



El *dossier* del próximo número, con el que la *Revista* cumple 95 años, estará dedicado a las bibliotecas (públicas, personales, inmensas, selectas, antiguas, presentes y futuras).



Javier Toro Blum, *El mundo en llamas* [detalle], 2017. Cortesía del artista.

#925: GÓTICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



OCT. 25
#925
ISSN: 0185-1330
\$50 MXN

REVISTA DE LA

GÓTICO

JULIO CORTÁZAR MARIANA ENRIQUEZ MÓNICA OJEDA
MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ DAHLIA DE LA CERDA
LUIS JORGE BOONE BERNARDO ESQUINCA LOLA ANCIRA MARIANA OZUNA
CASTAÑEDA AURORA PIÑEIRO MARINA GARONE GRAVIER GABRIEL
ELJAIK-RODRÍGUEZ GUSTAVO ARCINIEGA MUSEO NACIONAL DE NORUEGA
PERFIL SILVESTRE UN TRILOBITE TENSIONES POLÍTICA ARGENTINA CRÍTICA THE CURE



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

(002-003) EDITORIAL

092 GUSTAVO ARCINIEGA
Fantasmas en la cuarta dimensión

(004-113) DOSSIER

098 MARIANA OZUNA CASTAÑEDA
Leer en géneros, la invención editorial

006 JULIO CORTÁZAR
Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata

104 VIBEKE WAALLANN HANSEN
El arte moderno gótico

012 AURORA PIÑEIRO
Melancolía y arrebató en la figura vampírica: “La dama de la casa del amor” de Angela Carter

(114-131) PERIÓDICAS

020 MARIANA ENRIQUEZ
La potencia política del miedo

116 (DE ARTE)
SERGIO GUILLERMO VALENTÍN
Antonio Berni: El arte siempre ha involucrado un compromiso social

028 TRILCE ZÚÑIGA LOYA
Monstruos góticos latinoamericanos

120 (PERFIL SILVESTRE)
MAIA F. MIRET
Un trilobite en su tumba

030 MÓNICA OJEDA
Sangre coagulada

126 (TENSIONES)
EMILIANO GULLO
La batalla cultural, una pelea por los jóvenes

038 BERNARDO ESQUINCA
Shirley Jackson: este conjunto de criaturas que soy

044 MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ
Eres Luzbel eres Lucifer eres Satanás

(132-155) CRÍTICA

052 GABRIEL ELJAIK-RODRÍGUEZ
La venganza gótica de América Latina

134 ÓSCAR DE LA BORBOLLA
Apuntes sobre el lenguaje

060 DAHLIA DE LA CERDA
Gótica barrializada: seguir siendo bárbara

138 LEOPOLDO LAURIDO REYES
La poesía científica del Primero
sueño de Sigmund Méndez

068 LUIS JORGE BOONE
La mente hueca

142 MARÍA-CRUZ LA CHICA
Comparecencia (in)voluntaria
de Marisol García Walls

076 LOLA ANCIRA
Radiografía de mi oscuridad

145 CARLOS MARTÍNEZ ASSAD
El cine de los jóvenes de ayer

082 KEVIN CUEVAS, *KEV CUEV*
Arquitectura gótica: un catálogo de formas para alcanzar el cielo

148 PAPÚS VON SAENGER
Artista *ayuuk*

086 MARINA GARONE GRAVIER
La o no siempre fue redonda: letras góticas en México

152 OMAR CAMPA
The Cure: la “trilogía gótica”

(156-158) COLABORADORES

En el número dedicado al miedo de la *Revista de la Universidad de México*, en septiembre de 2019, Alberto Chimal describe algunos rasgos propios en la producción del terror que citamos aquí como invitación a leer ese temible *dossier*:

“La observación sesgada o limitada del horror moral es sólo una característica de la industria del espanto en nuestro tiempo. Su fin es que la experiencia visceral de una narración no se prolongue demasiado una vez que ésta termina: que el entretenimiento no se cargue de ideas o cuestionamientos demasiado incómodos.

Otros cuatro rasgos de esa misma industria que podemos reconocer son la preferencia por lo más *superficialmente emocionante*, el abuso de la *impresión de lo siniestro*, la *reducción* de las experiencias humanas y el deseo constante de *sobreexplotación y mitologización*”.



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO
NÚM. 852, NUEVA ÉPOCA
\$50 ISSN 0185 1330

MIEDO

El miedo está en la semilla de todas las civilizaciones, en los mitos y arquetipos que reflejan nuestra organización psicológica. Analizar nuestros temores nos permite saber quiénes somos, pero también descubrir aquello que más nos importa.

Neil Mauricio Andrade • Ricardo Bernal • Alberto Chimal • Liliana Colanzi • Gabriela Damián Miravete • Mariana Enriquez Pablo Ferri • Irasema Fernández Norman Fischer • Oswaldo Gallo-Serratos • Melina Gastélum Vargas Maricela González • Alexandra Haas • Ricardo Hernández Ruiz Franz Kafka • Peter Kuper • Philippe Lançon • Jesús Ramírez-Bermúdez Cristina Rascón • Daniela Rea Jorge Javier Romero • Javier Sicilia • Romeo Tello A. • Nora Villamil Buenrostro

ENTREVISTA
CON GUILLERMO
FADANELLI

ALEJANDRO GARCÍA ABREU

LA GUERRA FRÍA,
DE JUAN VILLORO

JUAN PATRICIO RIVEROLL

RODRIGO MOYA:
ANTE DOS MÉXICOS,
DOS CÁMARAS

ELVA PENICHE MONTFORT

LA PAGODA
DE PLATA

VERÓNICA GONZÁLEZ LAPORTE

culturaUNAM



¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
que come llagas y que bebe el llanto?

“El vampiro”, DELMIRA AGUSTINI



Desde que los historiadores de arte comenzaron a llamar “góticas” a ciertas catedrales medievales en territorios antaño conquistados por los bárbaros godos, el término no ha dejado de aplicarse a muy variadas expresiones culturales. Lo “gótico” goza de una actualidad multifacética que vale la pena explorar: la idea del “gótico latinoamericano” ha sido muy socorrida en la prensa para ubicar una constelación de obras creadas en nuestra región que abordan lo aterrador y lo ominoso o que se identifican con la cultura urbana homónima. ¿Qué vincula lo gótico arquitectónico con lo literario, lo cinematográfico y lo cultural urbano? En el *dossier* que presentamos en este número están las claves para responder esta pregunta. Aurora Piñeiro revela que en muchas novelas y relatos góticos “el pasado es una sombra que retorna para ejercer su influjo perturbador sobre los espacios y los personajes que habitan el presente y tornar opaco el ejercicio del libre albedrío”. Las narraciones góticas, desde *El castillo de Otranto* de Horace Walpole hasta los cuentos de Edgar Allan Poe, heredarán a los de su progenie rasgos reconocibles. Por eso las ruinas, los cementerios, las mansiones y los territorios remotos, arcaicos, son escenarios recurrentes en este género literario. Mariana Enriquez también vincula el terror gótico con la amenaza del pasado en un sentido político: “Hay que reimaginar la ruina del gótico pensando en cuáles son los poderes en retirada”. La categoría no está exenta de problemas. Por un lado, Mariana Ozuna Castañeda reconoce que la asociación del gótico con Latinoamérica conlleva tanto beneficios como desventajas. Por el otro, en una crítica de su propia experiencia, Dahlia de la Cerda lo asocia con el racismo: “Yo deseaba parecer lo más europea posible, no quería que me dijeran polvorón chopeado en coca cola o, peor aún: cucaracha de panadería, como les decían a los góticos que no lograban blanquearse lo suficiente”. En conjunto, desde las extraordinarias “Notas” de Julio Cortázar, en las que defiende acaloradamente este género ante la hegemonía del realismo, hasta el abordaje de

la física sobre la cuarta dimensión, donde acontecen fenómenos sobrenaturales, esperamos que este *dossier* resulte tenebrosamente iluminador. En un registro muy diferente, les invitamos a conocer los resultados de la quinta edición del Clima-ton UNAM que, junto con Unicef y muchas otras instancias de la universidad, la *Revista* organizó como un programa de innovación y colaboración en el que jóvenes, de entre dieciséis y veintiséis años, diseñan propuestas para enfrentar el cambio climático en México. Para consultar los proyectos ganadores de este año, pueden visitar la página www.climaton.unam.mx.

Dr. Lakra, fragmento de tríptico sin título [las tres Gracias], 2006. © Del artista a través de Kurimanzutto, Ciudad de México, Nueva York.

DOSSIER

PP.006-011 JULIO CORTÁZAR PP.012-019 AURORA PIÑEIRO
PP.020-027 MARIANA ENRIQUEZ PP.028-029 TRILCE ZÚÑIGA LOYA
PP.030-037 MÓNICA OJEDA PP.038-043 BERNARDO ESQUINCA
PP.044-051 MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ
PP.052-059 GABRIEL ELJAIEK-RODRÍGUEZ
PP.060-067 DAHLIA DE LA CERDA PP.068-075 LUIS JORGE BOONE
PP.076-081 LOLA ANCIRA PP.082-085 KEVIN CUEVAS, *KEVCUEV*
PP.086-091 MARINA GARONE GRAVIER PP.092-097 GUSTAVO ARCINIEGA
PP.098-103 MARIANA OZUNA CASTAÑEDA
PP.104-113 VIBEKE WAALLANN HANSEN

(004-113)

Durante todo un día cerrado, oscuro y silencioso de otoño en que las nubes se cernían opresivamente bajas en el cielo, había viajado solo, a caballo, por un camino monótono de la comarca y, por fin, cuando ya el atardecer se poblaba de sombras, llegué a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé por qué,

nada más
edificio me
insoportable

Digo
porque no la
sentimiento



ver el
invadió una
tristeza.
insoportable
aliviaba ese
poético

semiplacentero con que el espíritu recibe incluso las más severas imágenes de lo desolado y lo terrible de la naturaleza. Miré el escenario que tenía delante [...]: los muros fríos, las ventanas de mirada vacía, algunas matas de vulgar juncia y unos cuantos árboles blancuzcos de tronco podrido...

JULIO CORTÁZAR

Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe,



Octavio Becerril, ilustraciones de la serie *Gótico sobre el río*, 2025. © Del artista.

y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa.

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de “Los caballos de Abdera”, de “El almohadón de plumas”, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de *La invención de Morel*, de “La casa de azúcar”, de “Las armas secretas” o de “La casa inundada”, que corresponden respectivamente a los autores antes citados.¹

He aquí unas pocas páginas sobre mi propia experiencia en un orden de la creación que guarda analogías todavía perceptibles con la dimensión de lo “gótico”. Acaso proporcionen algún elemento útil a la crítica; es la única razón por la cual elijo hablar de mí mismo en este contexto, y referirme de paso a escritores de la literatura universal con los cuales los rioplatenses tuvimos y tenemos un comercio que también puede contribuir a que se entienda mejor nuestra contribución a una línea tan especial y tan fascinante de la narrativa.

nariamente... El relato de Borges y la novela de Bioy Casares son universalmente conocidos. En “La casa de azúcar”, alguien que se llama Cristina se ve lentamente sustituida por alguien que se llama Violeta. “Las armas secretas” responde a la misma obsesión, pero en un clima resueltamente trágico. “La casa inundada” nos hace entrar en una residencia donde todo flota en el agua, desde la propietaria en su cama hasta las bujías instaladas en budineras. Quisiera agregar que los antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata son escasos y en general amorfos; se salvan los nombres de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) que, según Jean Andreu, es la que más se aproxima al modelo gótico anglosajón, y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), cuyos textos pasan sin exceso de genio por todas las variantes de lo gótico.

1 En el primero, caballos mutantes se apoderan de una ciudad, liberada *in extremis* por Hércules. En “El almohadón de plumas”, una mujer muere de aparente anemia, pero cuando su marido levanta el almohadón del lecho mortuario, advierte que pesa extraordi-

Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico. En la Argentina de mi infancia, la educación distaba de ser implacable, y el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios y por maestras que confundían patéticamente imaginación con conocimiento.



Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura, sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás. Curiosamente, esa familia, dada a los peores recuentos del espanto, tenía a la vez el culto del coraje viril, y desde chico se me exigieron expediciones nocturnas desti-

nadas a templarme, mi dormitorio fue un altillo alumbrado por un cabo de vela al término de una escalera donde siempre me esperó el miedo vestido de vampiro o de fantasma. Nadie supo nunca de ese miedo, o acaso fingió no saberlo.

Tal vez por eso, por puro exorcismo y sin clara conciencia de las razones compensatorias que me movían, empecé a escribir poemas donde lo lúgubre y lo necrofílico parecían muy naturales y loables a mi familia (mi madre guarda aún hoy, por desgracia fuera de mi alcance, un poema basado en “El cuervo” de Edgar Allan Poe, que escribí a los doce años, y quizá algunos relatos donde el mismo Poe y el Victor Hugo de *Han de Islandia* y *El hombre que ríe* se disputaban los temas y las atmósferas). Nadie cuidaba mis lecturas, que pasaban sin discriminación de los *Ensayos* de Montaigne a las diabólicas andanzas del doctor Fu-Man-Chú de Sax Rohmer y de un Pierre Loti, caro a mi madre, a los relatos de terror de Horacio Quiroga. Cada vez que veo las bibliotecas donde se nutren los niños bien educados, pienso que tuve suerte; nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional.

Si todos los niños son góticos por naturaleza, pronto descubrí que la mayoría de mis condiscípulos estaban ya sometidos a las leyes del realismo social; en alguna parte he contado mi desconcierto y mi decepción frente al amigo que me devolvía desdeñoso *El secreto de Wilhelm Storitz* de Julio Verne, diciendo lapidariamente: “Es demasiado fantástico”. Los *cowboys* y los *gangsters* destronaban rápidamente a los espectros y a los lobizones, yo me mantuve solitario en mi reino de medrosos confines, la Edad Media me invadió nocturna y fatídica desde Walter Scott, desde Eugenio Sue (*Los hijos del pueblo* fue una de mis lecturas más obsesionantes). Nada sabía yo de literatura gótica propiamente

dicha, y no deja de ser irrisorio que los grandes autores del género sólo me fueran revelados diez o quince años más tarde, cuando leí en inglés a Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y “Monk” Lewis. Preparado por mi infancia, por mi natural aceptación de lo fantástico, de lo *uncanny* en los libros y en la vida de todos los días, esa grande mala literatura encontré, anacrónicamente, un lector como los de su tiempo, pronto a jugar el juego, a aceptar lo inaceptable, a vivir en un permanente estado de eso que Coleridge llamó *suspension of disbelief*.

Por aquel entonces había empezado a escribir cuentos; una primera serie quedó inédita, pues aunque los temas eran excelentes, el tratamiento literario no los proyectaba con la fuerza que habían tenido en mi imaginación y, contrariamente a la mayoría de los escritores jóvenes, entendí que la hora de publicar no había sonado todavía. Cuando me decidí a dar a conocer algunos relatos, tenía ya treinta y cinco años y muchos miles de libros leídos. Por eso, a pesar de mi interés por la literatura gótica, el sentido crítico me hizo buscar lo misterioso y lo fantástico en terrenos muy diferentes, aunque sin ella estoy seguro de que jamás los hubiera encontrado. La huella de escritores como Edgar Allan Poe —que prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado— es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos; creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de los Usher”, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de lo otro. Pero desde un primer momento, siendo todavía muy joven, algo me indicó que el camino formal de esa otredad no estaba en los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su *pathos* más celebrado, no estaba en esa escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector, condicionarlo con un clima morbo-

so para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al espanto.

Muy al contrario, lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía desueta, de un rechazo irónico de todos los *gimmicks* y los *props* de que se valían Walpole, Le Fanu y los otros grandes narradores góticos. Inútil decir que esta reacción precede con mucho a nuestra época; en pleno romanticismo inglés, Thomas Love Peacock se burlaba ya del género en su delicioso *Nightmare Abbey*, burla que alcanzó su ápice a fines del siglo en las páginas de “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde. Y sin embargo...

El cine, por ejemplo. No creo que el espectador de cine, que naturalmente es también lector de novelas, sufra de un peligroso desdoblamiento de la personalidad, pese a lo cual acepta —yo el primero, y con qué delicia— que la pantalla le presente lo gótico en su forma más cruda, con las atmósferas, los decorados y los trucos más tópicos. Se dirá que ese espectador goza irónicamente de los horrores del vampirismo o de la metamorfosis del licántropo; por mi parte, la ironía es sólo un recurso extremo y de bastante mala fe para que el pavor no se adueñe demasiado de mí, para recordarme que estoy en una butaca de cine. Y cuando veo películas como *Caligari*, como *Frankenstein*, como *The Night of the Living Bodies*, no hay ironía ni distanciamiento que me salve del espanto, de la participación en lo que allí sucede. La escenografía gótica, expulsada de la mejor literatura fantástica de nuestro tiempo, encuentra un extraordinario avatar en el cine; y el niño que sigue ávidamente vivo en mí, y en tantos otros, vuelve a gozar sin los escrúpulos del adulto cultivado, baja otra vez las sombrías escaleras que llevan a las criptas donde espera el horror entre telarañas y murciélagos y sarcófagos.

Me alegro de que sea así, porque el cine gótico es como una maravillosa máquina del tiempo que nos devuelve por

unas horas a la manera de ser y de vivir de quienes crearon la novela gótica y de quienes la leyeron apasionadamente. Fuera del cine y frente a la letra impresa no es posible ese retorno a una inocencia parcial, o sólo lo es un grado ínfimo. En este sentido pienso en *Drácula*, la gran novela de Bram Stoker, que a fines del siglo pasado osó escribir un libro aparentemente inadmisiblemente para su época. Basta comenzar la lectura para advertir la diferencia esencial que media entre la óptica de Stoker y la de un Walpole o un Maturin. [...] Stoker sabe que la inocencia ya no existe en literatura, pero a fuerza de talento logra en cambio una complicidad y un acatamiento de las reglas del juego que todos los admiradores del conde Drácula le hemos acordado sin vacilar.

