y las prácticas sociales tienen como mediador

a las ideologías.” (Altamirano 65) La locura, por lo tanto, se entenderá como el resultado de una apreciación determinada de los siglos XX y XXI, producto de ideologías dominantes que dan vida a arquetipos de dicho sector marginal.

El presente trabajo de investigación pretende dar cuenta de los rasgos esenciales de la locura en el discurso literario a partir de siete cuentos representativos de autores hispanoamericanos de los siglos XX y XXI para delimitar poéticas del personaje ‘enfermo’. Para profundizar en la construcción del personaje alienado, se otorga un espacio a la reflexión sobre el problema de la definición de la locura desde el discurso científico con la psiquiatría, la psicología y el psicoanálisis. Por otra parte, el discurso filosófico e histórico mostrarán las variaciones ideológicas del pensamiento occidental que repercutieron en la percepción actual de la locura y las enfermedades mentales.

Posteriormente, se retomará la narratología de Gerard Genette y Luz Aurora Pimentel así como la estilística y neoretórica del Grupo μ . Ambas propuestas de análisis fueron seleccionadas porque dan muestra de la influencia que la literatura ejerce en la construcción y percepción de este sector social marginado al atender la estructura de los cuentos. Al mismo tiempo, estas teorías, fundamentalmente estructuralistas, permitirán hallar constantes estilísticas sobre la locura con determinados recursos que dan voz al personaje ‘enfermo’. Los cuentos seleccionados parten de elementos en común que favorece la intromisión de las perspectivas de los personajes, es especial porque todos son narradores homodieéticos.

Los cuentos seleccionados pertenecen a los escritores Horacio Quiroga, Francisco Tario, Juan Rulfo, Sergio Pitól, José Emilio Pacheco, Enrique Serna y Guadalupe Nettel. Ante la variedad estilística de cada uno de ellos, se observarán las diferentes maneras en las que se desenvuelve el ‘loco’ dentro de un mundo diegético determinado.

Sin embargo, para delimitar el corpus de cuentos fue necesaria una revisión general sobre lo que se ha dicho de la locura a partir de dos tipos de discursos: el científico y el histórico/filosófico, en especial para poseer nociones sobre lo que son las enfermedades mentales, y compararlas con las características que presenta cada personaje ‘enfermo’. A partir de la revisión de sus conceptos, se prosigue al ahondamiento de un tercer discurso, el literario y que de manera indirecta se verá la forma como la literatura contribuye en la concepción simbólica del ‘loco’. Para lograr tal objetivo se hizo una exhausta investigación en el género literario cuento para hallar autores que han escrito sobre dicho tópico; por lo tanto, la selección de cuentos no fue arbitraria, sino acorde a las finalidades de esta investigación.

I. ACEPCIONES DE LOCURA

Con frecuencia locura y anormalidad son temas cuyo interés social ha propiciado que la relación antitética entre éstas y la normalidad franquee asperezas ideológicas. Aquel que posee una desviación de la norma se toma como objeto de estudio en diversas áreas del conocimiento científico y humanístico, por mencionar dos ejemplos. La psicología, la psiquiatría o el psicoanálisis se suelen obviar como las encargadas de su exploración y delimitación gracias a una tradición científica que, por ser un “discurso de verdad”, ha sabido enaltecer sus metodologías y teorías para convertirse en la voz certera, universal y perenne. Esta conceptualización de la locura propicia alienación, ya que las áreas antes mencionadas son asociadas como las únicas a las que les compete curar, normalizar y controlar.

El problema central del loco como el *otro* surge con una de las más grandes contradicciones que ha hecho notar el filósofo francés Jacques Derrida al afirmar en *Cogito e historia de la locura* que en la búsqueda de la legitimación del *loco* se habla de él desde la voz de la razón. Hablar o escribir de la locura y de la historia de la locura con su propia voz y “no en el lenguaje de la razón, en el lenguaje de la psiquiatría *sobre* la locura [...], sobre una locura ya aplastada bajo ella, dominada, abatida, recluida, es decir constituida en objeto y exiliada como lo otro de un lenguaje y de un sentido histórico que se ha querido confundir con el logos mismo” (Derrida 51-52), resulta imposible. La tendencia de estos estudios consiste en salirse de la racionalidad pero tomando prestada la metodología de la Razón. Por diversos estudios sociales, científicos o filosóficos que se hagan sobre la locura, el avance es prácticamente nulo puesto que el discurso del *enfermo* no es, en términos de Foucault, un “discurso de verdad”.

En el arte, la locura no ha sido una excepción. Para los autores de las diversas corrientes artísticas existentes, oscilan temas sobre la enfermedad o todo aquello que subyace a la norma. Recordemos a Francisco de Goya con su cuadro “Casa de locos”, la emblemática “Nave de los locos” de El Bosco, o a nivel literario, el conocido *Elogio de la locura* escrito por Erasmo de Rotterdam. Desde el enfoque que se le vea, la locura ha sido percibida a partir de lo que convencionalmente se ha forjado sobre ella, y esa convención ha sido construida principalmente por el discurso del conocimiento científico y artístico, que a su vez pretenden aproximar a una comprensión de ésta mediante la misma práctica de la marginación. El loco, el alienado, el demente, el enfermo mental, el anormal, el mórbido, el lunático y el maniático, entre otros sustantivos, conformarán el sector social integrado a un sistema de coacción.

Una constante en esta aproximación al discurso del *otro* corresponde al estudio de escritores cuyas obras son el reflejo de algún tipo de trastorno mental o variación de la personalidad. Recordemos la neurosis de Edgar Allan Poe, la esquizofrenia de Friedrich Hölderlin, la parálisis general de Nietzsche, así como el suicidio de artistas que reflejan diversos trastornos mentales. Sin embargo, es importante distinguir la locura y lo inconsciente, o lo que se suele denominar inspiración. De acuerdo con Deshaies¹, “el artista y el loco no utilizan el onirismo y lo inconsciente del mismo modo, ni les atribuyen las mismas significaciones” (104), porque el delirio es el que hace la obra y suele confundirse con el enfermo. El artista surrealista, por ejemplo, si se desprende de su obra, no alcanza el ideal que el “demente” sí realiza. Aunque esta línea de investigación literaria ha sido de gran interés, en el presente trabajo la atención recaerá en otra vertiente sobre el estudio de la

¹ Médico de hospitales psiquiátricos y doctor en Letras. Autor del libro *Psicopatología General* (1961).

locura, la que se observa en la obra literaria (el mundo diegético), como fuente de creación de personajes *enfermos*.

No obstante, para comprender la configuración del personaje literario ‘enfermo’, cabe rescatar lo que se ha dicho de las enfermedades mentales. A pesar de que esta investigación no persigue un enfoque clínico sino literario, por ser el discurso científico el más prolífico en la concepción del mito cultural sobre el loco, resultará imprescindible otorgar un espacio a la reflexión sobre el problema de la definición de la locura desde la psicología y psiquiatría, así como sus consecuentes implicaciones sociales.

I.1 Dialéctica de lo normal y anormal

Locura, anormalidad, enfermedad mental, psicosis y neurosis son algunos de los nombres que se suelen asignar a una manifestación psíquica que se sale del rango de normalidad en una sociedad que presenta una cultura definida y, por ende, una forma de pensar y concebir el mundo a partir de una convención establecida como ‘normal’.

El discurso científico se sustenta primordialmente en la oposición entre la salud y enfermedad. Sobre esta oposición hay una innumerable cantidad de términos para delimitar la ausencia de salud de la personalidad por lo que genera confusión entre los términos más comunes que son *anormalidad*, *locura* y *enfermedad mental*. Sobre la anormalidad, Werner Wolff² enlista en su *Introducción a la psicopatología* una serie de características basadas en principios de pensamiento que conforman a un sujeto normal y un anormal. De acuerdo con

² Psicólogo europeo emigrado a Estados Unidos de América que desempeñó importantes aportes cuando surgió la Sociedad Interamericana de Psicología (SIP) en la década de los 50.

este psicólogo, una persona normal es aquella con el pensamiento dirigido por el principio de realidad³ y en el caso del anormal, va dirigido por el principio de placer⁴. El normal tiene capacidad para el pensamiento abstracto; el anormal no posee esta capacidad. El normal tiene una coherencia del pensamiento y es controlado; el anormal tiene incoherencia de pensamiento y se da mediante flujo de ideas. Además, hay un pensamiento espontáneo y dirigido por la memoria por parte del normal; en cambio, el anormal tiene un pensamiento compulsivo, etc. (219). Dice Wolff:

Podemos decir que sólo hay una diferencia cuantitativa entre el tipo de reacción normal y anormal, pero que hay una diferencia cualitativa en las simbolizaciones normales y anormales de estos tipos de reacción y una diferencia estructural entre las respuestas normales y anormales a estas simbolizaciones. Tanto la persona normal como la anormal ama, odia, agradece, obedece, tiene sentimientos de inferioridad y temores, pero hay una diferencia cuantitativa entre el tipo de reacción normal y anormal [...]. La reacción de la persona normal está determinada directamente por el estímulo, mientras que la de la anormal está determinada por sus complejos y síntomas neuróticos. (400-401)

Para delimitar estas características, Wolff clasificó al ser humano en tres tipos: la persona con normalidad media y la persona anormal manifestada en dos extremos que son el subnormal o débil mental y el superdotado o genio⁵(13). Así mismo, partió principalmente de cuatro puntos de vista sobre la normalidad para establecer la dicotomía ya antes mencionada: punto de vista *estadístico, normativo, clínico y social/cultural*.

³“Uno de los principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio del placer, al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior”. (Laplanche y Pontallis 323)

⁴“Uno de los principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.” (Laplanche y Pontallis 320)

⁵ En el caso de personas superdotadas o genios habría que recordar el cuento *Funes el memorioso* de Jorge Luis Borges. Funes, el protagonista, posee una memoria prodigiosa, haciéndolo distinto de los demás. Padece un trastorno psicopatológico de la memoria conocido como hipertimesia, que hace que las personas que lo padecen posean una memoria autobiográfica elevada.

Según el punto de vista *estadístico*, “una persona normal es aquella que está próxima a la tendencia de un grupo típico de individuos.” (13) Partiendo de un criterio de anormalidad conocido como la desviación de la norma o regla, el método estadístico lo concibe como opuesto a las pautas de conducta que se presentan con mayor frecuencia (normalidad). La persona con rasgos psíquicos estables es considerada normal porque predomina a nivel mundial. Ocasionalmente se llegan a considerar anormales a los individuos con caracteres no conformistas, con descarga de impulsos agresivos o con muestras de rebeldía.

El peligro que corre esta definición radica en convertir lo normal como norma. Deshaies explica que la media no es la norma, pero sí el índice de una norma: “las reacciones psicológicas, y aun las constantes fisiológicas, varían con el medio biológico, con la actividad individual, con el grupo social [...] La media se convierte en el índice de una norma adecuada a un medio restringido”. (33) Wolff nos ofrece el ejemplo de la Alemania nazi cuyas prácticas que hoy consideramos inhumanas fueron vistas con aprobación durante esas décadas. Por eso, en la forma de definir la normalidad, la estadística depende del contexto del que se tomen los datos.

El punto de vista *normativo* está estrechamente relacionado con la ética que predomina en la cultura de un espacio geográfico determinado. Una persona normal es aquella que sigue unos principios éticos que le permiten vivir en armonía con los demás. Este punto de vista se basa en la moral y los patrones éticos para definir la normalidad. Por lo tanto, estamos frente a otro caso predominantemente subjetivo puesto que sólo unos cuantos delimitan estas normas, entre ellos la religión y el Estado.

De acuerdo con el punto de vista *clínico*, se detecta mediante diagnósticos médicos y/o psicológicos a la persona que no puede gobernar su vida o pone en peligro su entorno. Hay dos tipos de enfermedades: mentales y ‘orgánicas’.

El cuarto punto de vista tiene como sustento la *norma cultural*. Todo sujeto que no sigue el tipo de conducta acordado por las normas es considerado anormal y es excluido a instituciones de control como hospitales psiquiátricos o cárceles. Su marco de referencia también es relativo porque la cultura y la época determinarán los rangos de anormalidad. (Wolff, 401)

Además, no se puede prescindir del contexto social, el sexo y la época de la que se esté hablando. Wolff establece que lo normal y lo anormal dependen principalmente de la edad, y de los elementos constitutivos de la conducta del hombre. Puede considerarse en la cultura mexicana el asesinato como un acto prohibido e injustificable por la religión o la ley. Pero, retomando un ejemplo de Wolff, durante un periodo de guerra, privar de la vida a alguien tiene otra connotación moral, puesto que la comunidad en combate sostiene una aprobación colectiva donde matar al enemigo y la destrucción o colonización tiene justificación. Es por esto que la conducta normal de una región puede ser anormal en otra: “Al parecer la ‘normalidad’ es simplemente un artificio. Un tipo de conducta es normal cuando la sociedad está de acuerdo en llamarlo así.” (Wolff 10)

Aunque la definición de ‘normalidad’ es subjetiva, a nivel clínico se mide bajo otros parámetros: normalidad equivale a salud y anormalidad al padecimiento de una enfermedad orgánica (cerebral) o mental.

La enfermedad orgánica tiene un diagnóstico incuestionable, con los mismos síntomas en todas las regiones del mundo, si tiene cura es universal y en la mayoría de los casos es efectiva. Algunos ejemplos de enfermedades que alteran o modifican el funcionamiento cerebral son debilidad mental o afasias, cuyo diagnóstico sigue los estándares del resto de las enfermedades orgánicas. Esto corresponde a una definición estructural de anormalidad:

Con nuestros conocimientos actuales acerca de la influencia de las funciones glandulares sobre la personalidad, el mal funcionamiento endocrino ha llegado a considerarse como una característica de anormalidad. Los trastornos de las funciones endocrinas producen anomalías tales como la acromegalia. [...] También producen perversiones sexuales, hiperexcitabilidad, disminución de la viveza y otras muchas reacciones anormales. En estos casos, el término ‘anormal’ es definido estructuralmente, ya que al restaurarse la función glandular perturbada y volver a su actividad normal, los síntomas pueden desaparecer y comportarse el paciente como la generalidad de la gente. (Wolff 12)

Beulah Chamberlain Bosselman considera que los síntomas de defecto cerebral constituyen la base para el diagnóstico de un verdadero síndrome cerebral orgánico: “Se manifiesta en la llamada *triada de síntomas orgánicos* constituida por: defectos de memoria, de orientación y de juicio”. (140)

Una vez desglosados los elementos que constituyen el problema de la definición de *anormalidad* —que no es más que un problema de subjetividad—, cabe revisar la relación entre ésta y las enfermedades mentales o, como coloquialmente se conoce, la locura. Ya decía Wolff que “la realidad no es una entidad dada, sino una interpretación, diferente en los distintos individuos, cambiante para el mismo, variable en las diversas relaciones y medios” (381) La anormalidad, diría la norma, será parangón de amenaza para cualquier colectividad.

I.2 ¿Qué es la locura?

El discurso clínico posee una terminología que distingue el término coloquial *locura* de las enfermedades mentales o psicopatologías. ‘Loco’ corresponde a aquel cuyos comportamientos e ideas no son equiparables al del resto de la sociedad, asemejándose esta descripción a lo que se ha venido definiendo como ‘anormal’. La Real Academia Española tiene cuatro acepciones para *locura*, de las cuales, dos de ellas cabe rescatar: es definida como “privación del uso de la razón” y como “acción inconsiderada o gran desconcierto”. Lo ‘inconsiderado’ depende de la circunstancia de la que se hable y la primera definición incluye cualquier tipo de privación de la razón, como las enfermedades cerebrales de tipo orgánico o los trastornos mentales. La diferencia entre anormalidad y locura radica en que la primera alude a todo aquello fuera de lo convencional en el comportamiento. La locura suele englobar todo trastorno mental que afecta las estructuras de la personalidad, ya sea con neurosis o psicosis. Toda locura es anormal, pero no toda anormalidad es locura.

Siguiendo la línea distintiva entre enfermedades orgánicas y mentales, la psicopatología aclara que la locura no es igual a la debilidad mental, siendo la segunda un caso somático: el débil mental ha sido anormal de nacimiento. Algunos ejemplos de debilidad mental son microcefalia e hidrocefalia. En cambio, la locura hace alusión a un trastorno mental que afecta a personas que se encontraban psíquicamente normales.⁶ No obstante, a pesar de las evidentes diferencias, los términos anormalidad, locura y enfermedad mental

⁶ A nivel literario, tenemos el caso de dos obras del novelista, poeta y dramaturgo español Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la mancha* y *El licenciado Vidriera*. En ambas los personajes protagonistas se vuelven locos imprevisiblemente: Alonso Quijano, un noble empobrecido que enloquece leyendo libros de caballerías, se cree caballero andante dispuesto a realizar hazañas heroicas; Tomás Rodaja, quien tras beber una pócima de amor pierde la razón y cree tener el cuerpo de vidrio.

serán utilizados en el presente trabajo bajo un solo concepto —‘yo enfermo’— como representación ideológica de marginación.

La base del estudio de las enfermedades mentales es la personalidad. Sobre ello, Deshaies explica que existen tres órdenes de causalidad que corresponden al triple aspecto *físico, psicológico y social* de los fenómenos psicopatológicos:

1) La causalidad física se describe a partir de dos factores: exógena y endógena. La herencia será el elemento principal de las enfermedades endógenas. De acuerdo con Wolff, “la herencia es la transmisión biopsicológica de las características paternas y maternas por medio de los cromosomas y genes, pero la constitución es la resultante de la configuración de los genes y de la interacción entre herencia y ambiente”. (66) Esta causa se debe a factores intrínsecos, innatos, heredados. Algunas de las enfermedades mentales que siguen pautas hereditarias son: Corea de Huntington (enfermedad mental orgánica), epilepsia, esquizofrenia o demencia precoz y la psicosis maniaco-depresiva (aunque su origen hereditario se da en menor grado).

Las causas exógenas, por otra parte, son los factores externos de la constitución del sujeto que lo llevan a una enfermedad psicopatológica. Ejemplos de esto son “las infecciones, las intoxicaciones o los traumatismos, [que] provocan trastornos muy diversos, especialmente según el estadio de la evolución individual en el cual se produce el acontecimiento patógeno (período intrauterino, nacimiento, infancia, adolescencia, vejez)” (Deshaies 163) También pueden considerarse las lesiones del sistema nervioso.

2) La causalidad psicológica se basa principalmente en la teoría freudiana sobre:

las tres instancias que diferencian en grupos de fuerza las pulsiones que tienden a descargarse (el ello, principio de placer), las motivaciones y acciones de control y de eficacia (el yo, principio de realidad), las motivaciones de censura y de identificación normativa inconsciente (el super yo) [...] Los dos procesos capitales de fijación de una parte de la libido a un estadio del desarrollo infantil y de ulterior regresión a ese estadio, explican la fenomenología de las neurosis y de las psicosis, y facilitan al mismo tiempo, con la ayuda de una serie de interpretaciones, su ‘comprensión’. (Deshaies 169)

Los estudios de Freud sobre el *yo*, *ello* y *super yo* cambiaron el concepto que se tenía de las psicopatologías. Dicha teoría se convirtió en la base para las más importantes clasificaciones de las enfermedades mentales.

3) La causalidad social incluye elementos como el crecimiento de la población y las implicaciones que conllevan el nuevo estilo de vida, entre ellos, factores medicosociales, profesionales, clases sociales, nivel económico, la influencia de la religión, etc. (Deshaies 176) Sobre este apartado han surgido diversas discrepancias, especialmente por la ineficiente atención dada a los enfermos mentales, solucionándose únicamente con la práctica de la reclusión o la ingesta de fármacos. Consecuentemente surgió la antipsiquiatría, movimiento que considera estos centros o instituciones de reclusión como mecanismos de castigo y no de cura.

I.2.1 La locura y el discurso clínico

La patología mental es una patología de la personalidad. La personalidad es, retomando las palabras de Deshaies, “la forma más completa de la integración psíquica, reflejada en particular por el sentimiento del yo, de su unidad e identidad, y por una conducta individualizada” (60). La personalidad no es un sistema rígido, sino una ‘creación continuada’, que caracteriza al individuo e involucra las aptitudes intelectuales así como las

tendencias instintoafectivas, las capacidades volitivas y lo que absorbe de la cultura de su sociedad. (62)

Sobre las enfermedades mentales y la personalidad, Michel Foucault explica en *Enfermedad mental y personalidad* que la tradición clínica ha considerado la patología mental como “la alteración intrínseca de la personalidad, desorganización interna de sus estructuras [y] progresiva desviación de su devenir” (17). Esta definición bifurca en dos grandes categorías la enfermedad mental: neurosis y psicosis.

Freud consideró a un sujeto normal como aquel cuyas funciones generales marchan bien y esto depende de si su organización psíquica (el *yo*, el *super yo* y el *ello*) se encuentran en equilibrio. (Wolff 127) Las experiencias sexuales serán para Freud importantes en el ser humano porque delimitan el origen de la mayor parte de los trastornos psíquicos, siempre y cuando haya una alteración de la libido.

Otro investigador, Alfred Adler, interesado en la psicología del individuo, daba más importancia al efecto de los estímulos externos en las relaciones del hombre con su medio ambiente, ocasionando eventualmente que algo lo afectase: “El individuo es normal cuando es conforme a lo que exige la sociedad” (Wolff 128). Con respecto a esta afirmación, Wolff hace una bifurcación de los estudios del individuo y la anormalidad. Por una parte, ubica en una dimensión vertical las posturas de Freud sobre la estructura psíquica única del individuo, y por otra, el estudio de la adaptación del sujeto a su ambiente se ubica en una dimensión horizontal (Wolff 127), correspondiendo estas oposiciones binarias al aspecto interno/externo del sujeto.

1.2.2 Clasificación de las enfermedades mentales

El problema que suscita en cada autor con la clasificación de las enfermedades mentales se debe al punto de vista adoptado y a la época en la que se contextualiza su obra, ocasionando una gran variedad de jerarquizaciones. Al esquematizar las enfermedades mentales que desde finales del siglo XIX comenzaron a definirse, Foucault expresa que se han estudiado a partir de la amplitud de las perturbaciones de la personalidad en dos grandes categorías: la neurosis y la psicosis. (*Enfermedad mental* 17). De acuerdo con Freud, el origen de estas enfermedades mentales es ocasionado por la alteración del *yo*:

El yo sería demasiado ‘débil’ para reconocer y gobernar sus impulsos, de donde resulta desconocimiento y compromiso defensivo contra el peligro de una situación angustiosa (neurosis); de donde, sumisión a los impulsos con desconocimiento de la realidad (psicosis); de donde satisfacción directa de los impulsos (perversiones). Se trata sobre todo de una relación de fuerza: la debilidad del yo puede ser relativa con respecto a una fuerza muy grande del ello, o a un excesivo rigor del super yo. (Deshaies 170)

Freud se basó principalmente en la tesis de la satisfacción de deseos que regulan la vida psíquica para estudiar la psicosis y la neurosis. En “El poeta y los sueños diurnos”, tras la interrogante por saber de dónde saca el poeta sus temas, Freud busca una actividad afín a la composición poética para explicar esa actividad: la infancia y el juego. El poeta se parece al niño que juega porque “crea un mundo fantástico y lo toma en serio.” (Freud 1343) El problema comienza cuando el sujeto se hace adulto y tiene que renunciar al placer que el juego genera porque una convención social ha determinado cómo se deben comportar los adultos: con responsabilidades y ocupaciones. Pero como no podemos renunciar a nada, mucho menos a un placer, sustituimos. El adulto, en lugar de jugar, fantasea, que en términos de Freud, corresponden a los sueños diurnos —y también nocturnos— como producto de una represión a dichos placeres.

Es difícil detectar cuando una persona fantasea porque nunca lo externa, afirma Freud. Lo reprime porque se avergüenza de sus fantasías, creyendo ser el único que sueña. El niño no tiene motivos para ocultar sus deseos. El adulto sí: tiene que obrar en el mundo real y la razón de su vergüenza se debe a la percepción negativa de sus fantasías, vistas como “pueriles e ilícitas”: “Nuestros enfermos no nos comunican cosa distinta de lo que pudiéramos descubrir en los sanos.” (Freud 1344) Todo aquel que fantasea está insatisfecho, siendo esto un estadio psíquico preliminar de los síntomas patológicos, ya sea como neurosis o psicosis. Predominan dos tipos de deseos que son los ambiciosos y los eróticos. El instinto sexual, entre otros, es el motor que rige las manifestaciones psíquicas. (Bustamante 10)

Hay una diferencia esencial entre neurosis y psicosis. En la segunda el paciente pierde la capacidad de distinguir los estímulos externos e internos. Con la neurosis, en cambio, por muy perturbado que esté el individuo, conserva la distinción entre dichos estímulos. El neurótico, como el obsesivo-compulsivo, sabe que lo que hace carece de sentido real; el psicótico, como el esquizofrénico, supone que actúa en esta forma “rara” porque las circunstancias así lo exigen; hay una autoridad impuesta desde afuera según el esquizofrénico (Bosselman 98). De esta forma, la clasificación y descripción de las enfermedades se basarán primordialmente en la escuela psicoanalítica.

1.2.2.1 Neurosis

La palabra ‘neurosis’ fue acuñada por el médico y químico escocés William Cullen en 1769. Ésta afecta la personalidad del sujeto y ejemplos de ello son la obsesión, la neurosis fóbica y

la histeria; no afecta el curso del pensamiento en su estructura, el contacto afectivo se mantiene igual y conserva la lucidez crítica respecto de sus fenómenos mórbidos.

Según los estudios recabados por Foucault sobre el discurso clínico, la neurosis comprenderá la psicastenia, la histeria, la obsesión, la neurosis de angustia y la neurosis fóbica. (*Enfermedad mental* 18) Antes de Freud se consideraba que todas las alteraciones funcionales tenían un origen orgánico. Posteriormente, Freud consideraría la neurosis como “el resultado de un conflicto entre impulsos y temores, en el que éstos evitan la descarga de dichos impulsos por medio de la represión, que los mantiene en el inconsciente; pero esta dinámica provoca la vinculación de la energía a las formas sintomáticas de la ansiedad y en definitiva a las de la neurosis”. (Bustamante 8).

Los autores que han contemplado en sus estudios la clasificación de las enfermedades, ocasiona que una misma enfermedad reciba diferentes nombres. Es por eso que sólo se enumerarán las enfermedades mentales y problemas de carácter más citados en las obras sobre psicopatología, recordando que el objetivo del presente trabajo no consiste en el estudio de las enfermedades mentales como tal. La información recabada es un esbozo de los distintos desórdenes mentales para distinguir el rango de normalidad y anormalidad, así como comprender las manifestaciones a nivel literario de los personajes ‘enfermos’ del corpus de cuentos hispanoamericanos seleccionados.

Estado de ansiedad: Puede ser o no ser patológica. Es neurosis cuando es “excesiva y se manifiesta en ausencia de peligros exteriores discernibles” (Bosselman 9). El paciente desconoce la razón de su miedo y atribuye a este malestar algún mal físico que desconoce o a la idea de que se está ‘volviendo loco’. Se presentan diversos síntomas como, taquicardia, náusea, debilidad, estar fuera de la realidad, etc.

Histeria de ansiedad o neurosis fóbicas: consiste en “una neurosis cuyo elemento característico es la presencia de una ansiedad persistente y realísimamente injustificada, producida por un objeto o situación específicos. Este miedo excesivo e injustificado es conocido como *fobia*.” (Bosselman 18) Actualmente existe una amplia lista de fobias con sus respectivos nombres. Éstas se caracterizan por la incapacidad del paciente para ponerse en contacto con los objetos de su fobia porque la ansiedad aumenta y se intranquiliza.

Neurosis obsesivo-compulsiva: se caracteriza por manifestarse en actos y pensamientos compulsivos, rituales y repetitivos. Aunque el paciente se percata de lo irrazonable en estos pensamientos y actos, es incapaz de controlarlos, por lo que termina repitiendo y revolviendo pensamientos que no tienen razón de ser⁷. (Bosselman, 40)

De acuerdo con Bosselman, también existe el *carácter neurótico*, que es una categoría de la neurosis que se manifiesta en la inadaptación al medio ambiente que incluye el carácter retraído, el carácter antisocial, el carácter masoquista y las perversiones sexuales. En el caso del carácter antisocial se subdivide en: la *personalidad sociópata* y la *personalidad psicopática*. Sin embargo, no toda conducta antisocial es neurosis y hay una diferencia considerable entre el delincuente —motivado por el ambiente social que lo rodea— y el sociópata —motivado por conflictos interiores—. (Bosselman 58).

⁷ Caso parecido a nivel literario con el cuento breve del escritor español Juan Ramón Jiménez, cuyo título —“El recto”— remite a la descripción del problema del protagonista: “Tenía la heroica manía bella de lo derecho, lo recto, lo cuadrado. Se pasaba el día poniendo bien, en exacta correspondencia de líneas, cuadros, muebles, alfombras, puertos, biombo. Su vida era un sufrimiento acerbo y una espantosa pérdida. Iba detrás de familiares y criados, ordenando paciente e impacientemente lo desordenado. Comprendía bien el cuento del que se sacó una muela sana de la derecha porque tuvo que sacarse una dañada de la izquierda. Cuando se estaba muriendo, suplicaba a todos con voz débil que le pusieran exacta la cama en relación con la cómoda, el armario, los cuadros, las cajas de las medicinas. Y cuando murió y lo enterraron, el enterrador le dejó torcida la caja de la tumba para siempre”. (71)

El *sociópata* no experimenta la influencia del superego porque “está más arraigada en la personalidad que otras neurosis, como la obsesiva compulsiva” (Bosselman, 61). Esto no sucede con todos los delincuentes.

1.2.2.2 Psicosis

El término psicosis comprende, de acuerdo con Foucault en *Enfermedad mental y personalidad*, perturbaciones de la personalidad global que se manifiesta con la alteración del pensamiento (pensamiento maníaco, pensamiento esquizofrénico), con la perturbación del control de la conciencia, de la observación de los distintos puntos de vista y formas alteradas del sentido crítico (paranoia con creencias delirantes). Foucault, ubicará, según la tradición clínica, la paranoia y “todo el grupo esquizofrénico con sus síndromes paranoides, hebefrénicos y catatónicos” (17) en la psicosis. Los tres tipos de psicosis se enlistan a continuación:

Psicosis maniaco-depresiva. Este nombre fue acuñado por Kraepelin en 1896 y también es conocida como trastorno bipolar. Se distingue de la neurosis por la pérdida del sentido de realidad. Existen tres tipos de depresiones: normal (como en la pérdida de un ser querido), neurótica (el paciente es consciente de su reacción excesiva, hay un equilibrio pobre) y psicótica (el paciente está absorto dentro de sí mismo y proyecta en el mundo exterior sus fantasías individuales) (Bosselman, 83). En cambio, el maniaco está acelerado, habla, ríe, grita, responde con rapidez. “En la fase depresiva, la personalidad está dominada por el superego; en la fase maniaca por el id” (Bosselman, 89) Por lo tanto, esta psicosis se

caracteriza por un padecimiento por episodios de depresión, de manía, o de la alternancia de ambos estados.

El maniaco está eufórico, es activo, hace ilusiones sobre su eficiencia, pierde el contacto con la realidad si hay un exceso de confianza, su emotividad le impide la continuidad de pensamientos y su conducta es desorganizada e hiperactiva. De acuerdo con Wolff hay tres etapas de la manía: la primera es subyugada o hipomanía, no se diferencia de una persona normal; la segunda es manía aguda y la tercera es hiperaguda o delirante, en esta última el paciente vive una excitación desenfrenada. (216) El otro extremo, la fase depresiva, ocasiona una pérdida de sentido sobre su entorno, orillándolos en algunos casos al suicidio.

El maniaco-depresivo sigue de cerca la esquizofrenia. Se distinguen porque el primero tiene cambios cíclicos de estado de ánimo, mientras el segundo tiende a ser asténico, de complexión delgada y con tendencias al aislamiento y a la tensión. (Wolff 218)

Esquizofrenia. El psiquiatra suizo Paul Eugen Bleuler acuñó el término ‘esquizofrenia’ en 1911. Proviene de la palabra griega *schizo* y es conocida también como *dementia praecox*. El origen de esta enfermedad es desconocida. Fue descrita por primera vez por el psiquiatra alemán Emil Kraepelin bajo el nombre de demencia precoz (Bosselman 98). Hoy en día se sabe que la esquizofrenia no conduce a la demencia.

En la esquizofrenia hay un rompimiento con la realidad. Algunos autores argumentan que está relacionada con la herencia, la constitución, ciertos trastornos endocrinos o crisis psíquicas. La forma en la que se desarrolla varía y se divide en cuatro formas clínicas en los adultos:

- 1) La *hebefrenia*, se caracteriza por una conducta infantil, pensamiento ilógico, ilusiones.

2) La *catatonía* con su rigidez fisiológica y psicológica en la que los pacientes pueden adoptar durante largo tiempo extrañas posturas, como si estuviesen congelados; la cara es inexpresiva, vomita con frecuencia y rehúsan los alimentos de modo que tienen que ser alimentados con sonda.

3) La *esquizofrenia paranoide* se caracteriza por alucinaciones sensoriales, asociaciones incoherentes, trastornos de las sensaciones y emociones, e ideas paranoides de persecución y perjuicio.

4) La *esquizofrenia simple*, cuyo cuadro clínico se caracteriza por la larga duración de la disgregación, la extrema apatía e indiferencia y una expresión semejante a la de los débiles mentales. (Wolff 205)

Una de las manifestaciones de la enfermedad que suelen evidenciar al paciente es el leguaje y su realidad ‘psicótica’ es descrita por el discurso clínico como una evidente falsificación de la realidad ya sea por alucinaciones —atribuir funciones imaginarias a personas u objetos que le rodean—, falta de percepción de la realidad —sentirse testigo del fin del mundo o alguna catástrofe— y su mala interpretación de los sucesos —no se adapta psicológicamente al cambio— y su entorno (Wolff 393). La alteración de la realidad es gradual: primero el paciente sabe que el trastorno afecta su salud mental, después cree que el medio es hostil, finalmente establece un mundo privado y ya no es consciente de su enfermedad. Crea una realidad interna, hay una pérdida de la identidad del yo y una diferencia por la apariencia propia y la del mundo externo⁸.

Finalmente, la *paranoia* es definida por Bosselman como “una psicosis caracterizada por ideas delirantes de persecución actuadas, que se presentan dentro de un sistema claro y bien organizado” (122). A menudo, el paciente que presenta dichos comportamientos está relacionados con la infidelidad de su pareja o con algún complot.

⁸ Caso parecido al de Axenty Ivanovich Poprishchin en “Diario de un loco” de Nikolái Gógol. El protagonista, cuyas vivencias plasma en un diario —narrador autodiegético— evidencian la naturaleza de la progresiva esquizofrenia donde cree que es Rey de España.

I.3 Manifestaciones en el lenguaje y percepción del mundo

En las descripciones anteriormente dadas sobre las enfermedades mentales, las limitaciones científicas se deben a causa del estudio de éstas desde un punto de vista externo, es decir, con una imposibilidad a la intromisión del pesar y sentir del alienado. Cuando los expertos en materia enfocan su atención a la percepción del mundo y el lenguaje, aún con la ayuda de los escasos testimonios que se han rescatado e interpretado de los ‘locos’, la visión es siempre ajena a la verdadera. Sin embargo, uno de los principales intereses de la medicina se centra en el lenguaje por ser una de las manifestaciones que delimitan rasgos de la enfermedad. Se suele dar un mayor énfasis a la psicosis por tratarse de un concepto que engloba enfermedades con una parcial o total distorsión de la realidad. La neurosis no afecta de la misma manera la percepción del mundo y el lenguaje porque, como se ha visto anteriormente, una de las distinciones más importantes entre ésta y la psicosis, es que en la primera, aunque sufra problemas de personalidad y difícilmente los controle, su nivel de razonamiento y afectivo no está afectado; en la psicosis, la alteración moderada o total de razonamiento altera diversos niveles cerebrales afectando, por ende, al lenguaje.

Los pocos estudios clínicos sobre la relación entre las enfermedades mentales y el lenguaje ofrecen un panorama superficial sobre el problema de la voz del silenciado. Esta superficialidad es evidente en todos los intentos por representar al loco mediante la literatura. Si entendemos la literatura como parte de un mundo ideológico “su contenido es la representación de las esferas ideológicas diferenciadas (ética, científica, política, religiosa)” (Altamirano y Sarlo 53). Por lo tanto, en la literatura los elementos discursivos empleados para configurar un personaje literario ‘enfermo’, no serán más que constructos ideológicos y por ende, simbólicos o arquetípicos de la locura. El relato será el medio para dar vida a la

voz del loco, generalmente escrito en primera persona, vislumbrando una perspectiva interna sobre la locura vista desde el artista mediante el ejercicio mimético, reflejo de lo que el normal percibe del ‘enfermo’.

Sin embargo, no siempre resulta fácil distinguir las alteraciones en el lenguaje. Es comúnmente asociada esta distorsión del lenguaje —a nivel gramatical, sintáctico o fonético— con los esquizofrénicos por ser esta psicosis la que afecta más la percepción de su entorno y por la gran influencia que han ejercido manifestaciones artísticas como el cine y la literatura sobre la figura del ‘loco’. Esta idea es preconcebida o asociada con los manicomios, hospitales psiquiátricos o cualquier otro tipo de encierro, considerado esto por la antipsiquiatría como una ‘cárcel de locos’, encerrados por la idea de creerlos peligrosos. No obstante, a nivel literario las manifestaciones del lenguaje sobre el alienado no sólo afectan a aquellos personajes con psicosis sino también con neurosis.

Foucault sostiene que “el loco revela la verdad elemental del hombre: éste lo reduce a sus deseos primitivos, a sus mecanismos simples, a las determinaciones más urgentes de su cuerpo. La locura es una especie de infancia cronológica y social, psicológica y orgánica del hombre” (*Historia de la locura, vol. II* 275). Estas manifestaciones primitivas son lo que se han querido rescatar a través del lenguaje del enfermo mental. Por ello, en los cuentos seleccionados, la observación de los personajes literarios se basará en la terminología clínica basada principalmente en el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* que a continuación se desglosará.

Como la personalidad es “el elemento en el cual se desarrolla la enfermedad y el criterio que permite juzgarla; es la realidad y la medida de la enfermedad a la vez” (*Enfermedad mental* 18), será el constituyente central del análisis de los cuentos

hispanoamericanos. Debido a la extensa lista de trastornos mentales, ocasionados unos por la ingesta de sustancias, otros por enfermedades orgánicas y otros relacionados con la personalidad, sólo se mencionará una pequeña selección, cuyos casos radican en las dos últimas causas y que corresponden a las características encontradas en los personajes literarios ‘enfermos’.

El *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* define el trastorno de la personalidad como “un patrón permanente e inflexible de experiencia interna y de comportamiento que se aparta acusadamente de las expectativas de la cultura del sujeto, tiene su inicio en la adolescencia o principio de la edad adulta, es estable a lo largo del tiempo y comporta malestar o perjuicios para el sujeto. (645)

En cuanto a trastornos mentales debidos a enfermedades médicas se abordará el retraso mental y la rabia. Las enfermedades orgánicas son aquellas que se caracterizan por “la presencia de síntomas mentales que se consideran una consecuencia fisiológica directa de la enfermedad médica” (*Manual diagnóstico*, 171) Sin embargo, el Manual hace hincapié en la importancia de no separar estas enfermedades de tipo orgánico con las de tipo mental por ser ambas una confluencia intrínseca:

El término <<trastorno mental>> implica, desafortunadamente, una distinción entre trastornos <<mentales>> y <<físicos>> (un anacronismo reduccionista del dualismo mente/cuerpo). Los conocimientos actuales indican que hay mucho de <<físico>> en los trastornos <<mentales>> y mucho de <<mental>> en los trastornos <<físicos>>.” (XXI)

No resulta conveniente creer que los trastornos mentales no están relacionados con factores o procesos físicos o biológicos o que los trastornos físicos no están relacionados con factores o procesos comportamentales o psicosociales. A pesar de que la rabia está en el bloque de las

enfermedades infecciosas y parasitarias de la Clasificación Internacional de Enfermedades, la sintomatología presenta rasgos de lo que coloquialmente se denominaría ‘locura’. La rabia es:

Enfermedad vírica infecciosa aguda del sistema nervioso central, a menudo mortal, que afecta a mamíferos; la infección humana es secundaria a la mordedura de animales (perros, murciélagos, etc.). En las etapas finales se caracteriza por parálisis de los músculos de la deglución y espasmo de glotis provocada por la bebida o la visión de líquidos, y por conducta maníaca, convulsiones, tetania y parálisis respiratoria. (*Diccionario médico* 613)

La rabia en humanos ocasiona delirio, propensión a la violencia e hidrofobia. El delirio es la manifestación más parecida a la ‘locura’, sobretodo porque es una “creencia personal falsa basada en la inferencia incorrecta de la realidad externa y mantenida con firmeza a pesar de la existencia de pruebas y evidencias incuestionables y obvias en sentido contrario” (*Diccionario médico* 178). Además, “la alteración de la conciencia se manifiesta por una disminución de la capacidad de atención al entorno. La capacidad para centrar, mantener o dirigir la atención está deteriorada”. (*Manual diagnóstico* 130) También puede haber alteraciones del lenguaje y de la percepción. En el delirio, algunos de los síntomas son desorientación temporal y autopsíquica. En el lenguaje surge la disnomía (por ejemplo, deterioro de la capacidad para nombrar objetos) o la disgrafía (por ejemplo, deterioro de la capacidad para escribir). A veces el lenguaje es vago o incoherente, con saltos imprevisibles de unos temas a otros. (*Manual diagnóstico* 130)

Por otra parte, el retraso mental es, de acuerdo con el *Manual diagnóstico*, una enfermedad que suelen tener su inicio durante la infancia o adolescencia:

Este trastorno se caracteriza por una capacidad intelectual significativamente por debajo del promedio (un CI de aproximadamente 70 o inferior), con una edad de inicio anterior a los 18 años y déficit o insuficiencias concurrentes en la actividad adaptativa. Se presentan códigos

separados para retraso mental leve, moderado, grave y profundo, así como para retraso mental de gravedad no especificada. (39)

El retraso mental presenta diversos síntomas que son altamente evidentes en el lenguaje, especialmente por el funcionamiento intelectual general significativamente por debajo de la media. Se clasifican según el CI en: leve (50-70), moderado (35-50), intenso (20-35) y profundo (por debajo de 20) (*Diccionario médico* 630). Dentro de las dificultades en el habla y el lenguaje se registra la presencia de:

- Desarrollo retrasado o desviado de las destrezas receptivas y expresivas del lenguaje.
- Puede ser no-verbal pero con las destrezas de comunicación general un poco más desarrolladas.
- Dificultad para establecer referentes como hablantes.
- Uso limitado de destrezas para una auto-corrección de los enunciados verbales.

Dificultades asociadas:

- Desarrollo retrasado de las destrezas motoras gruesas.
- Desarrollo retrasado de las destrezas motoras finas.
- Pueden presentarse problemas auditivos.
- Dificultades para relacionarse con los demás. (Cisneros y Silva 133)

Dentro de los trastornos de la personalidad, en contraposición con las enfermedades médicas, se rescatará la esquizofrenia, la paranoia, la personalidad sociópata y la obsesión-compulsión. El trastorno obsesivo-compulsivo es parte de los trastornos de ansiedad. “Las obsesiones se definen por las ideas, pensamientos, impulsos o imágenes de carácter persistente que el individuo considera intrusas e inapropiadas y que provocan una ansiedad o malestar significativos.” (Manual diagnóstico 428).

Las compulsiones se definen como “comportamientos (lavar las manos, poner en orden de objetos, comprobaciones) o actos mentales (rezar, contar o repetir palabras en silencio) de carácter recurrente, cuyo propósito es prevenir o aliviar la ansiedad o el malestar, pero no proporcionar placer o gratificación.” (Manual diagnóstico 429) Además, una persona

con este trastorno está consciente de que lo padece y sabe que a veces sus ideas son irracionales.

El trastorno paranoide de la personalidad es “un patrón de desconfianza y suspicacia general hacia los otros, de forma que las intenciones de éstos son interpretadas como maliciosas. [...] Dan por hecho que los demás se van a aprovechar de ellos, les van a hacer daño o los van a engañar, aunque no tengan prueba alguna que apoye estas previsiones” (*Manual diagnóstico* 650).

En cuanto a la personalidad sociópata, también conocida como trastorno antisocial de la personalidad o trastorno disocial (*Manual diagnóstico* 662), una de sus características consiste en un desprecio y violación de los derechos de los demás que implica agresión a la gente o los animales, destrucción de la propiedad, fraudes o hurtos, o violación grave de las normas. Además,

...los sujetos con trastorno disocial pueden tener escasa empatía y poca preocupación por los sentimientos, los deseos y el bienestar de los otros. Especialmente en situaciones ambiguas, los sujetos agresivos afectos de este trastorno frecuentemente perciben mal las intenciones de los otros, interpretándolas como más hostiles y amenazadoras de lo que son en realidad, respondiendo con agresiones que en tal caso consideran razonables y justificadas. Pueden ser insensibles, careciendo de sentimientos apropiados o de culpa o remordimiento. (*Manual diagnóstico* 91-92)

La esquizofrenia involucra trastornos de pensamiento y dificultades en el habla, como pobreza en la expresión oral o mutismo, cambios de temas bruscos en las conversaciones con un lenguaje vago, sobre elaborado, circunstancial y/o pobre en contenido. También hay parafasias semánticas, uso de referencias imprecisas y ambiguas, uso pobre de las distintas partes de la oración, pausas largas entre oraciones e incremento de los titubeos, disminución de ‘ilativos’ o mecanismos de cohesión que tienen las lenguas como ‘pero’, ‘y’, ‘sin

embargo’, etc., sustituciones de palabras con significados similares que puede confundir al interlocutor, disartrias, cambios rápidos en la melodía o timbre de la voz, repetición de palabras aparentemente insignificantes y tendencia a hacer juegos de palabras. (Cisneros y Silva 133)

De acuerdo con el punto de vista clínico, el lenguaje de los esquizofrénicos expresa las peculiaridades de su forma concreta de pensar. Wolff afirma que “en su lenguaje faltan las palabras que significan categorías, clases o generalizaciones. Los vocablos pueden aparecer como parte de un objeto o situación, pero no como su representación. Existe insuficiencia de eslabonamiento causal” (Wolff 210). No obstante, la forma y el contenido del lenguaje pueden seguir siendo normales a pesar de la afección patológica. En el contenido del lenguaje se conserva una forma correcta pero las ideas son delirantes, de persecución de grandeza, de posesión, etc. (Deshaies 98) Hará un buen uso de la sintaxis respetando los significados de las palabras, pero si progresa la perturbación, el lenguaje inmediatamente se vuelve inadecuado al pensamiento a nivel contenido y después afectando la forma de la expresión. Además, una creación verbal mórbida puede manifestarse a través del empleo de neologismos:

Los neologismos son formaciones curiosas que responden a una creación verbal mórbida. Cuando la variación afecta sólo en el sentido, sin modificar la forma de la palabra, es mejor decir paralogismo. [...] Pueden ser puramente fonéticos, como aquéllos que con vigor, profería uno de nuestros enfermos: ‘Hilfao’, ‘foulecaft’, ‘fracaltruche’ y ‘rétorievtof’. Muy a menudo son significativos y simbólicos y están dotados de un poder mágico en relación con el tema central del delirio (Deshaies 99)

De acuerdo con Deshaies, existen tres funciones patológicas del lenguaje, para uso interno o casi interno. En primer lugar, la función *expresiva desviada* está cercana a la función normal que traduce lo extraño con la ayuda de fórmulas aproximativas, raras y metafóricas, tomadas

en su sentido propio: “Esta verbalización de la vivencia mórbida es el fruto de una exigencia interna de la personalidad, tanto como de la necesidad de comunicar la experiencia subjetiva. A veces parece tratarse de producciones directas y no elaboradas de lo inconsciente, como en ciertas estereotipias o iteraciones verbales” (Deshaies 99)

En segundo lugar, la función *mágica* “asigna a las palabras un valor extraordinario, oculto, conjuratorio, de iniciación; e indica un uso regresivo del lenguaje. A veces se crea una lengua nueva y exclusivamente personal.” (100) Finalmente, la función *lúdrica* confiere a las palabras, en su forma gráfica o fonética, el valor de objetos y de juguetes, especie de idolatría de la palabra que se convierte en un fin en sí y deja totalmente de ser un medio de comunicación. (100) Al respecto, Wolff sostiene que:

Los procesos del pensamiento se caracterizan por un ‘flujo de ideas’ basado en asonancia (por ejemplo: me voy a la *cama*, *camarero*, *camaleón*, etc.), la forma (por ejemplo: estos ceniceros son redondos, las ruedas se mueven) o de significado simbólico (por ejemplo: Yo soy Jesús, porque en francés puedo decir ‘je suis’ o ‘Jesis’). La ruptura de la continuidad en la impresionabilidad y la expresión que lleva a la disociación del pensamiento, a las acciones incoherentes y a la pérdida de la posibilidad de comunicarse, producen las características siguientes: aislamiento, irritabilidad cuando éste es interrumpido, ensueños, comportamiento extravagante, disminución de los intereses personales, conducta regresiva, hipersensibilidad e inactividad física. (Wolff 205-206)

El pensamiento simbólico del esquizofrénico se entiende de la siguiente forma: “mientras una persona normal se siente parte del mundo externo, el esquizofrénico siente el mundo como parte de sí mismo” (Wolff 211) El esquizofrénico supone que puede cambiar el mundo exterior del mismo modo que cambia sus imágenes mentales. Los vocablos y gestos se convierten en instrumentos mágicos, cree que el ambiente utiliza contra él métodos de encantamiento, creen estar poseídos por demonios; la repetición de la misma palabra o gesto da fuerza al conjuro, de modo que algunos pacientes pronuncian incansablemente durante días enteros la misma fórmula, etc. Además, creen estar en contacto con fuerza superiores

que les proporcionan poder, el yo pierde toda estabilidad y cuando se confunde la imaginación con la realidad los pacientes creen poder transformarse ya sea para entrar en otros seres o dividirse en varias personalidades.

Los esquizofrénicos viven la metáfora: “Un paciente puede creerse tetera y sentarse en una postura que supone la representa: otro puede creerse flor y, por tanto, regarse [...] Si una persona normal dice metafóricamente ‘quisiera arrancarme la piel’, el esquizofrénico trata de hacerlo”. (Wolff 212) También sostiene que la disociación de la personalidad es experimentada por el paciente como una pérdida de la coherencia y congruencia internas, los procesos sensoriales y mentales ya no actúan unidos y esto produce una pérdida de la estabilidad de las impresiones y como el paciente siente que todo ha cambiado es incapaz de reconocer su propio ambiente. (206)

Los esquizofrénicos separan los detalles del total, la imaginación y la percepción se funden, los pensamientos se proyectan sobre el ambiente y por eso oyen voces y ven fantasmas. Sin embargo, creen que la gente que los rodea o máquinas escondidas son las responsables de sus visiones. También puede haber pérdida de la memoria, de la atención, juicio y pensamiento dirigido. (Wolff 206-207) El esquizofrénico padece la pérdida del pensamiento abstracto, es decir, piensa con una gran exactitud literal:

Los pacientes muestran rigidez concreta en sus conceptos, por ejemplo, acerca del tiempo y el espacio. Miden el tiempo de acuerdo con la situación: ‘Son las doce, porque a esa hora mi amigo sale de la habitación y ahora está saliendo’. La distorsión de los conceptos espaciales se nota frecuentemente en la incapacidad del enfermo para diferenciar las características principales de un objeto de su trasfondo. (Wolff 209)

Por último, es importante resaltar que la diferencia entre locura, enfermedad mental y anormalidad radica en que la primera es un concepto que agrupa a las dos últimas; la segunda

se utiliza desde los estudios psiquiátricos y psicológicos; y la tercera comprende todo aquello que se sale de la norma, por lo que resulta complejo hablar de ella imparcialmente. En el presente trabajo nos referiremos a las tres bajo un concepto generalizado que será el “yo enfermo”. Las descripciones de las enfermedades mentales son atributos de una simplificación sistémica sobre un tipo de exclusión/reclusión. Este confinamiento se reducirá a la cura arbitrariamente selectiva que pretende resolver el problema social de la existencia de los ‘anormalmente enfermos’.

I.4 Locura y sociedad

Pese a las extensas clasificaciones de los manuales y diccionarios sobre los trastornos mentales, el punto de vista social ahonda en la reflexión histórica y filosófica de dichas enfermedades, evidenciando discrepancias con el diagnóstico clínico y sus respectivos métodos que en muchos casos resultan ineficientes: “Toda ciencia es un lenguaje reduccionista que, con el fin de poder analizar —y en algunos casos, de manipular técnicamente— la realidad, procede a una reducción de lo real a unos pocos elementos.” (Bermejo 194)

La apreciación colectiva y simbólica de la locura corresponde a los presupuestos teóricos sobre los que se basa el concepto de enfermedad mental. El discurso filosófico visualiza la locura como un problema de conceptualización y subjetividad, más que como problema social, evidente también desde el estudio histórico/cronológico que a continuación se esbozará.

I.4.1 La locura en la historia

La locura ha sido objeto de estudio desde la antigüedad hasta nuestros días tras esa búsqueda por comprenderla. El repaso cronológico de dichos estudios pone de manifiesto que “ese tipo de enfermedades, como mucho de las demás enfermedades orgánicas —aunque en grado mucho mayor— son el resultado de la interacción entre los seres humanos y sus medios sociales y biológicos.” (Bermejo 195) Estos medios repercuten en la cosmovisión de periodos determinados de tiempo que evidencian limitaciones sociales en la comprensión de las enfermedades, ocasionando el condicionamiento injustificado de la libertad de los pacientes.