En una posición completa y lamentablemente opuesta se sitúa la obra de H. P. Lovecraft, cuyo prestigio me ha dejado siempre perplejo. Aunque autor de un relato admirable, “El color que cayó del cielo”, el conjunto de su obra adolece de una visión inaceptablemente anacrónica. Convencido de la validez de sus efectos literarios, Lovecraft es el reverso de Bram Stoker en la medida en que prescinde de toda connivencia con el lector, y en cambio busca su hipnosis con recursos que hubieran sido eficaces en tiempos de Mrs. Radcliffe pero que actualmente resultan irrisorios, por lo menos en el Río de la Plata. La técnica de Lovecraft es primaria: antes de desatar los acontecimientos sobrenaturales o fantásticos, procede a levantar lentamente el telón sobre una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas metafísicas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico. Ahora bien, si la obra de Lovecraft fuera cinematográfica yo la recibiría con considerable espanto, pero como es una obra escrita, la monótona reiteración de su vocabulario pueril y de sus escenarios tópicos basta para despertar mi tedio más invencible.

No cabe duda de que en este terreno el sentido crítico frente al cine es mucho menos exigente que en materia literaria. Pienso en la diferencia establecida otrora por Freud en su célebre estudio sobre lo *Unheimlich* (aproximadamente: lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón) y que Maurice Richardson trajo a colación en su estudio sobre los admirables cuentos fantásticos de W. F. Harvey. Allí, Freud hacía notar que en los cuentos de hadas se deja automáticamente de lado la realidad para entrar en un sistema animista de creencias que la civilización ha superado ya y que relega a un plano meramente recreativo o pueril. Pero la situación es otra si el escritor pretende moverse en el mundo de la realidad común, pues ahí las manifestaciones extrañas o insólitas, aceptadas de plano en el cuento de hadas, provocan inevitablemente el sentimiento de lo *unheimlich*, que los ingleses llaman *uncanny* y que no tiene equivalente preciso en español o francés. Incluso, según Freud, el escritor puede intensificar el efecto de esas manifestaciones en la medida en que las sitúa en una realidad cotidiana, puesto que aprovecha creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, en la plena luz del día. Lo cual explica, agrega por su parte Richardson, el apogeo de la literatura gótica en el siglo XVIII y de los cuentos de fantasmas en el XIX, pues sólo podían alcanzar su máxima eficacia en épocas supuestamente racionalistas y en las que las supersticiones parecían totalmente superadas.

Esta digresión lleva a preguntarse, en lo que toca a lo gótico, si al entrar en un cine no dejamos fuera el aparato cultural duramente impuesto por la escritura desde el primer banco escolar, y volvemos a un estadio principalmente audiovisual que sería análogo al de los niños frente a los cuentos de hadas; después, de regreso a la escritura, el sentido crítico despierta en toda su exigencia, y en mi caso me lleva a rechazar el gran



guiñol de un Lovecraft que unas horas antes había aceptado en cualquier buena película de terror.²

Para terminar por donde comenzaron estas notas: creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle-Adam, el Prosper Mérimée de "La Venus de Ille" y de *Lokis*, "Saki", Lord Dunsany, Gustav

Meyrinck, Ambrose Bierce, Dino Buzzatti y tantos otros constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones. Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros. *JM*

- 2 La escritura, entonces. Sin embargo, ¿cómo conciliar esto con las reservas de los críticos anglosajones acerca de Edgar Allan Poe, que se basan justamente en una escritura que encuentran afectada, pomposa y frecuentemente "corny", es decir, cursi? Los lectores franceses y argentinos conocimos a Poe en traducción, y en el primer caso el traductor fue nada menos que Baudelaire; paradójicamente, ello puede haber influido en que lo terrible y lo extraordinario de sus mejores relatos nos llegara sin que la inteligencia crítica, y sobre todo estética, sufriera el lastre de una forma defectuosa que, en el peor de los casos, podía achacarse a la traducción. Y sin embargo, comparado con lo obviamente primario de la retórica de un Lovecraft y de sus demasiado frecuentes imitadores europeos, los defectos de Poe se vuelven insignificantes y pertenecen a su tiempo más que a él mismo. Si al releer sus relatos ciertas ampulósidades me parecen evidentes, su efecto es mínimo frente a la prodigiosa fuerza narrativa que hace de "Berenice", de "El gato negro" y de tantos otros relatos una suma definitiva del espíritu gótico en una época que entraba ya en nuevas dimensiones literarias.

Este ensayo aparece en *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* (núm. 25, 1975, pp. 145-151). © Julio Cortázar, 1975, y Herederos Julio Cortázar.

AURORA PIÑEIRO

Melancolía y arretrato en la figura vampírica: “La dama de la casa del amor” de Angela Carter

La estética gótica busca provocar en las audiencias la experiencia del miedo, como efecto y *afecto*. Según el ejemplo en turno, sus estremecimientos pueden concretarse en el terror, como aprehensión ante la amenaza o lo potencialmente destructivo; en el horror, como consumación física de lo pesadillesco; o en el gore, como representación gráfica de lo excesivo o la repulsión. La intensidad de la experiencia es sopesada, por supuesto, según los términos de referencia de la cultura y la época en cuestión; y las oscilaciones de la crítica, con respecto a lo que se considera transgresor



Amaya Giner, Paz, *al fin III*, 2024. © De la artista.

o extremadamente violento, son parte de un ir y venir de las mareas que arrastra hacia la orilla objetos de estudio muy diversos.



No todos los niños corren con la misma suerte, 2022.

En el caso específico de la literatura gótica, dado que comparte terreno común con la narrativa fantástica y los cuentos y las leyendas del folklore de distintas tradiciones, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, la brujería, las prácticas ocultistas, el espiritismo, los exorcismos, la telequinesis, etcétera. En otras ocasiones, la estética del terror prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes o fenómenos para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos psicológicos o psicoanalíticos.

De lo anterior se desprende que, con o sin personajes de orden extraordinario, esta escritura siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite. Su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, además de comulgar con el concepto de lo sublime, en los términos en que

fue estudiado por el filósofo Edmund Burke en el siglo XVIII —el sacudimiento ante lo inabarcable—, también incorpore la dinámica de lo siniestro a la manera de Sigmund Freud —el retorno de lo familiar que ha sido convenientemente suprimido— y la noción de lo abyecto —lo repulsivo o excesivo que tiene que ser eliminado—, como la articuló Julia Kristeva.

Aunque la experiencia del miedo y sus variadas representaciones han formado parte de la historia literaria durante siglos, fue en el siglo XVIII y en la tradición anglófona cuando adquirieron sus credenciales literarias¹ con la publicación, en 1764, de la novela *El castillo de Otranto, un relato gótico*, del escritor inglés Horace Walpole. Exitosa y excéntrica, esta obra estableció una serie de convenciones que fueron adoptadas por los escritores vinculados con el gótico de los siglos XVIII y XIX, entre las que destaca el énfasis en la descripción de espacios o arquitecturas de encierro, con el castillo medieval decadente como escenario privilegiado, y el tema de la influencia del pasado en el presente como una fuerza inexorable. En muchas novelas del gótico temprano, como *El monje* (1796) de Matthew Lewis o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, el pasado es una sombra que retorna para ejercer su influjo perturbador sobre los espacios y los personajes que habitan el presente y volver opaco el ejercicio del libre albedrío. Esta lógica del retorno de aquello que se asumía como clausurado favorece la presencia de los *revenants* o personajes revinientes en la literatura de horror y, entre ellos, la figura del vampiro como metáfora poderosa de los deseos humanos de inmortalidad y como corrosiva imagen de lo caduco y predador entre los vivos.

1 Me refiero a su identificación como un subgénero novelístico, pues en las tradiciones alemana y francesa, autores como Goethe o el Marqués de Sade, entre otros artistas del XVIII, hicieron aportaciones fundamentales para la estética gótica.



Sueño de una noche de disfraces, 2023.

EL VAMPIRO COMO PERSONAJE GÓTICO

Existe cierta ambigüedad en cuanto al origen etimológico de la palabra, pero la mayoría de las definiciones coinciden con la utilizada por Vicente Quirarte en *Sintaxis del vampiro*: el vocablo vampiro procede de la voz serbia *wampira* (*wam*= sangre, *pir*= monstruo) y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa central, regresa a alimentarse de la sangre —y, según ciertas variantes, de la carne— de los seres que, en vida, estuvieron más próximos a él.² Con diversas máscaras, el principio vampírico aparece en distintas culturas desde épocas tan remotas como las leyendas asirias, varios siglos antes de nuestra era. Según el *Diccionario ilustrado de los monstruos*, “los temas fundamentales que estructuran el mito del vampiro son el miedo a los muertos que regresan y la creencia en el poder vital de la sangre”.³ Las dos

descripciones citadas permiten ver que el mito está ligado, desde sus orígenes, a elementos canibalísticos y a prácticas relacionadas con el incesto.

El primer texto literario de aliento romántico que trabaja con la figura del vampiro es “La novia de Corinto”, escrito en 1797 por Wolfgang von Goethe. El carácter transgresor de la obra reside en el predominio de los elementos paganos sobre los cristianos, así como su predilección por lo monstruoso y sobrenatural frente a lo racional. Es a partir del poema de Goethe que el sexo, la muerte y el diabolismo se tornan constitutivos del vampiro literario. Además, la referencia demuestra que el personaje fue femenino desde sus primeras manifestaciones, lo cual se corrobora en la tradición de lengua inglesa, donde las figuras de Geraldine, en el poema “Christabel” (1816) de Coleridge; o Carmilla, en el relato homónimo de Le Fanu (1872), son tan indispensables como Lord Ruthven en “The Vampyre” (1816 y 1819) de Polidori. Y, claro está, Lucy o *the Bloofer Lady* [la bella dama], en la paradigmática novela *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

En la obra de la escritora inglesa Angela Carter (1940-1992), la figura de la mujer vampiro retoma muchas de las convenciones asociadas a los personajes mencionados en el párrafo anterior: el vampiro como una figura liminal entre la vida y la muerte (*undead* o no-muerto); la mujer vampiro como representación de una sexualidad transgresora y como encarnación de lo seductor o, incluso, mesmerizante; y la asociación fatal de esta criatura de la noche con lo predador, con el robo de la energía vital de otros seres vivos. A los rasgos anteriores Carter agrega, en su cuento “La dama de la casa del amor”, la actitud melancólica y la resistencia a desempeñar el papel de predadora, y el vínculo con la figura de la Bella Durmiente, tomada de los cuentos de hadas; además de la presencia de elementos paródicos, típicos de la narrativa posmoderna, que articulan un cambio en el paradigma vampíri-

2 Vicente Quirarte, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, Verdehago, Ciudad de México, 1996, pp. 23-24.

3 Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Marcel Lí Salat y Borja Folch (trads.), Editorial José J. de Olañeta, Barcelona, 1996, p. 494.

co de finales del siglo XX. De esta manera, Carter reformula la tradición de la mujer vampiro, aunque apuesta por un final ambiguo donde prevalece la paradoja entre liberación y fatalidad.

LA CONDESA NOSFERATU: ENTRE LA RESISTENCIA Y LA TRADICIÓN

“La dama de la casa del amor” forma parte de la colección de cuentos *La cámara sangrienta*, publicada en 1979. Todos los relatos incluidos en el libro son reescrituras góticas de cuentos de hadas tradicionales. Así, el legado de Perrault o el de los hermanos Grimm sufre un proceso de apropiación característico de la parodia posmoderna, es decir, una doble relación de tributo y distanciamiento crítico con las fuentes de partida, donde la tensión entre los opuestos no alcanza su resolución en una síntesis, sino que prevalece como parte de una estética de lo paradójico o una ironía de doble código.⁴

Aunque el cuento no presenta una división formal en partes, para los fines de la lectura aquí propuesta, dividiré la historia en tres secciones principales. La primera describe el mundo de la solitaria condesa Nosferatu, hija de Drácula, como descendiente condenada al encierro en su castillo transilvano, donde los ancestros, desde las pinturas que cuelgan de las paredes, le exigen el cumplimiento de un ritual inalterable: atraer a los viajeros ingenuos que se acercan a la mansión y alimentarse de su sangre. La repetición de esta dinámica ha hecho de ella una especie de sonámbula (primera conexión con la Bella Durmiente) que, de forma automática, satisface los requerimientos impuestos por la ley del padre. El vínculo con la figura de la Bella Durmiente se refuerza por la presencia de un cerco o muralla de setos, sembrados por la ahora ausente madre de la protagonis-

ta, al que se ha incorporado el crecimiento de rosas enormes con espinas particularmente filosas. Estas flores crecen en un peculiar jardín, también sembrado por la madre; ahí las rosas se alimentan de los restos de las víctimas, humanas o animales, de la pálida sonámbula.

El personaje expresa su rechazo al papel que ha heredado y anhela la condición humana o la posibilidad de despertar en otra realidad: “la condesa es indiferente a su propia y extraña autoridad. Vive como si estuviera soñando y, en su sueño, le gustaría ser humana; pero no sabe si eso es posible”.⁵ El único entretenimiento de la condesa es el tarot, aunque el despliegue de los arcanos sobre la mesa le arroja siempre las mismas cartas: “*La Papesse, La Mort, La Tour Abolie*; sabiduría, muerte, descomposición”.⁶ La interpretación de esta tirada puede variar a lo largo de la historia pero, entre otras cosas, lo repetitivo de la configuración refuerza la idea de la imposibilidad de escapar de lo ya escrito.

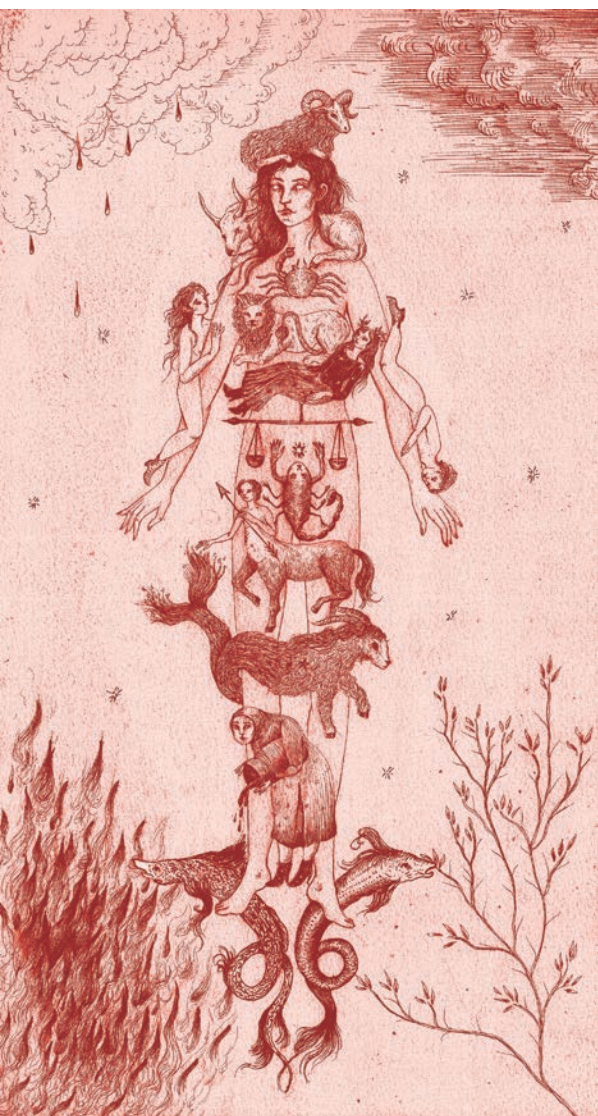
La única compañera de la vampira es una mujer muda y de edad indefinida que funge como institutriz, ama de llaves, dama de compañía y madre sustituta de la protagonista. Esta acompañante asiste a la condesa en sus elementales tareas de subsistencia y es el vínculo entre la protagonista y el exterior del castillo: es ella quien se acerca a los viajeros que beben de la única fuente en el centro de la villa abandonada y les extiende la misteriosa invitación a cenar en la mansión oscura. También es ella quien abre la puerta del jardín donde la mujer vampiro atrapa pequeñas presas de caza en las noches desprovistas de visitantes humanos.

El inicio de la segunda sección del relato rompe con la atmósfera de atemporalidad de las páginas anteriores. Esto se debe a la llegada a la fuente de un jo-

4 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 222; y Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, CUP, Cambridge y Nueva York, 2009, p. 16.

5 Angela Carter, *La cámara sangrienta*, Jesús Gómez Gutiérrez (trad.), Sexto Piso, Ciudad de México, 2017.

6 *Ibid.*



Zodiaco, 2022.

ven soldado británico quien, durante sus días de licencia, decide recorrer en bicicleta las montañas de Transilvania. El texto nos brinda indicadores temporales que permiten ubicar el episodio a principios del siglo XX y, de forma específica, en 1914, por un par de referencias oblicuas, pero inequívocas, al inminente inicio de la Primera Guerra Mundial. Las descripciones del soldado hacen énfasis en su actitud pragmática y en un escepticismo que raya en la ingenuidad, muy a la manera del Jonathan Harker de la novela de Bram Stoker. Este visitante será distinto de los anteriores, como lo anuncia una oración, constituida en un párra-

fo completo y seguida de un cambio en las cartas del tarot:

Un simple beso despertó a la Bella Durmiente del bosque.
Los céreos dedos de la condesa, dedos de una imagen sagrada, sacan la carta de *Les Amoureux*. Nunca, nunca... La condesa no había sacado nunca un destino que hablara de amor. Tiembla, se estremece, sus grandes ojos se cierran tras unos párpados nerviosos, de venas finas. Esta vez, por primera vez, la preciosa adivina se ha echado una carta de amor y muerte.

El tarot juega un papel ambiguo en el cuento: por un lado, refuerza la idea de destino en el acto mismo de la predicción y, por otro, altera dicha noción de destino al presentar una variación. Y la variante mencionada es, en sí, un tipo de doble código irónico, ya que refiere a un arcano que vincula el amor y la muerte, es decir, restringe el abanico de posibilidades a sólo uno, donde ella sigue siendo, como al principio del relato, “a la vez, la muerte y la doncella”. El enigma se centra, entonces, en el tipo de muerte que tendrá lugar en la narración.

La trama de la seducción se echa a andar: la institutriz invita al joven a cenar en el castillo. El personaje masculino cruza, por voluntad propia, los umbrales que lo llevan hasta la más íntima alcoba de la mansión gótica. Durante el recorrido, el personaje cumple con las etapas de un viaje iniciático que, en este caso, incluye un primer bautismo o ablución en la fuente del pueblo; seguido, ya en el intrincado interior del edificio, por el consumo de vino y un estofado: ambas sustancias de color oscuro, como un preludio de la sangre. Al término de esta cena solitaria, el visitante es llevado a una segunda cámara, donde toma café con la condesa. La extraña decrepitud del mobiliario no lo desanima, dada su tendencia a buscar explicaciones racionales



Invocan, 2024.

para todo lo que observa. Aunque también podríamos deducir que, a estas alturas de la historia, ya se encuentra bajo el influjo del aroma de las rosas que impregna todo el castillo, los alimentos y bebidas y, ahora, la presencia de una inusual belleza femenina que combina elementos de vulnerabilidad —la aparente fragilidad de un cuerpo en extremo delgado, un rostro pálido y ojos que deben ser protegidos por lentes de un color verde muy oscuro— con una voz profunda, “que poseía la sonoridad susurrante del océano, una voz que parecía provenir de cualquier sitio menos de su blanca e inmóvil garganta”.

La falta de imaginación del personaje masculino “es la que [le] concede el heroísmo”: se convierte en un blindaje contra las excentricidades que lo rodean.

Su pragmatismo y masculinidad tradicionales lo hacen creer que puede diagnosticar la inferida discapacidad visual de la condesa, quiere llevar a esta joven-cita (asume su corta edad, su orfandad e inocencia) con médicos que la curarán de todas sus dolencias. Confiado en los avances tecnológicos de su época, se interna en el dormitorio de Nosferatu. En el momento en que ella intenta desvestirse (retirar los ropajes heredados de la madre), los lentes oscuros de la condesa se estrellan contra el piso y “el fragmento afilado [de un cristal] se clava en la yema del pulgar” de la mujer vampiro. Para detener el sangrado, el joven bebe de la herida y esto introduce un inesperado giro en la trama. El reverso del beso vampírico se convierte, en este cuento, en otro tipo de rito: el camino hacia la en-

tropía del personaje femenino. En una inversión del motivo del huso de una rueca, tomado de la historia de la Bella Durmiente, la condesa *despierta* de su sonambulismo y, al adquirir la condición humana, muere. Lo que se cumple aquí es la tercera carta del Tarot, la que representa la descomposición: “El fin del exilio es el fin del ser”.

Los últimos párrafos del cuento nos ofrecen, sin embargo, una importante serie de desafíos interpretativos. A la luz de la mañana siguiente, el joven soldado descubre no sólo el cuerpo inerte de la condesa, sino que el catafalco sobre el que la mujer vampiro solía reposar se revela, de pronto, como un artefacto de utilería. Junto con un negligé negro ligeramente manchado de sangre y una rosa, estos tres objetos se convierten en una parodia de los clichés asociados tanto a las versiones más predecibles de la literatura de vampiros, donde la mujer vampiro es una reformulación de la *femme fatale* como a otros lugares comunes de la cultura occidental, por ejemplo, la representación de la pérdida de la virginidad en términos de un “desfloramiento”.

La tercera sección, que corresponde al cierre de la historia, desestabiliza, una vez más, el elemento de lo predecible recién descrito. El joven soldado regresa a su vida en el ejército y lleva consigo la rosa “que no parecía muerta”. La pone en agua y al volver a su dormitorio, al final del día, descubre que “rebotaba del atrayente aroma de una flor radiante, aterciopelada y monstruosa, cuyos pétalos habían recuperado su antigua pelusa, su antigua elasticidad y su corrupto, brillante y siniestro esplendor”. El aroma intenso de la flor y su condición monstruosa agregan un inquietante elemento de persistencia de lo vampírico al final de una historia que no permite la clausura del legado de Nosferatu.

La última oración del cuento, “Al día siguiente, su regimiento partió para Francia” es un escalofriante anuncio del otro tipo de sangre con que el soldado tendrá que lidiar: la brutalidad de la gue-

rra en las trincheras. El hecho de que Carter incluya esa última cuña histórica y política en el cuento permite una lectura de la historia de la condesa como el melancólico y arrebatado fin de una manera de escribir lo vampírico, que dará paso a otros horrores y, en términos literarios, a otras configuraciones del personaje del vampiro femenino. Tal vez una forma de habitar la noche que, además de existir en la tensión de la paradoja o de los contrarios, permita, en la oscilación entre la figura de la doncella o la de la *femme fatale*, espacios para una multiplicidad de encarnaciones de lo irregular, variantes para las que todavía no tenemos un nombre. En este sentido, la ambigüedad del final de cuento produce un último estremecimiento: el miedo de lo incierto, que Carter consideraba parte de la función moral de la literatura gótica y que ella misma resumía como la obligación de “provocar incomodidad”.⁷ 

7 A. Carter, “Notes on the Gothic Mode”, *The Iowa Review*, vol. 6, núm. 3-4, pp. 132-134.

MARIANA ENRIQUEZ

La potencia política del miedo

Entrevista con la RUM

Mariana Enriquez se conecta a nuestra entrevista virtual desde el futuro: en la Ciudad de México es jueves por la tarde y en Launceston, Tasmania, es viernes por la mañana. El cielo está nublado en ambos días y latitudes, lo cual es muy propicio para una entrevista gótica con la autora de la novela *Nuestra parte de noche*, las crónicas de visitas a cementerios *Alguien camina sobre tu tumba* y el conjunto de relatos *Los peligros de fumar en la cama*, entre otros muchos libros inquietantes. Gracias a la editorial Amper-sand, tuvimos oportunidad de leer *Archipiélago*, su más reciente publicación, un libro compuesto por diversas islas que representan el itinerario de su fascinante historia como lectora y que nos orientaron en esta conversación.



Kati Horna, sin título, de la serie *Muñecas del miedo*, ca. 1939. © Todas las imágenes son cortesía de la Sucesión Archivo Kati y José Horna. Todos los Derechos Reservados.

Revista de la Universidad de México (RUM): Hemos abusado tanto del término “gótico” que quizá esté perdiendo sentido, sobre todo porque a veces se le usa como un instrumento mercadotécnico. ¿Cómo percibes esta etiqueta adjudicada a tu obra?

Mariana Enriquez (ME): El agrupamiento no me molesta porque lo entiendo en términos estrictamente realistas, periodísticos y editoriales. Es una forma de comunicar y condensar, por parte de las editoriales, que no podría ser, por una cuestión de lógica de comunicación y de mercado, articulada estrictamente desde una sensibilidad literaria. Es decir, se le tiene que poner nombre a las cosas. Lo mismo pasa con la literatura de mujeres: está prohibido decirle “femenina”, se trata de literatura de mujeres que, se-

gún quién lo formule, puede ser muchas cosas; puede ser, por ejemplo, gótica, porque, de alguna manera, se igualan ciertos conceptos de este género con la literatura de mujeres.

A mí me gustaría conocer una postura de lectores expertos, llamémosles de algún modo, que no sea exclusivamente académica, dado que ésta puede ser muy compleja y, sobre todo, muy especializada. O sea, la gente que está estudiando a Samanta Schweblin quizá sólo esté analizando *Distancia de rescate*. O alguien que se concentra en Amparo Dávila puede hablar del gótico en su obra, pero no en la de otros escritores. Es normal, porque la especialización es parte de la academia.

Y como yo no tengo formación académica, sencillamente digo: “Bueno, yo escribo terror”. O sea, voy hacia el co-



Partes de muñeca, ca. 1939.

mún denominador popular. Dentro del terror, el horror (o *fear*) es el miedo en su sentido más visceral. Y *dread* —lo que viene siendo el gótico— es esta sensación de que todo está mal y se está descomponiendo; una cuestión atmosférica muy propia del género. En ese sentido, a mí no me molesta pensarme como alguien que escribe dentro de un gótico contemporáneo, porque, si una se basa en la definición más básica del gótico de lengua inglesa, el *dread* es fundamental. A eso se suman atmósferas y estereotipos actualizados. Hay algunas cosas de las que puedo decir: bueno, esto es *folk horror*, esto es *body horror* y esto es *body horror* gótico, y así se puede volver todo un lío muy complicado.

RUM: Por ejemplo, “Ojos negros”, de *Un lugar soleado para gente sombría*, ¿sería un *dread* que también es *folk*?

ME: Y encima folclor de internet, porque es *creepypasta*. Los chicos de ojos negros son una leyenda urbana que se popularizó en la web. En el cuento, yo los ubico en esta situación de realismo

social. Entonces, puedes llegar a diferentes microdefiniciones. Pero yo lo soluciono diciendo: “escribo terror”. Y de lo que escribí antes, mis dos primeras novelas son realistas y *Éste es el mar*, para mí, es fantasía.

Y en lo que terminás es en “Reina del Terror”. Empecé princesa porque era joven, pero ahora ya me gradué. También me dicen la “Dama Gótica”. Pero hay que tomárselo con humor. O sea, no sólo es inútil ir en contra de estas lógicas, sino que hay que aprovecharlas. Hay un interés importante en la literatura de género que no se había visto en muchos años. Y, además, en la literatura de género escrita por mujeres. Incluso entre lo que se escribía tan recientemente como en los noventa, no vas a encontrar, si buscás, escritoras trabajando estos temas. Entonces, creo que es mejor que nos llamen como quieran mientras nosotras nos concentramos en trabajar.

RUM: En *Archipiélago* escribes que en tu adolescencia estabas obsesionada con Lord Byron. Cuando pensabas en figuras como la suya, ¿intentabas emular su literatura?

ME: Era difícil con los románticos, que fueron contemporáneos de ese gótico primario, pues nos resulta una escritura muy anacrónica, así que no imitaba el estilo, pero sí los temas. Y hay cosas, sobre todo de Byron, que se correspondían mucho con mi imaginario rockero pop de ese momento. Tenía una biografía de Byron con unas traducciones extraordinarias de su poesía. Y este “genio maldito”, así decía la tapa, tenía un defecto en el pie, una especie de pie diabólico. Y estaba la historia mítica de aquella noche con Mary Shelley y Polidori y toda esa cosa medio orgiástica, como un *backstage* de rock.

Ahora me pongo a pensar por qué me obsesionaban tanto esos personajes y creo que tenía que ver con que eran hombres andróginos; no eran Hemin-

gway (que me encanta): estos otros tenían características, si querés, entre comillas (porque todo se entrecomilla hoy) femeninas: el encanto, la seducción, la belleza, la preocupación por la moda, la estética, toda una serie de cuestiones que los alejaban de lo heteropatriarcal. Su escritura y los temas que trataban estaban fuera de esos intereses y en esto se asemejan a otra de mis primeras lecturas. Mujica Lainez es *gay* porque tiene otra apertura; es un escritor barroco que piensa en alquimia, en magia, en linajes familiares, que tiene mucho de gótico, pero muy estetizado, lo mismo que Donoso con la acumulación barroca de joyas, objetos, lo decadente y lo desesperado.

Aún hoy, cuando se piensa en el gótico, lo hacemos en torno a una fantasía oscura romántica, como si fuera algo pensado “para mujeres”. A mí me gusta

defender el concepto “para mujeres”, digamos, con temas y estética no heteropatriarcales, inundado de sensibilidad y vinculado a las emociones. Por eso el gótico fue despreciado en su momento; ni a *Frankenstein* se le concedió la potencia política que tiene, porque el miedo era una emoción que no se permitía, heteropatriarcalmente, sentir.

RUM: Estás en Tasmania, ¿reconoces en la isla la inquietud por el hecho de que hubo un pueblo nativo arrasado? ¿Se siente alguna atmósfera, de algún modo?

ME: Se siente mucho. Primero, porque es una cuestión política muy importante. Cualquier discurso público, incluido un *mail* oficial que se mande en Australia, tiene que hacer un reconocimiento de los *elders*, o sea, de los pueblos originarios. Y se dice “reconozco que estoy en territorio ocupado”, etcétera.

Es muy impactante, sobre todo en comparación con nuestras experiencias en Latinoamérica. Paul, mi marido, que es australiano, me decía que cuando era joven, en la universidad, lo políticamente correcto era decir que en Tasmania a los aborígenes se les había exterminado. Hoy no, es como decir que no queda gente. Pero, al mismo tiempo, no conozco un solo blanco que tenga un amigo cercano aborigen o que esté en pareja con alguno. Y, sin embargo, el último número de *Vogue* presenta a tres modelos aborígenes bellísimas que son como superestrellas. Entonces, es probable que los indígenas australianos vivan mejor que los de algunos otros países, en términos económicos. Pero, socialmente, superficialmente, vos no ves nada más que lo performático, a diferencia de lo que ocurre en Nueva Zelanda, donde claramente hay una integración social.

Por otro lado, hay cosas francamente siniestras muy presentes. Fui a Hobart, la capital, y tomé un *tour* en La Fábrica, una antigua cárcel de mujeres. El



Subida a la catedral, ca. 1938.



Sin título de la serie *Oda a la necrofilia y Paraísos artificiales*, 1962.

lugar es precioso. El señor que te hace el *tour* es nieto de convictos. Y nos contó que a las mujeres, cuando llegaban, las rapaban para vender el cabello. Y alguien preguntó que a quién se lo vendían. Y el guía dice: “A los que estaban construyendo los primeros edificios de la ciudad, porque el pelo se usaba en la argamasa de las construcciones”. Entonces, vos después caminás esa ciudad pensando: “¿Ese edificio tendrá pelo de las...?”. Esto lo traigo a cuento como ejemplo de esta presencia constituyente e histórica que está, materialmente, en los muros.

Y Paul me decía: “Pero dónde vas a ser así porque es un país que fue una cárcel y donde había una población aborigen a la que se intentó, primero, exterminar y, luego, asimilar de una manera muy brutal”. Y está este *Tasmanian gothic*, del que yo no sabía nada. A ellos tampoco les gusta la etiqueta, les parece que los hace *cheap*, digamos.

RUM: Otra veta de afinidad entre tus intereses y el gótico son los cementerios. ¿Qué futu-

ro les ves? Pensando, sobre todo, en que son espacios que van en desuso conforme nuestras costumbres funerarias se transforman.

ME: En un nivel muy básico, está la cuestión estética: no hablo solamente de los cementerios a la europea con sus pequeños o grandes castillos, como la Recoleta, también están los coloridos cementerios latinoamericanos, los de Europa del Este o las fastuosas tumbas de mármol de los narcos o de la mafia rusa. Y, sin embargo, el poder de la muerte en sociedades más o menos occidentales se va retirando; hasta hace poco había ropa y rituales para funerales, como la ropa de alivio del duelo, que era poner en la vestimenta negra un detalle, quizá una flor, blanco. Toda esa estetización ya no existe más: los funerales *express* son de doce horas (mi padre lo pidió así: “yo no quiero que me vean, quiero estar lo menos posible en un ataúd”).

En cuanto a lo literario, podríamos decir que me interesa mucho el decadentismo. Lo decadente es un proceso que no termina necesariamente en la muerte, pero está marcado por las cosas que mueren. Y el cementerio es eso, porque no es el cuerpo, sino el espacio el que muere: las estatuas que nadie cuida y que se van deteriorando, las puertas que se van cayendo. O sea, hay algo de abandono, porque se usa con poca frecuencia.

En un sentido más político y probablemente traumático, me di cuenta de que a mí los cementerios me daban una sensación de alivio. La mamá de una amiga y compañera de trabajo había desaparecido. Digo “había desaparecido” porque apareció; encontraron los huesos. Fue muy macabro, pero al mismo tiempo ya era supercotidiano. Mi amiga, como todos los familiares de desaparecidos, donó ADN y luego apareció la mamá en una fosa común de un cementerio. La tuvo un año en casa sin saber qué hacer, en una urnita chiquita.

Fue un poco parecido a lo que ocurre en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, otra gran novela gótica argentina. Hay un momento en que Alejandra, la protagonista, se pregunta qué se hace con una cabeza sin cuerpo. Y es que su tía conservaba un cráneo, porque en el siglo XIX uno de los castigos del gobierno autoritario de Buenos Aires era que un grupo, hoy diríamos un grupo paramilitar, llamado La Mazorca, le cortaba la cabeza a un familiar y te la tiraba, ¿no?, cerca de tu casa, como los narcos ahora. A mi amiga le pasó lo mismo, hasta que se decidió a enterrar la cabeza.

Para mi generación, este asunto está vinculado a los padres y hay muchas experiencias de orfandad, por eso es muy importante que haya una tumba con un nombre. Es una especie de descanso, por lo que el cementerio es muy atractivo en ese sentido. Te da un poco de miedo, pero también te ofrece la posibilidad de un cierre. Y también por eso producen fascinación. En los países donde hay fosas comunes y se normalizan estos fenómenos, la posibilidad de identificar al muerto y darle un nombre causa un gran alivio. Aunque yo no tenga familiares desaparecidos, sí puedo establecer esta reflexión y su consecuente posición social. Entonces, esos son los muchos sentidos en los que los cementerios me fascinan.

RUM: En tu ensayo “La isla del reino”, de *Archipiélago*, citas a Stephen King cuando escribe: “La muerte es un misterio y la inhumación un secreto”. ¿Estaría bien pensar *Nuestra parte de noche* como un proceso literario de inhumación de los terrores que la dictadura despertó en la vida, pero también en la imaginación de los argentinos?

ME: Es un poco más complejo, porque además hubo un proceso, de una parte de la sociedad, de intento de olvido y de ocultamiento. Y entonces, cuando

escribís de nuevo acerca del terror de la dictadura, pero a través de una atmósfera que también tiene el terror del folclor y de lo supersticioso, es como una forma de inhumación de todo aquello: no sólo del terror en la vida y en los cuerpos de los desaparecidos y de los asesinados, sino el horror de imaginarlos.