1.4.1.1 Grecia y Roma

Ya en la Antigua Grecia existía la inquietud por comprender un estado emocional semejante a los trastornos mentales conocido como *melancolía* (del griego clásico μέλας “negro” y χολή, “bilis”). Los primeros registros que se tienen del estudio de la melancolía datan de la época de Hipócrates:

Encontramos el término “melancolía” desde Hipócrates (V a.C. – IV a.C.). Para la medicina antigua la bilis negra era la causa de la tristeza. La naturaleza de este temperamento atrabiliario, de genio destemplado y violento, a veces tan difícil de describir, incluye aflicciones epilépticas, la locura o simplemente el deseo de estar en lugares desérticos. (McCadden 31-32)

La melancolía era frecuentemente confundida con la depresión (del latín *depressus*, abatimiento), —uno de los trastornos más antiguos de los que se tiene constancia— ((McCadden 31). La melancolía tenía dos extremos: la locura (ek-stasis) por un lado, y las úlceras por el otro, el cual, el causante era la bilis negra, que podía afectar al alma (pensamiento) o al cuerpo.

De acuerdo con Platón, hay dos tipos de locura: la manía y “las enfermedades humanas provocadas por la divinidad. La segunda es propiamente la inspiración y cuando se trata de ella resulta ridículo que el vulgo pretenda sanar la locura de los hombres geniales, sin ver que se trata de personas inspiradas.” (McCadden 36)

Por otra parte, Aristóteles encontraba una relación intrínseca entre la melancolía y la creatividad intelectual de los genios y artistas de su época. Para Aristóteles la melancolía era lo siguiente:

Aristóteles afirma que el melancólico lo es por naturaleza y no por enfermedad. La enfermedad entra en el orden del accidente o del azar, por lo que es necesario distinguir entre un exceso fortuito de bilis negra y la presencia constante de ella en un individuo. La presencia de una cantidad constante de bilis negra no hace que el melancólico esté necesariamente enfermo pero en todo caso sí existe en él una cierta propensión a la enfermedad. (McCadden 32-33)

Si la melancolía es vista como enfermedad, difícil resultará saber si es mental o somática. Según Aristóteles, esto depende del lugar en que se deposite la bilis negra: si es cerca del pensamiento se tratará de un melancólico con un sentido delirante, exuberante y athymico; las ulceraciones, en cambio, se considerarán manifestaciones de localización de la bilis negra en la superficie del cuerpo (McCadden 33). Otra característica del melancólico radica en la búsqueda de distracciones para calmar su dolor, fruto de la bilis negra, ocasionando la propensión a ser llevado al vicio. Una de las razones por las que el melancólico es creativo se debe a su carácter polimorfo; tiene los caracteres de todos los hombres. Por lo tanto, el interés de Aristóteles está estrechamente relacionado con la creatividad del melancólico y no con la ciencia o la moral. La creatividad es, según él, una forma de salirse de sí mismo, porque el artista necesita identificarse e interiorizarse con su personaje: el verdadero poeta

es aquel que tiene por inspiración un toque de locura. (McCadden 37). Aristóteles utiliza los conceptos euthymicos, athymicos y dysthymicos para explicar la conducta del melancólico:

Thymos (θυμος) designa un todo complejo que podría definirse como ánimo o la capacidad de “sentirse uno mismo”, o sea, se trata del sentido íntimo. En cambio, *athymia*, *euthymia* y *dysthymia* son las maneras por medio de las cuales el individuo asimila su ser en el mundo. La *athymia* es el deseo de dejar la vida. Su contrario es *euthymia*. La *dysthymia* es el malestar de ser que se alcanza al final de la *athymia*, esto es, después de la ausencia de ganas de vivir se halla la desesperación y la angustia. La *dysthymia* es un cierto anhelo de muerte o deseo de suicidio.” (McCadden 34)

Con los romanos, la concepción de la locura, como en el arte y la filosofía, se basó en postulados griegos. El pensamiento romano, por lo tanto, no proporcionó grandes aportes médicos o filosóficos sobre la locura. No obstante, cabe resaltar a Celio Aureliano, el médico más importante de la baja antigüedad latina, que retoma un tipo de locura que algunos griegos llamaron *phrenitis* y la distingue de la *manía*. La primera se manifestaba con síntomas febriles y era asociada con la melancolía; en la segunda había pérdida de la razón sin fiebre y era propiamente locura, es decir, un daño crónico de la razón. (López Saco 3)

1.4.1.2 Edad Media

La Edad Media se caracterizará por el abandono de los locos. De esta época y de la que le prosigue, la época clásica, se tienen registros en la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault, en el que dedica un extenso estudio genealógico a la locura. Foucault parte de los leprosos de la Edad Media por ser este hecho histórico uno de los primeros en que se practica la exclusión social y algunos de estos patrones persisten en la actualidad. Eran llevados a leprosarios, lugar donde la separación con el resto de la sociedad conformaba una existencia errante.

No sólo los leprosos fueron excluidos, sino también un amplio sector social que estorba a la comunidad, entre los que proliferan los pobres y los vagabundos. Además, la Edad Media había colocado la locura en la jerarquía de los vicios o pecados:

Forma parte, tanto en París como en Amiens, de las tropas malvadas y de las doce dualidades que se reparten la soberanía del alma humana: Fe e Idolatría, Esperanza y Desesperanza, Caridad y Avaricia, Castidad y Lujuria, Prudencia y Locura, Paciencia y Cólera, Dulzura y Dureza, Concordia y Discordia, Obediencia y Rebelión, Perseverancia e Inconstancia. (*Historia de la locura Vol. I* 42)

El loco de esta época, sostiene Foucault, es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los demás, su palabra es nula. Aunque en ocasiones se le confería extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta o el de predecir el porvenir o la sabiduría que otros no percibían (*Orden del discurso* 6). Entonces, la palabra del loco o no era escuchada o si lo era, se aceptaba como una palabra de verdad.

1.4.1.3 Renacimiento y la época clásica

Un par de siglos después, a fines del XV, entre cambios culturales y políticos, surge el *Elogio de locura* de Erasmo de Rotterdam, una adoxografía que muestra a la locura o Estulticia (necedad, tontería) como una diosa consagrada de virtudes —incluso con más virtudes que la razón—. No obstante, Erasmo parte de los antiguos griegos para definir la locura de dos formas: como *manía* del delirio, del entusiasmo o éxtasis, y la locura como *moría*, como idiotéz o estupidez (Rivero 17). La locura relacionada con el arte es *manía*, locura del genio creador, de donde viene la inspiración; la locura como *moría* no es más que tontería, necedad, idiotéz o simplicidad. De esta locura hablará Erasmo.

La Estulticia es un discurso con sátira social: pone en tela de juicio personajes célebres como los intelectuales, los reyes, príncipes y la Iglesia; ellos, sin saberlo, gozan de las benevolencias de esta locura, cuya labor es hacer más agradable la vida humana. La contraparte de la razón, los necios, son los únicos concedores de la felicidad; el resto de los humanos la rechazan sin saber que es la Estulticia la que hace de sus vidas un poco menos aburridas. Al mismo tiempo Erasmo remarca el absurdo de la moral que constituye la vida del ciudadano.

La obra es una denuncia social disfrazada de humor; se expone la ambición humana y las injusticias que nadie osa decir de los poderosos como los reyes y los papas. Erasmo también presenta la locura en ocasiones como móvil de las pasiones humanas como la ira, la pereza, el engaño, por lo que nadie está exento de la locura porque todos tienen debilidades.

El *Elogio* es una de las primeras obras donde la locura ejerce un papel literario importante, siendo el protagonista un nombre alegórico donde se le intenta dar voz propia con fines satíricos, configurando así la figura del loco sabio. Con este libro, Erasmo forja un camino que seguirá Martín Lutero con la Reforma Protestante.

Posteriormente, en el Renacimiento, sostiene Foucault, la locura había sido liberada pero “va a ser reducida al silencio por la época clásica, mediante un extraño golpe de fuerza” (*Historia de la locura Vol. I* 75). El clasicismo practicará esencialmente el internamiento de los alienados: “El clasicismo ha inventado el internamiento casi como la Edad Media ha inventado la segregación de los leprosos; el lugar que éstos dejaron vacío ha sido ocupado por nuevos personajes en el mundo europeo: los ‘internados’.” (*Historia de la locura Vol. I* 86)

La época clásica sitúa la locura en las dimensiones del error y es únicamente acogida en el encierro. Por ejemplo, la miseria, la pobreza, las enfermedades venéreas, etc., se asocian como un mal social porque ha franqueado las fronteras del orden burgués (Foucault, *Historia de la locura vol. II* 116-117). Mientras tanto, la locura será auspiciada en hospitales que anteriormente fueron espacios utilizados para internar a los leprosos. Posteriormente, la ociosidad sustituirá la lepra, que para Foucault conduce a los orígenes del *otro* y la verdadera herencia o antecedente más importante de la locura:

En la edad clásica, por vez primera, la locura es percibida a través de una condenación ética de la ociosidad y dentro de una inmanencia social garantizada por la comunidad del trabajo. Esta comunidad adquiere un poder ético de reparto que le permite rechazar, como a un mundo distinto, todas las formas de inutilidad social. Es en este *otro mundo*, cercado por las potencias sagradas del trabajo, donde la locura va a adquirir el estatuto que le conocemos. Si existe en la locura clásica algo que hable de *otro lugar* y de *otra cosa*, no es porque el loco venga de otro cielo —el del insensato— y luzca los signos celestes; es porque ha franqueado las fronteras del orden burgués, para enajenarse más allá de los límites sagrados de la ética aceptada. (*Historia de la locura* volumen 1 116-117).

Durante la época clásica, la privación de los derechos civiles de los locos se redujo a un silencio, lo que condujo a Foucault a afirmar que “en la locura se encuentra ya la muerte” (*Historia de la locura*, volumen 1 31). Pascal decía: “Puedo fácilmente concebir un hombre sin manos, sin pies y sin cabeza (pues es únicamente la experiencia la que nos enseña que la cabeza es más importante que los pies). Pero no puedo imaginar un hombre sin pensamiento: sería una piedra o un bruto.” (*Historia de la locura* volumen 1 231).

Por otra parte, el filósofo alemán Immanuel Kant escribió en 1764 un ensayo que reúne en pocas páginas el pensamiento de aquella época sobre la locura y las enfermedades mentales. El *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* esboza una pequeña clasificación de las enfermedades de la cabeza, entendidas por él como dolencias de la facultad de conocer. Estos padecimientos los atribuye, sin pretender descubrir su raíz, a manifestaciones que se

hallan en el cuerpo, específicamente en las partes de la digestión y no en el cerebro. Su referencia más próxima fue la revista semanal que circulaba en aquella época, titulada *El Médico*, del cual se apoya para desarrollar el tema.

Kant esboza los primeros grados menores de las enfermedades de la cabeza, tratadas con un moralismo que le permite referirse a ellas como repulsivas (Kant 5). Recorre desde la *imbecilidad* (Dummköfigkeit) hasta la *locura* (Narrheit), siendo esta última ubicada entre dos pasiones: el orgullo y la avaricia. Para Kant, la locura es lo siguiente:

Si la pasión dominante es en sí misma lo bastante odiosa y al mismo tiempo absurda como para que aquello que precisamente se opone a la intención natural de esa pasión se considera que es lo que la satisface, ese estado de la razón invertida es la locura. El insensato entiende muy bien la verdadera intención de su pasión, si bien le confiere una fuerza capaz de atar la razón. Pero el loco, por su parte, se ha vuelto tan imbécil que sólo se cree en posesión [de algo] cuando se despoja él mismo de lo codiciado. (7)

Además, las dolencias de la cabeza las divide en dos: las de la debilidad y las de la inversión. Las primeras las comprende bajo la denominación general de *estupidez*, y las segundas bajo la denominación general de *trastornos del ánimo* (Kant 9). El primer mal es incurable y muestra debilidad de la memoria, de la razón y de las sensaciones. El segundo grupo de dolencias es dividido en tres: *alucinación*, *delirio* y *manía*. Las demás manifestaciones del cerebro enfermo serán para Kant variantes de los casos mencionados. La alucinación consiste en el hombre que sueña despierto; en el delirio la persona ve como cualquier hombre sano pero juzga de un modo completamente invertido; y la manía no es más que una desorganización de la razón.

Finalmente, con el surgimiento de la psiquiatría y el psicoanálisis, los siglos XIX y XX reconocerán en la locura un mal de origen mental y no orgánico. Como en apartados anteriores se vio, estas áreas del conocimiento incluirán otro grupo: los anormales. Este sector

social, junto con un tipo de locura mejor conocida por enfermedades mentales, son y siguen siendo objeto de estudio de los principios de la personalidad y la sexualidad desde la psicopatología. De ahí que Foucault rescatara en *Los anormales* al monstruo humano, al individuo a corregir y al onanista como entes que corrompen la estructura jurídica pero que serán acaparados a partir de mecanismos de vigilancia y distribución.

En resumen, los griegos mostraron interés principalmente en la locura como fuente de inspiración de la genialidad de grandes artistas. En la Edad Media, con el advenimiento del cristianismo, la locura fue asociada con el pecado. Durante el siglo XVII y XVIII la locura gira en torno al confinamiento, y la pobreza o la miseria serán percibidas en el horizonte de la locura. Esta época tiene como respaldo el internado para erradicar a los ‘asociales’. A la locura se le atribuyen orígenes relacionados con la moral y el orden social establecidos por la burguesía, así como a problemas de salud física.

De esta manera podemos ver que la percepción contemporánea de la locura sólo ha sido resultado de las transiciones ideológicas y metodológicas de la medicina y la ciencia, cuyo resultado se ve con mayor fuerza desde inicios del siglo XX con las nuevas ciencias encargadas del estudio de las enfermedades mentales.

I.4.2 Locura y poder

La figura del loco ha estado estrechamente relacionada con la exclusión social: no tiene lugar al cual pertenecer y ante la falta de integración con los ‘normales’, es encerrado. Autores postestructuralistas como Derrida o Foucault se centraron, entre otros temas, al estudio de la *otredad*. Derrida partía de la crítica al pensamiento occidental metafísico constituido por

oposiciones binarias jerárquicas, dejando como elemento marginal o subordinado a un elevado sector de la población, como la mujer, el niño, el oriental, el loco, etc. En el caso de Michel Foucault, cuyas investigaciones estuvieron enfocadas a los mecanismos de poder, observa y analiza varios tipos de exclusión y reclusión. Foucault afirma en primer lugar que los discursos que circulan están controlados, seleccionados y redistribuidos mediante procedimientos que “tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (*Orden del discurso* 5)

En este control y selección del discurso enunciado por unos cuantos, Foucault establece tres principios de exclusión mediante oposiciones o dicotomías:

- 1) Prohibido-permitido
- 2) Razón-locura
- 3) Verdadero-falso

En cuanto a la segunda oposición, que se caracteriza por una separación y al mismo tiempo un rechazo, Foucault realiza diversos estudios históricos sobre la locura y la anormalidad. Nuestra época sigue perfilándose bajo los parámetros de la Razón con nombres como psiquiatría o psicoanálisis y analiza la locura desde la misma lógica de la razón. La diferencia radica en la forma en que va variando la concepción del enfermo; por ejemplo, en la Edad Media la locura era considerada un vicio, como la avaricia y la lujuria; en el siglo XVII era asociada con la miseria, el desorden, lo inmoral y así sucesivamente (*Historia de la locura* volumen 1 90-91). Actualmente las enfermedades mentales se entienden esencialmente por el psicoanálisis como consecuencia de problemas de tipo sexual. Dice Foucault:

A las luces de su ingenuidad, el psicoanálisis ha visto bien que toda locura tiene sus raíces en alguna sexualidad perturbada; pero esto sólo tiene sentido en la medida en que nuestra cultura, por una elección que caracteriza su clasicismo, ha colocado la sexualidad sobre la línea divisoria de la sinrazón. En todos los tiempos, probablemente en todas las culturas, la sexualidad ha sido integrada a un sistema de coacción; pero sólo en la nuestra y desde fecha relativamente reciente, ha sido repartida de manera así de rigurosa entre la Razón y la Sinrazón, y, bien pronto, por vía de consecuencia y de degradación, entre la salud y la enfermedad, entre lo normal y lo anormal. (*Historia de la locura* volumen 1 142)

Foucault ve un problema de legitimación de la locura porque pertenece a la mirada que la domina: “Totalmente excluida por una parte, totalmente objetivada, por la otra, la locura nunca se ha *manifestado* por sí misma en un lenguaje que le fuera propio.” (*Historia de la locura* volumen 1 270) En palabras de Foucault la naturaleza de la locura se mantiene secreta, hecha un misterio, indescifrable, no existe más que por ella, sin dar cuentas de su esencia, alienada de la sociedad y gobernada por la razón. Por eso el loco es el *otro*:

La locura tiene una doble razón de ser *ante* la razón; está, al mismo tiempo, del *otro lado* y *bajo su mirada*; del otro lado: la locura es diferencia inmediata, negatividad pura, aquello que se enuncia como no-ser, en una evidencia irrecusable; es una ausencia total de razón, que se percibe inmediatamente como tal, sobre el fondo de las *estructuras de lo razonable*. Bajo la mirada de la razón: la locura es individualidad singular cuyos caracteres propios, cuya conducta, cuyo lenguaje, cuyos gestos se distinguen uno a uno de lo que puede encontrarse en el no loco. (*Historia de la locura*, vol. 1 268).

El loco no es loco para sí mismo sino a los ojos de terceros, que distinguen y entienden la dualidad entre razón y sinrazón y por lo que se dice de él: “en el loco lo que percibe no es la locura, sino la inextricable presencia de la razón y de la sinrazón. Y eso a partir de lo cual reconstruye la locura no es la experiencia múltiple de los locos, es el dominio lógico y natural de la enfermedad, un campo de racionalidad” (*Historia de la locura*, vol. II 292). La locura era reconocida ya desde la Edad Media en el discurso del loco, pero por ser considerado un discurso nulo y sin valor, no se mostró interés alguno en saber lo que éste decía: “Todo ese inmenso discurso de loco regresaba al ruido; y no se le concedía la palabra más que

simbólicamente, en el teatro en que se le exponía, desarmado y reconciliado, puesto que en él jugaba el papel de verdad enmascarada.” (*El orden del discurso* 8) Sin embargo, la norma no excluye, como comúnmente se cree, sino que transforma para normalizar; a partir de la época clásica no hay exclusión, no hay un poder represivo sino productivo:

Me parece que es un error a la vez metodológico e histórico considerar que el poder es esencialmente un mecanismo negativo de represión; que su función esencial es proteger, conservar o reproducir relaciones de producción. Y me parece que es un error considerar que el poder es algo que se sitúa, con respecto al juego de las fuerzas, en un nivel superestructural. Por último, es un error considerar que está esencialmente ligado a efectos de desconocimiento. (*Los anormales* 57)

Al respecto, Sylvia Marcos sostiene que la locura se vuelve una enfermedad comparable a la lepra del medioevo “puesto que, como ella, equivale a un veredicto de exclusión. El manicomio será el instrumento” (10) y los instrumentos como el electroshock o los psicofármacos son instrumentos de violencia. A partir de los estudios contemporáneos sobre estos mecanismos de normalización surge la ‘antipsiquiatría’, término creado por David Cooper.

La Psiquiatría, dice David Cooper, “nació con el capitalismo en el siglo XIX como una técnica recubierta por una pátina de respetabilidad médica, para vigilar en forma policiaca a la población. (40) Este autor sostiene la idea de que la locura es altamente política, siendo la antipsiquiatría, por lo tanto, un movimiento de resistencia a la violencia psiquiátrica. En el discurso de la antipsiquiatría se quieren romper dicotomías que establecen situaciones opresivas, siendo conscientes de que al destruir al manicomio y crear un nuevo tipo de organización alternativa fuera de él, no se ha resuelto el problema porque “al hacerlo, hemos dado la oportunidad al sistema social de erigir un nuevo tipo de control social.” (Basaglia, Apuntes 29)

El problema de la locura no se resume a un problema clínico sino que a partir de estudios críticos, la antipsiquiatría reafirma que el problema de la exclusión de los locos es un problema de tipo social, donde la metodología, apegada a la del discurso clínico de las enfermedades orgánicas, resulta fuera de contexto o ineficiente. Ya decía Foucault que el primer monstruo moral no fue el monstruo criminal sino el criminal político por ser el primero que quebró el pacto social fundamental: “El primer monstruo es el rey [...] Todos los monstruos humanos son descendientes de Luis XVI” (*Los anormales* 96) Por ello, Franco Basaglia propone organizar a la comunidad de manera que el loco viva su propia locura ya que, ante la opresión institucional, la solución no está en destruir los manicomios porque se construirían nuevos centros de control social: “Si el sistema social me ha permitido crear una red de centros externos es evidente que al sistema le conviene. Mi tarea ahora debe ser la de disolver estas instituciones y llevarlas al interior del problema de la vida”. (Basaglia, “Apuntes” 29) Además, están en contra de estos mecanismos de control porque se encierran a lo locos o enfermos mentales en lugares donde probablemente no sean curados y cuyos intentos no sean respaldados por ideologías de cura sino de ideologías de castigo (Basaglia, “La institucionalización psiquiátrica” 19) La exclusión es y seguirá siendo un problema que va más allá de los diagnósticos clínicos.

Encaminamos así, tras una exploración por los terrenos científico-médicos que han comentado sobre la locura, a una revisión de los conceptos más importantes de la narratología y neoretórica que serán utilizados para el análisis de los cuentos.

II. LOCURA Y LITERATURA

II.1 Legitimación de la voz del loco en la literatura

Derrida sostenía en su crítica a la *Historia de la locura* de Foucault que poco aporte podía dar al querer libertar a la locura mediante una arqueología de la misma si ésta no es más que un discurso de poder⁹. Si bien el punto de vista genealógico resulta ineficiente, permite acercarnos al problema de la marginación. Desde el arte es igualmente rescatable la locura por ser otra perspectiva que contribuye a crear el mito cultural del 'loco'. Foucault afirmaba que una notable aproximación a la locura se lograba a través del arte. Hablando específicamente de la literatura, a pesar de ser otro tipo de discurso de poder, conforma el constructo simbólico del 'yo enfermo' mediante diversos recursos retóricos y narratológicos.

Por ejemplo, con el surgimiento de obras artísticas del siglo XV “el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental” (Foucault, *Historia de la locura vol. I* 31), como el teatro, donde el loco es poseedor de la verdad. Además contamos con otras manifestaciones artísticas como *La Danza Macabra del cementerio de los Inocentes* (s. XV), *Danse Macabre* (1485) de Guyot Marchand, *Narrenschiiff* (1492) de Brant, *La Nave de los locos de el Bosco* y la obra cúspide y más representativa de aquella época, *Elogio de la locura* (1509) de Erasmo de Rotterdam.

⁹ Dice Derrida en “Cogito e historia de la locura”: “¿Tiene el silencio mismo una historia? Y luego, ¿no es la arqueología, aunque sea del silencio, una lógica, es decir, un lenguaje organizado, un proyecto, un orden, una frase, una sintaxis, una <<obra>>? ¿No será la arqueología del silencio el recomienzo más eficaz, más sutil, la *repetición*, en el sentido más irreductiblemente ambiguo de la palabra, de la acción perpetrada contra la locura, y eso justamente en el momento mismo en que se lo denuncia?” (53)

En las décadas que corresponden al extenso análisis de la locura en la época clásica, Foucault retoma en *Historia de la locura* a dos de los escritores más representativos de la historia: Shakespeare y Cervantes. En el primero hallamos emparentada la locura con la muerte y el homicidio. Con Cervantes, “las formas que se ordenan hace la presunción y todas las complacencias de lo imaginario.” (*Historia de la locura vol. I* 66). Don Quijote es el ejemplo por antonomasia de la figura del loco, la cordura se aproxima para este personaje en el último instante de su vida; la razón y la verdad vuelven a él por lo que es consciente de su locura por muy poco tiempo. (*Historia de la locura vol. I* 67)

La locura en la literatura de principios del siglo XVII se manifestaba principalmente como nudo de la historia y no como desenlace, por lo que el personaje loco entra en las dimensiones del error o de las ilusiones. Otro tema con auge es el del “Hospital de Locos”, convirtiéndose en tópico literario que refleja el encierro de los locos en hospitales de Europa desde el siglo XV. Tenemos por ejemplo, *Los locos de Valencia*, en el que el hospital toma el papel de ambientación de la acción, *La casa de la razón y el desengaño*, de Fray Alonso Ramón y *Hospital de incurables*, de Polo de Medina en el que la figura del hospital tiene fines morales o satíricos. (Trope 1785)

La locura en la época clásica pertenece al silencio, dice Foucault, pero los textos literarios de los siglos XVII y XVIII que abordan la locura son un intento de aproximación hacia su comprensión. A pesar de ello, era vista como un error, contrario a la naturaleza positiva de la razón:

Su sentido sólo puede revelarse al médico y al filósofo, es decir a quienes pueden conocer su naturaleza profunda, dominarla en su no-ser y sobrepasarla hacia la verdad. En sí misma, es cosa muda: no hay en la época clásica literatura de la locura, en el sentido de que no hay para la locura un lenguaje autónomo, una posibilidad para que pudiese hablar de sí misma en un lenguaje que fuera cierto. Se reconocía el lenguaje secreto del delirio; podían hacerse acerca

de la locura discursos ciertos. Pero no tenía el poder de operar por sí misma, por un derecho originario y por su virtud propia, la síntesis de su lenguaje y de la verdad. Su verdad sólo podía estar envuelta en un discurso que permanecía exterior a ella. Pero bueno, ‘son locos...’ Descartes, en el momento por el cual va a la verdad, hace imposible el lirismo de la sinrazón. (*Historia de la locura, vol. II* 271)

A fines de siglo XVIII el problema del monstruo moral, abordado por Foucault en *Los anormales*, estalla en la literatura con la novela gótica. Con estos antecedentes literarios podemos comprender que estudiar la relación entre literatura y locura tiene diversas vertientes y depende de la época a tratar, siendo más abordada la locura —el genio creador— como motor de la creación literaria y la inspiración creativa de los autores, como sucede con el surrealismo. Pero no solamente esta vanguardia se ha encargado de transmitir lo que Federico Álvarez llama ‘los aspectos irracionales en la vida’ como lo es el amor, el odio, el instinto, los celos, la venganza, el temor, el sueño, la fantasía etc., (15) sino que siempre han sido elementos innatos del ser humano que lo conforman, así como motor de las mayores manifestaciones del arte, con la diferencia de que cada corriente artística plasmará dichos temas de distintas formas, porque en el arte se abordan siempre los mismos temas pero con estilos y variaciones propias. El arte es inagotable, es sumisión de las emociones, es catarsis y liberación.

Al respecto, cabe recordar autores cuyos registros biográficos revelan rasgos de locura y sus obras literarias dan muestras de la misma. Usualmente hay mayor interés en los casos de psicosis que en los de neurosis porque el impacto del primero se debe a que generalmente hay una alteración de la realidad y en el neurótico no. Están, por ejemplo, Hölderlin¹⁰, Nerval, Strindberg, Schumann, Van Gogh, Maupassant, Artaud, Tasso, Lenz,

¹⁰ El ejemplo más notorio de Hölderlin está en los poemas que escribió en los últimos años de su vida bajo la enfermedad de la locura: olvida su nombre y fecha poemas con cien años de adelanto.