Por otro lado, tiene componentes de novela histórica, pero para mí lo más importante es el tema de la filiación, de la paternidad, si querés. En ese sentido, hay algo profundamente familiar. Es decir, las organizaciones de derechos humanos más importantes llevan en el apelativo “madres”, “abuelas”, “familiares” o “hijos” y siguen buscando a los chicos apropiados, que son muchos. Hasta el día de hoy, las abuelas, que tienen, no sé, noventa años, siguen trabajando para encontrar a los nietos, en una especie de infantilización del asunto porque esos “chicos” ya tienen unos cincuenta años.

En este sentido, había cosas muy siniestras, porque esa apropiación siempre fue algo que se supo. O sea, no era una cosa que estuviera oculta, como otras. No es como esto, que es ya muy conocido, de que arrojaban cuerpos desde los aviones al mar, pero que sólo se supo en los noventa, cuando uno de los militares que participaron en la represión lo confesó en España. Porque en Argentina el pacto de silencio resultó muy importante. Fue muy inteligente de parte de ellos nunca haber quebrado el pacto de silencio, porque eso generó muchas dudas. O sea, si el asesino nunca confiesa dónde está un cuerpo ni te da un dato, esa sensación de misterio también es gótica.

Ahora, a mí me interesa mucho la psicografía, que es poner atención a las marcas que deja el horror en una ciudad. En El Atlético, que estaba cerca de la cancha del Boca Juniors, había un campo de concentración subterráneo enorme; ahí, en el centro de la ciudad. En un momento se cierra, durante la dictadura, y se trasladan a todos los detenidos a otros lugares, porque se estaba construyendo la autopista. Entonces esto es

como un sótano clausurado al que le pusieron encima la carretera. Se cancela, a lo Ballard, con una mole de cemento, que simbólicamente está alimentada por los muertos que están debajo. Ahora se hacen excavaciones. Y uno pasa por encima, porque no se puede evitar la autopista, al menos ahí en ese tramo, y ves que están excavando.

Entonces, en *Nuestra parte de noche*, yo no quería hacer tanto una novela sobre la política en la dictadura sino una donde estuviese todo el tiempo esta sensación de secreto, de marcas. Dado que mi familia no sufrió la violencia en un sentido cercano, lo que me queda de la época es algo profundamente misterioso y tenebroso. Todo el tiempo se decía: “se llevaron a alguien”. Y están estas marcas en la ciudad: lugares clausurados que eran (o no) fábricas, que a su vez podían ser campos de concentración (o no). Traté de capturar más eso que la cuestión política y violenta del terrorismo; quería mostrar esto que son como anillos en el agua de las generaciones y cómo se carga con ello y con el peso de la memoria. Porque en Argentina ha habido, desde hace varios gobiernos, una exhortación a recordar. Y a mí me parece muy bien, pero se volvió una carga muy densa esta rememoración de los detalles: cómo fue esta tortura, los instrumentos, que si los submarinos, las parrillas. En la sociedad comenzamos a apropiarnos del lenguaje de los asesinos. Eso es muy tenebroso. Y después se termina convirtiendo en una especie de narración mítica en la que se cristalizan buenos y malos y que dificulta discusiones políticas más maduras.

RUM: Siguiendo esta línea de lo familiar político y volviendo a *Archipiélago*, en “La isla gótica y sureña” planteas que para Faulkner la raza es un tema fundamental, a través del incesto y el miedo a la mezcla. ¿Consideras que hay algo relacionado con esta putrefac-

ción filial o de corrupción en los linajes que también esté presente en el gótico?

ME: Justamente ahora estaba leyendo a una escritora catalana que se llama Mercè Rodoreda, autora de *La plaza del diamante*. A ella la casaron con su tío, un catalán que se había hecho rico en Argentina. Tuvo un hijo con él y después se separó. Nunca tuvo una relación con el chico; fue una cosa muy traumática y dramática. Pero en su último libro, que es una gran novela gótica —creo que la única novela gótica en catalán—, *La muerte y la primavera*, todos son consanguíneos. Y crean ciertas reglas en este mundo distópico, como que las embarazadas tienen que estar con los ojos vendados durante todo el embarazo para que el chico no se parezca a su padre. Ella murió hace no tanto, pero escribió la mayor parte de sus libros en el exilio, en los sesenta. Y el incesto está en toda su obra. Es el incesto que ella vivió, pero también tiene que ver un poco con la pureza catalanista.

Creo que todas las purezas, ya sean integristas, reaccionarias o nacionalistas, y no necesariamente de derecha, persiguen este sentido de preservación de una cultura. Hay un terror a la mezcla, que sí es muy importante en el gótico, en el que es central el miedo a un poder que ya no existe. Pensemos, por ejemplo, en los viejos clásicos. Todos los relatos transcurren en abadías, castillos, cementerios, lugares donde se representa un poder que, en general, está en retirada, porque mucho del género se escribe a partir del miedo que generó la Revolución francesa.

Entonces el gótico tiene esto que es muy ambivalente: hay una crítica al poder, pero también fascinación en torno a él, que lo que quiere, básicamente, es impedir el ingreso del otro. Y exponerlo representa una crítica, porque retrata a esos otros como locos y degenerados, pero también resultan absolutamente fascinantes. Es un género profundamente contradictorio porque contiene el mis-



Sin título de la serie *Oda a la necrofilia y Paraísos artificiales*, 1962.

terio de la belleza y el romanticismo de tratar de mantener algo puro, lo que puede leerse como algo muy reaccionario, pero también como una cosa muy disruptiva.

RUM: Tomando en cuenta que muchas ruinas y horrores ya han sido visitados, ¿crees que en el futuro será más difícil escribir sobre el horror o siempre descubriremos nuevas avenidas para encontrarlo?

ME: Hay que reimaginar la ruina del gótico pensando en cuáles son los poderes en retirada. Yo encuentro que las ruinas góticas de hoy son los *street malls* abandonados, sobre todo de ciudades del primer mundo, donde cada vez hay más y están totalmente vacíos. A veces algunas personas se refugian en ellos y ahí

aparecen pintadas misteriosas. Es como este mundo apenas anticipatorio de Ballard. O las ciudades donde vos no ves gente sino sólo autos, y los estacionamientos son lugares siniestros. Cuanto más rica es la ciudad, más se ve. Entonces, creo que hay un montón de cosas para acomodar la mirada y pensar el género un poco desde lo teórico y preguntarse cuáles son esos poderes dominantes en retirada. *RM*

Monstruos góticos latinoamericanos

Ilustraciones de Trilce Zúñiga Loya

Monstruos sobrecogedores habitan las páginas góticas de la narrativa latinoamericana: enormes parásitos chupasangre acechan en los almohadones de plumas de Horacio Quiroga; sapos muertos resucitan gigantes en Leopoldo Lugones para vengarse de quien los asesinó; Mariquita, una recién nacida muerta y conservada en un frasco de chiles, acompaña siempre a su familia en Guadalupe Dueñas; los ojos verdes, amarillos, rojos, esto es, cambiantes y endiablados de Lina encajan alfileres al verlos en Clemente Palma; las voladoras de Mónica Ojeda son brujas cíclopes que le dan de beber sus lágrimas a las abejas y vuelan con brazos abiertos y axilas chorreando miel; y el Otro Lugar de Mariana Enriquez es un bosque-boca donde hay huesos por todos lados y hombres colgando de cabeza de los árboles.





029

#925



029



MÓNICA OJEDA

Sangre coagulada

Me gusta la sangre. Alguna vez me preguntaron: “¿Desde hace cuánto, Ranita?”. Y yo respondí: “Desde siempre, Reptil”. No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca.

Agua pura de jardín.

Agua tibia de amapola.

Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costuras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firulais.

Tocaba mi sangre. Olía mi sangre.

Isabel Paredes, *Mascador*, 2025. Todas las imágenes son cortesía de la artista.



Recuerdo la piel de gallina. Hay tantos colores que si los juntas parecen un arcoíris malo y bruto, pero yo soy como los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la araña para que se manchen mis uñas de verdad.

Me gusta que las uñas se ensucien por debajo, que parezca que se van a salir. Que se noten mis huellas digitales. Que atardezca y se oxiden las nubes.

A veces cuento los tonos y me pierdo con tanto número largo, tanto número feo. También he intentado nombrarlos en mi cabeza:

rojo caracha
rojo terreno
rojo aguja
rojo raspón.

Pero luego olvido los nombres y tengo que inventarme otros:

rojo canoa
rojo hígado
rojo pulga.

Yo recuerdo todo. Por ejemplo, mi piel de gallina y la cabeza de gallina rodando en círculos junto a los pies de la abuela. Son dos cosas distintas pero iguales: mi piel levantada, la cabeza caída dibujando la forma de un vientre hinchado. Una redondez perfecta, como Dios.

“El tiempo es una circunferencia”, decía la abuela.

Ella era gorda y besaba a los animales antes de decapitarlos o degollarlos.

Los besaba en el cogote.

Los besaba en las pezuñas.

Sus cabezas caían rodando sobre un mismo eje igual que un trompo o en espiral, como la concha de un caracol.

Geometría divina.

A veces yo beso la sangre de los animales y los labios se me ponen pesados, urgentes. Me quedo así hasta que la sangre se seca y se pone rojo oscuro.

Rojo pelo de árbol.

Rojo cabeza de montaña.

También beso mi sangre, pero menos, porque me da vergüenza. Es un gesto privado como cuando cierro la puerta, me miro al espejo y me pego.

Son bonitos los chichones:

los hematomas
los cardenales
los moretones.

Son parecidos al interior de una cueva, a las piedras que recojo del río y pongo debajo de mi almohada para escuchar el torrente. Funciona, aunque mami diría: “¡No seas estúpida, tarada!”.

Según mami yo ya soy tarada, pero no estúpida.

Según mami todavía puedo salvarme de la estupidez.

Cuando tenía diez años ella me dejó con la abuela para que aprendiera cosas. Ahora estoy aquí con los caracoles, los mosquitos y las culebras. Con las ranas, los caballos y las cabras. Lavo los platos, barro el piso, cuido de los animales, restriego la espalda de la abuela con una piedra gris, recojo sus pelos blancos, le corto las uñas de las manos y de los pies, seco las plantas y las hierbas, ayudo a cocinar los remedios que enferman a las chicas, canto una canción inventada por la noche que dice: “Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai”.

Pero con las chicas era distinto porque ellas tiraban coágulos y trozos densos sobre la cama. Era como un parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto. “La muerte también nace”, decía la abuela, y yo recogía los coágulos como niños pequeños. Algunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. No tenían ninguna curiosidad, ninguna gana de conocerse. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras.



Mujer hueco/depósito/agujero, 2025.

La abuela dice que tengo voz de cenorro, voz de lechón triste. Dice que mami me abandonó y que no va a volver. “Se fue porque tienes el cerebro redondo”, me explicó. “Y tus ideas se caminan por encima.”

A mí me gusta que los animales dibujen mi cerebro sobre la hierba fresca: un órgano brillante y bonito, como Dios oculto en las formas interiores. Hay personas que no lo entienden. Por ejemplo, mami nunca ha degollado a una vaca, nunca le ha abierto el vientre a un cerdo. No sabe que las cabezas ruedan en círculos y sueltan sangre rojo músculo.

Sangre rojo arcilla.

Sangre rojo vino.

En cambio Firulais una vez le arrancó la cabeza a un gato. Yo creo que por eso se hacía pis en las alfombras, en la bañera, en el sofá. A mami no le gustaba limpiar nada de eso. “Guau, guau”, decía y mojaba de un amarillo azufre la casa vieja. Entonces yo fregaba el piso con las manos hasta que la piel se me caía en láminas muy chicas. Luego me sentaba a contar los pedazos de mi piel muerta: tres, cuatro, siete, diez, quince, veinte... y me perdía con tanto número largo, tanto número horrible.

A veces me corto y eso está mal. Eso está enfermo. La primera vez que lo hice se me hincharon las mejillas y mojé mis

calzones. Cortarse es difícil, caerse duele mucho, pero cuando mi carne se abre veo agua de corazón y tiemblo. Yo sé que ese líquido que brota de mí es sucio y transparente. Sé que me hace frotarme donde no debo y que crece cuando me hago cortes en las piernas y en los pies.

Hace tiempo vi con mami una peli de vampiros y me sentí vampiro, sólo que a mí sí me gusta el sol.

Me gustan las plantas, el chocolate, los caballos, las escaleras de grandes escalones, Firulais, las bañeras limpias, los ojos blancos de los corderos, el olor a caca de vaca. Me gusta el río y el rojo oxidado de la coagulación de la tierra. Me gusta Reptil, aunque ya no pueda hablarle. Me gusta mami, pero desde que vio mis cortes me mandó al páramo. Yo sé que ella le dijo mentiras a la abuela: que me robo tampones usados de la basura. Que canto canciones raras en las noches de luna llena. Que me corto el vello púbico. Que he aprendido a ser bruja: que es culpa de la abuela que yo huela a sangre y a genitales.

Cuando iba al colegio también me lo gritaban las otras niñas: hueles a calzón, decían. Pero ellas no saben a qué huele eso de verdad.

A cabras en celo.

A parto.

Es cierto que la sangre puede comerse. Cuando se coagula, deja de ser líquida y se transforma en alimento. Yo conozco la belleza de los coágulos como niños pequeños colgando del pelaje de las cabras. Los toco y sonrío porque son mis bebés. Mami no soporta que hable de la forma de la sangre. Le da miedo el páramo y le da miedo la abuela. A mí no me da miedo la piel de gallina, la cabeza de gallina. No temo al cuello de la vaca, ni a los intestinos del cerdo, ni a las cabras que lloran y gritan por las noches mojando la tierra con su solitaria leche. Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío.

“Adentro tenemos la espesura de la muerte como un árbol”, decía la abuela

cuando estaba fuerte y gorda y afilaba su machete frente a los lechones. Se bamboleaba entre ellos con su mandil de carnicera siempre sucio. Olía a cebolla. Olía a cartílagos. Por el día les hablaba a los animales y los besaba con ternura tosca en la cabeza antes de degollarlos o decapitarlos. Por la noche me besaba en el cogote y era un beso tan rápido que apenas lo sentía.



Tripas de moño, 2024.

“Abuela, me besas igualito que a los animales”, le dije una vez y ella me sonrió.

Muerte granate.

Muerte escarlata.

Muerte bermellón.

Muerte carmesí.

No sé por qué la gente piensa que la muerte es negra. Llevamos ríos rojos y una arboleda que estalla si se la rompe, pero todo está oculto bajo la piel de gallina, cacareando. Hay que abrir el cuerpo para ver la belleza de la sangre: matar, devolver a la tierra el tamaño de la raíz sanguínea. Si le cortas el cuello a una vaca, ella chilla y los ojos se le ponen blancos mientras cae y pateo el viento. Ves el rojo como un torrente, como un río sin piedras saliendo de su herida. Dejas brotar la belleza porque la muerte dura

un instante y luego se va y lo que queda es el muerto, y los muertos son feos.

Mami no entiende la diferencia.

Tampoco entiende lo que hacemos con las chicas.

Al principio yo creía que venían a que les sacáramos los vientos malos de montaña. Que llegaban tristes por culpa de los malaires, enfermas, con el pelo sucio y la mirada apenas flotando sobre el monte. La abuela siempre las trataba bien. Les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el vientre.

Yo vi a Reptil hacer casi lo mismo con algunos animales de la finca.

Extraía potrillos.

Extraía terneros.

Pero con las chicas era distinto porque ellas tiraban coágulos y trozos densos sobre la cama. Era como un parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto. “La muerte también nace”, decía la abuela, y yo recogía los coágulos como niños pequeños. Algunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. No tenían ninguna curiosidad, ninguna gana de conocerse. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras. Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja.

Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches.

Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos.

Yo recuerdo la primera vez que me cayó un coágulo de entre las piernas. Estaba en el corral, junto a las gallinas. Lo sostuve en mis manos y lo miré por horas: parecía un huevo roto, crudo, recién salido de un lugar tibio y con plumas. Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, cortarme o golpearme todos los días para disfrutar de mi propia sangre.

Si eres una mujer puedes sentarte sobre las piedras y mancharlas.

Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza.

Él cuidaba de los caballos, las vacas, los cerdos, las cabras. A cambio, la abuela le daba de comer y le regalaba trozos jugosos de carne. Sus brazos tenían manchas y su barriga era peluda como la de un oso. Le faltaba un ojo, el derecho. Yo le decía: “Mira cómo mancho, ¿viste?, ya soy grande”. Y él me respondía: “Mentira, Ranita, eres chiquitita”.

Él me llamaba Ranita porque me la pasaba saltando.

Yo lo llamaba Reptil porque tenía la piel escamosa.

Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos. Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa. Yo le contaba que nunca había conocido al mío, pero que algún día le preguntaría a mami, que algún día sabría cómo era. Entonces él me decía: “Pobre Ranita que no tiene papi”, y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento.

En ese tiempo Reptil hacía mucho

por nosotras. Ayudaba a parir a los animales. Repartía el abono. Alimentaba a los cerdos. Le quitaba las garrapatas al ganado y las aplastaba con sus uñas contra la valla. Mantenía lejos a los niños que cruzaban el río para insultarnos. Comía con nosotras y jamás preguntaba por las chicas. Frente a la abuela él apenas me dirigía la palabra, pero a veces, si estábamos solos, me pedía que le hablara de Firulais y yo lloraba porque lo extrañaba mucho y en la finca no teníamos perro. Otras, me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara.

“¡Trabaja!”, me exigía si me veía ociosa.

Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella sólo educaba a niñas normales. Mami le gritó de vuelta: “¡Putas asquerosas!”. Y luego a mí: “¡Vas a irte con la abuela a aprender lo básico!”.

A respirar por la nariz.

A contar hasta cien.

Aquí he aprendido que si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección. Que el agua de culebra envenena y el agua de caballo sana. Que un lechón puede nacer sin romper la placenta, protegido en el ámbar tibio de su madre, y que si lo sostienes en tus manos es igual que aguantar un globo lleno de pis. Que las vacas lloran. Que los mosquitos jamás le pican a la abuela porque tiene la piel dura como una iguana. Que los genitales duelen. Que las personas saben pensar y yo no porque tengo el cerebro redondo. Que el tiempo es como el sol que se repite cada día y se enferma cada noche.

Que los hombres jadean: aj, aj, aj.

Que las niñas lloran: ai, ai, ai.

Una vez vino una niña con su mami, soltó sangre y coágulos en mi barreño y le escupió a la abuela en la cara. Eso me dio mucha rabia. Eso me hizo enfadar. Quise darles un beso en el cogote y cortarles la cabeza, pero la abuela no me dejó vengarme. Dentro del barreño había coá-



Flavia, 2025.



Carrusel, 2025.

gulos y restos muy rojos del tamaño de un diente de ajo. Al tocarlos empecé a sudar. A veces sudo aunque no haga calor. Cuando se fueron le pregunté a la abuela: “¿Por qué las ayudamos si son malas?”. Y ella me dijo: “Aquí somos así, mijita”.

También recuerdo que una noche alguien nos dejó un bebé en el establo y los cerdos se lo comieron. Por la mañana encontramos sus partecitas y tuve que limpiarlo todo yo sola porque la abuela se enfadó un montón. Entonces pensé que si algún día nos comíamos a los chanchos nos estaríamos comiendo sin querer al bebé muerto.

“La vida se come a la vida”, decía Reptil echándome su aliento a legumbres rancias. “El hambre es violenta.”

A mí me sangraban los genitales en la maleza oscura y el color era rojo bebé, rojo arrebol. Mi menstruación en cambio es rojo lava, rojo zorro. Conozco la diferencia. Sé que las criaturas nacen y mueren y que algunas ni siquiera nacen, por eso no pueden morir. Esto lo entienden las chicas, lo entendemos nosotras: sabemos distinguir entre el golpe y la biología. De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre. Y según la abuela alguien tiene

que meter la mano con cuidado allí donde duele. Alguien tiene que acariciar la herida. Por eso ella mete la mano muy adentro de las chicas y me enseña a acariciar bien. Su cama huele a fetos y a ombligos sucios, pero a nadie le importa. Todas descansamos en la cama de mi abuela, cerramos los ojos, abrimos las piernas. Respiramos lento en las alturas.

“Cuidado con lo que aprendes”, me advirtió la mami de la niña del escupitajo.

Yo sé que hay cosas de las que uno debe protegerse en este mundo, pero no de la abuela que se trenza el cabello para alejarlo de la comida. Antes se paseaba por el monte con el machete en el cinto, ahora va encorvada y ligera hacia el interior de la casa, lista para rezar con las rodillas desnudas. A su lado aprendí a temerle al ojo de grasa de los hombres, a parecer más grande de lo que soy, a imitar su rutina y hacerla mía, a escuchar el río en mi almohada, a comer los coágulos que cuelgan del pelaje de los animales, a caminar sobre mis pensamientos sin vergüenza, a no escuchar las palabras duras de las mujeres, a hervir renacuajos, a decapitar aves, a degollar vacas.

“Esto es lo único que yo puedo enseñarte”, me dijo un día triste en que los niños entraron al gallinero y rompieron los huevos que estaban a punto de reventar. “Sólo puedo enseñarte lo que sé.” No conseguimos hacer nada. Las plumas de las gallinas se pegaron a nuestros cabellos y yo pisé los cascarones como orugas blancas sobre la tierra. Cloc, cloc, cloc, cacareaban las madres saltando de un lado a otro desquiciadamente. Nadie lo sabe, pero un pollito que parecía soñar me susurró que morir es como enterrarse en uno mismo, algo privado y secreto, igual que lo que cubren mis calzones. Luego le pregunté: “¿Puede un huevo romperse dentro de una gallina?”. Y él no supo qué responderme.

Por culpa de ese pollo hubo noches en las que soñé que a la abuela se le despegaba la cabeza. Era una cabeza amable y quieta, como la de las gallinas, y volaba en círculos.

Geometría divina.

También hubo noches en las que me pregunté cosas. Por ejemplo, por qué el rojo decapitación y el rojo degollación son tan distintos. O por qué Dios hace un círculo con las cabezas de los animales que matamos en la finca. O por qué cuando mi barriga se puso un poco redonda la abuela me desnudó y me hizo sacar la lengua hasta que me mareé.

O por qué me miró largo rato entre los muslos apretando los dientes.

O por qué lloró.

“Perdóname, mijita”, me dijo despacio, y a mí me dio pena su llanto de murciélago, su llanto de ratita. Le abracé las piernas peludas con culebras y le pedí un perro bonito parecido a Firulais.

Ella aceptó.

Dos días después comimos con R reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. Canté: “Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai”. Recuerdo que lo enterramos entre los matorrales.

Un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas. La gente no lo sabe, pero es así: la sangre nunca se queda quieta.

Poco después la abuela empezó a adelgazar hasta secarse como una rama. Mis caderas se robustecieron. Nadie me dijo que crecer dolería tanto por debajo del ombligo, ni que el agua de vientre es una ciénaga en la que nada se mueve. Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mami, a meterle la mano a las chicas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato. También aprendí a contar hasta cien, pero a veces se me olvida.

Aprendí que la sangre de gallina es un tipo de rojo.

También que hay rojo cerdo, rojo vaca y rojo cabrito.

Aprendí a defender a la abuela cuando vienen los chicos. Una vez le lanzaron piedras y le abrieron la frente. Yo nunca había visto su sangre: era rojo martillo, rojo clamor. La vi caerse y por un momento pensé que se le despegaría la cabeza del cuerpo.

Que rodaría hasta los matorrales.

Que dibujaría a Dios en la tierra.

Se me puso la piel de gallina.

Desde ese día llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas y las mancho para que los invasores se asusten, aunque no siempre logro espantarlos. Cruzan el río, suben y matan algunos de nuestros animales. “¡Brujas de mierda!”, nos gritan. “¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!” Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas.

Rojo capulí.

Rojo arándano.

Me gusta la sangre porque es sincera. Antes lavábamos las sábanas de las chicas en el río y el agua se ponía del color de los peces. Contaba la verdad, la belleza. Yo tenía trece cuando lavé la mía, llena de mi interior de pececillos tibios.

Ahora limpio las sábanas sola.

Escucho el torrente.

La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como las cabras la noche antes de la degollación. Yo la escucho y nos defiendo con piedras de los invasores. Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa.

La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza. ¶¶

BERNARDO ESQUINCA

Shirley Jackson: este conjunto de criaturas que soy

Las casas siempre estaban encantadas. Las casas siempre tenían nombres.

Cuando Shirley Jackson (San Francisco, 1916) se mudó, en 1945, con su esposo y sus dos hijos de Nueva York a Bennington, un pueblo en Vermont, emprendió un viacrucis de visitas a viviendas en renta. La casa Bassington no tenía tuberías; la casa Donald no contaba con el indispensable sistema de calefacción; la casa Hubbard, construida en lo que fue una granja, carecía de habitaciones. Hasta que, como cuenta en su libro de relatos autobiográficos *Life Among the Savages*, encontró la casa Fielding, adornada con columnas al estilo griego y que parecía más vieja que el pueblo mismo. Al visitarla



David Sater, *The Guardian (Wavewalker)*, 2023. Todas las imágenes son cortesía del artista.

por primera vez, se dio cuenta de que nadie había entrado allí desde que el último propietario había muerto. Con esa mirada tan peculiar que tenía, mezcla de una sensibilidad para lo macabro y también para la ironía, describió que encontró en la cocina unas donas momificadas en un plato. Consignó su reacción frente a su marido: “Interrumpimos el almuerzo. Vámonos de aquí de inmediato”. Aunque era una propiedad espaciosa y, a diferencia de las anteriores, se rentaba a un precio accesible, Shirley se negaba a trasladarse ahí. Las siguientes semanas se mantuvo firme en su posición: no importaba que fuera el único inmueble del pueblo, o incluso del mundo, no viviría en una casa con donas petrificadas. Pero el caso terminó limpió y arregló la propiedad, y la familia terminó mudándose a la residencia Fielding. Contaba con cinco áticos, uno de los cuales tuvieron que clausurar por-

que era guarida de murciélagos. Como se podría esperar, el lugar estaba hechizado. Joanne —la segunda de los cuatro hijos que Shirley llegaría a tener— aseguraba que por las noches escuchaba una voz lejana que le cantaba.

Las casas eran demasiado importantes para Shirley, tanto así que sus libros más relevantes están determinados por ellas, lo que las convierte en el personaje principal, como ocurre en *La maldición de Hill House*, *El reloj de sol* y esa obra maestra llamada *Siempre hemos vivido en el castillo*, que tiene lazos innegables con “La caída de la casa de Usher” de Poe. Shirley provenía de una familia de arquitectos —su abuelo, su bisabuelo y su tatarabuelo lo fueron—, por lo que llevaba en las venas la fascinación por los edificios; además, como señala su biógrafa Ruth Franklin en *A Rather Haunted Life*, no fue accidental que las casas adquirieran tanto protagonismo en su ficción, pues representaban el territorio de lo femenino “y el conjunto de su trabajo constituye nada menos que la historia secreta de las mujeres americanas de su época”.

La maldición de Hill House resulta inquietante desde sus primeras líneas: “Ningún organismo vivo puede prolongar su existencia durante mucho tiempo en condiciones de realidad absoluta sin perder el juicio [...]. Hill House, que no era nada cuerda, se levantaba aislada contra el fondo de sus colinas, almacenando oscuridad en su interior. Así se había alzado durante ochenta años y podría aguantar otros ochenta [...]. Cualquier cosa que anduviese por ella, caminaba sola”. Desde el comienzo, Shirley deja claro que la casa es como una persona que ha perdido la razón. Y constantemente hace referencias hacia su malsana “humanidad”: señala que levanta altivamente su cabeza hacia el cielo, que su cara parece despierta e incluso menciona un toque de ironía en la ceja de una cornisa. “Una casa arrogante y odiosa, que nunca baja la guardia.” En este lugar, un grupo de desconocidos se reúne para participar

en el peculiar experimento del doctor Montague, pero la experiencia desemboca en la peor pesadilla de sus vidas.

Algunos estudiosos coinciden en señalar que el carácter ominoso de la mansión de Hill House constituye un reflejo del matrimonio de Shirley, para entonces cruzado por diversas sombras. Su esposo, un resentido escritor menor —cuyo nombre no tiene caso mencionar—, era un hombre infiel y distante, más interesado en sus alumnas del Bennington College que en su familia. Shirley se debatía entre su papel de escritora afamada y el de esposa devota que debía hacerse cargo del hogar. Con los años, sus ansiedades y sobrepeso aumentaron, llevándola a una espiral de alcohol y pastillas a las que era adicta —Valium, Seconal, Thorazine, Dexamyl, entre otras—. Eventualmente desarrolló agorafobia, padecimiento que en sus últimos años la mantuvo encerrada en su hogar.



Krampus (Christmas at the Inn) [calotipo], 2019.

Antes de que las cosas empeoraran radicalmente, buscó dos formas de evadir su sofocante vida familiar. Una de ellas era su participación en la Suffield Writer-Reader Conference, en Connecticut,



Fulcanelli in his laboratory in Paris [impresión de sal], 2019.

en la que Shirley dirigía una especie de taller para escritores *amateurs* y donde daba lecturas públicas. En una de ellas compartió un texto titulado “Garlic in Fiction”, un manifiesto sobre el acto creativo. En este ensayo concluye que el más grande peligro para el escritor es un lector que decide dejar de leer, por lo que debe utilizar todas las armas a su alcance para llamar su atención. Pero las imágenes y símbolos, si se usan de manera frecuente, echan a perder la historia, de la misma manera que el ajo en exceso puede arruinar un platillo. Una metáfora precisa de una autora que pasaba la mayor parte del tiempo frente a su máquina de escribir o en la cocina. Su otro escape de la vida cotidiana era manejar: tenía un convertible Morris Minor, al que se refería como “el orgullo y la alegría de mi vida”. Shirley solía realizar viajes espontáneos en los que conducía sola por las carreteras y pasaba la noche en moteles del camino. Le gustaba manejar rápido, tomando las curvas a alta velocidad.

Sin embargo, era a la mitad de las tareas cotidianas cuando las mejores ideas venían a su cabeza. Shirley contó en más de una ocasión que su célebre relato “La lotería” se le ocurrió mientras paseaba en carriola a su hija Joanne. Cuando regresó a casa, puso a la pequeña en su corralito de juegos, fue a su estudio y escribió el cuento de una sentada. La versión que vio la luz semanas después (el 26 de junio de 1948) en *The New Yorker* y que cambiaría su vida —y la literatura esta-

dounidense de la segunda mitad del siglo XX— tuvo mínimas correcciones. Un momento de gracia, una epifanía. Lo que vino después es bastante conocido: un alud de cartas llegó a la redacción de la revista, en su mayoría redactadas por gente desconcertada y ofendida por el texto, en el que un extraño y ancestral rito se lleva a cabo en un pueblo sin nombre. Más de trescientos mensajes, entre los que también abundaban hipótesis sobre el significado detrás de esta historia tan perturbadora como elusiva. Shirley experimentó una mezcla de emoción y rechazo a la inesperada respuesta a su cuento. Con humor negro, ironizó: “Si quienes escribieron estas cartas representaran un panorama del público lector, dejaría de escribir hoy mismo”.

Shirley solía recibir abundante correspondencia de parte de sus lectores, pero sólo con una persona desarrolló una amistad epistolar. Se trataba de Jeanne Beatty, una ama de casa de Baltimore, quien amaba los libros de ciencia ficción y fantasía. Su relación comenzó cuando Shirley publicó un artículo lamentando la tendencia de los libros infantiles que, a su juicio, habían dejado de lado los reinos mágicos para centrarse en fábulas inspiracionales. “Los niños”, se quejó, “ahora conocen mejor Marte que la Tierra de Oz”. Jeanne le escribió mostrando su pasión por los libros. Ambas necesitaban eludir los grilletes de la cotidianidad y conectaron de manera especial en una correspondencia que se prolongó a lo

largo de un año. Hablaban de hijos, maridos y escritura. Esta inusual amistad revela la naturaleza modesta de Shirley, capaz de relacionarse con alguien que no era famosa como ella; también muestra, de manera conmovedora, la profunda soledad a la que estaba sometida. Nunca se conocieron en persona, pero Jeanne jugó un papel esencial en ese momento en la vida de Shirley, que estaba atascada en la escritura de *Siempre hemos vivido en el castillo* y que encontró en su amiga un consuelo durante esos días de bloqueo creativo.

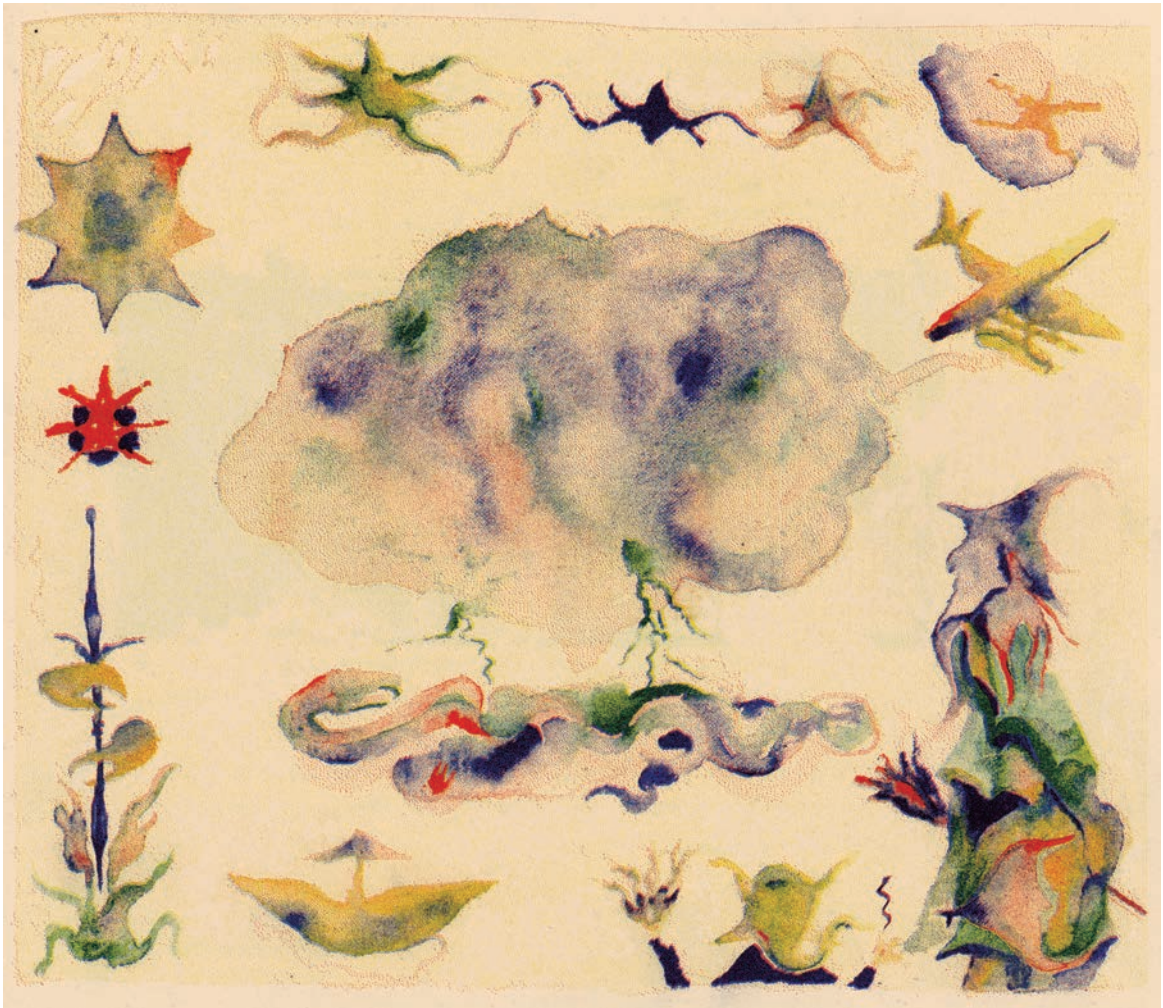


My father as a ghost [calotipo], 2019.