Cowper, Lenau, Gogol, Meyer, Ibsen, etc. Algunos alcohólicos pueden entrar en esta lista, por ejemplo, Hoffman, Poe, Mussorgsky y Nietzsche. Sobre esto, Freud afirmaba que en todo artista hay cierta tendencia a la neurosis porque no logra armonizar su vida con la sociedad ya que la rechaza. Aun así, aunque no haya rasgos de neurosis en el autor, no es posible decir que no exista influencia del irracionalismo en el arte porque el odio, el amor, la pasión los celos y la imaginación son emociones irracionales que todo ser humano ha experimentado y a su vez elementos intrínsecos del mismo arte. Es por eso que hablar de locura en el arte no se puede tomar únicamente en el sentido literal, sino que también puede ser entendida como una manifestación de inspiración, como una “locura divina”, un delirio parcial: “Los locos no nos han hablado de su locura. Tácitamente, Barthes afirma la posición surrealista: son los poetas los que lo hacen; son ellos los que nos abren la admiración hacia la locura de los iluminados, de los elegidos.” (Álvarez 20) Esta forma de ver la locura como fuente inspiradora no nos permite internar en el pensamiento del marginado porque “sólo el enajenado —y no el poeta— es capaz de inventar sistemas lingüísticos nuevos, pero evidentemente es imposible comunicarlos.” (Kurz 45)

Hablar del ‘loco’ implica inmiscuirse en territorios inefables, por ello los personajes literarios enfermos, al cobrar vida en un mundo diegético, constituyen un ensamble aproximativo de la locura desde la perspectiva de escritores de los siglos XX y XXI, siendo ésta la segunda vertiente de las investigaciones entre locura y literatura. Tenemos personajes literarios como don Quijote, Ofelia, el licenciado Vidriera, Almayer, Macario, entre otros. Y cada personaje, que corresponde a épocas distintas, es la manifestación ideológica de su contexto: en Cervantes simboliza el antecedente de la muerte; en la literatura europea o

norteamericana es la voz liberadora; pero en Latinoamérica es el causante del problema en la historia, el portavoz del mal.

Se presentarán análisis de siete cuentos donde el personaje protagonista manifiesta rasgos de locura o anormalidad. Al ser el lenguaje el manifestante más evidente de la enfermedad mental, nos respaldaremos con la neoretórica del Grupo μ o Grupo de Lieja y la narratología del teórico francés Gérard Genette y de Luz Aurora Pimentel. Al profundizar en las estructuras narrativas y estilísticas de los cuentos estaremos visualizando la forma en que se desglosa una representación simbólica de la figura del loco en Hispanoamérica y el resultado dará muestra de un proceso de 'iconización', intrínseco del carácter social de la literatura.

II.2 La narratología: Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel

Si lo que se quiere conseguir en los cuentos hispanoamericanos es una interiorización hacia la forma en que se presentan a los personajes enfermos para ver los mecanismos narrativos que propician el efecto de verosimilitud en una voz enferma, la narratología, abordada desde las teorías propuestas por Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel, nos permitirá ahondar en dichas construcciones complejas ya que atiende principalmente la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato y la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva (Pimentel 8). El lenguaje, como anteriormente se señalaba, será el elemento delator de los rasgos de enfermedad mental, y por ello, de acuerdo con la narratología, el lenguaje empleado para contar historias significará estas preconcepciones sociales sobre las enfermedades mentales y la locura.

Gérard Genette parte de algunos conceptos de Tzvetan Todorov; Luz Aurora Pimentel se basa, fundamentalmente, en la teoría de Genette, el cual otorga ciertos matices y modificaciones en algunos conceptos teóricos que ella considera más fecundos, y de manera secundaria, a narrat logos como Franz Stanzel, K te Hamburger, Dorrit Cohn, Shlomith Rimmon-Kenan y Philippe Hamon.

Pimentel define el relato como “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10) Genette, por otra parte, dedica en “Discurso del relato” una serie de elementos esenciales para analizar un relato y serán utilizados en el tercer capítulo del presente estudio. Antes, cabe distinguir la diferencia entre los términos *historia*, *relato* y *narración* que Genette puntualiza: el término *historia* lo define como “el significado o contenido narrativo” (83), el *relato* como “significante, enunciado o texto narrativo mismo” (83) y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al “conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (83). Al respecto afirmar  Genette que el análisis del discurso narrativo consistirá esencialmente en el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y entre historia y narración (84-85).

Dicho de otra forma, desde su modo de enunciación, el relato se divide en: narrador —conformado por el acto de la narración— y mundo narrado (diégesis) —que se conforma de la historia o contenido narrativo (mundo) y el discurso o texto narrativo (narrado) —.

Genette toma como punto de partida a Tzvetan Todorov para clasificar los problemas del relato en tres categorías que también serán desglosadas con Luz Aurora Pimentel: la del *tiempo* —se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso—, la del *aspecto* —o la manera como percibe la historia el narrador— y la del *modo* —el tipo de

discurso utilizado por el narrador— (Genette 85). “El *tiempo* y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*, mientras que la *voz* designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*. (Genette 87)

El presente estudio se basará fundamentalmente en los matices que Pimentel esboza en *El relato en perspectiva* por ser más completo no sólo el estudio de las formas discursivas cuantitativas como la espacial, temporal o actorial, sino también cualitativas, es decir, la perspectiva. La metodología se divide en dos grandes apartados: el mundo narrado y el narrador.

II.2.1 Mundo narrado

Dentro de los componente narratológicos más importantes, la dimensión espacial contribuye al proceso de significación mediante sistemas descriptivos diversos que “permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25), por lo que el espacio en el relato será sólo una ilusión. Uno de los aspectos lingüísticos-semánticos que más contribuye a producir la ilusión referencial es el fenómeno semántico de la *iconización*, término que Pimentel retoma de Greimas y “designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial” (ctd. Pimentel 30) Esta ilusión referencial conduce a lo que Pimentel denomina ‘mito cultural’ porque “tanto el

narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado.” (31)

Por otra parte, la dimensión temporal del relato atiende a las relaciones de concordancia o discordancia entre el orden, duración y frecuencia del relato. Estas relaciones de concordancia o discordancia las define Pimentel de la siguiente manera:

En las tres formas de estructura temporal del relato, las relaciones de concordancia refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempos, a crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino ‘ocurren conforme leemos’, que son realidad y no ficción (la eterna ilusión de lo natural frente a lo artificial); las relaciones de discordancia, en cambio, muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas. (43)

En cuanto al *orden*, las relaciones de concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso respetan la cronología del tiempo representado (Pimentel 44) y en las relaciones de discordancia hay rupturas temporales entre la historia y el discurso mediante las anacronías como analepsis o prolepsis. La primera consiste en interrumpir el relato para referir un acontecimiento que tuvo lugar antes de la historia central; en la segunda anacronía se interrumpe el relato principal para contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior. (Genette 95)

La *duración* o *tempo narrativo* “define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el *espacio* que se les destina en el texto narrativo” (Pimentel 48) Podríamos asignar como grado cero de referencia “un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación duración de historia/longitud de relato permanecería siempre constante” (Genette 146). Sin embargo, no es posible imaginar la existencia de un relato que no tenga alguna variación de velocidad.

Estas variaciones, serán denominadas por Genette como *anisocronías*, es decir, los *ritmos* de un relato. Pimentel enlista cuatro movimientos narrativos básicos que se muestran en orden creciente de aceleración y con sus respectivas fórmulas que Genette utilizó para esquematizar, donde TH designa el tiempo de historia y TR el seudotiempo o tiempo convencional de relato:

Pausa descriptiva: Consiste en un ritmo de máxima retardación porque se detiene el tiempo de la historia para dar origen a la descripción de algún elemento y no está implicado el acto de contemplación de algún personaje. Por lo tanto, $TR=n$, $TH=0$. Luego $TR \infty > TH$. (Genette 152)

Escena: Hay una relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso porque la duración diegética de los sucesos es similar o equivalente a la duración del discurso narrativo que también se denomina *isocronía*. Por lo tanto, $TR=TH$ (Genette 152)

Resumen o sumario: Hay un ritmo de aceleración creciente, por ejemplo, dos años de la vida de un personaje pueden ser narrados en dos líneas. Por lo tanto, $TR < TH$ (Genette 152)

Elipsis: Es un movimiento que da la impresión de máxima aceleración del relato. El análisis se reduce al examen del tiempo de historia elidido. Por lo tanto, $TR=0$, $TH=n$. Luego $TR < \infty TH$. (Genette 152)

De esta forma, podemos recapitular que la *escena* es una relación de concordancia entre el tiempo de la historia y el del relato porque hay una equivalencia convencional entre ambos tiempos. Y las relaciones de discordancia (*anisocronías*) son los tres restantes movimientos.

Finalmente, la *frecuencia* atiende la capacidad de repetición entre el discurso narrativo y la historia y se resume en tres tipos básicos de frecuencia que pueden ser concordantes o discordantes. En la primera, un acontecimiento que ocurre ‘n’ veces en la historia es narrado el mismo número de veces, por lo tanto, es una narración *singulativa* y concordante; en la segunda, narración *repetitiva* y discordante, un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez; y en la última, narración *iterativa* y discordante, un acontecimiento que sucede varias veces se narra una vez.

Dentro de la dimensión actorial del relato se presta mayor atención al personaje, entendido como un *efecto de sentido*, “que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (Pimentel 59). Este carácter construido que tiene todo personaje es el que produce mayor verosimilitud. Por lo tanto, el personaje se constituirá como una de tantas *figuras* narrativas (Pimentel 61). El efecto de sentido se produce a partir de la individualidad e identidad del personaje mediante el nombre con el que se le identificará porque agrupa todos los rasgos que dibujan su identidad, que puede ser referencial —histórico, mitológico, alegórico, social o personajes literarios— o no referencial.

Otro aspecto importante sobre la caracterización del personaje consiste en su discurso que puede ser verbal o no verbal (como oler, correr, estremecerse, sacar la pistola) (Pimentel 83). El discurso verbal puede ser mediante:

1) Un modo de enunciación *dramático* —es decir, sin mediación narrativa alguna—, que se manifiesta en todas las formas de presentación *directa* del discurso de los personajes —diálogo, monólogo interior, soliloquio, diarios y cartas—; y 2) un modo de enunciación *narrativa* —es decir, *otra voz* se encarga de dar cuenta del discurso figural—; aquí se opera una *transposición* en la que el discurso figural se ve *mediado*, en distintos grados, por el discurso *narrativo*. Dicho en otras palabras, las distintas formas de presentación del discurso dependen, en primera instancia, de la *situación de*

enunciación del discurso figural, y luego del grado de precisión con el que se le ‘cita’ (modo dramático) o se le ‘refiere’ (modo narrativo). (Pimentel 85)

Será constantemente hallado el tipo de discurso figural directo en el análisis de los cuentos porque el personaje pronuncia sus propias palabras sin intermediación alguna. Las formas en que puede aparecer el discurso del personaje son en diálogo con otro, en forma de soliloquio, en voz alta o en monólogo interior. (Pimentel 86-87)

Por otra parte, la perspectiva o el punto de vista del que narra será uno de los elementos más rescatados por la inclinación a la interiorización del personaje ‘enfermo’. Para tales fines se toma la teoría de la focalización de Genette donde se resalta que no es lo mismo quien narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra. Pimentel también lo retoma y utiliza bajo el concepto de *perspectiva narrativa*. Dice Pimentel que “el problema de la perspectiva en el relato verbal puede abordarse en distintos niveles de generalidad” (96) y lo que ella hará es una división de la perspectiva narrativa en dos parámetros: “1) una descripción de sus articulaciones *estructurales*, y 2) una orientación temática susceptible de ser analizada en *planos* que se proponen como sendos *puntos de vista* sobre el mundo” (96). En el primer caso Pimentel lo nombra *perspectiva* y lo define como un filtro, un principio de selección. Son cuatro las perspectivas que organizan un relato: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. Nos centraremos exclusivamente en la perspectiva del narrador por ser el personaje, que es al mismo tiempo narrador, el elemento central de los relatos para los objetivos del presente estudio.

Hay tres tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador, estas elecciones le permiten narrar desde su propia perspectiva, de uno o varios personajes o desde una perspectiva neutra, que serán designadas como códigos de focalización básicos: la

focalización cero o no focalización —narrador omnisciente—, focalización interna — coincide con una mente figural, “el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia” (Pimentel 99)— y focalización externa —inaccesibilidad a la conciencia de ningún personaje, le es vedado el acceso a la conciencia figura.

II.2.2 Narrador

El narrador es esa voz que cuenta una historia a alguien. Sin narrador no puede concebirse un relato. De acuerdo con Pimentel, hay dos tipos de narradores principales, cada uno con sus respectivas variaciones o subtipos: homodiegético y heterodiegético. Al respecto, Pimentel sostiene que “los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado.” (135) De esta forma, todo acto de narración está siempre en primera persona: el enunciador puede enunciar su yo en cualquier momento, es decir, el criterio que decide la elección vocal no reside en el uso de un pronombre sino “en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado” (Pimentel 136). Si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona): si no lo está es *narrador heterodiegético* (o en tercera persona).

Sucede que con el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo diegético no sólo será narrador sino también personaje, es decir, habrá una doble función: vocal y diegética. (Pimentel 136) Por lo tanto, hay un ‘yo’ que narra y un ‘yo’ narrado. De la identidad y unidad vocales se derivan los grados de presencia o ausencia y por ende, los

grados de subjetividad y confiabilidad de un narrador (Pimentel 135) En el caso del narrador homodiegético, habrá un grado de subjetividad elevada. Esta subjetividad se debe, según Pimentel, a un fenómeno vocal:

Toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo. (140)

El narrador homodiegético puede tener varias modalidades, como lo es el *narrador autodiegético* —usado en narraciones autobiográficas y confesionales, el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario— y el *narrador testimonial* —el narrador no tiene un papel central sino de mero testigo—. (Pimentel 137)

Por último, el narrador homodiegético está en tercera persona y no está involucrado en el mundo narrado, por ello hay un mayor grado de confiabilidad o al menos se espera que sea más objetiva la voz que narra. Mientras se encuentre más presencia del narrador en el relato, habrá mayor subjetividad e identidad de la voz que narra; mientras exista menos presencia, habrá mayor confiabilidad en el discurso.

II.3 La neoretórica y el Grupo μ

El Grupo μ o Grupo de Lieja es el nombre que se asignó a teóricos¹¹ del Centro de Estudios Poéticos de la Universidad de Lieja, que desde la década de los 60 realizaron investigaciones en semiótica, poética y retórica. Siguieron de cerca las propuestas de Jakobson para

¹¹ Ellos fueron Jean-Marie Klinkenberg, Jacques Dubois, Philippe Minguet, Francis Edeline, François Pire y Hadelin Trinon.

replantear con una visión moderna los conceptos de la retórica clásica que había tenido un largo periodo de abandono. Publican en 1970 *Retórica general* y su objeto de estudio no será la argumentación, que fue el interés de Chaïm Perelman y L. Olbrechts-Tyteca al publicar su libro *Tratado de la argumentación* —considerados los primeros en plantear una nueva retórica— sino las figuras literarias, componentes principales de la *elocutio*. En este libro confiesan centrarse en la retórica literaria, especialmente en la función poética del lenguaje. Por lo tanto, la retórica será el medio de la poética (Grupo μ 45).

La *elocutio* es uno de los elementos más importantes que conforman el estilo y la retórica porque “tanto para los antiguos como para los modernos, la finalidad declarada de la retórica es la de enseñar técnicas de persuasión.” (Grupo μ 44) Esta persuasión servirá como herramienta literaria que construirá los efectos de verosimilitud en la creación de personajes ‘enfermos’. Al mismo tiempo, conformará el estilo literario con ayuda de los *desvíos*, que son la alteración notada del grado cero, y a su vez el grado cero es “un discurso llevado a sus *semas esenciales* (mediante un procedimiento metalingüístico, puesto que estos semas no son especies léxicas distintas), es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación al discurso.” (Grupo μ 78) El grado cero está alejado de ambigüedades y artificios, pretende la objetividad así como efectividad en la comunicación.

Otro término constitutivo de la neoretórica es *isotopía*, creado por Greimas como norma semántica del discurso. Cada mensaje o texto pretende ser captado como un todo de significación (Grupo μ 80). A su vez, el grupo μ aplica el concepto de alotopía “al caso de los tropos ya que la composición dada como impertinencia distribucional es la operación retórica que modifica los semas.” (Beristáin 287).

II.3.1 Las metáboles

El Grupo μ establece a partir del inventario de las articulaciones el dominio de las cuatro grandes familias que distingue entre las figuras retóricas. Esta partición resulta de dos dicotomías: “primera distribución según la distinción significante/significado; segunda distribución, según el nivel de las unidades descompuestas: palabra/frase” (73), que en términos del Grupo μ se denominarán *metáboles*, es decir, toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje:

Cuadro de conjunto de metáboles (Grupo μ 74)

	EXPRESIÓN (forma)	CONTENIDO (sentido)
PALABRAS (y <)	Metaplasmos	Metasememas
FRASES (y >)	Metataxis	Metalogismos

En el dominio de los metaplasmos “las figuras actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra.” (Grupo μ 75). En el dominio de las metataxis las figuras actúan en la estructura de la frase, alterando el orden o la forma de los sintagmas. Los metasememas “son figuras que reemplazan un semema por otro, es decir que modifica las agrupaciones de semas del grado cero” (76). Y finalmente, los metalogismos modifican el valor lógico de la frase y no están sometidas a restricciones lingüísticas.

II.3.2 Las operaciones retóricas

Para comprender las figuras literarias, el Grupo μ hace una clasificación que atiende no sólo las articulaciones sino también la forma en que modifican o alteran un discurso. A esto le

asigna el nombre de ‘operaciones retóricas’ y son divididas en dos grandes familias que son las operaciones sustanciales y las operaciones relacionales: “las primeras alteran la sustancia misma de las unidades en las que operan, y las segundas se limitan a modificar las relaciones de oposición que existen entre estas unidades. Es posible igualmente concebir una operación mixta, la cual resultaría de una supresión y de una adjunción” (Grupo μ 91).

Las operaciones sustanciales se dan de dos formas: las que suprimen unidades y las que añaden: “toda aparente <<transformación>> puede convertirse en supresiones o en adjunciones de unidades” (Grupo μ 91). Mientras más unidades se supriman o (añadan), más aumenta (o disminuye) la cantidad de información del mensaje (Grupo μ 92). La supresión puede ser parcial o completa, la adjunción, por su parte, simple o repetitiva y la operación mixta (supresión-adjunción) puede ser parcial, completa o negativa.

Las operaciones relacionales únicamente alteran el orden lineal de las unidades, sin modificar la naturaleza de las propias unidades, y el Grupo μ la denomina ‘permutación’, la cual puede ser de cualquier tipo o por inversión (Grupo μ 92).

A continuación se presenta una tabla de las figuras literarias clasificadas de acuerdo a los parámetros del Grupo μ :

Cuadro general de las metáboles o figuras retóricas (Grupo μ 95)

	A. METAPLASMOS	B. METATAXIS	C. METASEMEMAS	D. METALOGISMOS
OPERACIONES	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
SUPRESIÓN Parcial	Aféresis, apócope, síncope, sinéresis.	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora <i>in presentia</i> .	Lítote I
Completa	Anulación, emblanquecimiento	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis	Asemia	Reticencia, silencio
ADJUNCIÓN Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis, <i>mot-valise</i> .	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia	Hipérbole, silencio hiperbólico
Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas, aliteración, paranomasia	Reproducción, polisíndeton, métrica, simetría	<i>Nada</i>	Repetición, pleonasma, antítesis
SUPRESIÓN-ADJUNCIÓN Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de afijos, retruécano	Silepsis, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
Completa	Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Alegoría, parábola, fábula
Negativa	<i>Nada</i>	<i>Nada</i>	Oxímoron	Ironía, paradoja, antífrasis, lítote 2
PERMUTACIÓN Cualquiera	<i>Contrepet</i> , anagrama, metátesis	Tmesis, hipérbaton	<i>Nada</i>	Inversión lógica, inversión cronológica
Por inversión	Palindromo, <i>verlen</i>	Inversión	<i>Nada</i>	

II.3.3 La retórica y la narración

La retórica, en especial el *ornatus*, se asocia fundamentalmente con la poesía. Al definir los desvíos, el Grupo μ menciona esta estrecha relación entre retórica y poesía: los desvíos son las “operaciones que persiguen efectos poéticos (en el sentido jakobsoniano) y que se encuentran principalmente en la poesía, el humor, el argot, etcétera.” (86) No obstante, el Grupo μ pretende incursionar la retórica a otros modos de expresión como la narración, las artes plásticas, el teatro como representación escénica o el cine. En el campo de la narración se apoya de la célebre distinción de Hjelmslev entre forma y sustancia de la expresión y forma y sustancia del contenido (Grupo μ 269), para aplicarla a lo que denominarán *estructura semiótica del relato*, como parangón de la conocida estructura del signo lingüístico. De este postulado surgirá el *signo narrativo*:

Estructura semiótica del relato (Grupo μ 270)

	Sustancia	Forma
Expresión	Novela, película, tebeo, etc.	Discurso narrativo
Contenido	Universo real o imaginado, historias reales o ficticias.	Relato propiamente dicho

EL SIGNO
NARRATIVO

Con las figuras de la narración, el Grupo μ parte de la estructura del signo lingüístico para crear el *signo narrativo*: “El signo narrativo está constituido por la relación entre el relato que cuenta y el relato contado, o, más sucintamente, entre lo que llamaremos a menudo el *discurso* y el *relato*” (270-271), ya abordado anteriormente con Genette.

El Grupo μ sostiene que cada género literario como el cinematográfico o el teatral, tiene sus propias convenciones y condiciones, pero en la narrativa algunos aspectos que rescata son las relaciones de duración entre el discurso y el relato. Dentro de las figuras de la forma de la expresión, es decir, el discurso narrativo, importa la relación discurso/retrato:

...es raro que el discurso literario sea tan transparente que filtre de modo ingenuo el relato y que los conceptos que no transmite se visualicen espontáneamente en objetos. Habitualmente opone su trama, su juego sintáctico, a la representación imaginaria del acontecimiento. Así, dos universos toman igualmente cuerpo en su desarrollo: el universo del relato, donde los seres y los objetos se mueven según leyes específicas, y el universo lingüístico, donde ciertas normas sintácticas gobiernan las frases e imponen a estos elementos un orden propio. El discurso puede someterse a la representación, borrarse para hacer surgir el acontecimiento, o, por el contrario, retener solamente algunos elementos útiles para la configuración. (Grupo μ 275)

Para enlistar los desvíos de un discurso narrativo primero se tienen que delimitar las normas o el grado cero, que suelen incluir el encadenamiento lógico de las palabras, la exposición de los acontecimientos en una línea causal clara, así como el discurso localizado en el espacio mismo del relato. Algunos de los posibles desvíos del discurso narrativo son las que competen a las relaciones de duración, de dirección cronológica, de determinismo causal, de localización espacial y de punto de vista. También se pueden dar por supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación.

Cabe rescatar el punto de vista, importante elemento que designa la perspectiva del que narra y será un constituyente esencial en la personalidad del personaje enfermo. La norma del punto de vista equivaldría a las novelas donde el autor está presente, pero de una manera discreta al estilo de Zola (Grupo μ) y los desvíos se pueden observar en la siguiente tabla:

Figuras del punto de vista (Grupo μ 294)

	Representación del narrador	Relación entre narrador y personajes
Supresión	Narración objetiva	Visión desde el exterior
Adjunción	Intervencionismo	Visión omnisciente
Supresión-adjunción	Discurso en Yo	Visión <<con>>, diario, carta, monólogo interior
Permutación	-	Puntos de vista cruzados

Una vez establecidos los elementos narratológicos y neoretóricos, proseguiremos con el análisis del corpus de cuentos hispanoamericanos seleccionados para el presente estudio.

III. EL ‘YO ENFERMO’ EN SIETE CUENTOS HISPANOAMERICANOS. ANÁLISIS

III.1 “El perro rabioso” (1917) de Horacio Quiroga

Horacio Quiroga es considerado uno de los cuentistas más representativos de Hispanoamérica, cuyo reconocimiento literario es mayor a la cantidad de estudios dedicados a su obra, lo que representa una incongruencia. Su obra más famosa, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, publicado en 1917, es un paratexto que saca a relucir los temas más constantes y trabajados por él. Su narrativa tiene influencia del naturalismo y modernismo, cuyo estilo ha sido equiparado al de Edgar Allan Poe, especialmente por la tendencia temática a lo extraño y oscuro. A pesar de ser un autor con fuertes influencias del siglo XIX —nació el 31 de diciembre de 1878—, su carrera como escritor la ejerce a partir de inicios del siglo XX. Aunque es más conocido por sus cuentos, también publicó novelas, poesía y teatro.

Diversos aspectos de su vida han sido relacionados con su obra, especialmente con el tema de la muerte: su padre muere en un accidente de caza, su padrastro se suicida, mata accidentalmente a su amigo, mueren dos de sus hermanas por enfermedad, se suicida su primera esposa y finalmente él se suicida en 1937 con cianuro. Predominan también en sus cuentos temas como la naturaleza y la selva en contraposición con la vida humana, que es igualmente el reflejo de los viajes que Quiroga realizó a lo largo de su vida, especialmente en su traslado a la selva. Además, logró trabajar con maestría el efecto de peligro o borde de la muerte en sus personajes —por ejemplo, “A la deriva” —. Sus personajes son seres con tendencia a lo oscuro, lo anormal y con una existencia regida por la soledad, enfermedad y sufrimiento.

La primera edición de *Cuentos de amor locura y muerte* compilaba originalmente 18 cuentos, pero en póstumas ediciones Quiroga descartó tres, entre ellos “El perro rabioso”, que será utilizado para el presente trabajo, siendo por consiguiente poco conocido y difícil de encontrar en medios impresos. El cuento relata la historia de un hombre que es mordido por un perro rabioso; después del contagio, experimenta una serie de síntomas que lo conducen al delirio, cuyos comportamientos se asemejan a la locura.

El cuento está escrito en primera persona, a excepción del pequeño bloque introductorio presentado por un narrador heterodieético, siendo esto una relación de discordancia.¹² A pesar de que el protagonista, Federico, expone la historia de acuerdo a como fueron aconteciendo los hechos, el discurso del narrador heterodieético es una prolepsis porque nos adelanta que un hombre rabioso, es decir, Federico, es asesinado después de matar de un tiro a un peón que cruzaba delante de él. Por lo tanto, la historia es contada dos veces con dos perspectivas; tenemos una relación de discordancia a nivel cuantitativo porque compete a la *frecuencia*, es decir, cuántas veces sucede un acontecimiento en la historia. Por lo que la historia es contada a manera de *resumen* (uno de los cuatro movimientos narrativos básicos) por el narrador heterodieético y contada nuevamente por Federico. En términos de Pimentel, es una narración repetitiva.¹³ El narrador heterodieético describe a manera de noticia:

¹² Las relaciones de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso respetan la cronología del tiempo representado. “Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes” (Pimentel 42)

¹³ Cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez, se trata de una narración repetitiva. Cuando sucesos semejantes que tienen lugar en más de una ocasión en la historia y se relatan sólo una vez, estamos frente a una narración iterativa. Por el contrario, cuando hay una correspondencia unívoca, es decir, que un acontecimiento que ocurre ‘n’ veces en la historia es narrado el mismo número de veces, estamos frente a una relación concordante y Genette le da el nombre de *narración singulativa*.