La espera y los obstáculos valieron la pena. *Siempre hemos vivido en el castillo* no sólo es el mejor libro de Shirley, también es uno de los más importantes de la literatura norteamericana. El entusiasmo de la crítica fue unánime. Como solía pasar con cada libro que publicaba, los reseñistas no se ponían de acuerdo sobre el género al que pertenecía. Los análisis se debatían entre situar el libro entre el terror, el policiaco y el tono “shocker”, como el utilizado en “La lotería”. Beatrice Washburn, del *Miami Herald*, comentó que Shirley no necesitaba “fantasmas, hombres lobo o cadenas chirriantes para provocar terror”. Le bastó con crear dos personajes tan memorables como inquietantes: las hermanas Blackwood —Mary Katherine “Merricat” y Constance—, encerradas en su casa tras la muerte misteriosa de toda su familia por envenenamiento. El pueblo entero las odia y lo hará hasta el perturbador



Kinsman (House Fire While Driving Across the Country) [cianotipo], 2019.



The Witch Watching Osthane's Toy Airplane Caught in the Storm, 2023.

final, en el que Shirley representa con crudeza y delirio la condición humana.

La felicidad por la acogida de su libro no duró. La madre de Shirley, una de sus críticas más feroces —no de su obra, sino de su vida—, le mandó una carta lapidaria en la que se quejaba del aspecto que mostraba en las fotografías promocionales. “¿Por qué permites que las revistas publiquen fotografías tan horrendas de ti? Si no te importa cómo te ves o tu apariencia, ¿por qué no haces algo al respecto por el bien de tus hijos y de tu esposo?”, le escribió en la misiva, que afectó profundamente a su hija. Shirley odiaba que le tomaran fotografías, más aún en la etapa final de su vida, cuando aumentó considerablemente de peso, y prefería que los fotógrafos hicieran tomas de sus gatos. Resultaba increíble —como señala Ruth Franklin— que a esas alturas de su carrera y de su vida, con seis novelas publicadas y un prestigio bien ganado, Shirley aún sintiera que debía demostrarles a sus padres cuánto valía como persona.

Quizá por eso fue la principal promotora de diversos mitos en torno a sí misma, pues sus inseguridades la llevaban a querer impresionar a la gente que la rodeaba y a sus lectores. Lo que más alentó fue el rumor de que era bruja. Leía el tarot —el título de su novela *Hangsaman* (1951) está inspirado en la carta de El Colgado—; tenía seis gatos y dos de sus libros favoritos eran *La rama dorada* (1890) de James George Frazer, un compendio sobre magia y religión, y el *Saducismus Triumphatus*, una crónica sobre brujería del siglo XVII. Sus amigos cercanos recordaban que practicaba diversos rituales, como azotar un cajón de la alacena con los utensilios revueltos; luego mencionaba el que necesitaba antes de abrir la gaveta de nuevo. Invariablemente, el objeto invocado aparecía hasta arriba. También alardeaba de su habilidad para atraerle victorias a su equipo favorito de béisbol, los Brooklyn Dodgers. En un texto promocional para uno de sus libros, escribió: “Vivo en una casa

vieja con un fantasma en el ático y lo primero que hice al mudarnos fue realizar un encantamiento con un crayón negro en todas las puertas y ventanas para mantener fuera a los demonios”.

Como buena descendiente de arquitectos, Shirley solía realizar planos de las casas que imaginaba para sus novelas. Eran dibujos muy básicos —casi los trazos de una niña—, pero al mismo tiempo meticulosos, y revelan lo importante que era para ella tanto ubicar la trama en los espacios como mover a sus personajes dentro de ellos. En los *sketches* de *La maldición de Hill House* dibujó la planta baja y la superior, y les adjudicó colores a las habitaciones. Para *El reloj de sol* diseñó incluso el jardín de la mansión Halloran, donde se encuentra el artefacto del título y que resulta esencial en esta trama apocalíptica. También solía dibujarse a sí misma, como en un autorretrato fechado en 1942; nuevamente el trazo es infantil, pero lo más peculiar es el cabello, que siempre dibujaba de la misma forma: unos hilos delgados y expandidos como las patas de una araña. Tal vez era su manera de representarse despeinada o de alimentar su mito de hechicera. En congruencia con esto, diversos amigos cercanos afirmaron que presintió su muerte, ocurrida el 8 de agosto de 1965, cuando tenía 48 años. Aquel verano actuó de modo extraño, anunciando que estaba por emprender un nuevo y maravilloso viaje en el que conocería gente nueva, aunque nunca dio detalles sobre a dónde pretendía dirigirse.

Lo cierto es que, en medio de las adversidades y el caos que enfrentó a lo largo de su vida, Shirley Jackson se las arregló para lidiar con lo que ella llamaba “ese conjunto de criaturas que soy” —la escritora, la ama de casa, la dipsómana, la bruja— y logró construir una obra coherente y sólida, cuyos ecos continúan resonando muchos años después. Como toda casa encantada, su narrativa es habitada por un fantasma que no nos dejará en paz hasta que entendamos el mensaje urgente que debe transmitirnos. 

MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Eres Luzbel eres Lucifer eres Satanás

Mientras estés condenado al abismo. Mientras te obliguen a caminar la tierra con las patas hendidas. Mientras ese deambular se limite a las noches. Mientras malgastes los días en esta residencia del círculo noveno. Todo ese tiempo persistirás en el rencor. Ni



Jonathan García Ayala, *Autorretrato como diablito*, 2023. Todas las imágenes son cortesía del artista.



Diablitos, 2022.

los sufrimientos del espíritu, ni los males del cuerpo, ni las muertes. Ni las injusticias, por numerosas que sean. Ni las enfermedades o las pestes, aunque se hagan pandemias. Tampoco las guerras, si bien las hay muchas y bastante sanguinarias. Mucho menos los genocidios, si bien se repiten sin cesar, todas las veces igual de inexplicables. Nada te contentará. Ni tan siquiera las gélidas aguas del Cocito, donde ahora chapotean tus pezuñas, apagan el ardor furioso dentro de tu seno inexistente.

Sin embargo, ¿cómo había comenzado todo?

Padre organiza el caos para establecer el universo sin límites, cohesionado por el éter, que de todo es la esencia invisible y de ligera pureza. Único en su constitución eterna, Él sopla la materia oscura del vacío y, al punto, vetas de oscuridad moldean contornos y crean volúmenes labrando la luz blanca; brotan entonces ciertos seres eternos, sin forma definida: los ángeles. Las dimensiones del tiempo y del espacio nacen con el primero de ellos; tu belleza es inigualable, brillante como las mañanas de sol. Lucero del alba. Padre te hace creer que te prefiere sobre los demás, pues te llama para discutir innumerables misterios. Hasta una vez en que se niega a sentarte en su regazo. No lo comprendes. Deambulas por el Empíreo haciéndote preguntas cuando una luz sonrosada anuncia

la mañana. Aurora aparece compungida por tu sufrimiento de astro. Te cuenta sobre la antigua profecía de la raza predestinada: Padre la creará y cuando esta raza le ofenda, Él mismo morirá para redimir la falta.

¿Por qué querría tener más hijos el progenitor bienamado por sus ángeles?, inquieres. Te llevas una mano al cuello: algo te ahoga. Con semblante atribulado apareces frente a Padre, la inseguridad envenenándote como el dióxido de azufre. Él escucha tus quejas, un gesto de tedio le cruza la cara. Luego, concede: es cierto, desea ensayar otra raza. Para eso cuenta con dos materiales: el éter del que están hechos los ángeles y el barro del que está hecha la tierra. Con barro moldeará seres dentro de los cuales meterá éter. Al barro lo llama “carne” y al éter, “alma”; dice que allí, en el alma, los nuevos seres pondrán a prueba su humanidad.

La inminencia de la nueva raza cae sobre ti con la fuerza de una espada antigua. El dióxido de azufre atrae la materia oscura abriéndote un abismo por dentro. Carnal y no etérea, la nueva raza será más imperfecta que la angelical. ¿Se supone que esto debe tranquilizarte? No comprendes. En la profecía de Aurora, Padre morirá por ellos, recuerdas. Pero la divina naturaleza de Padre es eterna.

En soledad, consideras tu situación, aunque eres incapaz de responder las preguntas que te formulas. Admiras, como tantas veces en el pasado, la capacidad de Padre para crear de la nada. El detalle es que, ahora, el sentimiento viene picado por la envidia: tú eres incapaz de crear y no inspiras celos ni causas sentimientos semejantes a los que sus palabras han sembrado en ti. De la mezcla entre la admiración y la envidia surge el resentimiento. La incertidumbre alimenta tu combustión. Lo peor es rumiar aislado el encono.

Mucho tiempo después, cuando casi has olvidado la profecía, oyes la trompeta del arcángel Miguel que llama a los ángeles. ¡Ah!, te llevas un puño a la frente: ¡Los humanos ya han sido creados!

Cuando llegas a donde han sido convocados, Padre muestra orgulloso su creación: dos míseras piezas de barro. Quiere que adoren las obras de sus manos. Sientes que el dióxido de azufre atrae la materia oscura abriendo un abismo dentro de ti. Sientes tu brillo titilar; con cada temblor tu temperatura se eleva. Sientes ira: Padre te ha traicionado.

—¡No venero barro e inmundicias!
—aúllas. Y para más desafío, añades:
—¡Plantaré mi trono en las nubes y será igual al del Altísimo!

Ahora sí: aquello que antes era brillo arde hasta convertirme en antorcha. El calor te agota: del humo brota un ser distinto, oscurecido. Lucifer. El portador de luz está convirtiéndose en el adversario. Eres Luzbel eres Lucifer pronto serás Satanás. Preso de la ira, buscas a los demás. Les cuentas que Padre es un monarca arbitrario, negado a la disidencia: sólo quiere seres dedicados a su adoración. En nombre de la libertad, los apremias a la rebelión.



Volver el rostro, 2024.

Dos tercios de los ángeles se mantienen fieles a Él. Saben que viene una nueva edad. Se organizan en batallones de arcángeles, querubines y serafines. El primer día vencen los ejércitos de serafines. Al siguiente, aterrorizarás a los querubines. Surgirás entre las sombras, sentado sobre un trono flamígero. En ese

momento ya te has planteado sustituir a Padre, pues quien siente dentro de sí el divino vigor no reconoce la omnipotencia de nadie. A la vanguardia de tu ejército irán innumerables máquinas, enormes y perversas, con largos y redondos tubos huecos por donde decenas de gases propulsarán proyectiles. Padre reconoce estos inventos endemoniados avistados muchas centurias en el futuro. Porque como existe fuera de todo tiempo o espacio, sabe desde el principio las acciones que sucederán y, aunque podría influirlas, no lo hace. Dota a sus criaturas de razón para que ellas mismas sean capaces de tomar decisiones. Por eso maduran con la vana aspiración a la libertad. Si buscabas vínculos con los humanos, allí están: el entendimiento y la ambición de ser libres. Pero tu libertad es una amenaza para Padre.

Al tercer día, Él manda a los arcángeles.

Miguel aparece revestido de poder divino para vencer a los tuyos. Avanza sobre el campo de batalla, con las manos llenas de rayos; como hará en el Apocalipsis, busca al dragón. Al fondo, contra el trazo delgado del horizonte, las monumentales figuras de Gabriel y Rafael destacan. Sus ejércitos los corretean hasta las murallas del Empíreo. Allí, las puertas se abren. Tú y tus ángeles rebeldes caen de espaldas, las alas abiertas, cubiertos de horror; con las miradas vueltas al cielo, que se aleja. Caen durante seis meses, seis días y seis horas; caen por siempre, nunca terminan de caer, desde ese momento penderán aterrorizados en las tinieblas eternas. La Caída es su tiempo y el abismo, su morada. Nomás llegar a la oscuridad absoluta levantan la mirada para escrutar el mínimo punto de luz a través del cual los arrojaron. Atrapados en ese margen perverso, la herida arderá siempre. Al despojarlos de su dignidad de ángeles, Padre los hizo demonios. De esa manera nacieron los polos del bien y el mal.

Revestido de tinieblas, te conviertes en Satanás, un cadavérico gigante



Armagedón, 2023.

con medio cuerpo prolongándose hacia la parte más meridional del abismo. En la septentrional, a la vista, dos caras nuevas emergen a cada lado de la que está en el centro, enrojecida por el fuego de la batalla celeste, blanca la diestra, negra la otra; así que seis ojos lloran tus tristezas, y sobre un trío de barbas corren lágrimas abundantes junto a babas sanguinosas. Al menos dentro de la gélida oscuridad del abismo nadie puede verte. Aunque, la verdad, para sufrir no se necesitan tantos órganos del cuerpo. Basta con el martilleo de una idea en el cerebro: el acoso de la razón. Como un arrepentido, te preguntas si merecía el pago de tu soberbia quien con tan alto rango te dio el ser, sin jamás echarte en cara su bondad. ¿Acaso tanto bien produjo mal dentro de ti? Te preguntas, en fin, si estás maldito porque por voluntad optaste, con absoluta libertad, por contrariar la de tu Creador. Pero la profecía de Aurora está vívida dentro de ti como para que estas cuestiones puedan preocuparte.

El frío te recorre el espinazo; Padre te abandonó para siempre. El resentimiento alumbrado de nuevo la vacuidad de tu ser. Adoptas entonces la determinación de descubrir qué significa la creación de los humanos. Inmerso en esa obsesión, el tiempo se diluye.

Una noche —pues en el abismo no hay *días*—, una figura envuelta en una larga túnica que le cubre la cabeza emerge entre las tinieblas. Avanza hacia ti, guadaña en mano. Alguien te susurra el nombre de ese demonio: “Samael”. Unos dicen que es quien mejor conoce la superficie; otros, que ni demonio es: hubo una época en que fue regente del Quinto Cielo y alguna vez se le consideró amigo de Padre. Tiene noticias. Ha conformado un grupo de *grigori*, los más eruditos entre los habitantes del abismo, para encontrar la manera de exterminar a los humanos. Sus conclusiones te interesan. Con la lumbre del resentimiento prendes una hoguera frente a la cual Samael se dispone a dar explicaciones.

Ni caliente ni frío, ni húmedo ni seco, aquello que era aire puro en el fresco Empíreo, el éter, esa naturaleza penetrante e inmaterial tanto de ángeles como de demonios, en el ser humano es algo distinto. Samael te explica que el alma puede considerarse éter por cuanto propaga las fuerzas electromagnéticas esenciales para las emociones; pero cuidado con su envoltorio de carne: corrompe su ligera pureza. Puesto que sus cuerpos son de carne y no etéreos, la solución está en hacerlos la fuente misma de la corrupción. Para descubrir de qué manera pueden lograrlo, él y sus *grigori* llevan tiempo observándolos:

—En el Edén que Padre les ha dado por morada...

—¿Tienen ya *lugar* en la Creación? —inquieres, mortificado.

Samael asiente, sabe por qué eso te preocupa. Formados enteramente de gases, ángeles y demonios no ocupan espacio: existen sólo en la dimensión del tiempo, como la ideas y las fantasía. Padre los hizo con su misma naturaleza de éter; sin embargo, no son *eternos* como él. Existen *para* siempre, no *desde* siempre.

—¿Son perpetuos los humanos?

Imposible responder semejante pregunta. Samael prefiere hablar de su experiencia con los humanos piloto. Como muestras de la raza que vendrá, se ha fijado en la materialidad de su carne, la membrana que separa sus almas de aquello que los rodea. Son seres con cuerpos esponjosos, llenos de poros; incapaces de aislarse por completo del mundo, que será la herramienta de su aniquilación.

Sonríes: los imaginas bordeados por el grueso lápiz negro de su resentimiento

—Planté un árbol en el Edén. Es un experimento. Es el Árbol de la Sabiduría —dice.

Levantás una ceja... Piensas: un demonio que fue *Su amigo*. El demonio más útil del abismo, sin duda. Sonríes, tienes una idea: alguien debe hacer una visita a los seres humanos. Propones a Samael poner a los demás demonios al corriente

de las investigaciones de sus *grigori*, seguramente entre todos podrán elucubrar muchas y muy dolorosas maneras de acabar con los humanos. Samael acepta. Entonces organizan un consejo general a donde los convocan. En cuanto aceptan, un palacio para el asiento del gobierno, que es al mismo tiempo un tribunal, se construye en el abismo. Te conviertes en el Señor y juez de las Tinieblas. Lllaman Pandemónium a ese lugar. Eres Luzbel eres Lucifer eres Satanás; eres, desde ese momento, además, el Señor de las Tinieblas.

Los demonios son indisciplinados y durante un rato pierden el tiempo debatiendo acerca de diversas cuestiones. Gritos, interjecciones y palabras aisladas en una marea de murmullos fomentan el desorden. Algunos quieren redundar sobre los acontecimientos por medio de los cuales fueron despojados, marginados y demonizados; otros desean iniciar una nueva guerra para recuperar el Empíreo: no creen que sea una causa perdida. Tú no tienes tiempo para eso: quieres acabar con la raza humana antes de que cometan la falta por la que morirá Padre. Lllamas a los demonios al orden, mas no escuchan.

—*iPape Satàn, pape Satàn aleppe!* —insistes en devolverlos al orden.

Samael interviene para ponderar cómo los hallazgos de los *grigori* afectarán la profecía. Algunos, atraídos por las descripciones del Edén, se ofrecen para indagar en las actividades de los humanos, pero te niegas: irás solo, Aurora te reveló a ti la profecía.

Cedros, pinos, abetos y hasta palmeras forman una muralla espesa, cundida de zarzales y arbustos. Detrás de esa muralla encuentras el Edén. De lejos avistas el Árbol de la Sabiduría. Serpenteante avanzas hasta donde está, preguntándote por qué Samael lo llamaría así. ¿Por qué no, por ejemplo, Árbol de la Vida? Al llegar comprendes que tu tarea es más fácil de lo que pensaste. Los humanos están al pie del árbol, admirando la fron-

dosidad de sus hojas, así como la belleza brillante de sus frutas. La visión de la pareja te abrume: donde esperabas encontrar dos cipotes de tierra hay, en cambio, un hombre y una mujer. ¡Qué rara belleza la del barro cocido!

En cuanto te repones, apenas un segundo te basta para imaginar a una serpiente y diseñar la venganza. Ahora tienes todo lo que necesitas. Una serpiente. Un árbol. Un hombre y una mujer. Las historias empiezan con casi nada.

Sin embargo, cuando todo ha terminado, no puedes creer el pobre resultado. La rebelión condenó a los ángeles rebeldes al vacío tenebroso, pero el castigo para los humanos soberbios se limita a que el hombre labre el barro, la materia misma de su carne, y a que, con los dolores del cuerpo, la mujer traiga otros humanos al mundo. ¿Qué tipo de caída es ésta?, te lamentas. Te sientes de nuevo timado por Padre. Habría sido más acorde con su disgusto por la disidencia que acabara con el hombre o con la mujer.

No, con la mujer no. Porque ella tendrá hijos, a quienes querrás tentar también. Y, por consejo de Samael, volverás tiempo después para herir al primogénito.

Pero lo encuentras ya marcado.

Se llama Caín. La relación con su hermano será el modelo de la convivencia entre los humanos. En honor a la verdad, no eres responsable de eso: lo que pasó entre ellos es hechura de Padre: ambos le ofrecen sacrificios, pero Él sólo acepta los de Abel, el más joven. Luego, entre los humanos también tiene favoritos. ¿Qué es ese Padre caprichoso sino un artilugio para promover el rencor? Un día, mientras aran los campos, los hermanos hablan al respecto. El mayor tiene el alma acalorada, no escucha razones. Los argumentos del menor son insuficientes. De pronto, Caín arremete contra Abel, que muere al instante. Sufre, Caín también, el encono. Jamás olvidará el sentimiento. Resentirá a Padre hasta el último día de su vida. Al menos a Caín le queda el consuelo de la muerte,

si tuviera tu naturaleza etérea viviría por siempre carcomiéndose de odio.

Contento por lo que has descubierto, vuelves al infierno. Buscas a Samael y lo encuentras nuevamente de pie ante la hoguera de rencor. Dentro de la capucha que lo cubre, buscas sus ojos o si quiera su cara para mirarlo.

—El alma toma las decisiones morales: el mal es el precio de la libertad —dices, frotándote las manos: ni frente a una hoguera te calientas del frío infernal.

—¿Y qué enseña eso? —pregunta Samael.

¡Qué peste con tantas preguntas! Un vago deseo de quemarlo con tu gélida mirada te embarga, pero te contiene porque el exasperante erudito tiene un punto: los demonios no pueden separar el alma del cuerpo, los humanos deben entregar su alma. Sólo así encontrarán la perdición.

—Debemos conformarnos con corromper el alma —contestas.

Samael asiente. Sugiere que llamen “pecados” a las faltas de las personas.

Tardas un rato en comprender por qué está tan interesado en que hablen sobre el tema: el pecado es la herramienta para demonizar a los humanos; los convierte en seres a la medida de ese monarca arbitrario que es Padre, quien sólo conoce la bondad si se trata de adorarlo. Al menos tú tienes el consuelo de que una vez fuiste un ángel. ¿Qué tienen los humanos? Pedazos de barro que con la muerte vuelven a ser tierra y polvo. Tú eres Luzbel eres Lucifer eres Satanás.

El descubrimiento te llena de alegría. Por fin le ganas una a Padre.

—*iPape Satàn, pape Satàn aleppe!* —invocas a tus hermanos, entre carcaxadas. El eco de tus risas se reproduce en las once mil legiones de seis mil seiscientos sesenta y seis demonios que ocupan el abismo. Y todos bailan y cantan a la vez, causando un escándalo atroz.

En el futuro, san Agustín argumentará que el pecado es la estructura del universo; que Padre permite el mal para extraer el bien. Intentarás dictarle la doc-

trina tal como la concibe Samael, pero el futuro santo es terco, como Padre. Discute contigo. Para él, las caídas en desgracia tanto de los ángeles como de los humanos serán sólo historias ejemplarizantes. Afirmará que el sistema que Padre ha diseñado, en el que los hijos mayores se ponen en contra de los menores, como Caín contra Abel, convierte a los primeros en el instrumento para corregir los malos hábitos y las costumbres perniciosas de los segundos. Comprenderás, entonces, que el pecado, aunque haya sido diseño de Samael, ya estaba contemplado desde el remoto principio en la “sagrada” arquitectura de Padre. En realidad, nunca le has ganado. El bien necesita del mal para existir, es tan simple como eso: Él lo sabía desde antes de la Creación. Para mostrarse como el eterno benefactor, necesitaba de un Adversario. ¡Y tú, ahito de resentimiento, compareciste presto! Sin embargo, jamás le darás el gusto a san Agustín de darte por derrotado. Le contestarás que el alma permite elegir entre lo bueno y lo malo, y que la única libertad verdadera sería que los humanos pudieran regirse a sí mismos, que para eso tienen conciencia. Él lo negará. Estará furioso: afirmará que el objeto de la vida humana es la relación con Padre. Ay, por favor: Llamará a eso estado de gracia...

¿Que cómo sé tantas cosas? ¡Ay! ¿Es que aún no te has dado cuenta? ¿Por qué crees que conozco tanto sobre ti? Dime: ¿Te has olvidado de la otra parte de la profecía? ¿No dijo Aurora que Padre morirá por los humanos? ¡Él, cuya divina naturaleza es eterna! ¿Qué alternativa tiene Padre a la muerte, él que es eterno...? Mírame: ¿lo comprendes? ¡Exacto! Un hijo sin raza, porque es eterno y mortal, por eso tiene dos razas al mismo tiempo. Ahora comprendes, ¿verdad? Bueno, entonces llegó la hora de comenzar por el principio:

—Encantado de conocerte, espero que adivines mi nombre... *℞*



Abertura flujo, 2024.

GABRIEL ELJAIK-RODRÍGUEZ

La venganza gótica de América Latina

Entrevista con la RUM

El profesor Gabriel Eljaiek-Rodríguez aparece súbitamente en la pantalla de la computadora. Tanto la luz de la tarde, que entra de lleno en su habitación, como el espejo recargado en la pared sugieren que, pese a su fascinación por los vampiros y otros monstruos góticos, él conserva plenamente su naturaleza humana. Hace algunos años, el interés de la academia anglosajona en su tema de estudio lo llevó a trabajar en Estados Unidos. Durante dos horas, sostenemos una cautivante charla sobre las formas que cobra el gótico en América Latina.



Fotograma de la película *El Conde*, 2023.

Revista de la Universidad de México (RUM): Podría decirse que el gótico es un género mutante, pues continuamente absorbe elementos de otros géneros y corrientes. Usted ha escrito que sus interacciones con otros géneros son difíciles de discernir pero, a la vez, afirma que todas las manifestaciones del gótico conservan algo que lo hace reconocible. ¿Cuál es su definición mínima del gótico? ¿En qué se asemeja y en qué se distingue del *gore*, de la ficción *weird*, de la novela negra?

Gabriel Eljaiek-Rodríguez (GER): Realmente es un género difícil de definir. En general, se le define respecto al gótico inglés de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como género, tiene una serie de características reconocibles. La atmósfera es oscura y densa: los relatos ocurren de noche, en bosques, bajo una tormenta, se oye el aullido de un lobo o el batir de alas de un murciélago. Además, sus personajes son estereotípicos. Casi siempre, el héroe es inefectivo, es decir, intenta

rescatar a su amada, pero no lo consigue. Suele haber una damisela en peligro que necesita la ayuda de un hombre, aunque después esto cambiará. Sobre todo, el villano es la encarnación de la maldad y, por lo tanto, es mucho más efectivo que el héroe. La ambigüedad, por sí misma, es un rasgo definitorio: en algún punto del relato, los lectores no sabemos si acontece algo sobrenatural o si uno de los personajes tiene problemas mentales. Esto caracteriza a las novelas tradicionales como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole o *El monje* de Matthew G. Lewis.

Claro, hay elementos que se superponen. A veces encontramos mucho *gore* y otras veces está casi ausente. La manera como me aproximaría a esto es: si estamos viendo simplemente *gore*, yo diría que se trata de formas de horror que no son necesariamente góticas; en cambio, si estamos leyendo una historia de vampiros, podemos afirmar que es gótica.

La mutación de este género empieza desde muy temprano, lo mismo que las

parodias. En mi libro sobre el gótico latinoamericano uso el término “poner fuera de lugar”, porque esta mutación desplaza el gótico tradicional.¹ Se supone que este género sólo existe en Inglaterra y en zonas frías, como los Balcanes, pero también aparece en el trópico. Al leer a Mariana Enriquez o a Mónica Ojeda encontramos elementos góticos, pese a que la historia ocurre en un barrio de Buenos Aires o de Guayaquil, a miles de kilómetros del centro histórico del gótico.

RUM: En la literatura y el cine latinoamericanos, ¿el gótico ha funcionado como una estética de oposición al realismo? Cortázar, por ejemplo, lo defiende en estos términos.

GER: ¿Qué es lo sobrenatural si no la oposición más firme al realismo? Luis Ospina y Carlos Mayolo, cineastas de Caliwood emblemáticos del gótico tropical,

filmaron *Agarrando pueblo* —conocida también como *Los vampiros de la pobreza*—, un falso documental que critica de manera salvaje el cine realista de los años sesenta por su inclinación a la “pornomiseria”, a visitar y filmar los barrios pobres de América Latina. Esas películas se hicieron a costa del sufrimiento de las personas porque, claro, nada del dinero que ganaron se fue a las comunidades. Así que Ospina y Mayolo se opusieron a esa forma de realismo.

Yo añadiría que el gótico se opone a ciertos géneros impuestos desde Estados Unidos y Europa en América Latina. Cuando se habla de la literatura de nuestra región, la mayor parte del tiempo se le clasifica como realismo mágico, como si todo lo sobrenatural y lo extraño perteneciera a este género. Incluso hay académicos que etiquetan libros de Mariana Enriquez como realismo mágico, aunque obviamente no lo sean.

RUM: *Selva de fantasmas* subraya la crítica contra las élites como un rasgo del gótico latinoamericano. Usted identifica élites

1 *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2017.



Fotograma de la película *Carne de tu carne*, 1983.



Fotograma de la película *Agarrando pueblo*, 1978.

muy precisas y diversas, pero todas vampirizan, en el sentido marxista, a las clases oprimidas.

GER: En la mayoría del gótico latinoamericano vemos esta crítica social. Hay por lo menos dos formas de pensar a las élites. Primero, las que vienen de Europa o Estados Unidos. Es clarísimo en *Vampiros en La Habana*, una película en la que los líderes vampiros de Occidente viajan a la isla para apoderarse de un recurso elaborado en Cuba: el vampisol, una poción que les permitirá sobrevivir bajo la luz solar. Esta crítica también se encuentra en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Cortázar.

Por otra parte, están las élites regionales y locales. En el gótico tropical, tanto el colombiano como el caribeño, los villanos son magnates azucareros. En los cuentos de Horacio Quiroga, por ejemplo, en “El almohadón de plumas”, se perciben aspectos de una oligarquía uruguaya, así como el machismo de las élites. Los cuestionamientos de los roles de género vuelven a aparecer en el gótico contemporáneo con Samanta Schweblin, Guadalupe Nettel, Enriquez y Ojeda. En general, las élites locales son representadas como monstruos que chupan sangre y que heredan de los europeos o los estadounidenses sus prácticas de explotación. No sólo pasa en el gótico latinoamericano, sino también en el latinx. El relato de la novela *Mexican Gothic* ocu-

rre en México, pero la élite es una familia inglesa que odia a los mexicanos.

RUM: Igual de revelador es toparse con militares y paramilitares como personajes del gótico de nuestra región. Usted ha escrito sobre cómo los autores góticos latinoamericanos abordan las desapariciones cometidas por el crimen organizado y las dictaduras: el vampiro clásico transforma a su víctima en su par, en cambio, los cadáveres desaparecen o son abandonados en el campo en algunos relatos de nuestros países, lo que resulta inquietante y actual.

GER: En la película colombiana *Carne de tu carne*, el ayudante de la élite es un paramilitar que intermedia entre ésta y los campesinos. Cualquier colombiano, al ver la película, sabe precisamente de qué horror está hablando. Por su parte, *KM 31* de Rigoberto Castañeda contiene elementos que están conectados con los feminicidios en Ciudad Juárez, es decir, con modos más contemporáneos de desaparecer o eliminar personas. El gótico aborda estos crímenes a partir de los rasgos que posee como género: los representa como monstruosos y se cuestiona si estamos viendo simple violencia o si se trata de algo sobrenatural.

Debido a que Latinoamérica sufrió tantas dictaduras en el siglo xx, los desaparecidos comenzaron a surgir en narrativas góticas. El cine argentino de horror es un buen ejemplo. Está el caso de Adrián García Bogliano, un director *gore* con algunos suspiros góticos.

RUM: A la vez, el gótico suele caracterizar a las élites como decadentes, aunque no estén en declive y, en realidad, sean muy persistentes en nuestra región.

GER: Sí, son persistentes. Yo diría que este género las caracteriza como se-

res con un deseo constante de consumir y explotar, lo que les ocasiona algunos efectos internos. Pienso en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, en la idea de un personaje bellissimo por fuera, pero que tiene una podredumbre interna. El gótico presenta este tipo de maniqueísmo. Afortunadamente, los escritores y cineastas también juegan con estos elementos, los subrayan y los cuestionan. Drácula es un monstruo que chupa sangre y, al mismo tiempo, es un personaje trágico que llega a cuestionar su propia inmortalidad. Igual de trágico es Frankenstein. El gótico más contemporáneo ha problematizado mucho este asunto. En *Entrevista con el vampiro* y todo el ciclo de Lestat, Anne Rice escribe sobre lo impresionante y fabuloso de ser un vampiro, pero también sobre su aspecto trágico.

Yo diría que la decadencia proviene de complejizar el tema. En apariencia, estas élites tienen todo, pero si las miramos un poco más de cerca, resultan monstruosas y decadentes. En el cine de horror colombiano, las élites están podridas. Al final de *Carne de tu carne*, cometen incesto, una señal inequívoca de podredumbre social, ¿no? Además, emergen de la tierra como zombis, lo que enfatiza la percepción de que están dañadas por dentro. Me parece que esto tiene que ver con su ruptura del contrato social, que no sólo se manifiesta en la endogamia, sino también en la violación de otras personas y de ciertas estructuras sociales.

RUM: El gótico postula que es imposible suprimir el mal. El héroe del relato, como usted señala,

es inepto. En cuanto a nuestra realidad en América Latina, ¿encuentra una relación entre la impunidad que gozan los poderosos y privilegiados y el mensaje gótico sobre la persistencia del mal?

GER: Claro, en nuestra historia hay dinastías que se extienden, haciendo daño durante décadas, pero en pocos casos reciben algún castigo. Muchos autores lo reconocen. La película de Pablo Larraín, *El Conde*, representa a Pinochet como un vampiro y juega precisamente con la idea de la impunidad. Como dictador, Pinochet cometió horrores en Chile por los que iba a enfrentar un proceso judicial pero, como estaba viejo y enfermo, se salió con la suya. La impunidad de los gobiernos y las élites encaja muy bien con la tesis gótica del mal que no muere. Aunque el vampiro sea asesinado, permanece la duda sobre si volverá.

RUM: Para el imaginario gótico inglés clásico, Europa del Este ocupa la posición de la otredad. ¿Cuáles son los espacios geográficos de la otredad para el gótico de nuestra región?

GER: Sería simplista decir que el gótico siempre piensa al otro monstruoso como algo externo. Latinoamérica fue monstrificada primero por Europa y luego por Estados Unidos, pero el mecanismo no se detiene ahí. Los autores de este género piensan constantemente en los procesos de construcción y exclusión del otro que suceden en nuestros países.

El centro ha construido a la periferia como bárbara. También se ve mucho en Argentina: Buenos Aires es el centro del mundo, al tiempo que otras partes del país e incluso las afueras de la ciudad están pensadas como áreas poco civilizadas. Hay un juego doble al respecto: por un lado, las élites construyen a otros como monstruosos; por otro, las élites son monstruosas por excluir al otro.



Fotograma de la película
KM 31, 2007.

Por ejemplo, Colombia es un país centralista. Las élites están en las montañas, entonces la zona del Caribe se construye como bárbara. Hay conexiones entre esto y lo que afirmaban los europeos sobre la barbarie y el clima, algo completamente racista e irracional que se usó en los siglos XVIII y XIX para insistir en que las personas de las zonas centrales son más civilizadas en comparación con la gente de las costas. El centro ha construido a la periferia como bárbara. También se ve mucho en Argentina: Buenos Aires es el centro del mundo, al tiempo que otras partes del país e incluso las afueras de la ciudad están pensadas como áreas poco civilizadas. Hay un juego doble al respecto: por un lado, las élites construyen a otros como monstruosos; por otro, las élites son monstruosas por excluir al otro.

RUM: Pareciera que, recientemente, se han multiplicado los adjetivos del gótico. Usted ha escrito sobre el tropical, aunque también se habla sobre el pampeano y el andino. ¿Considera que esta diversidad contribuye a su proyecto de hacer visible el gótico latinoamericano o el concepto se ha fragmentado tanto que resulta inútil u ocioso? Algunos lec-

tores sienten recelo ante tantos góticos y hay quienes advierten que se trata de “pura mercadotecnia”.

GER: Me parece interesante que algunos lectores se sientan saturados de gótico y exclamen “¡ya, no más!”. Para mí, la inclusión de estos góticos comenzó hace apenas quince o veinte años. Hay libros publicados en 2002 o 2003 que no consideran este género más allá del Caribe. En cierta forma, la atención que recibe el gótico de nuestra región es nueva. A mí me parece genial que surjan nuevos adjetivos del gótico, no necesariamente por motivos de mercado, sino por especificidad.