El 20 de marzo de este año, los vecinos de un pueblo del Chaco santafecino persiguieron a un hombre rabioso que en pos de descargar su escopeta contra su mujer, mató de un tiro a un peón que cruzaba delante de él. Los vecinos, armados, lo rastrearon en el monte como una fiera, hallándolo por fin trepado en un árbol, con su escopeta aún, y aullando de un modo horrible. Viéronse en la necesidad de matarlo de un tiro. (Quiroga 111)

Por otra parte, Federico plasma a manera de bitácora o diario —narrador autodiegético— los sucesos previos al contagio por la mordida del perro rabioso mediante la analepsis. La narración comienza a partir de la fecha indicada en el cuento como nueve de marzo, el penúltimo día en cuarentena, con la impaciente espera de no estar al día siguiente bajo observación por su madre y esposa, debido al temor de éstas de la más mínima presencia de rabia. A pesar de las alertas y avisos de su madre, su esposa y dos agentes sobre la epidemia, un perro rabioso logra entrar durante una noche a la casa de Federico y lo muerde. En parte por negligencia o ignorancia, Federico decide no recibir el tratamiento contra la rabia ya que eso implica ir hasta Buenos Aires; además, asegura que lavando y curando la herida no habrá efectos secundarios:

La herida, franca, había sido bien oprimida, y lavada con mordiente lujo de permanganato. Todo esto a los cinco minutos de la mordedura. ¿Qué demonios podía temer tras esa corrección higiénica? [...] Pero no por ello mamá y mi mujer dejaron ni dejan de llevar cuenta exacta del tiempo. Los clásicos cuarenta días pesan fuertemente, sobre todo en mamá, y aún hoy, con treinta y nueve transcurridos sin el más leve trastorno, ella espera el día de mañana para echar de su espíritu, en un inmenso suspiro, el terror siempre vivo que guarda de aquella noche. (Quiroga 113)

A partir del último día de cuarentena, Federico comienza una especie de paranoia gradual. Se queja de los susurros y las constantes miradas de soslayo de su madre y esposa. Sospecha que aún lo consideran enfermo. Durante y después de la cuarentena confiesa sentirse presa de miradas y cuidados extremos:

-¡Pero qué tienen, por favor! –acabo de decirles-. ¿Me hallan algo anormal, no estoy exactamente como siempre? ¡Ya es un poco cansadora esta historia del perro rabioso!

-¡Pero Federico! me han respondido, mirándome con sorpresa. ¡Si no te decimos nada, ni nos hemos acordado de eso!
¡Y no hacen, sin embargo, otra cosa, otra que espiarme noche y día, día y noche, a ver si la estúpida rabia de su perro se ha infiltrado en mí! (Quiroga 115)

También se percibe en el siguiente extracto:

¡Otra vez! ¡Otra vez han comenzado! Ya no me quitan los ojos de encima, como si sucediera lo que parecen desear: que esté rabioso. ¡Cómo es posible tanta estupidez en dos personas sensatas! Ahora no disimulan más, y hablan precipitadamente en voz alta de mí; pero, no sé por qué, no puedo entender una palabra. En cuanto llego cesan de golpe, y apenas me alejo un paso recomienza el vertiginoso parloteo. (Quiroga 115)

El primer indicio de síntomas de rabia —enfermedad infecciosa viral del sistema nervioso central— es la inicial falta de credibilidad en el narrador-personaje. Esta enfermedad de tipo orgánica detona un síntoma mental conocido como delirio, cuya semejanza con la locura se debe a una alteración de la conciencia, de las funciones cognoscitivas, del lenguaje y la percepción. En cuanto al lenguaje, puede haber disnomía¹⁴, disgrafía¹⁵ o simplemente ser vago o incoherente y con saltos imprevisibles de unos temas a otros. En el momento en que el delirio de Federico ha aumentado considerablemente, especialmente en el último día de su vida, comienza a ser incoherente su discurso y su percepción del entorno también se altera. El 19 de marzo a las ocho de la noche dice: “¡Quieren irse! ¡Quieren que nos vayamos! ¡Ah, yo sé por qué quieren dejarme!...” (Quiroga 116). El 20 de marzo a las seis de la mañana escucha aullidos:

¡Aullidos, aullidos! ¡Toda la noche no he oído más que aullidos! ¡He pasado toda la noche despertándome y mi madre han fingido el más perfecto sueño, para que yo solo absorbiera por los ojos a cada momento! ¡Perros, nada más que perros ha habido anoche alrededor de la casa! ¡Y mi mujer los aullidos de todos los perros que me miraban!...” (Quiroga 116)

¹⁴ Deterioro de la capacidad para nombrar objetos.

¹⁵ Deterioro de la capacidad para escribir.

Debido a su paranoia, describe la presencia de víboras y arañas peludas que, según él, su propia esposa coloca en la casa para abandonarlo: “¡Mi mujer se va corriendo! ¡Mi madre se va! ¡Me han asesinado!... ¡Ah, la escopeta!... ¡Maldición! ¡Está cargada con munición! Pero no importa.” (Quiroga 116) Pretende apuntar a su mujer pero sólo atina disparar a otra persona de entre la multitud que lo perseguía.

Dentro de los componentes narratológicos más importantes, la dimensión espacial contribuye al proceso de significación mediante diversos sistemas descriptivos, que son a su vez “una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización” (Pimentel 25) que seleccionan y limitan la cantidad de detalles a incluirse y generalmente significan el aspecto sensorial, especialmente lo visual. Pimentel afirma que estos sistemas empleados para generar el proceso de significación de la dimensión espacial “permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25) En “El perro rabioso” sabemos por los dos narradores —homodiegético y heterodiegético— que la historia se contextualiza en un pueblo del Chaco santafecino. La casa está en proceso de construcción por lo que le faltan puertas y ventanas, a excepción del cuarto de la mamá de Federico, que por el miedo ocasionado por los rumores de la epidemia, Federico aserró tablas para esos espacios propicios para la entrada de los perros, quedando únicamente a salvo la madre. Uno de los principales detonantes del problema de la historia es la casa a medio hacer, cuyos cuartos carecen de puertas y, consecuentemente, la falta de atención médica de la herida.

Este cuento permite ver una transición de la cordura a la locura porque se trata de una enfermedad orgánica, diferencia evidente con el resto de los cuentos por analizar, los cuales de inicio a fin los personajes tienen rasgos de locura. Por lo tanto, existen dos discursos, uno

bajo la cordura de Federico y otro bajo la influencia del delirio. La primera parte del cuento corresponde a un mundo diegético expuesto por un narrador-personaje cuyo efecto de sentido tiene verosimilitud y su cordura permite una secuencia lógica y coherente de los sucesos. La segunda parte corresponde a la perspectiva de la misma persona pero con otro efecto de sentido en el que mediante los metalogismos por supresión *reticencia* y *suspensión* se da vida a la voz ‘enferma’ y son los que ocasionan digresiones como en el siguiente ejemplo: “¡Mi madre se va corriendo! ¡Mi madre se va! ¡Me han asesinado!... ¡Ah, la escopeta!... ¡Maldición! ¡Está cargada con munición! Pero no importa...” (Quiroga 116) En el caso de la reticencia¹⁶, que es señalado generalmente con puntos suspensivos, se usa, como en el ejemplo anterior, para causar una ruptura del discurso. El carácter cortado y abrupto causado por la angustia de Federico y mostrado mediante una metataxis por supresión completa, el asíndeton, propicia el efecto de estar ante los hechos en vivo: “¡Ahí vienen, vienen todos!... ¡Me buscan, me buscan!... ¡Han lanzado contra mí un millón de víboras! ¡Todas las ponen en el suelo! ¡Y yo no tengo más cartuchos!... ¡Me han visto!... Uno me apunta...” (Quiroga 116)

Cuando el delirio se hace más notorio, Federico presta más atención a sus propios pensamientos que a lo que sucede a su alrededor, evidenciando la enfermedad tanto en la percepción de la realidad como en la forma en que escribe, transmitiendo con signos de exclamación —que consiste, según la retórica clásica, en la expresión intensa de una emoción

¹⁶ “Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del discurso que deja inacabada una frase que pierde, así parte de su sentido. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión. Lo que se sobreentiende se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales. [...] La reticencia es, pues, una metábola de la clase de los metalogismos porque afecta a la lógica del discurso puesto que produce su ruptura debido a la supresión total de una proposición que contiene una idea completa. Con ello el código no se altera sino que se elimina” (Beristáin 420)

o sentimiento, caracterizada por una curva de entonación que presenta oscilaciones en relación con la enunciativa (Azaustre y Casas 130)— sus delirios. Por ejemplo, Federico dice poco antes de que lo maten: “¡Todos me quieren matar! ¡Las han mandado contra mí, todas! ¡El monte está lleno de arañas! ¡Me han seguido desde casa!...” (Quiroga 116) Este delirio surte efecto con una hipérbole, metalogismo por adjunción simple que magnifica o minimiza un concepto, y se modifican los semas intensivos (Grupo μ 217): “¡Por fin! Espero que de aquí en adelante podré vivir como un hombre cualquiera, que no tiene suspendidas sobre su cabeza coronas de muerte. Ya han pasado los famosos cuarenta días, y la ansiedad, la manía de persecuciones y los horribles gritos que esperaban de mí, pasaron también para siempre.” (Quiroga 113).

De acuerdo con el proceso de iconización¹⁷ podemos construir, a nivel simbólico, el contexto del cuento, en el que incluso se relaciona con aspectos biográficos de Quiroga que, durante varios años, vivió en la selva, rodeado de una naturaleza que en sus cuentos se muestra salvaje y peligrosa, ante la que sus personajes, si no se cuidan, pueden morir ante cualquier accidente o negligencia. En este cuento la muerte está relacionada con la enfermedad —rabia— que vuelve ‘loco’ al personaje. Pimentel sostiene que la referencia textual producida en el lector sobre el espacio del relato es una “construcción sinecdóquica” (31) ya que esta referencia conduce a un mito cultural:

Tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica (31)

¹⁷ De acuerdo con Greimas, la iconización “designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial” (ctd. Pimentel 30)

En este proceso de iconización que solemos atribuir a los espacios comunes en los que son depositados los locos como los hospitales psiquiátricos o manicomios, son utilizados en cuentos como “Tras las bambalinas del manicomio” de Óscar de la Borbolla y “Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez, donde la locura funge como denuncia social tras evidenciar el olvido y la opresión a través de la ironía. No obstante, en la mayoría de los cuentos seleccionados para el presente trabajo la denuncia social se presenta bajo diversos parámetros. En el caso de “El perro rabioso” sigue los parámetros del cuento clásico, como Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant. Se cuentan con elementos suficientes para la interpretación. Quiroga narra al estilo del siglo XIX, probablemente por la influencia del positivismo comtiano —introducido por primera vez en Hispanoamérica, principalmente en México y Brasil, en 1867 por el doctor Gabino Barreda— con el paradigma de la razón o lógica. En los cuentos de la postrimería, la locura es un elemento que tiene poca relación con las tendencias del género realista, naturalista o positivista; se recurre a la locura para dar origen a recursos narrativos originales. El positivismo creó una fuerte influencia en el naturalismo literario, que es una de las escuelas, junto con el modernismo, que ejerció Quiroga en su narrativa. Por ello, “El perro rabioso” evidencia con mayor nitidez los desajustes de una mentalidad estructurada por una enfermedad orgánica, lo que resalta el tratamiento de la locura con las concepciones y estudios que en esa época se tenía de ella.

Al ser Federico un narrador que es al mismo tiempo personaje, tenemos un discurso mediante transposición, es decir, que da cuenta de los procesos de conciencia, lo que propicia la interiorización del personaje y la perspectiva directa por el ‘yo’ enfermo que enuncia. El personaje es, de acuerdo con Pimentel, “una de las tantas *figuras* narrativas” por lo que nos apoyaremos del término que Stanzel asigna a la perspectiva del personaje como *situación*

narrativa figural. En este caso, el término de Stanzel nos sirve para prestar una especial atención a la individualidad e identidad del personaje y, sobre todo, a su hacer *discursivo* que, en los cuentos seleccionados, es un elemento de mayor peso para significar el discurso del ‘yo’ enfermo.

El que narra su propia historia suele ser el héroe de su propio relato. En la mayoría de los cuentos hispanoamericanos el papel del personaje ‘loco’ consta de rasgos negativos o bien, suelen ser sujetos que desencadenan problemas, originando el nudo del relato. En el caso de “El perro rabioso”, Federico es el causante del problema. Es perseguido para ser asesinado y la confiabilidad en su discurso es completamente nulo a causa del delirio. Sólo mediante la información prevista por el narrador heterodiegético sabemos lo que realmente sucedió. Uno de los elementos más interesantes con este tipo de narrador es que rompe las estructuras narrativas porque en una narración cualquiera la asimilación de los acontecimientos y descripciones derivan de lo que una voz proporciona. Si la voz en primera persona tiende a ser un tanto subjetiva por el grado elevado de intromisión e incapacidad de entrar a la mente de otros personajes, en la voz de un “yo enfermo” dicha subjetividad es, en gran medida, elevada.

Con el discurso figural¹⁸ del personaje atendemos más al *cómo* que al *qué* de la presentación del personaje puesto que un aspecto importante “en la caracterización de los personajes es su discurso” (Pimentel 83). Con respecto al discurso figural, tenemos dos tipos cuantificables de la información narrativa que son formas de presentación del ser y del hacer discursivo de los personajes: acontecimientos narrados de naturaleza verbal o de naturaleza

¹⁸ El discurso figural refiere al discurso de los personajes, en contraposición al discurso autorial en el que estamos frente al discurso del narrador en tercera persona, por ejemplo.

no verbal (como oler, correr, estremecerse, sacar la pistola). Los acontecimientos *verbales* en un relato se dividen en dos modos de presentación del discurso figural: modo de enunciación *dramático* —que puede presentarse en forma de diálogo, soliloquio o monólogo interior— y modo de enunciación *narrativo* (85). En “El perro rabioso” hay un modo de enunciación dramático y mediante éste es como se obtiene la sensación de una voz interna que puede narrar hasta el último momento de su existencia, antes de ser disparado. Da la impresión de ser un diario pero el final nos hace cambiar de parecer porque se sigue narrando incluso en el último instante de su vida por lo que adopta más la forma de monólogo interior.

Como la enfermedad aumenta considerablemente, sólo se aprecia su delirio y paranoia y no es como otros cuentos donde el personaje expone de una manera más profunda, como en “Macario”, su posición en el mundo como sujeto que se asume ‘enfermo’. Federico no es consciente de su enfermedad, niega rotundamente tener rabia y todo lo que cree ver, como las víboras o las arañas, son producto de un acto de venganza de su mujer. Como Pimentel sostiene, el hombre rabioso, como narrador, focaliza su ‘yo’ en el momento de la experiencia. Y esta focalización alterada por la enfermedad repercute principalmente en la parte lógica y los desvíos que se observan en el análisis son en su mayoría metalogismos, es decir, modificarán el valor lógico de la frase.

III.2 “La noche del loco” (1943) de Francisco Tario

Francisco Tario es un escritor mexicano que sobresale por el género cuentístico. Nació el 9 de diciembre de 1911 y murió el 30 de diciembre de 1977, pocos días después de haber cumplido 66 años. Su verdadero nombre fue Francisco Peláez. A pesar de ser considerado

por varios escritores y teóricos literarios como un autor de gran calidad y trayectoria, es poco común encontrarlo en antologías de narrativa Hispanoamericana. Al respecto dice Juan Malpartida:

Aunque también escribió en España, algo que a veces olvidan los mexicanos, Tario escribió una obra fantástica en un México fundamentalmente inclinado al realismo. Ciertamente, está el gran Juan José Arreola, y Juan Rulfo firmó una historia de fantasmas que muchos pretenden detalladamente realista; pero el tono general de la literatura mexicana es ajena al mundo de Tario. Sus cuentos carecen de cualquier color local, localización geográfica o histórica. Sin embargo, su literatura puede leerse, en parte, como una alegoría de un mundo desalmado, con personajes marcados por la imposibilidad de reconocer la realidad como otredad y con una percepción del yo delirante que proyecta sobre la realidad sus propios laberintos encadenados e insustanciales. (11)

El editor español Jacobo Siruela (ctd. Rubio-Rosell 22) asegura que los cuentos de Tario, por su gran calidad literaria, pudieron haber entrado en la antología de literatura fantástica que Borges, Bioy Casares y Silvia Ocampo realizaron en 1940. Sin embargo, el editor explica su aislamiento en el mundo literario: Tario vivió precisamente al margen de este mundo editorial y literario en México y España. Actualmente, su obra ha sido rescatada mediante diversas investigaciones, especialmente por la publicación de todos sus cuentos en dos tomos en la editorial Lectorum en 2004. Lo que suele caracterizar la obra de Tario es el uso constante de lo grotesco, la perversión sexual y la monstruosidad.

Su primer libro de cuentos *La noche*, publicado en 1943, muestra a personajes marginados —un fantasma, una gallina, un loco, un buque, un féretro, etc.—, donde se escucha su propia voz y perspectiva; están rodeados bajo un ambiente nocturno y dan cuenta, cada uno con un estilo particular, de lo que ven y sienten. El título del cuento “La noche del loco” es un paratexto que proyecta la presencia de un personaje con trastorno mental y será objeto de análisis por un efecto de sentido que se asemeja a la esquizofrenia. Este paratexto alude a un personaje referencial que, en palabras de Pimentel, “remite a una clase de

personajes, que por distintas razones, ha sido codificado por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria”.

(64) En el cuento tenemos un personaje de tipo social conocido como el ‘loco’, en el que alude específicamente a un hombre con características similares a las de la esquizofrenia. No obstante, a nivel colectivo, locura es un concepto que engloba todo trastorno mental o anormalidad.

En “La noche del loco” mediante un personaje que es al mismo tiempo narrador —narrador homodiegético— tenemos acceso a la mente de un esquizofrénico, cuyo nombre nunca se revela. Merodea en las calles de una ciudad en busca de una mujer que acepte salir a cenar con él. Tras varios intentos fallidos comienza a creer que lo rechazan porque todas las mujeres están casadas. Empieza a idear un plan que consistiría en matar a un hombre para enviudar a su esposa. El plan cambia de rumbo cuando su primera víctima es un hombre viudo y éste le habla del lugar donde su esposa está enterrada. El protagonista se dirige al panteón para desenterrar el cadáver, cenar con él y tomarse una foto.

La esquizofrenia es, a grandes rasgos, un tipo de psicosis que comprende perturbaciones de la personalidad global y se manifiesta con la alteración del pensamiento o rompimiento con la realidad, atribuyendo funciones imaginarias a personas u objetos que lo rodean así como la mala interpretación de los sucesos. Dicha alteración suele afectar al lenguaje: tiende a crear neologismos, hay una insuficiencia de eslabonamiento causal o puede ser coherente su discurso pero las ideas son delirantes, de persecución, de grandeza o de posesión. Tienen comportamientos extravagantes y suponen que pueden cambiar el mundo exterior del mismo modo que cambian sus imágenes mentales; creen poder transformarse, entrar en otros seres o dividirse en varias personalidades. Además, la imaginación y la

percepción se funden, los pensamientos se proyectan sobre el ambiente y por eso oyen voces y ven fantasmas pero ellos creen que quien los rodea son los responsables de sus visiones. En muchas ocasiones su pensamiento tiene una gran exactitud literal. Hacen cambios de tema bruscos en las conversaciones y con un lenguaje vago o sobre elaborado; hay parafasias semánticas, uso pobre de las distintas partes de la oración, repetición de palabras aparentemente insignificantes y tendencia a hacer juego de palabras. (Deshaies 99)

Los primeros indicios de locura en el protagonista se hacen evidentes desde el inicio del cuento, principalmente por el uso de diversos metalogismos. Empieza el cuento *in media res* con el metalogismo por adjunción repetitiva denominada *repetición*¹⁹: “–Señorita: ¿quiere usted cenar conmigo? –Señorita: ¿quiere usted cenar conmigo?” (Tario 17) Esta incertidumbre o inquietud por saber por qué lo rechazan se desconoce puesto que el narrador no puede tener acceso a los pensamientos de las mujeres, característica propia del narrador homodiegético y de su perspectiva. Sobre la perspectiva del narrador, Pimentel rescata de Genette la teoría de la focalización que “constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia.” (98)

Al ser la focalización un filtro por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo, lo que se focaliza es el relato —y el que lo focaliza es siempre el narrador— (Pimentel 98). En el caso de “La noche del loco”, dentro de los tres códigos de focalización básicos estamos frente a una focalización interna porque

¹⁹ “Procedimiento retórico general que abarca una serie de figuras de la elocución o la construcción del discurso. Consiste en la reiteración de palabras idénticas o de igualdad relajada, o bien en la igualdad de significación de las palabras.” (Beristáin 420)

el *foyer* (el foco) del relato coincide con una mente figural; es decir, “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural.” (99) Por ello describe el protagonista lo siguiente: “He observado que la longitud de mis manos asusta un poco a las hembras, cual si temieran que pudiera estrangularlas con ellas; también cuando levantan el rostro y me miran y parecen demudarse”. (Tario 18) La perspectiva narrativa corresponde a una deixis de referencia en el observador, que en el caso de “La noche del loco” es la conciencia focal desde la cual el enunciador escribe. Es desde la perspectiva del loco que sabemos de la dimensión espacial del relato. Pero esta perspectiva es altamente subjetiva porque, como sostiene Pimentel, “el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológicos-culturales que se le van superponiendo.” (41) Estas formas de significación remiten a un código referencial porque proyecta un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado por un enfermo ficcional que refleja lo que suponemos que pensaría, si partimos de la idea de que todo discurso de las enfermedades mentales está pensado y asimilado desde los ‘normales’, es decir, que nunca se sabrá con precisión el pensar y sentir de un ‘yo enfermo’.

Por otra parte, en la descripción de su aspecto físico reafirma o justifica el extrañamiento que al protagonista le genera el rechazo de las mujeres hacia él. Los cambios drásticos que oscilan entre la cordura y locura mantienen cierta reticencia en el lector, incluso en la descripción de su propia apariencia física, cayendo por ocasiones en analepsis:

Mi aspecto, por descontado, debe ser aproximadamente el de costumbre: alto, un poco seco, con el cabello gris y los ojos también grises. Camino y visto con elegancia, siempre de negro —mi camisa inmaculada, los zapatos irreprochables, una gardenia en el ojal—. Bajo el brazo porto casi siempre un libro, pues es conveniente hacer saber que leo mucho, mucho: ocho o

diez horas diarias. Pero siempre el mismo libro. Cada día una página. Cuando el tiempo es favorable uso bastón; cuando amenaza lluvia, paraguas. Durante el verano me aligero de ropa, conservando ¡claro está! su color. Aún a mí mismo me sorprende un tanto esta obsesión estúpida de andar siempre enlutado. Sin embargo, no me preocupo lo más mínimo por esclarecerla. También mis antepasados vestían así. De ahí que, en otra época, mi familia fuese conocida en todas partes en un nombre extraordinariamente poético: “La Nube Negra”. (18)

Pese a que el narrador emplea una sintaxis correcta y clara, los elementos descriptivos resultan excéntricos. En la dimensión espacial del relato, si bien es cierto que el rasgo distintivo de la descripción es su tendencia al inventario (Pimentel 40), el narrador-descriptor puede recurrir a otras formas de organización y significación *narrativa* del objeto descrito. Con “La noche del loco” se recurre principalmente a las metáforas e hipérbolos. Al mismo tiempo, estos modelos descriptivos que son meramente retóricos constituyen uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito. Dentro de los elementos descriptivos y narrativos desarrollados con metasemas por supresión-adjunción parcial, es decir, metáforas²⁰, las comparaciones tienden a ser grotescas, especialmente en el aspecto sexual, como cuando describe haberse involucrado con todo tipo de mujeres:

He viajado por los cinco continentes y he abrazado frenéticamente a mujeres de todos los colores y temperamentos: pelirrojas altivas, con los vientres llenos de pecas; rubias linfáticas, con las pupilas sumergidas en una especie de pus; morenas tormentosas, hidrófobas, que me arrancaban a puñados las cejas mientras yo les sorbía los labios; negras del Congo, con los pechos de tal suerte enhiestos, que para estrecharlas y no herirme tenía que interponer entre nuestros cuerpos una almohadilla o una sábana doblada cuidadosamente... Unas y otras se me sometieron con facilidad, a menudo sin que mediara otra cosa que la curiosidad, el morbo o el placer. (Tario 17-18)

²⁰ “La metáfora se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposición de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico, y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la no identidad de los dos significantes correspondientes.” (Beristáin 308)

La intención de la metáfora es, en este caso, la descripción de su mundo y la representación de lo monstruoso en su discurso y sensibilidad. En este caso, la metáfora no se da mediante una sustitución de sentido, más bien, es una modificación del contenido semántico de un término, por eso esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas (Grupo μ 176). Estas metáforas se relacionan con su identidad:

Las mujeres van y vienen dulcemente por la calle. Son como mariposas inquietas; y yo quisiera ser flor. Son como flores selváticas; y yo quisiera ser mariposa. Quisiera ser lo que ellas no son, para hacerlas venir a mi lado. Quisiera ser esa muselina ligera que ciñe sus cinturitas tan débiles; esos collares extraños que aprisionan sus gargantas; esos zapatitos tan voluptuosos que me hacen desfallecer de pasión, y sobre los cuales caminan tan nerviosamente. (Tario 19)

Su condición mental se observa no sólo por su discurso sino también por su comportamiento. Es un ser compulsivo y en la forma de narrar tiende a exagerar —hipérbole—, por ejemplo, al expresar que usa unas gafas oscuras “tan enormes, que escasamente logre soportar sobre mis orejas” (18) Además, en las incesantes descripciones también se nos revelan ciertas compulsiones:

No hay en la ciudad una sola hembra que acepte cenar conmigo. Todas se vuelven ardides. Pero yo no desespero. Soy como la araña que teje su malla o la hormiga que transporta sus provisiones. Cada día me atildo más; cada día me escabullo con mayor pavor del sol, a fin de conservar mi rostro suave y limpio; me baño en aguas con sales; me mudo de ropa interior seis u ocho veces diarias; me hago limpiar constantemente los zapatos...” (18)

Durante esos intentos fallidos con las mujeres, el protagonista ahonda por ocasiones en sus propios pensamientos, propiciando únicamente digresiones:

Y estoy a punto de ser arrollado por un ómnibus cuando me embriaga el ensueño: “Una mesa descomunal, como no han visto los siglos, cubierta por kilómetros de tela blanca y situada sobre distintas naciones; una especie de línea férrea, a la cabecera de la cual estaría yo sentado en una silla, con mis gafas negras sobre las cejas grises y mis guantes blancos puestos a secar sobre un árbol” (19)

Cuando finalmente llega al panteón teme ser tomado por un demente, lo cual nos indica que tampoco es consciente de su enfermedad, como ocurre comúnmente con la esquizofrenia. Al dar con el paradero de la mujer enterrada siente tal euforia que lo hace olvidarse de su rostro hundido en el estiércol de las vacas:

-“¡Ahora voy a tener mujercita y esto es espléndido! –cavilo-. ¡No moverá mucho su cuerpecito porque está muerta, pero al menos podemos retratarnos! Si está demasiado rígida, la aceitaremos. Si su ropa se halla deteriorada, la vestiremos adecuadamente. Si está muy pálida, muy pálida, le untaremos de carmín las mejillas... Y yo me sentaré en sus rodillitas desnudas y le pasaré un brazo por su hombro, y ella me mirará con sus pobrecitos ojos quietos a mis ojos grises y sin gafas.” (22)

Hay una alteración de la realidad cuando arriba al cementerio porque cree estar en un restaurante y espera ser atendido por algún mesero. Sobre la dimensión actorial del relato, “particularmente en narraciones en primera persona, y en relatos focalizados en un personaje, toda la descripción de la alteridad de un personaje está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción.” (Pimentel 75) En este caso, la conciencia focal sufre una alteración o distorsión no sólo por el hecho de ser narrado por una conciencia focal sino por las metáboles empleadas que intensifican la perspectiva a una subjetividad radical. Posteriormente comienza a gritar al *maître* y al *manager*, todos ellos inexistentes en el cementerio:

-“¡Vaya un restaurante desanimado!– prorrumpo deteniéndome. Y continúo más y más impaciente, más y más angustiado, derribando tientos con flores, copas y vasos, tronchando rosales, pisoteando a los parroquianos, partiendo las cruces, atropellando a los camareros que duermen... (22)

Cuando excava hasta dar con la muerta, entabla una conversación con ella. No obstante, el problema de confiabilidad en el narrador se reafirma con el final del cuento: se revela que el

protagonista ha estado únicamente con mujeres muertas. De este modo, las metáforas e hipérboles como “rubias linfáticas, morenas tormentosas, hidrófobas, que me arrancaban a puñados las cejas mientras yo les sorbía los labios” y “negras del Congo, con los pechos de tal suerte enhiestos, que para estrecharlas y no herirme tenía que interponer entre nuestros cuerpos una almohadilla o una sábana doblada cuidadosamente...” (17) son más bien descripciones que deben ser tomadas en el sentido literal por sus tendencias necrófilas:

Y nos retratamos. Nos retratamos cerca de quince veces, siempre en la misma postura, como si fuéramos dos estatuas. Yo así: sin gafas, sin guantes, sin gardenia. Igual que en aquel tiempo, cuando compartía el lecho con las negras del Congo.

Y como entonces, también, hube más tarde de colocar entre nuestros ardientes cuerpos mis ropas negras muy bien dobladas, porque los pechos enhiestos de ella penetraban en mi carne igual que dos afilados cuchillos. (24)

El protagonista tiene diversas características de la esquizofrenia, y el efecto de sentido se intensifica cuando a partir de la narración en primera persona se puede saber lo que piensa, suceso que no suele acontecer en la realidad con los enfermos que deambulan en la ciudad. En este cuento, las figuras retóricas y los modos de enunciación son clave para descifrar su posición en el mundo. El final, por lo tanto, será contundente por el hecho de descubrir que siempre ha estado con mujeres muertas, plasmado con un estilo que va más allá de la repulsión que suelen ocasionar las parafilias.

III.3 “Macario” (1945) de Juan Rulfo

Juan Rulfo es un nombre que resaltó desde la publicación de su primera obra y, pese a que cuantitativamente su producción fue reducida, dispuso de un potencial narrativo y estilístico ineludible. Nació en Apulco, Jalisco, el 16 de mayo de 1917 y murió en la Ciudad de México,

el 7 de enero de 1986. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y miembro del consejo editorial de la revista *El cuento*, dirigida por Edmundo Valadés.

Entre varios reconocimientos, cabe resaltar el premio Xavier Villaurrutia 1955 por *Pedro Páramo*, el Premio Nacional de Letras 1970 y Premio Príncipe de Asturias 1983, así como ser nombrado Doctor *honoris causa* por la UNAM en 1995. En 1953 publicó *El llano en llamas*, obra que consta de 17 cuentos cuya temática gira en torno a personajes y ambientes de tipo rural con una evidente influencia de la novela de la Revolución. No sólo escribió narrativa, sino también argumentos y diálogos cinematográficos compilados en un libro titulado *El gallo de oro y otros textos para cine* en 1979.

En general, la narrativa de Rulfo difícilmente se considera parte de la literatura realista a pesar de abordar temas de índole ‘regionalista’. Este realismo que algunos pretenden atribuir a Rulfo dista mucho de las tendencias positivistas del realismo literario del siglo XIX, especialmente porque en sus cuentos hay una ausencia de referencias espaciales y temporales específicas. La inclinación narrativa de Rulfo prolifera en la línea de la historia verdadera de seres marginados y olvidados, con rastros de la herencia realista de la novela de la Revolución (Garrido 30) pero con recursos narrativos renovadores. La originalidad en el arte de Rulfo no se atribuye al tema regional o rural, puesto que, como diría Emmanuel Carballo, el tema en sí no otorga calidad a la obra (29), sino que el centro de atención radica en la técnica y modos de contar las historias con personajes cuyas voces pueden sentirse autónomas de la propia voz de Rulfo: la desaparición de su voz para dar vida a nuevas voces y perspectivas socialmente ignoradas. En palabras de Ángel Arias, “las narraciones de Rulfo, en la misma constitución del discurso, proyectan una imagen de autenticidad que conduce a la impresión de estar escuchando la genuina *voz del pueblo*.” (161) Es por eso que Rulfo se

ha considerado como un autor que rescata la oralidad del habla coloquial del campesino sin pertenecer necesariamente a la corriente realista o regionalista.

Dentro de los recursos literarios más utilizados por Rulfo encontramos el fragmentarismo, la forma dialogada y el monólogo interior, técnicas que atentan contra el realismo tradicional. Sobre *El llano en llamas*, Emmanuel Carballo sostiene que “están ausentes las asperezas técnicas y de expresión, los anacronismos de que aún se valen cuentistas de la hora, y en cambio están presentes las técnicas que han orientado la novela y el cuento por nuevos caminos. El monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, son usados por Rulfo con óptimos resultados.” (29)

Los elementos narrativos más notorios corresponden a la situación enunciativa en el que hasta el narrador pertenece al mundo de su relato. Al respecto, Felipe Garrido señala:

Puesto que no hay un ‘autor’ omnisciente, puesto que los narradores son a la vez protagonistas, lo que ellos saben es más de lo que dicen. Los personajes-narradores de Rulfo no se desahogan ante nosotros, no tienen prisa por ponernos al tanto de lo que les ha sucedido; más bien van soltando poco a poco lo que saben, diciendo cada vez algo más y retornando repetidamente a puntos ya pasados para añadirles, como sin querer, nuevos datos que el lector debe incorporar a los que ya conoce para reordenar todos los elementos del relato y darles un nuevo sentido. Para eso, como hemos apuntado, los narradores no dicen de una vez todo lo que saben; permanecen hábil y mañosamente callados; van contando sus vidas de a poco y en aparente desorden... (32)

Uno de los cuentos que más llaman la atención para los propósitos del presente trabajo es “Macario”, en el que muchos de los elementos narrativos anteriormente descritos se pueden encontrar. De acuerdo con Yvette Jiménez de Báez, “Macario” fue el primer cuento que publicó Rulfo en la revista *Pan* de Guadalajara en noviembre de 1945. “Macario” es indispensable en la compilación personajes literarios ‘enfermos’ a pesar de que la locura no es un tema sobresaliente en la narrativa de Rulfo, comparado con autores como Horacio Quiroga, Amparo Dávila o Inés Arredondo, en el que predomina la figura de lo oscuro, lo

perverso, lo enfermo, etc. No obstante, debido a las características ‘anormales’ en el discurso de “Macario” presentados por el propio personaje, estamos ante un caso de *ficcionalización* de la locura, que es el centro de atención del presente trabajo.

“Macario” es un relato breve que manifiesta con diversos recursos narratológicos y estilísticos-retóricos la intromisión de un personaje menor huérfano y marginal que presenta características muy similares al retraso mental. El cuento inicia cuando Macario está junto a una alcantarilla atrapando ranas para que su madrina pueda descansar, ya que el canto de estos animales no le permitió dormir la noche anterior. A partir de esa orden dada por la madrina que el mismo Macario nos hace saber mediante el monólogo interior, no hay más que recuerdos entrelazados por un discurso basado en asociaciones de contigüidad, y con una organización sintáctica limitada.

La historia no está dirigida a nadie, no se construye un destinatario interno, sólo platica para no quedarse dormido. El motor de sus pensamientos consiste en los pesares y temores con respecto a lo que escucha de las personas que lo rodean, siendo las más cercanas su madrina y Felipa. Éstas, de una u otra forma, le hacen saber que está loco y necesita la salvación para no ir al Infierno: “A veces no le tengo tanto miedo al Infierno. Pero a veces sí. Luego me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al Infierno cualquier día de estos, por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos contra lo primero que encuentro.” (Rulfo 177) Tiene miedo de morir cuando llega el momento de dormir solo; por eso busca distracciones como comer (siempre tiene hambre) o dormir con Felipa. La idea tan insistente sobre su temor a morir ya sea quedándose dormido o dejando de comer es un tipo de iteración utilizada en prosa que consiste en la repetición de distintas frases o grupos sintácticos. Este elemento es uno de los aspectos más importantes del principio de identidad,

de significado y valor de un personaje. De acuerdo con Pimentel, son cuatro las construcciones: por *repetición*, por *acumulación*, por *oposición* en relación con otros personajes, y por *transformación* (68). La mayor parte de la construcción de identidad del narrador se da esencialmente por repetición. Lo mismo sucede con la comida que come, siendo también marginal: flor del obelisco, leche de Felipa, granadas, arrayanes, ranas, sapos, garbanzo y maíz para cerdos, leche de chiva, su propia sangre y las sobras de la comida que hace su madrina.

Textualmente, el lector descubre que Macario es una persona diferente porque su madrina le cuenta que los demás lo consideran loco. Lo interesante de este personaje es que se asume como ‘loco’ porque así lo consideran los demás y por eso cree que lo tratan mal, y parte de esta condición mental la asocia con el infierno porque de tanto escuchar a Felipa y su madrina, asegura que se irá al Infierno, por eso tiene tanto miedo de morir:

Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo. (Rulfo 176)

Como los papás de Macario están muertos, en palabras de Jiménez de Báez “la madrina sustituye las funciones del padre; Felipa, la criada, amamanta y seduce al hijo (grotesco Edipo)” (14). La madrina utiliza chantajes y amenazas para provocar miedo en Macario. Felipa corresponde a la parte maternal pero esta relación funge como “madre-amante sustituta” (Jiménez 14) porque esta complicidad se vuelve grotesca cuando Macario toma la leche nutriz de Felipa, asemejándose más a lo incestuoso que lo maternal. Sin embargo, ella

también es un factor que provoca en Macario tantos miedos y por eso cuida no hacerla enojar para que ésta no mande a los diablos por él.

Estamos frente a un discurso narrativo hablado por una voz ‘enferma’. Macario es el personaje-narrador cuyo discurso tiene un cuestionable nivel de verosimilitud puesto que es el propio ‘loco’ el que habla y tiende a ser altamente subjetivo. Aunque los elementos descriptivos son escasos, esto tiene una intención estilística cuya finalidad consiste en crear una narrativa especial y acorde a la constitución emocional y racional del ‘yo’ enfermo en voz del mismo personaje. Estos efectos de sentido, originados por el proceso de la significación espacial, conforman la esencia de una mente ‘enferma’ puesto que el monólogo ahonda más en los pensamientos, es decir, en su hacer discursivo, que en la mera descripción del espacio. La mayor atención dada a este análisis recae principalmente en la forma del discurso.

El retraso mental es considerado como una enfermedad orgánica en la que la capacidad intelectual se encuentra por debajo del promedio y suele iniciar durante la infancia o adolescencia. Hay retraso mental leve, moderado, grave y profundo. Afecta principalmente el lenguaje debido al bajo funcionamiento intelectual: hay desarrollo retrasado o desviado de las destrezas receptivas y expresivas del lenguaje. Esto es palpable en el discurso de Macario, donde hay dificultad para establecer referentes como hablantes y uso limitado de destrezas para una auto-corrección de los enunciados verbales. En el protagonista, que más bien cumple un papel antagónico, la voz tiene una fuerte resonancia ideológica y la verosimilitud sobre las destrezas expresivas son acordes a la enfermedad.

Con “Macario”, la descripción será exclusiva del sentido del gusto a causa del hambre insaciable del personaje. Lo anterior tiene una estrecha relación con la numerosa cantidad de

plantas y animales que come, así como la leche de Felipa. De hecho, poco sabemos del hogar de los tres personajes así como de su apariencia física, por lo que el efecto de sentido que se pretende lograr en el cuento depende sobremanera de él y esta línea narrativa nos conduce a sus pensamientos y recuerdos, dejando en segundo plano el aspecto espacial. El entorno tiene un “valor simbólico de proyección de su interioridad” (Pimentel 79). En las contadas menciones que hace de su entorno, las personas que viven con él y los estímulos sensoriales como el sentido del gusto, los hace mediante símiles y metáforas. Estas comparaciones parten de la limitada percepción que del mundo tiene, es decir, comparaciones simples y relacionadas siempre con objetos de la Naturaleza como los animales —“Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. [...] Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos.” (Rulfo 175) —, y las plantas —“...la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...”—. (Rulfo 180)

Pimentel sostiene que el entorno es “una forma *indirecta* de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria.” (82) La “ilusión del espacio” en el cuento radica únicamente en la breve descripción de su cuarto, en el que sabemos de la presencia de chinches, cucarachas, alacranes y grillos, siendo estos animales un factor en el proceso de “iconización”. Estos animales que Macario tiende a comer, son elementos marginales de su personalidad. No concibe lo que le puede hacer daño y alimentarse de aquella forma representa una personalidad con connotaciones amorfas, reflejo de cierto primitivismo, sobre todo porque no percibe determinadas reacciones sensoriales como cualquier otra persona lo haría. Además, su cuarto consiste en un espacio abandonado y descuidado, por lo que se infiere de esa ilusión referencial que es desaliñado. No sólo los alimentos y desarreglo

personal sino también el hambre son constituyentes de la degradación primitiva, asemejándose a un animal.

Lo que sucede con los personajes locos es que presentan características en común que contribuyen a crear el personaje referencial, término de Hamon que “remite a una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria.” (ctd. Pimentel 64). En el caso de Macario, como en otros personajes ‘locos,’ tenemos seres referenciales de tipo social, que consiste en un nombre relacionado con lo que desempeñan o ejercen en la sociedad, como “el obrero” o “el pícaro”. Con Macario el proceso de identidad se conforma con el nombre de ‘loco’: “Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. [...] Yo no sé por qué me amarrará mis manos, pero dice que porque dizque luego hago locuras” (Rulfo 176).

“Macario” no transcurre en torno a los lugares que comúnmente creemos que se desenvuelven los enfermos mentales, pero en este caso, al igual que “El perro rabioso”, el contexto es completamente diferente. Los cuentos sobre locura no tienen un entorno en común; no siempre están relacionados con manicomios u hospitales como anteriormente se mencionó. Sobre este apartado, hay una estrecha relación con el estilo de cada autor. En el caso de Juan Rulfo, la tendencia a la dimensión espacial indígena o rural es notorio con Macario, donde se desarrolla en un espacio marginal. Pese a que las referencias intratextuales²¹ se limitan a lo que sabemos de su cuarto y su alimentación, nos enfocamos directamente en las referencias extratextuales y en el mito compartido para extraer inferencias, deducciones e interpretaciones de un mundo descrito por un ‘enfermo’,

²¹ Elementos internos narrativos como la descripción.

recordando que la asimilación de lo espacial en un texto tiene relación con imágenes preconcebidas de objetos o lugares, además de ser este elemento un recurso estilístico de Rulfo en el que se nos presentan rasgos de los personajes paulatinamente, como si no tuvieran prisa en describirse a sí mismos.

Con “Macario” tenemos varias relaciones de discordancia. En primera instancia, hay dos historias narradas o dos tiempos narrativos. La primera historia consiste en Macario sentado junto a la alcantarilla y la otra historia corresponde a la intromisión de sus pensamientos que no son más que analepsis, recursos necesarios en un monólogo interior, lo que al mismo tiempo produce una ilusión de duración larga debido al uso de una pausa descriptiva, que es otro tipo de relación de discordancia, es decir, una *anisocronía*. Se trata de uno de los cuatro movimientos narrativos básicos que se perciben desde el inicio del relato. La acción central es muy breve, pero es el motor para que Macario comience a narrar. No hay una historia trascendente como tal, puesto que el relato termina de la misma forma como inicia: Macario sigue sentado junto a la alcantarilla tratando de matar las ranas, pero se da la impresión de que transcurrió mucho más tiempo, en especial por los lapsus mentales que llega a tener, representados mediante los puntos suspensivos.

Por ser Macario un narrador que es al mismo tiempo personaje —autodiegético— tenemos una perspectiva directa por el ‘yo enfermo’ que enuncia. Al igual que en “El perro rabioso”, el papel del personaje no es el de un héroe. En “Macario” el discurso narrativo está asociado con miedos, culpas y con un grado de subjetividad alta porque es un discurso directo, comparado con el narrador heterodiegético, que suele tener acceso al pensamiento de varios personajes y dar la impresión de objetividad o imparcialidad. Dice Pimentel al respecto: “Ya sea como personaje, el ‘yo’ se va dibujando en distintos grados de nitidez para

ofrecer una ‘personalidad’ y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona.” (139-140) Por lo tanto, el grado de confiabilidad es menor. El único recurso para averiguar si es real lo que Macario narra sería mediante otro narrador no ‘enfermo’ que narre desde su perspectiva, pero en este cuento nos limitaremos al discurso de Macario.

En “Macario” hay un modo de enunciación dramático. Se constituye un punto de vista sobre el mundo o mejor dicho, una postura ideológica: “el personaje no existe fuera de su discurso, de su estilo” (Pimentel 86), nos muestra una perspectiva, que corresponde a la posición en el mundo del ‘yo’ enfermo.

Este modo de enunciación dramático conlleva a una forma de presentación del discurso mediante transcripción (en oposición a transposición). Es por eso que este tipo de discurso nos permite aproximarnos al pensamiento del personaje enfermo con los mecanismos narratológicos empleados para dar la impresión de que un loco habla y se caracterizará principalmente por las peculiaridades de su discurso; tenemos acceso directo a la conciencia de los personajes. De acuerdo con lo anterior, una de las razones de la complejidad del análisis de los cuentos con personajes locos es porque, al ser protagonistas y al mismo tiempo narradores, por definición elemental, un narrador en primera persona:

...no puede focalizar más que su propia conciencia, ese narrador tiene, sin embargo, la opción de cambiar la *perspectiva temporal y cognitiva*, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona. Porque si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona el personaje objeto de su narración son la misma *persona*, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su ‘yo’ narrado o su ‘yo’ que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el ‘yo’ que narra) o figural (centrada en el ‘yo’ narrado).” (Pimentel 109)

Sin embargo, la dimensión espacial y la apariencia física de los personajes son débilmente trabajadas pero por cuestiones estilísticas, ese fragmentarismo y parcialidad son propias de una mente ‘marginal’ y contribuyen a la iconización de este sector social. Las frases son segmentadas, cortas y simples. Su primitivismo se evidencia en la economía de la subordinación en las oraciones con el uso de metataxis por adjunción repetitiva como el polisíndeton y la repetición o anáfora, por ejemplo la repetición de la palabra “ahora”. Con Macario, la pobreza y la moral son factores que parecen afectar en cierta medida su comportamiento. Los animales que se come y el discurso planteado por la Iglesia y del cual es receptor Macario, pueden ser aspectos que lo perturban, por lo que esto se convierten en una forma indirecta de caracterización del personaje:

Y uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces una está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el Infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. (Rulfo 177-178)

El discurso narrativo se produce mediante asociaciones de contigüidad tanto por el retraso mental como por el monólogo interior. No hay párrafos y el discurso es continuo. La ausencia de puntuación, propio del monólogo interior es significativa: si se dice una idea, esa idea lo lleva a otro recuerdo. Hace uso de una metataxis por supresión completa denominada elipsis mediante los puntos suspensivos para efectuar cambios de ideas, de recuerdos, de tiempo, etc., así como por la ausencia de nexos lingüísticos.

III.4 “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1957) de Sergio Pitol

Sergio Pitol es un autor mexicano que escribió principalmente novela, cuento y ensayo. Ha recibido una extensa cantidad de premios y reconocimientos entre los que cabe rescatar el premio Xavier Villaurrutia 1981 y el premio Cervantes de Literatura 2005. Su obra es variada y algunos especialistas tienden a analizarla por etapas o periodos. Pitol suele contextualizarse en el denominado grupo de la Casa del Lago y de la década de los 50, puesto que a partir de esos años se da a conocer su actividad literaria como escritor de novelas y cuentos en publicaciones de diversas revistas. Algunos de sus contemporáneos son Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, entre otros. La obra de Pitol, sostiene Guillermo Vega, consta de tres ciclos. El primero comienza cuando se inició como cuentista en 1958, para luego saltar a la novela con *El tañido de una flauta*. Finalmente, la tercera etapa está marcada por los textos ensayísticos-memoriosos. (58) En cuanto al cuento, ha publicado más de diez libros, algunos de ellos compilaciones de publicaciones anteriores. En el presente trabajo nos ocuparemos del libro *Cuerpo presente* en el que se encuentra el cuento “Victorio Ferri cuenta un cuento” que fue el primero que publicó Pitol.

Con Victorio Ferri tenemos el discurso de un niño ‘enfermo’ cuyos pensamientos tienden a significarse como demoniacos y cuya personalidad tiene similitud con la de un sociópata. Este trastorno se caracteriza por un desprecio y violación de los derechos de los demás que implica agresión a la gente o los animales, destrucción, fraudes o violación grave de las normas. El niño se encuentra postrado en cama desde hace un mes porque está enfermo. Tiene dos anormalidades: la física y la “demoniaca”. A partir de su situación física y mental emergerán una serie de ideas y reflexiones sobre una herencia familiar demoniaca, su incesante afán por querer convertirse en su papá y el odio que siente por la mayor parte de

las personas que lo rodean. Lo contundente del cuento se proclama en el final cuando un narrador heterodiegético informa sobre la muerte del niño. Sobre una lápida se leía: “Victorio Ferri. Murió niño. Su padre y hermana lo recuerdan con amor.” (Pitol 16) Esta dualidad de visiones encarniza dos mundos de contraste.

El personaje, entendido como una de tantas figuras narrativas, permite entender la historia desde la perspectiva de Victorio. Al respecto, el narrador-personaje “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural.” (Pimentel 99) El narrador del cuento es homodiegético y su discurso está principalmente en tiempo presente.

El discurso narrativo genera reticencias. Victorio no considera que sus pensamientos de destrucción sean malos porque los justifica. Sólo sabe que los demás le dicen loco, pero a él no le consta siempre: “Sé que me llamo Victorio. Sé que creen que estoy loco (versión cuya insensatez a veces me enfurece, otras tan sólo me divierte). Sé que soy diferente a los demás, pero también mi padre, mi hermana, mi primo José y hasta Jesusa, son distintos, y a nadie se le ocurre pensar que están locos; cosas peores se dicen de ellos.” (Pitol 11) La primera oración es una afirmación que pareciera demostrar lucidez complementada por lo que sabe que los demás dicen de él.²²

Además, Pimentel ahonda en el problema de las perspectivas —la del narrador, de los personajes, de la trama y del lector— que organizan un relato. Las dos primeras perspectivas

²² Este elemento se encuentra de manera similar en “Macario” pero con una finalidad diferente. En el segundo, Macario no está convencido de ser un loco pero su ingenuidad, que muchos tildan de idiotez, le hace creer todo lo que los demás dicen de él. En cambio, Victorio asume su situación marginal: “Sé que soy diferente a los demás...” (Pitol 11)

confluyen entre sí por tener en el cuento de Pitol un personaje que es al mismo tiempo narrador. Este narrador es altamente subjetivo y al respecto dice Pimentel:

El grado de subjetividad mayor en narración homodiegética no se debe solamente a los actos que como personaje realiza, sino de manera muy especial a un fenómeno vocal que es característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. (140)

El narrador en primera persona pone de manifiesto una interioridad —monólogo interior— que nos recuerda que “todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana” (Pimentel 59). En el cuento, la perspectiva del niño muestra la perversidad del padre para justificar su consecuente antagonismo y reafirma una ruptura con el mundo de los normales. Imitar a su padre constituye entonces una acción que lo empuja a una visión diferente del mundo:

La perversidad de mi padre de tanto prodigarse me fatiga; le he visto el placer en los ojos al ordenar el encierro de algún peón en los cuartos oscuros del fondo de la casa. Cuando los hace golpear y contempla la sangre que mana de sus espaldas laceradas muestra los dientes con expresión de júbilo. Es el único en la hacienda que sabe reír así, aunque también yo estoy aprendiendo a hacerlo. Mi risa se está volviendo de tal manera atroz que las mujeres al oírlo se persignan. Ambos enseñamos los dientes y emitimos una especie de gozoso relincho cuando la satisfacción nos cubre. Ninguno de los peones, ni aun cuando están más trabajados por el alcohol, se atreve a reír como nosotros. La alegría, si la recuerdan, otorga a sus rostros una mueca temerosa que no se atreve a ser sonrisa. (Pitol 11-12)

La estructura del discurso narrativo del narrador-personaje es coherente, y como no hay distorsión de la lengua, que es lo que nos conduciría a posibles indicios de “locura”, habrá mayor atención a sus ideas y sentimientos. Los sujetos con este trastorno tienen escasa empatía y preocupación por los sentimientos de otros. Además, perciben mal las intenciones de los demás, interpretándolas más hostiles de lo que son en realidad y pueden ser insensibles y agresivos. (*Manual diagnóstico* 91-92) Con Victorio, la identidad enferma o demoniaca

partirá de la figura paterna; por ejemplo, imita la risa de júbilo del padre después de golpear a los peones.

El cuento tampoco transcurre en espacios de encierro comunes. La dimensión espacial de este cuento acontece en la casa de la familia Ferri. Aunque Victorio no lo dice como tal, en el cuento “Los Ferri” del mismo autor, se sabe que en el Refugio de San Rafael vive y muere el niño. Por las someras descripciones que hace de su casa vemos que se trata de una hacienda con grandes propiedades y peones. El encierro de Victorio, causado por una enfermedad que no menciona, le produce una serie de pensamientos paranoicos y obsesivos, así como de soledad:

Está visto que de entre los muchos infortunios que pueden aquejar al hombre, los peores provienen de la soledad. Siento cómo ésta trata de abatirme, de romperme, de introducirme pensamientos. Hasta hace un mes era totalmente feliz. Las mañanas las entregaba al sueño; por las tardes correteaba en el campo, iba al río, o me tendía boca abajo en el pasto, esperando que las horas sucedieran a las horas. Durante la noche oía. Me era siempre doloroso pensar; y evitaba hacerlo. Ahora, con frecuencia se me ocurren cosas y eso me aterra. (Pitol 15)

Por lo general los antisociales no sienten culpa ante sus actos agresivos y consideran justificada o razonable su comportamiento, por lo que se vuelven insensibles. Sin embargo, las reflexiones de Victorio Ferri quedan en puras ideas porque la muerte llega antes y no realiza todos los actos agresivos planeados.

Este encierro le da tiempo de sobra para imaginar una conspiración de los demás contra él. Siente miedo de morir por no quedarse con la hacienda, especialmente porque por generaciones se hereda la obra en proceso, considerándose él mismo el próximo señor de la comarca cuando su papá “desaparezca”. Sólo al final es consciente de su exclusión:

Una inquietud peor se me ha incrustado en los últimos días, al pensar que es posible que mi padre crea que voy a morir y su risa no sea, como he supuesto, de burla hacia la ciencia, sino

producida por el gozo que la idea de mi desaparición le produce, la alegría de poder librarse al fin de mi voz y mi presencia. Es posible que los que me odian le hayan llevado al convencimiento de mi locura... (15)

Está enfermo y el doctor lo visita para examinarlo y consecuentemente notifica que el niño no tiene remedio más que esperar la llegada de la muerte: “Una mirada de júbilo campea entre ellos y ya para esos momentos no puedo contener una estruendosa risotada que hace palidecer de incompreensión y de temor al médico. Cuando al fin se va éste, el siniestro suelta también la carcajada, me palmea la espalda y ambos reímos hasta la locura.” (Pitol 15)

El valor simbólico de la locura en este cuento se asume como un asunto demoniaco e infernal. Él mismo se atribuye calificativos marginales: “Mi padre ha seguido la obra de su padre, y cuando a su vez él desaparezca yo seré el señor de la comarca: me convertiré en el demonio: seré el Azote, el Fuego y el Castigo.” (Pitol 12) Con Victorio estamos frente a un caso de *personaje referencial*, o una clase de personaje codificado por la tradición o convención. Este personaje referencial es, como Macario, de tipo social. Pimentel dice que el significado del personaje, su valor, se constituye por *repetición*, por *acumulación*, por *oposición* en relación con otros personajes, y por *transformación*. Estos constituyentes conforman el principio de identidad de Victorio. Como se mencionaba, hay una insistente repetición en la auto denominación como un ser demoniaco y también por parte de su familia: “He conseguido que nadie me descubra en estos tres años; que se atribuya a satánicos poderes la facultad que mi padre tiene de conocer sus palabras y castigarlas en la debida forma. En su ingenuidad llegan a creer que ésa es una de las atribuciones del demonio. Yo me río. Mi certeza de que él es el diablo proviene de razones más profundas.” (Pitol 14)

La subjetividad en el narrador en primera persona afecta no sólo la dimensión de la verosimilitud, efecto literario creado a propósito, sino que activa el problema de su ubicación

espaciotemporal y cognitiva. (Pimentel 141). Desde el inicio, su discurso presenta contradicciones. Victorio es un ser ambivalente y cambiante que en ocasiones rechaza lo que se dice de él y otras lo regocijan hasta convencerse de que él mismo es el demonio: “No obstante que en ocasiones me enorgullece, en general ni me place ni me amedrenta el hecho de formar parte de la progenie del maligno.” (Pitol 11)

La muestra más evidente del trastorno consiste en la confesión que hace cuando sospecha que su papá quiere más a su hermana:

Connigo jamás habla durante las comidas, pero sería tonto que me resintiera por ello, ya que por otra parte sólo a mí me concede disfrutar de su intimidad cada mañana, al amanecer, cuando apenas regreso a la casa y él, ya con una taza de café en la mano que sorbe apresuradamente, se dispone a lanzarse a los campos a embriagarse de sol y brutalmente aturdirse con las faenas más rudas. Porque el demonio (no me lo acabo de explicar, pero así es) se ve acuciado por la necesidad de olvidarse de su crimen. Estoy seguro de que si yo ahogara a Carolina en el río no sentiría el menor remordimiento. Tal vez un día, cuando pueda librarme de estas sucias sábanas que nadie, desde que caí enfermo, ha venido a cambiar, lo haga. Entonces podré sentirme dentro de la piel de mi padre, conocer por mí mismo lo que en él intuyo, aunque, desgraciada, incomprensiblemente, entre nosotros una diferencia se interpondrá siempre: él amaba a su hermano más que a la palma que sembró frente a la galería, y que a su yegua alazana y a la potranca que parió su yegua; en tanto que Carolina es para mí sólo un peso estorboso y una presencia nauseabunda.” (Pitol 13)

Victorio asume que para considerarse un verdadero criminal o demonio necesita sentir afecto por Carolina, tal como ocurrió con su papá y Jacobo. Quiere ser el dueño de todo lo que ve, las tierras, las casas, los hombres, y el río donde su padre ahogó a Jacobo.

Dentro de la dimensión espacial la información que tenemos de la casa donde habita Victorio y su familia se engloba en una palabra, el infierno, en el que “el miedo se ha entronizado en nuestras propiedades” (Pitol 12):

Cuando un peón se atreve a hablar de mi familia dice que nuestra casa es el infierno. Antes de oír por primera vez esa aseveración yo imaginaba que la morada de los diablos debía ser distinta (pensaba, es claro, en las tradicionales llamas), pero cambié de opinión y di crédito a sus palabras, cuando luego de un arduo y doloroso meditar se me vino a la cabeza que ninguna

de las casas que conozco se parece a la nuestra. No habita el mal en ellas y en ésta sí. (Pitol 11)

Sin la necesidad de una detallada descripción del espacio podemos contextualizar con ayuda del mito compartido o la referencia extratextual a partir de rasgos de personalidad del papá de Victorio y de los obreros que trabajan para él en una hacienda, cuyos terrenos pretende apoderarse Victorio. La idea de la hacienda de San Rafael se complementa con las pocas referencias intratextuales como la descripción de su cuarto. Como en el caso de Macario, Victorio es un niño marginal. En el primero hay torpeza y cierto grado de inocencia en el habla. En el segundo encontramos un discurso sintácticamente bien estructurado pero en cuanto a contenido suele ser contradictorio e hiperbólico. En ambos cuentos, la dimensión espacial es un aspecto que se infiere y se construye a través del mito compartido. En “Victorio Ferri” la dimensión espacial se conforma de personas adineradas con grandes terrenos pero ‘endemoniadas’. Además, este ensimismamiento tiene la peculiaridad de confluir en la carencia total de descripción física del narrador-personaje. Esta ausencia tiene igualmente una finalidad que corresponde al estilo del autor. La única descripción que hace es la de su cuarto mostrando caracteres de alguien marginado:

En estos días, la enfermedad me ha llevado a rasgar más de un velo hasta hoy intocado. A pesar de haber dormido desde siempre en este cuarto, puedo decir que apenas ahora me entrega sus secretos. Nunca había, por ejemplo, reparado en que son diez las vigas que corren a través del techo, ni que en la pared frente a la cual yazgo hay dos grandes manchas producidas por la humedad, ni en que, y este descuido me resulta intolerable, bajo la pesada cómoda de caoba anidaran en tal profusión los ratones. El deseo de atraparlos y sentir en los labios el latir de su agonía me atenaza. Pero tal placer por ahora me está vedado. (13)

No obstante, hay una preponderante inclinación hacia la repetición y anáfora como mecanismos de lo que Pimentel denomina una recurrencia del tema central observable en procedimientos léxico-sintácticos y semánticos (Pimentel, p. 40) que más adelante se

abordarán. Esta repetición temática corresponde al miedo a la muerte, al rechazo de su padre y al odio a las personas que conviven con él.

Debido a que el cuento es un monólogo interior, no hay una historia lineal porque la cronología diegética no corresponde con su disposición en el texto, rompiéndose así las relaciones de concordancia, especialmente por la simultaneidad de recuerdos y el discurso fragmentado. Las ideas se refieren en tiempo presente pero con algunas analepsis, cuya función se reduce a reminiscencias contextuales, situaciones o vivencias que ayudan a conformar la personalidad de las personas que rodean a Victorio. Por lo tanto, la acción central de la historia consiste en el niño enfermo que está postrado en una cama e incapacitado para hacer las actividades que normalmente hacía y termina cediéndole un ensimismamiento cuyas ideas, reflexiones y recuerdos son lo que conforman la mayor parte del relato. Sólo un narrador heterodiegético aparece al final del relato alterando inesperadamente la estructura que hasta ese momento se seguía.

Apoyándonos en la terminología de Genette, el *tempo narrativo* o el ritmo del relato es un constituyente que permite distinguir hasta qué grado estamos frente a acciones y cuándo sólo se trata de recuerdos o pensamientos. Pimentel dice que “la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como un confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o *tempo narrativo*.” (43) Las analepsis y rememoraciones que Victorio trae a colación mientras habita en su cuarto son el conjunto de una gran pausa descriptiva que de manera paulatina nos va

informando de rasgos de personalidad propia como de terceros.²³ Por lo tanto, el tiempo del discurso es mayor que el tiempo de la historia, recurso muy utilizado en el monólogo interior porque “es tal la extensión textual que se requiere para dar cuenta de los procesos de conciencia que su despliegue sintagmático deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido” (Pimentel 53)

Con Victorio Ferri, el monólogo interior, que para el Grupo μ , es un aspecto narratológico mediante supresión-adjunción²⁴, será el constituyente más importante de análisis porque permite descubrir riquezas de una perspectiva vedada por la sociedad. Victorio es, por lo tanto, un personaje menor que bajo el encierro producido por una enfermedad, duplicará su situación marginal hasta conducirlo a la muerte, siendo esto una alienación total.

III.5 “Langerhaus” (1972) de José Emilio Pacheco

José Emilio Pacheco, Premio Miguel de Cervantes (2009), fue un poeta, cuentista, novelista, ensayista y traductor mexicano que nació en 1939 y murió en 2014. Perteneció a la Generación de los cincuenta. Fue contemporáneo de Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan García Ponce, entre otros. La extensa obra narrativa de Pacheco se distingue por abordar diversos géneros entre los que sobresale el fantástico. Destaca por la

²³ Por lo tanto, este movimiento empleado es una relación de discordancia entre la duración diegética y la duración discursiva.

²⁴ El Grupo μ sostiene que la supresión-adjunción se debe a que el narrador en ‘yo’ no explicita la imagen de su narrador sino que la hace más implícita. “Así representado, el disfraz de la novela en primera persona es el ejemplo mismo de la sustitución. Con respecto a sus personajes, la relación del narrador es doblemente ambigua. Por una parte, la lleva al máximo de intimidad, puesto que está con ellos lo más que se puede. [...] Pero, al mismo tiempo, cede su lugar, sustituyendo su lógica por otra lógica, su discurso por otro discurso, el diario íntimo, de la carta o del monólogo interior.” (Grupo μ 295)

experimentación en nuevas estructuras y técnicas narrativas. Algunos de los títulos en el género cuento son *La sangre de la medusa* (1958), *El viento distante* (1963) y *El principio del placer* (1972), del cual rescataremos de este último el cuento “Langerhaus”.

En la selección de cuentos con personajes ‘locos’ tenemos el caso de Gerardo, un hombre de mediana edad cuya historia oscila entre el realismo y el género fantástico. A pesar de ello, la interpretación del cuento dada en el presente trabajo se centra en la línea de lo anormal. En la personalidad del personaje-narrador se advierte un caso de posible esquizofrenia. Pese a que el cuento tiene estructuras narrativas cohesivas y el narrador muestra ser un individuo normal, la historia da un giro radical cuando se entera de la muerte de Langerhaus, su compañero de clase de secundaria, del que se burlaba el resto de la clase. En una reunión con sus ex compañeros de la escuela, al hablar del incidente de Langerhaus, descubre que nadie recuerda su nombre. Gerardo, empeinado en convencerlos de la existencia de Langerhaus, busca los medios para lograr su cometido pero al final ese niño alemán, el genio de la clase que tocaba el clavecín, resulta ser un fantasma de su propio pasado, un desdoblamiento de sí mismo.

Para crear el efecto de verosimilitud sobre la existencia de Langerhaus hace uso de la analepsis porque recuerda con detalle algunos de los momentos de la vida que compartió con él. Para el Grupo μ este fenómeno, que parece insignificante en la narración, corresponde a una dirección cronológica mediante adjunción porque el narrador se demora en las descripciones de hechos nimios que multiplican las anotaciones cronológicas. Era hijo de un compositor alemán y una pianista suiza llegados a México durante la Segunda Guerra Mundial. Langerhaus también fue compañero de los amigos de Gerardo y le hacían maldades. El niño alemán, según Gerardo, fue objeto de crítica en años posteriores sobre los fracasos

en su carrera como músico; Langerhaus no resultó ser un prodigio y terminó dedicándose a la compraventa de terrenos en Cuernavaca. Más sorprendente es cuando Gerardo acude al velorio y da el pésame a unos padres que no lo identifican.

A la semana siguiente, al asistir a una cena, comenta con sus amigos Morales, Valle y Cisneros la muerte de Langerhaus pero ninguno lo recuerda y creen que se trata de una broma pero Gerardo apuesta con Cisneros. Comienzan revisando los anuarios de la escuela de 1952. Cisneros le dice no hallar el nombre Langerhaus y Gerardo le contesta:

-Imposible. Me acuerdo perfectamente de este anuario. Fíjate en el retrato del grupo. Te lo digo sin necesidad de volver a mirarlo: Langerhaus está en segunda fila entre Aranda y Ortega.

-Gerardo: entre Arando y Ortega estás tú, con un corte *a la brush* por añadidura. Ni uno solo lleva el pelo largo. En esa época nadie se imaginaba que volvería a usarse. (Pacheco 110)

Como está tan seguro de haber conocido a Langerhaus cree ser objeto de una broma por parte de sus amigos, al grado de creer que ellos han falsificado los anuarios. No obstante, a pesar de que a Gerardo se le haga extraño no encontrar su rostro, pide revisar el periódico del día que se anunció la muerte de Langerhaus. Cisneros busca en su casa el periódico y tampoco encuentran la noticia. Inmediatamente se dirigen a la funeraria donde Gerardo asegura que enterraron a Langerhaus. En los archivos no encontraron a nadie con ese nombre. Gerardo sugiere ir al panteón pero Cisneros se rehúsa. Gerardo finaliza su historia ahora en tiempo futuro:

Sin hablar una palabra Cisneros me llevará hasta el estacionamiento en que guardé mi coche. Nos despediremos. Manejaré hasta la casa en donde vivo solo. Subiré a mi cuarto. Antes de acostarme tomaré un somnífero. Dormiré una hora o dos. La música me despertará. Pensaré: he dejado encendida la radio en alguna parte. Sin embargo la música llegará desde la sala en tinieblas, la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más próxima ahora que bajo las escaleras temblando. (112)

Por lo tanto, estamos frente a un caso de posible indicio de desdoblamiento de personalidad. El final genera interpretaciones variadas; sobresalen los análisis de corte fantástico, donde el elemento desestabilizador o extraordinario es la vida de un hombre que sólo Gerardo puede recordar. Las evidencias como el anuario escolar, el periódico y la funeraria sólo desestabilizan al personaje-narrador.

Los primeros rasgos de anormalidad o locura son paralelos a los elementos fantásticos. Sin embargo, considero que el cuento refiere ante todo un problema de tipo mental porque los psicóticos, por lo general, no distinguen lo que perciben y lo que imaginan. En la literatura fantástica, al igual que con las drogas, la locura sirve como elemento que propicia el desdoblamiento de la personalidad, es decir, un factor externo al protagonista, repercute en el acontecimiento imposible de explicar, que se supone es el elemento por el que Todorov parte para definir el género fantástico. En un mundo que es el nuestro, real,

Se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles; o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo maravilloso es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov 24)

La integración del lector con el mundo del personaje implica una percepción ambigua de los acontecimientos del relato y Todorov sostiene que la vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico. En el caso de Gerardo, la vacilación que experimenta el lector consiste en plantearse si todo es producto de su imaginación o no.

Sobre el género fantástico Adolfo Bioy Casares sostiene que los cuentos pueden clasificarse por la explicación:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (“científica” no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (Sredni Vashtar, de *Saki*); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico. (13)

Entonces, si quisiéramos ubicar a “Langerhaus” en lo fantástico, se ajustaría a la opción que admite una explicativa alucinación. El elemento clave del cuento consiste en el clavecín que supuestamente tocaba Langerhaus de niño. No obstante, el final del cuento revela que Langerhaus siempre fue él: “la inconfundible música del clavecín de mi infancia” (Pacheco 112), lo que equivale al desdoblamiento de personalidad que también se atribuye al psicótico.

Otro elemento frecuentemente analizado ha sido enfocado a la crítica sociopolítica mexicana por las referencias a sucesos históricos como la matanza del 68: “la gente de mi edad llega al poder como una concesión a esa juventud que se rebeló en 1968 y a la que ya no pertenecemos. Es decir, escala posiciones sobre los muertos del 2 de octubre en Tlatelolco. Desde luego ninguno de nosotros participó en el movimiento. Sus líderes estaban en la cárcel o en el exilio.” (105) Sin embargo, puede ser igualmente analizado por la parte del elemento desestabilizador ocasionado por un tipo de esquizofrenia.

Gerardo presenta rasgos muy parecidos al trastorno esquizotípico de la personalidad. Algunas de las características de este trastorno son, de acuerdo con el *Manual*, el patrón general de déficit social e interpersonal donde hay un “malestar agudo y una capacidad

reducida para las relaciones personales, así como por distorsiones cognoscitivas o perceptivas y excentricidades del comportamiento.” (658) Además, afirma que:

Los individuos con trastorno esquizotípico de la personalidad suelen tener ideas de referencia (p. ej., interpretaciones incorrectas de incidentes causales y acontecimientos externos como poseedores de un significado especial e inhabitual específico para esa persona). [...] Pueden presentarse alteraciones perceptivas (p. ej., sentir que otra persona está presente oír una voz murmurar su nombre). Su lenguaje puede incluir frases o construcciones raras o idiosincrásicas. Frecuentemente es indefinido, digresivo o vago, pero sin un verdadero descarrilamiento o incoherencia. Las respuestas pueden ser demasiado concretas o demasiado abstractas y las palabras y los conceptos se aplican algunas veces de formas poco habituales (p. ej., la persona puede decir que no es <<hablabe>> en el trabajo). [...] Los individuos con este trastorno suelen ser recelosos y pueden presentar ideación paranoide (p. ej., creer que sus colegas en el trabajo están tratando de manchar su reputación ante su jefe). (658)

Dentro del listado de características, sobresalen las alteraciones perceptivas y la ideación paranoide. En cuanto al lenguaje, al presentar estructuras discursivas acordes a los que pertenecerían al de una persona normal, en especial a nivel morfosintáctico, el único elemento desestabilizador es al mismo tiempo el indicio de locura y corresponde a ese desdoblamiento de personalidad. El final del cuento, entonces, será clave para entenderlo en términos de ‘locura’.

Lo que sabemos de Langerhaus se debe a la información que el protagonista proporciona: eran compañeros de clase y tocaba el clavecín con mucho talento. En la foto que aparece tenía 12 años. Es de origen alemán. Pasan varios años y en 1968 Langerhaus regresa a México tras irse a un conservatorio europeo. Lo extraño, dice el narrador, comienza después del entierro de Langerhaus. Dichas descripciones crean una ilusión de verdad.

Los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales son los que se atienden más para analizar al personaje o a ese “efecto de sentido” que en el caso de Gerardo es mediante la dimensión espacial y su propia perspectiva la que crea el efecto de locura. Sobre los grados de subjetividad en la narración homodiegética, establece Pimentel que:

Una consecuencia importante del principio de mediación que caracteriza al relato verbal es que la información sobre el mundo construido nos viene en gran medida de la voz o las voces que narran, aunque una buena parte también proviene de la acción propuesta por el discurso directo de los personajes –diálogos, monólogos, cartas, diarios, etc. Debido a este fenómeno de la mediación, el lector tiende a confiar implícitamente en esa voz que le va narrando. No obstante, cuando esa voz se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que narra no sea del todo confiable. Es debido a este grado de subjetividad en la voz que narra que desconfiamos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona. En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el mundo narrado, esto hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas. Ya sea como narrador o como personaje, el “yo” se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una “personalidad” y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona. (139-140)

Por lo tanto, con Gerardo la psicosis determinará el extrañamiento que inicialmente se atribuía al género fantástico pero será develado en el final que Gerardo sufre un desdoblamiento de personalidad. Para lograr dicho efecto, se crea una ruptura del hilo isotópico con los elementos retóricos y principalmente con los constituyentes narratológicos porque el discurso del ‘yo enfermo’ afecta en esencia niveles lógicos del discurso que se manifiestan mediante el punto de vista, que en este caso se da por supresión-adjunción, es decir, el monólogo interior.

III.6 “Tía Nela” (2001) de Enrique Serna

Enrique Serna es uno de los autores mexicanos contemporáneos cuyas obras proliferan en la narrativa y ensayo. Nació en 1959 y estudió Lengua y literaturas hispánicas en la UNAM. Ha sido colaborador de *La Jornada Semanal*, *Letras libres*, *Sábado*, entre otros. En 2000 ganó el premio Mazatlán de Literatura por *El seductor de la patria*, así como el Premio Nacional de Narrativa Colima por *Ángeles del abismo* en el 2004. Ha escrito cuentos con temáticas variadas, de los cuales sobresale el erotismo y la sátira social. Dentro de su estilo

literario prolifera una voz que recrudece aspectos de la realidad social, moral y política con ironía, así como enaltecer la narrativa mexicana con estructuras narrativas originales.

Su libro de cuentos *El orgasmógrafo*, publicado en 2011, incluye “Tía Nela”, el relato de una mujer y su sobrino transexual. Dicho cuento presenta una estructura narrativa cuyo lector cree estar ante la voz de la tía Nela y en el que describen los pesares que vivió con su sobrino Efrén. Ella aborda desde el inicio al respecto:

Mira nomás lo que has hecho con tu vida, con tu pobrecito cuerpo. Ya ni siquiera me das asco, ahora te tengo lástima, ¿y sabes por qué? Porque estás sepultado en un abismo de oscuridad y no haces nada por buscar la luz. ¿Desde hace cuánto no te confiesas? ¿Desde cuándo no vas a misa? Mira Efrén, te voy a llamar por tu nombre de antes, porque el de ahora me repugna, mira, hijito, si querías hacerme sufrir con tus desfiguros, si pensaste que tus escándalos me iban a amargar la vida, te equivocaste, mi amor: yo sigo igual, vieja y achacosa, pero en paz con mi conciencia, en cambio tú te emborrachas a solas, tomas pastillas para dormir y de noche te oigo rechinar los dientes como alma en pena. (Serna 120)

A pesar de saber que es Efrén —‘Fuensanta’— quien le da vida a su tía mediante un discurso narrativo moralizante, se crea un efecto de sentido cuya verosimilitud pondera entre las técnicas narrativas de Serna. El discurso de la tía es, por la forma en que lo muestra Efrén, el de una persona ortodoxa: “¿Para eso violaste todas las reglas del pudor y de la decencia? ¿Para eso deshonraste nuestro apellido? Con el diablo no se juega, muchacho.” (Serna 121)

A partir de este monólogo interior se descubre que Efrén es un muchacho huérfano, cuya educación y cuidados recibió de su tía y desde niño daba muestras de su homosexualidad: “Muy temprano descubrí tus torcidas inclinaciones.” (Serna 121)

Además, habla una tía resentida por todos los sacrificios que hizo por Efrén a cambio de una larga vida de sufrimiento. Echando mano del humor, menciona las propias esperanzas que la tía depositó en Efrén para que cambiara, especialmente en la primera comunión de su sobrino. La tía Nela dice ante su frustración que “Dios no cumple antojos ni endereza

jorobados”, el constante uso del coloquialismo aporta una riqueza cultural y lingüística: “tu nombre estaba escrito en todas las bardas de la colonia, acompañado de albures y epítetos denigrantes: Efrén quiere que le den, Efrén cacha granizo, Efrén se la come doblada” (Serna 123). A partir de los constantes problemas que a la tía Nela le ocasionaba la ‘rareza’ de Efrén, comienza una disputa constante entre ambos: “Confíésalo; en realidad no eras tan amanerado, de lo contrario no habrías conseguido trabajo, más bien te afeminabas adrede para hacerme sufrir.” (Serna 124) y “¿qué necesidad tenías de traer a tus clientes a la casa, en vez de hacer tus marranadas en moteles de paso? Ninguna, simplemente querías darte el gusto de restregarme en la cara tus perversiones.” (Serna 124)

Además, Nela le recalca que su comportamiento es causado por una enfermedad venérea y lo amenaza: “Eres un macho, mírate al espejo, ¿no ves ese badajo que te cuelga en la ingle? ¡Pues un día de estos te lo voy a cortar si te sigues comportando como una mujer!” (125) Dicho elemento se revierte en ella con humor ya que varios años después Fuensanta se someterá a una costosa cirugía para cambiarse los órganos genitales: “¿Quién te entiende, tía?, me dijiste. Primero querías castrarme y ahora te enojas porque voy a hacer tu santa voluntad.” (Serna 123)

Efrén se enamora de Gustavo, un empresario del Distrito Federal y éste le propone matrimonio. En plenos preparativos, la tía Nela le confiesa la verdad a Gustavo: “Para ti soy una traidora, lo sé. Pero ante Dios y ante los hombres sólo obedecí el dictado de mi conciencia.” (Serna 128) Ante esto, Efrén se venga, y mata a su tía. El verdadero narrador

fue Efrén que, mediante el metalogismo por adjunción, la *sermocinatio*²⁵, da vida al discurso de otro personaje que ya está muerto:

Nunca me diste explicaciones, ni yo tuve tiempo de pedirte las, porque el día de tu venganza no me dejaste hablar. Había dormido una siesta y aún no me despertaba del todo cuando entraste a mi cuarto con tu vestido de novia, el delineador de cejas corrido por el llanto, como una muñeca de cera derretida, y con tus recias manos de varón apretaste mi cuello hasta quebrarme la tráquea. Desde entonces no te has vuelto a quitar el vestido blanco. Lo has percutido de tanto arrastrar la cola por el suelo y a veces, como ahora, te pones mi chal encima para remedarme frente al espejo. Ni siquiera muerta me tienes respeto. ¿Cómo te atreves a dejar mi cuerpo insepulto a merced de los gusanos? Pero mi legado es inmortal como el de todos los mártires. Mi voz sobrevive en tu boca, mi alma se ha mudado a un cuerpo artificial, deforme grotesco, pero en ella sigue viva la llama de la fe. De ahora en adelante vamos a ser la misma persona y tendrás que obedecerme en todo. Nada de volver a tus antiguas costumbres. Una hija de familia no debe salir a la calle más de lo indispensable. Toma el tejido y siéntate en la silla de ruedas. Así me gusta, obediente y dócil como siempre debiste ser.” (Serna)

Este efecto de sentido provee la ilusión de que quien habla es la tía y no Efrén. Las características de este cuento sobrepasan las estructuras narrativas del resto de los cuentos porque la locura se plasma únicamente al final, al percatarnos que hay un desdoblamiento del ‘yo’ puesto que Efrén habla. El narrador está escrito en primera persona pero dirigido a un interlocutor que es el sobrino. Por lo tanto, la relación entre el narrador y el personaje se da mediante supresión-adjunción porque el discurso en ‘yo’ recrea la perspectiva de la tía en voz de Efrén a partir de un monólogo interior.

La historia ya no es contada por Efrén; él parece ya no existir puesto que la personalidad de la tía se ha apoderado de él, plasmado mediante la *sermocinatio*. De ahí la

²⁵ De acuerdo con Lausberg, la *sermocinatio* “consiste en fingir, para caracterizar personas naturales (históricas o inventadas), dichas conversaciones, monólogos o reflexiones inexpresadas de las personas correspondientes. [...] Por su contenido la *sermocinatio* no tiene que ser, formalmente, histórica; basta con que sea ‘verosímil’, esto es, que concuerde con el carácter de la persona correspondiente. El carácter de la persona se modela poéticamente mediante el juicio ficticio. [...] La *sermocinatio* es inventada por la fuerza de la fantasía del autor. La forma que adopta normalmente en el lenguaje es la del estilo directo”. (237) Si bien el Grupo μ no incluye esta figura en su cuadro general de las metáboles, podría considerarse un metalogismo por adjunción simple porque el desvío que produce no está sometida a restricciones lingüísticas y modifica el valor lógico de la frase y añade un discurso simulado que es el de la Tía Nela.

importancia de las analepsis que cuentan pasajes sobre el resentimiento que iba aumentando en la medida que pasaba el tiempo, hasta que Efrén enloquece cuando su tía le cuenta a su prometido la verdad del sobrino. Después de matarla, una especie de culpa lo agobia y comienza a hablar como ella.

Como sucede en Langerhaus, es importante la dimensión descriptiva y la perspectiva del narrador que imita Efrén para dar la impresión de que efectivamente es Nela quien narra. Por esta razón el final es contundente.

Más allá de ser un cuento fantástico, como muchos afirman, estamos frente al desdoblamiento de voz a partir del momento en que mata Efrén a su tía, ocasionado por una posible psicosis cuyas características se asemejan a la esquizofrenia por la fragmentación de la realidad o la idea de sentirse otra persona, recreando la voz de quien mató. Los elementos empleados para este efecto narrativo se aprecian desde el principio cuando Efrén revive los modos discursivos de su tía mediante la ironía, refranes y frases. El cuento es una larga analepsis, necesaria para crear ese efecto de sentido que genera la convicción irrefutable de que es la tía quien habla, especialmente porque narra desde la perspectiva de ella. Entonces, las apreciaciones y comentarios de ella no son más que recreaciones de Efrén sobre su tía.

La perspectiva o información narrativa del narrador que es al mismo tiempo personaje se conforma por lo que Pimentel denomina “focalización interna”. La teoría de la focalización de Genette resalta el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato. En el caso de “Tía Nela” el que narra no es igual a la perspectiva o punto de vista (Pimentel 95). Efrén narra desde la perspectiva de la tía Nela. La perspectiva del narrador

depende, de acuerdo con la teoría de la focalización²⁶ de Genette, de tres códigos básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa. En “Tía Nela” tenemos focalización interna, cuyo foyer (foco) coincide con una mente figural, es decir, “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel 99). Esta mente figural, que es la voz de Efrén, y su verosimilitud tienen relación con el monólogo interior cuyo ángulo de percepción limitado permite un mayor ensimismamiento en el personaje.

El narrador oscila entre lo testimonial y lo autodiegético, ambos subtipos del narrador homodiegético. Dice Pimentel sobre el narrador testimonial que “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro.” (137) Sin embargo, el narrador del cuento no es completamente testimonial, porque al final se descubre que se habló de principio a fin sobre la vida de la tía Nela desde la perspectiva de Efrén, bajo el efecto de la *sermocinatio*: el narrador, Efrén, habla de sí mismo (autodiegético) pero en voz de su tía, que le da el efecto de ser una narradora testimonial que habla de su propio sobrino.

III.7 “Bezoar” (2008) de Guadalupe Nettel

Guadalupe Sánchez Nettel, una de las escritoras mexicanas de la generación de los 70, ha sido señalada entre los más jóvenes representantes de la nueva literatura mexicana. Estudió

²⁶ “La focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo.” (Pimentel 98)

Letras hispánicas en la UNAM y el doctorado en Literatura latinoamericana en París. Ha sido premiada y reconocida en diversos concursos literarios como el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribero del Duero con *Historias naturales* en 2003, el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2006 en cuento y el Premio Herralde de Novela 2005 Por *El Huésped*.

Tiene tres libros publicados de cuentos, del cual *Pétalos y otras historias incómodas* será la obra que nos ocupa. Esta obra, publicada en 2008, se caracteriza por tratar las obsesiones mediante personajes con diversos rasgos de anormalidad. Dice Rafael Lemus que los personajes de Nettel “antes que temperamentos, tienen manías. En vez de presumir complejidad, alardean sus obsesiones” (84) como ocurre con el hombre que huele los baños de las mujeres. Son personajes desequilibrados pero plasmados con un estilo que no corrompe la estética literaria; más bien, son seres que se muestran en su expresión más humana, en el que la misma anormalidad se convierte en algo normal por la forma en que se plasma. Todos los cuentos de *Pétalos* parten del punto de vista del protagonista por lo que todos serán narradores homodieéticos. Así, ellos comentan desde la perspectiva de un discurso figural directo su condición de marginales o inadaptados.

Sus cuentos han sido una invitación a indagar en las anormalidades del humano —todos los seres humanos poseen algún rasgo de anormalidad— pero que se ocultan, aspecto similar a los pacientes de Freud que ocultaban sus problemas emocionales o anormalidades por temor a sentirse los únicos con pensamientos pueriles. Por lo tanto, los cuentos de Nettel trabajan la anormalidad en la literatura desde una estética que evidencia al humano imperfecto sin ser grotesco. Se devela de formas distintas a las convencionales el mundo de los anormales.

Nettel utiliza personajes poco comunes. Ellos, sin embargo, son conscientes de su propia naturaleza que sobresalen por estar absortos en su vida solitaria y con sus obsesiones. Aunque sus personajes están más insertos en el rango de la anormalidad que la locura, cabe rescatar “Bezoar”, el último cuento del libro.

“Bezoar” es la bitácora de los días de una modelo en una clínica de rehabilitación en el que habla acerca de las compulsiones y adicciones que afectaron su vida. Se dirige a un interlocutor ‘tú’ que es el doctor Murillo para narrarle aspectos de su vida que irán revelando paulatinamente su personalidad neurótica. Afirma auto internarse debido a la ingesta de distintos tipos de sustancias alucinógenas con la cual le provocaron adicción y le dan medicamentos para calmar sus tendencias compulsivas.

La protagonista no está loca en el sentido de que tenga un trastorno mental como la psicosis, pero sí presenta rasgos de neurosis, específicamente del trastorno obsesivo-compulsivo. Esta neurosis se caracteriza por manifestarse en actos y pensamientos compulsivos, rituales y repetitivos. Aunque el paciente es consciente de lo irrazonable de sus comportamientos (lavar las manos, comprobaciones) o actos mentales (rezar, contar o repetir palabras en silencio) es incapaz de controlarlos, por lo que termina repitiendo y revolviendo pensamientos que no tienen razón de ser. Las obsesiones se definen por las ideas y pensamientos de carácter persistente que el individuo considera intrusas e inapropiadas y provocan una ansiedad o malestar significativos. Las manifestaciones de neurosis las explica ella misma con el origen de sus problemas interpersonales. Ella no considera que el verdadero problema sea su adicción a las drogas o a la masturbación compulsiva. El problema empezó a los nueve años cuando su mamá le advirtió que su fleco haría que su frente se hiciera más pequeña. Obsesionada por esa idea, con las pinzas de depilar se quitó cabellos que, según

ella, invadían su frente. Con el transcurso de los años su pequeña compulsión terminó en un problema que afectaría su empleo ya que era modelo. Por lo general, se arranca todo tipo de capilaridad que lleva encima ante una posible aversión a las actitudes que ella misma posee o cuando tiene una dificultad que enfrentar:

Encerrada en el baño o en mi dormitorio, sucumbía al uso de las pinzas de depilar, con las que me ofrecía verdaderos banquetes capilares. Esos excesos duraban a veces varias horas. Frente al espejo del baño o sentada sobre mi cama como la polvera en las manos, arremetía contra mis cejas, las sienes, las axilas o cualquier parte del cuerpo que llamara mi atención en este momento. (129)

En el diario se percibe una actitud retadora en la que no cree que el doctor la pueda ayudar y lo menosprecia a pesar de que ella decidió internarse por voluntad propia. Este es el único cuento del corpus cuya dimensión espacial transcurre en una de las instituciones de encierro en las que suelen cohabitar los enfermos mentales o anormales de la época contemporánea. Por ocasiones confiesa sentirse con deseos de agredir, por ejemplo, a la enfermera con la silla sin razón alguna.

Ella es consciente de su malestar pero no lo identifica por su nombre clínico como tal, sino como tensiones o compulsiones. Cuando el doctor le pide que hable de su vida es cuando profundiza más en los aspectos ‘anormales’. Posteriormente, de quitarse una mínima cantidad de cabellos pasó a extraer mechones hasta dejarse espacios grandes similares a la calvicie. A partir de ello, ella se sentirá excluida:

Para mis padres era difícil presentarme en sociedad. Llevarme a sitios públicos, como el templo o las reuniones familiares, era para ellos una experiencia vergonzosa. Al verme, la gente solía hacerse la desentendida. [...] En pocas palabras, creaba alrededor de mí un ambiente acartonado, esa incomodidad tan característica que provoca lo falso. Como era apenas una niña (siempre he aparentado menos años de los que tengo en realidad), las miradas inquisitivas caían de inmediato sobre mis progenitores, como si, para aceptar mi anormalidad, necesitaran al menos una explicación. No era posible que alguien fuera tan nervioso a esa edad.” (Nettel 112)

Finalmente, su relación de noviazgo con Víctor Ghica, un hombre con otro tipo de compulsiones que conoce en una fiesta, es la que delimitará en su vida momentos constantes de inestabilidad hasta refugiarse ambos en las drogas. El elemento clímax constituirá entonces el instante en que agrede a Víctor con un cuchillo por el insoportable sonido que generaban los chasquidos de sus dedos. Ya en la clínica, tiene la impresión de seguir escuchando los chasquidos de Víctor ya que también se encuentra en la clínica pero separado de ella.

El título del cuento hace alusión a una leyenda “sobre una mujer con el pelo hasta la cintura que sujetaba en una mano una gema maravillosa.” (Nettel 113) Existía una piedra o bola de pelo con poderes curativos: “El bezoar era el remedio contra todos los venenos y también la piedra de la calma perfecta.” (113) A partir de esa breve digresión la protagonista sostiene que si se arranca el pelo “era por la sensación de tranquilidad y calma perfecta que me prodigaba, así fuera durante una fracción de segundo.” (114) La compulsión de arrancarse el cabello provee la calma que tanto ansía aunque sea por un breve instante. Este placer es lo que determina lo estético en el cuento. De ahí el título del relato. Al inicio de la colección de textos, el epígrafe de Ribeyro: “Seres imperfectos viviendo en un mundo imperfecto, estamos condenados a encontrar sólo migajas de felicidad”, es otro constituyente de la temática lograda por Nettel sobre la belleza de la anormalidad. La narradora llega a la esencia de lo que anteriormente se aseveraba sobre el valor estético de personajes anormales, los cuales asumen su anormalidad con una justificada satisfacción:

A menudo, mientras me arranco el pelo, pienso en la dificultad de liberarme de ese hábito. Me parece haberlo perpetuado desde siempre, como un insecto que no puede dejar de libar el pistilo de las flores que atraen a su especie desde el inicio de los tiempos. Le parecerá un disparate, doctor, pero en momentos así he llegado a creer en una infinidad de vidas anteriores en las que, irremediablemente, también me arrancaba el pelo. (140)

Finalmente, el último día de la bitácora escribe a manera de despedida su posible suicidio. Mediante esa irremediable cura que observa en su manía, opta por la muerte como única forma de estar en paz. Sin embargo, hay un final abierto que deja la posibilidad de suponer que no sólo se suicidará sino que posiblemente mate a Víctor. Se cita con él junto al acantilado que se encuentra cerca de la clínica:

Si fracaso esta tarde en mi intento por liberarme de él, estoy segura de que vivirá mejor sin mis manías y acabará admitiendo con alivio —ese mismo alivio que él me impide sentir— que en este mundo no caben dos personas tan iguales. Si no acabo yo en el acantilado, permaneceré aquí el tiempo que haga falta. Ya lo ve usted, después de todo y desde hace tantos años sigo buscando lo mismo, la receta de la calma perfecta. (141)

Por lo tanto, hay la posibilidad de que uno de los dos muera. El mundo diegético está fragmentado en dos momentos del tiempo: el que corresponde al momento en que la narradora está en la clínica y el pasado (analepsis) que alude a todos esos recuerdos que conforman la dimensión actorial y la perspectiva. Nuevamente la perspectiva del narrador conforma dos elementos importantes para la comprensión del discurso narrativo. Al ser un narrador autodiegético por estar involucrado en el mundo que narra cumple con dos funciones distintas: “una *vocal* —el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado— y otra *diegética* —u participación como actor en el mundo narrado—. De tal manera que ese “yo” se desdobra en dos: el “yo” que narra y el “yo” narrado.” (Pimentel 136) Por lo tanto cuenta su propia historia, su ‘yo’ diegético que es el centro de atención narrativo, convirtiéndose el protagonista del relato a partir del ‘yo’ que narra.

La narradora recurre a uno de los cuatro movimientos narrativos básicos que es el resumen, con el cual en pocas líneas logra esbozar los pasajes más importantes de su vida que permiten entender la construcción compleja de su personalidad. De acuerdo con el Grupo

μ, existe una figura de la narración que atiende al determinismo causal o el encadenamiento de los hechos del relato y que se desarrollan a lo largo de las líneas del punto de vista. Esta figura por adjunción sirve para “penetrar más en la intimidad del personaje o para esclarecer desde el interior sus razones de actuar, el autor aísla del relato el análisis psicológico o el fragmento introspectivo” (Grupo μ 290) La narradora del relato recurre a memoraciones biográficas con esa intención, y crea al mismo tiempo un efecto de sentido sobre el perfil de la mujer neurótica que es encerrada en lugares de rehabilitación, espacios modernos donde se pretende curar a los que no pueden controlar su vida y, por ende, se salen del rango de normalidad.

El ‘yo enfermo’ se enuncia aquí como una voz consciente de su enfermedad e incomprendida. Su pareja es otro caso de neurosis que, aunque no es plasmado con el mismo nivel de descripción, muestra otro ejemplo de compulsiones con los dedos. La mujer se asume como un ser errado en una sociedad a la que no puede satisfacer y su personalidad corrompe las estructuras de la normalidad, siendo así el causante del problema del relato puesto que la sociedad la rechaza.

Finalmente, *Bezoar*, el único cuento que atiende un caso de neurosis, muestra que las estructuras narrativas no sufren el mismo nivel de alteraciones del lenguaje como en los casos de psicosis y sus derivados; en este cuento podremos ver principalmente la influencia de la sociedad en la narradora y el desagrado de pertenecer a ella.

CONCLUSIONES

Al hablar de la locura a partir de siete cuentos hispanoamericanos nos enfrentamos a una variedad estilística y narratológica que da cuenta de la concepción del ‘yo enfermo’ de cada uno de los escritores gracias al proceso de iconización, uno de los elementos más importantes que contribuyen a dar forma y verosimilitud al relato. Aunque este proceso es utilizado prácticamente en todo texto narrativo, en los cuentos donde el personaje principal es un ser marginal, y que por lo tanto sólo se conocen sus estructuras cognitivas y percepciones del mundo desde un punto de vista externo y resulta relativamente imposible hacer una intromisión a la locura mientras se es cuerdo, la iconización surte un efecto doble porque proyectará un espacio que no es natural o neutro sino ideológicamente orientado para convencernos que es realmente un ‘yo enfermo’ el que habla.

En los cuentos se puede ver que la locura funge como detonador de un problema social que pretende ser acaparado en espacios marginales. Cada uno de ellos comparte rasgos en común y su situación como seres anormales se identifica a partir de la forma en que están narrados todos los cuentos; por ello, el narrador homodiegético o autodiegético fue un elemento narratológico clave para la comprensión de la configuración del loco.

Al perder el ‘yo’ estabilidad, el narrador, que es al mismo tiempo personaje, conduce la atención en la subjetividad, el discurso y acciones, todo esto efectuado mediante recursos retóricos como las metáboles. Ejemplos de ello son los casos de “El perro rabioso”, “Macario”, “La noche del loco” y “Victorio Ferri cuenta un cuento” donde los personajes renuncian a su voluntad y actúan de acuerdo a lo que sus instintos más primitivos les permiten

ser y por ende hay una falta de credibilidad en el narrador-personaje. Dicha falta de credibilidad produce el efecto de estar ante un discurso emitido por un loco porque hay una parcial o total distorsión de la percepción del mundo, alteración de la conciencia, de las funciones cognoscitivas y del lenguaje. Es por eso que existe el constante uso de metalogismos como silencio, reticencia, suspensión, hipérbole, repetición o anáfora; metataxos como asíndeton, polisíndeton o elipsis; y metasememas como la metáfora.

Además, en todos los cuentos prepondera la degradación absoluta del loco a partir de la muerte. En “El perro rabioso”, la locura de Federico conduce a la muerte por una enfermedad orgánica —rabia—. Esta enfermedad ocasiona rupturas en la armonía del pueblo cuando el protagonista mata a un hombre. Como ocasiona una amenaza, un hombre decide acabar con su vida. En este caso la locura se muestra agresiva y peligrosa, y la muerte como último mecanismo de marginación.

Con “La noche del loco”, el protagonista gusta de la convivencia con cadáveres. La necrofilia es un factor que conforma su compleja personalidad y, aunque él no muere, la muerte, representada mediante los cuerpos enterrados, son igualmente dimensiones espaciales marginadas, siendo un rasgo socialmente desvalorizado. El personaje se desenvuelve no sólo en una sociedad urbana sino en espacios de abandono, donde las mujeres muertas son vistas con una belleza y encanto que sólo la personalidad esquizofrénica puede percibir. El personaje se desenvuelve con mayor naturalidad con los muertos que con los vivos. La muerte —los cadáveres— envuelve al loco en una dimensión que le permite sentirse libre; su imaginación se propaga hasta engañar al lector y los elementos retóricos serán los encargados de crear este efecto estilístico.

Con “Macario”, la muerte es un conducto para llegar al infierno. El elemento moral determina el miedo que agobia al niño. Este tipo de degradación absoluta es connatural de los discursos religiosos y moralistas, donde el castigo está propinado para personas anormales como Macario. El miedo que se le ha impuesto a Macario para refrenar y aislar su convivencia con los demás está marcado por mentiras que Felipa y su madrina le han dicho.

En “Victorio Ferri cuenta un cuento”, el protagonista es conducido a la muerte a causa de una enfermedad física que, aunque no altera a nivel mental, presenta rasgos de un pensamiento destructor y violento. Su aislamiento y los diagnósticos médicos que pronostican su muerte le generan miedo a morir, no tanto por el hecho de irse al infierno, puesto que él afirma que su casa es el infierno, sino porque es consciente de su marginación y olvido.

Con el cuento de José Emilio Pacheco, la muerte está vinculada como detonador del extrañamiento y lo fantástico. A partir de la muerte de Langerhaus inicia el desdoblamiento de personalidad, siendo esto un recurso que da vida a nuevas técnicas narrativas.

En “Tía Nela” ocurre un fenómeno similar a “Langerhaus”. A partir del asesinato que Efrén comete hacia su tía, cobra vida una especie de psicosis en el protagonista que lo hace hablar de acuerdo a la personalidad de su tía. La muerte es el detonante de este discurso narrativo en sermocinatio. El desdoblamiento de personalidad se descubre únicamente cuando el final del cuento revela el homicidio cometido por Efrén.

El cuento de Guadalupe Nettel, “Bezoar”, muestra un tipo de neurosis que conduce a la protagonista a la muerte. Ella y su novio son internados en una clínica, pero al no poder controlar sus obsesiones y compulsiones, ella decide poner fin al sufrimiento con la muerte.

La muerte es la salvación. El final del cuento es abierto porque pueden ocurrir dos sucesos que quedan a la imaginación del lector: mata a su novio o se suicida.

Por lo tanto, la muerte se presenta desde diferentes vertientes: la muerte como precursora de la locura, como salvación (fin del sufrimiento), como degradación absoluta o como castigo 'social'. Además, la forma en que asume la enfermedad cada personaje es esencial. En "El perro rabioso", "La noche del loco", "Langerhaus" y "Tía Nela" los personajes no están conscientes de su enfermedad o 'anormalidad'. Con el resto de los cuentos —"Macario", "Victorio Ferri cuenta un cuento" y "Bezoar"—, los protagonistas asumen su enfermedad como un mal, se sienten diferentes y conscientes de su alienación.

Por otra parte, la locura se configura de diferentes maneras. En "El perro rabioso" la locura surge de una enfermedad orgánica. Esta concepción es reflejo del pensamiento de inicios del siglo XX, del cual se puede relacionar una fuerte influencia de las nuevas tendencias científicas y filosóficas como el positivismo.

"La noche del loco" es un texto que sigue una línea temática que ha hecho de Tario uno de los autores más representativos puesto que da voz al *otro*. El cuento se escapa de los motivos fantásticos, que es un género muy trabajado por el escritor, para dar vida a un ser marginal que es loco. Con "Macario", la locura —retraso mental— representa el mal y conduce a la exclusión social. Su marginalidad se percibe a partir del modo de hablar que los personajes proveen en la narración y de la dimensión espacial indígena o rural. Lo mismo ocurre con "Victorio Ferri cuenta un cuento", puesto que al asumirse el protagonista como malo, la locura se relacionará con lo 'demoniaco'.

Con “Langerhaus” y “Tía Nela” existen aspectos en común. Diversos críticos otorgan un carácter fantástico a los cuentos pero también pueden ser interpretados a partir de la locura. Dicho en otras palabras, la locura es el origen del elemento extraño con el desdoblamiento de personalidad.

Por último, en “Bezoar”, la narradora es consciente de su enfermedad y, a diferencia de los demás cuentos, la protagonista asume su anormalidad como un placer. A pesar de que el atributo desvalorizado de la protagonista consiste en la obsesión por arrancarse el cabello, para ella es un placer porque le provee la calma que tanto ansía tener, siendo esto lo que determina lo estético del cuento.

En cuanto a las estructuras discursivas y narratológicas, cuentos como “El perro rabioso”, “Macario” “La noche del loco” y “Victorio Ferri” son narrados imitando la voz del loco, y los elementos retóricos recaen en la forma de hacer verosímil un discurso fragmentado o alterado, como consecuencia de la enfermedad. En los demás cuentos, el discurso de los personajes respetan las estructuras narrativas normales por lo que la locura o anormalidad se infiere con otros recursos narrativos.

La literatura nunca, o casi nunca, tiene personajes íntegramente ordinarios o felices. La anormalidad es un constituyente que determina el reflejo de una sociedad completamente rara y deforme pero con tendencias a la búsqueda de un motor. Podría conjeturar que el motor social en otros tiempos era la búsqueda de la felicidad, pero hoy día, la necesidad de definirse como ser humano radica en la búsqueda de la normalidad. Nos identificamos cuando estamos frente a seres ficcionales alejados de la cotidianidad, que ornamentan su vida de sucesos extraños y muchos de ellos con características patéticas, funestas y enfermas. Pero dentro de esta anormalidad que apasiona a los escritores, cada uno echa mano de su tradición literaria

con enfoques particulares. Sin embargo, el rasgo extremo de esta anormalidad, la locura, fue para este trabajo una manifestación literaria que contribuye a la comprensión de este tipo de marginación.

Bibliografía

- Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Álvarez, Federico. “Locura y creación literaria”. *Literatura y locura*. Ed. Andreas Kurz. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- Arias Urrutia, Ángel. *Entre la cruz y la sospecha: los cristeros de Revueltas, Yáñez y Rulfo*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Basaglia, Franco. “Apuntes para un análisis de lo normativo en psiquiatría”. *Antipsiquiatría y política*. México D.F.: Editorial Extemporáneos, 1980.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Bermejo B., José Carlos. “Psiquiatría y lenguaje: Filosofía e historia de la enfermedad mental”. *Revista Chilena de Neuro-psiquiatría*. Sep. 2007: 193-210
- Bioy Casares, Adolfo, et al. *Antología de la literatura fantástica*. México, D.F.: Editorial Sudamericana, 2011.
- Bosselman, Beulah Chamberlain. *Neurosis y psicosis*. México: La prensa médica mexicana, 1967.
- Bustamante, José A. *Psiquiatría*. La Habana: Eds. Nuevo Mundo, 1975.
- Carballo, Emmanuel. “Pedro Páramo” *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas*. *Antología*. México: Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Cisneros Estupiñán, Mireya y Omer Silva Villena. *Aproximación a la neuropsicología y trastornos del lenguaje*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.

- Cooper, David. “La no psiquiatría entre otras cosas”. *Antipsiquiatría y política*. México D.F.: Editorial Extemporáneos, 1980.
- De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. México: Porrúa, 1984.
- Derrida, Jacques. “Cogito e historia de la locura”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Deshaies, Gabriel. *Psicopatología general*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1961.
- *Diccionario médico de bolsillo Dorland*. Madrid: McGRAW-HILL – Interamericana de España, 1998.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno, 2009.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 2009.
- - - -. *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós, 2002.
- - - -. *Historia de la locura en la época clásica. Tomo I*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- - - -. *Historia de la locura en la época clásica. Tomo II*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- - - -. *Los anormales*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Garrido, Felipe. “Sergio Pitol; La risa, el terror y la magia”. *Revista de la Universidad de México*. 2006: 57-62.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Grupo μ . *Retórica general*. España: Paidós, 1987.

- Hélène Tropé. “Los <<Hospitales de locos>> en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo.” Lobarto, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds.) *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Volumen II. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Kant, Immanuel. <<Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza>>. *Affectio Societatis*. Dic. 2011: 1-17.
- Kurz, Andreas. “Implicaciones literarias del caso Schreber”. *Literatura y locura*. Ed. Andreas Kurz. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontallis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura Volumen II*. Madrid: Gredos, 1996.
- Lemus, Rafael. “Pétalos y otras historias incómodas, de Guadalupe Nettel”. *Letras libres*. Marzo 2008: 84.
- López Saco, Julio. “Una aproximación a la *demencia* en la Roma y el Oriente Antiguo”. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*. 2008.
- Malpartida, Juan. “¿Quién es Francisco Tario?”. *ABC Cultural*. 17 marzo 2012:11.
- *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Coord. Pierre Pichot. Barcelona España. Editorial: Masson, 1995.

- Marcos, Sylvia. “Introducción”. *Antipsiquiatría y política*. México D.F.: Editorial Extemporáneos, 1980.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- McCadden, Carlos J. “La melancolía en Aristóteles”. *Literatura y locura*. Ed. Andreas Kurz. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- Nettel, Guadalupe. *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Perelman Chaïm y Olbrechts-Tyteca L. *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: Singlo veintiuno editores, 1998.
- Pitol, Sergio. *Cuerpo presente*. México: ERA, 1990.
- *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Ed. Clara Obligado. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos escogidos*. México: Alfaguara, 2014.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea] Madrid, España: Real Academia Española.
- Riffaterre Michel. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976.
- Rubio-Rosell, Carlos. “Una noche con Francisco Tario” *Suplemento Cafeína, Diario Reforma*. Marzo-abril 2012.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2002.
- Serna, Enrique. *El orgasmógrafo*. México: Seix Barral, 2010.

- Tario, Francisco. *Cuentos completos*. México: Lectorum, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, D.F.: Premia editora, 1980.
- Vega Zaragoza, Guillermo. “La risa, el terror y la magia”. *Revista de la Universidad de México*. Julio 2006: 57-62.
- Wolff, Werner. *Introducción a la psicopatología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza, 1979.