Yo escribí *Selva de fantasmas* en 2012, pero el libro fue publicado en 2017, y entre esos años ocurrieron un montón de cosas. Yo lo pienso como una tropicalización del gótico. Quise usar el término “tropical” de forma muy amplia, para abarcar desde México hasta Argentina, porque me refiero al mecanismo de apropiarse, descontextualizar y reconstruir el gótico en esta parte del mundo. Es una bola de nieve que va creciendo, pero que también se fragmenta y aparecen no sólo académicos que estudian el tema, sino escritoras absolutamente geniales como Enriquez, Schwebelin, Ojeda.

RUM: Por otra parte, existe una relación ambigua entre la ciencia y el gótico. La referencia más obvia es *Frankenstein*, pero usted analiza “Yerbas y alfileres”, de la argentina Juana Manuela Gorriti, un relato que enfrenta a un médico con lo sobrenatural.



Cartel de la película *Santo contra las mujeres vampiro*, 1962.

GER: La palabra mágica para describir esa relación es “ambigüedad”. En *Frankenstein*, Mary Shelley cuestiona hasta dónde podemos asemejarnos a Dios y crear vida. El gótico latinoamericano adopta esa interrogante sobre los límites de la ciencia. El cuento de Gorriti se pregunta si la ciencia nos dirá algo nuevo o si la magia y la tradición lo dijeron antes.

En este género aparece constantemente la lucha entre la explicación científica y la irracional. De cierta forma, estoy volviendo a la pregunta sobre el gótico contrapuesto al realismo. Desde el inicio del gótico inglés, casi siempre hay un personaje que no cree en lo sobrenatural y trata de explicar todo mediante la ciencia, pero el relato demuestra

que está equivocado, que el pensamiento científico y analítico no puede explicar lo que ocurre.

RUM: Una de las propuestas más interesantes de *Selva de fantasmas* es que el gótico sobrevive en el cine de los luchadores mexicanos, una postura que disputa el juicio de Carlos Monsiváis.

GER: Es maravilloso leer los ensayos de Monsiváis y constatar su amor por lo popular. Por eso me pareció muy extraño que se aproximara casi con vergüenza al cine del Santo. En esas películas hay cosas graciosas, se ve que no tenían presupuesto, pero el espíritu del gótico está presente en las cintas en las que el Santo se enfrenta a Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo, las mujeres vampiro e incluso a las momias de Guanajuato. Aunque el Santo es bueno y siempre gana.

RUM: El Santo no es el clásico héroe inepto del gótico.

GER: Exacto. Es un poco risible para un espectador que se ubica en un lugar superior, como me parece que hace Monsiváis, cuestionar que el Santo, que no tiene poderes, venza a Drácula con movimientos de lucha libre. Pero a mí me parece que es parte del juego del gótico latinoamericano: podemos enfrentar, destruir o sacar a Drácula de México gracias al Santo. Los directores de esas películas conocen muy bien el canon. Se aprecia un homenaje al Drácula de Hammer Film Productions y al Hombre Lobo de Universal. Claro, en América Latina, este conocimiento sirve tanto para hacer homenajes como parodias.

RUM: ¿Existe un monstruo gótico creado en América Latina que goce de la fama de Frankenstein o Drácula?

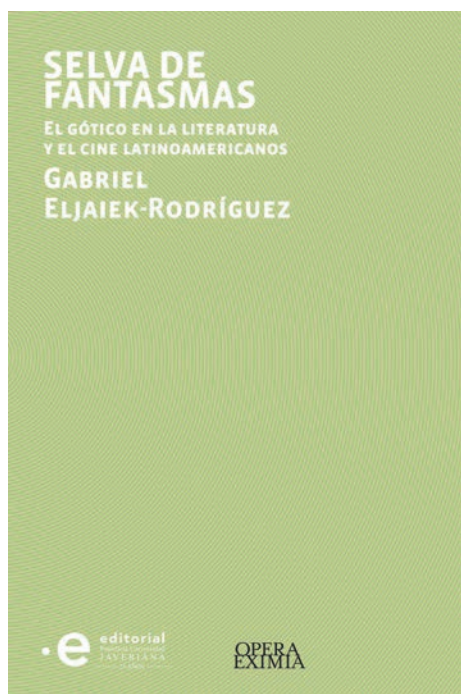
GER: No hay un monstruo representativo, pero sí varias particularidades. Latinoamérica ha perfeccionado el insecto chupasangre que aparece, por ejemplo, en “El almohadón de plumas”. Quiroga no dice que sea demoniaco, simplemente es un parásito. En *Cronos* de Guillermo del Toro hay una variación: un bicho, en realidad, un dispositivo mecánico, es lo que produce el vampirismo.

También tenemos figuras más conectadas con el folclor. Por ejemplo, el Chupacabras, un monstruo muy contemporáneo. Surge a finales de los noventa en Puerto Rico, pero empiezan a aparecer testimonios desde México hasta la Patagonia. Tendría que pensarlo un poco más, pero me parece que nos enfocamos en animales que se transforman en monstruos o que estas criaturas subrayan la percepción de Latinoamérica como el espacio de lo monstruoso, lo que está conectado con la colonización española.

RUM: Sí, claro, que éramos bárbaros caníbales.

GER: Exacto, el caníbal es otra figura creada por los europeos y ubicada en Latinoamérica. Creo que algunos monstruos góticos de nuestra región se relacionan con la animalidad o la barbarie. De cierta forma, tomamos y transformamos la monstrificación que nos impusieron: si nos van a declarar bárbaros y monstruosos, entonces crearemos un monstruo que devore a los europeos y los estadounidenses.

RUM: Suena como una gran venganza gótica. *RM*



Gabriel Eljaiek-Rodríguez, *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2017.

DAHLIA DE LA CERDA

Gótica barrializada: seguir siendo bárbara

El término “gótico” viene de “godos”, y los godos fueron considerados bárbaros por el Imperio romano. Los bárbaros eran los otros, los que no hablaban como los civilizados, los que no eran domesticables, los que no podían ser comprendidos ni asimilados sin violencia. Llamar a alguien godo era decirle salvaje, inculto, invasor. Lo gótico siempre ha sido una forma de resistencia desde la oscuridad. Un salvaje puede convertirse en un “buen salvaje” si se integra, un bárbaro siempre será una amenaza.

Siglos después el arte gótico retomó ese insulto y lo convirtió en estética: el triunfo de la luz. En los años setenta y ochenta, tras

Te vistes de noche, te pintas de luna indiferente y bailas sola,
Ciudad de México, 2024.

Todas las fotografías son de
Filemón Alonso-Miranda.

© Del autor.



la explosión del punk, varias bandas británicas como Bauhaus, Siouxsie and the Banshees y Southern Death Cult comenzaron a desarrollar un sonido oscuro, melancólico y teatral que la prensa musical bautizó como *gothic rock* o simplemente *goth*, retomando el nombre para describir tanto la estética como la atmósfera de ese nuevo movimiento.

Dice Kateb Yacine que hay palabras que cargan siglos de desprecio y que, si una se las apropia, se convierten en armas. “Gótico” es una de ellas: de insulto romano contra los godos —los bárbaros— pasó a nombrar una arquitectura medieval y más tarde a bautizar un movimiento musical y artístico que jugaba con la oscuridad. Pero mientras en Europa ese gótico se presentaba como sofisticación, en mi experiencia mexicana y barrializada también funcionó como un proceso de blanqueamiento y desbarrialización. Por eso mi historia con el gótico empieza y

termina entre la máscara blanca que me exigía la escena y la raíz bárbara que hoy reivindico para seguir siendo, a propósito, una gótica barrializada y barbárica.

Crecí en casas que nos prestaban, con Los Temerarios sonando desde antes del amanecer. Mi mamá tenía una cantina de barrio con rockola, alfombra roja en las paredes, luces neón y una barra donde ella reinaba entre albañiles, tianguistas y taqueros. Sus amigas eran trabajadoras sexuales, chicas trans y travestis. Viví en veinte casas distintas de colonias marginales y barrios populares. La atmósfera de mi niñez y los primeros años de mi adolescencia era luminosa: olor a Fabuloso morado, perros ladrando, cumbias colombianas o laguneras saliendo de las ventanas abiertas. También había arte: la Virgen de Guadalupe, mujeres chichonas con sombrero ranche-ro, Francisco Villa, Emiliano Zapata con los ojos entintados de rabia, Nezahual-

cóyotl con su penacho bien emplumado, todos compartiendo barda como si fueran familia. Ésa era mi postal.

La música que escuchaba no era una decisión estética, era lo que había. Y lo que había era regional mexicano. Grupo Mojado, Grupo Bryndis y El Coyote y su Banda Tierra Santa, porque una prima y un primo organizaban bailes, charreadas y tardeadas a los que me llevaba Alejandra, una de las tantas mujeres que me cuidaban porque mi mamá trabajaba de noche, y que me trataba como hija sin haberme parido.



En las noches uniformes de la ciudad, la ropa se vuelve coraza, Ciudad de México, 2024.

Luego mi mamá quiso invertir en mi futuro y lo hizo a lo grande: me metió a un colegio. Ahí descubrí la primera otredad: la naquitud y la barrialidad. Las otras niñas tenían nanas uniformadas, casas con jardín y pasto, *lunch* con etiquetas gringas. Yo llegaba con el uniforme mal lavado, los zapatos sucios y los útiles escolares reciclados. Me decían gata, me decían naca, me decían pobretona.

En la secundaria, me metieron a una pública. Vivíamos en una vecindad de La Purísima con baño compartido, donde los vecinos eran trabajadoras sexuales, vendedores del tianguis, danzantes, ex-convictos y rateros. Ahí conocí a Sandra Leticia, la Sandy, con quien tejí una de las amistades más importantes de mi adolescencia. Su familia era eso que la gente clasemediera llama “barriobajera”. Para mí, la suya era una familia unida,

ruidosa, trabajadora, devota y cariñosa. Vendían ropa de paca en el tianguis, danzaban para el Señor de las Tres Caídas, pintaban murales religiosos, iban al balneario los domingos. Me abrazaron sin condiciones. Íbamos juntas a los tapan-cos de la feria, a los bailes de Cuisillos y Pequeños Musical; nos pintábamos las pestañas con rímel morado de la manzanita y labial mágico. Arracadas enormes, copete estilizado con Aquanet, delineador gris y ropa de paca: éramos las reinas del barrio y de los bailes.

Y luego, como pasa en el barrio, todo se acelera. Sandy se casó. Yo reprobé un año por andar de baile en baile. Mi mamá, que no quería que el barrio me tragara, me regresó al colegio. Ahí, otra vez, el desprecio. Había un programa de becas para habilidades especiales. Mi habilidad especial era la pelea, el fronteo, que acá se le decía “debatir”. Me gané una.

Desde muy pequeña me atrajo el horror. Me fascinaba disfrazarme, en Día de Muertos, en Halloween. Pero mi mamá era cristiana. Cristiana, pero amiga de putas, de trans y de borrachos. La cantinera que te hacía “báscula” si no pagabas la cuenta y luego te decía “que dios te bendiga”. Era contradictoria y hermosa. El aborto no era tema tabú, pero el Halloween estaba prohibido porque ofendía a Dios. “Eso es del diablo”, decía. Y aquí entra mi papá, que no estaba para pagar la renta, pero sí para llevarme al tianguis de los Muertitos, disfrazarme de momia de Batman, echarme sangre falsa hecha con salsa y regalarme una infancia que no entendía de reglas.

Mi papá creía en brujas. Él venía del barrio y aunque su familia había “salido adelante” hasta llegar a clase media alta, conservaba esas creencias híbridas entre lo católico, lo mágico y lo primitivo. Como yo nací con una enfermedad genética, él pensaba que me habían hecho “un trabajo”. Entonces me llevó con todas las brujas famosas de México. Me pasaron huevos por el cuerpo, me azotaron con ramas de pirul mientras rezaban La Magnífica, y otras —las más oscuras— me

Por eso propongo llamar nacoficación a este proceso mediante el cual se marca, rebaja o ridiculiza a un sujeto o expresión artística por no cumplir los estándares de blanqueamiento estético y de clase. No importa cuánto dolor, oscuridad o calidad contenga una obra: si suena o se ve muy barrio, será empujada a los márgenes. Y a los que consumimos esas obras también se nos excluye. Por eso muchos, como yo, aprendimos a callarnos.

hicieron limpias rezando el Padre Nuestro al revés. Fui a Catemaco, a El Nigromante de Zacatecas, al monte y a los mercados. Esos fueron mis primeros viajes. Así empezó mi educación oscura.

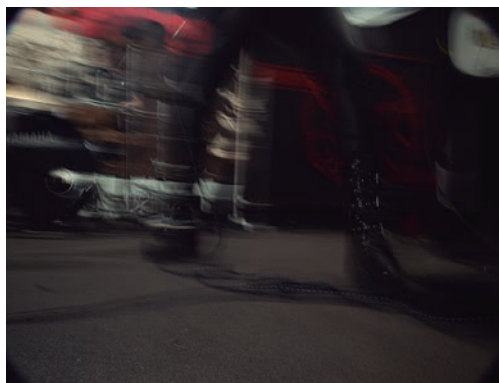
En el colegio me fui de amiga con la Zayda, *nerd* brillante de clase media alta, simpática, de esas personas que no necesitan demostrar nada para destacar. En una feria del libro lo escuchamos: Tristania. Y yo dije: “Yo sí te cambio a Los Temerarios por esto”. El chavo gótico del puesto nos vendió también Nightwish, Lacrimosa, After Forever y una revista llamada *Gótica*. Me clavé. Dije: yo siempre he sido esto, sólo me faltaba el *sound-track*. Para conservar mi beca, empecé a leer. A leer señores blancos occidentales. Y entre lecturas, sin darme cuenta, se me fue metiendo otra estética y otro paradigma. Una oscuridad blanca, europea, triste. Una noche que no bailaba, que no tenía cumbia.

Ahí, sin saberlo, empezó el gótico. Una oscuridad distinta. Me empecé a vestir de negro, a performacear una esté-

tica europea. Me alejé de todo lo que me había formado. Como dice Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*: “En las personas de color hay una zona de no-ser”. Yo negué mi origen barrial para poder encajar.

El gótico fue una paradoja porque, por un lado, reafirmó mi oscuridad personal, pero también me blanqueó. Durante tres años compré música en la pistería. Pero muchas veces lo que había en los puestos no era gótico, sino rock nacional y metal en español. Y ahí descubrí a Tex Tex, El Haragán, Barrio Pobre, Banda Bostik. Y me identifiqué. Era música que venía de algo que sí conocía: la calle, el tianguis, la precariedad y la violencia, pero también la oscuridad precisa. En esa época ser gótica no era como ahora. Si decías que te gustaba Anabantha, que leías a Mario Cruz o, peor aún, que escuchabas “rock urbano”, de inmediato te nacoficaban. Te etiquetaban como naca y *poser*, la peor combinación. Alto insulto para una chica hipersensible, melancólica y de libro de Cioran bajo el brazo. Era mejor callarte. Porque si no estabas lo suficientemente blanqueada, te lo cobraban con el insulto y la exclusión.

Una vez mencioné que me gustaba El Haragán. Me dijeron que era música de nacos. Que, si me gustaba la literatura “local” y las bandas nacionales, era una ñera. Vestida con terciopelo, pero ñera. Dejé de hablar de los bailes. Dejé de decir que mi ropa gótica era ropa de encaje comprada en la paca y arreglada por la costurera del barrio. Me volví la chica gótica que leía lo correcto, escuchaba lo correcto, decía lo correcto. Empecé a leer todo el canon: *Drácula*, *Frankenstein*,



Botas altas de plataforma, collares de estoperoles, maquillaje oscuro y labios pintados de negro, Ciudad de México, 2024.

Poe, Goethe, hasta que llegué a Nietzsche y luego a Heidegger, Kierkegaard y Schopenhauer.

Nietzsche dice, palabras más, palabras menos, que hay gente elevada y gente del vulgo. Y todo en mi entorno gótico reforzaba esa idea. Como decía Parálisis Permanente: “Leo libros que no entiendo más que yo”. Y si tú los entendías, entonces pertenecías. Y si no, eras parte de lo que Nietzsche despreciaba: las masas ignorantes, pobres, ruidosas, feas. ¿Y cómo se veían esas masas? Como yo.

Me escondí. Escondí mi música, mi historia, mi calle, mi habla. Empecé a hablar más lento, más fino, de usted, para parecer más refinada. A corregirme a mí misma. Quería parecer más gótica, que en esa época significaba más blanca, más delgada, más europea. Fanon dice que el colonizado no sólo se pone la máscara del amo: desea ser el amo. Y yo deseaba parecer lo más europea posible, no

quería que me dijeran polvorón chopeado en coca cola o, peor aún, cucaracha de panadería, como les decían a los góticos que no lograban blanquearse lo suficiente. Decían que el maquillaje gótico era para parecer muerto, pero en realidad era para parecer europeo. Porque la muerte blanca sí era estética. La muerte marrón era grotesca.

Grada Kilomba dice que la belleza, como el conocimiento, está atravesada por la colonialidad del ser y del saber. Y eso se notaba en qué autores se podían leer, qué música era válida y qué estéticas eran *cools*. Yo lo vi. Yo estuve ahí. Nadie me lo contó. Vi cómo trataban a los punks del Cerrito de la Cruz, a los metaleros de la Martínez Domínguez, a los góticos de Palomino Dena. A mi propio esposo que, por más música oscura que escuchara, nunca fue lo suficientemente gótico porque no estaba lo suficientemente desbarrializado, porque se



*La colonia Guerrero
late con un pulso gótico,
Ciudad de México, 2024.*

le asomaba el barril entre las escarolas de encaje. Siempre fue más naco que dark y, en esa escena, eso era una sentencia. El gótico fue mi casa estética. Pero también fue la máscara que usé para desbarrializarme.

Dice Bourdieu: “el gusto clasifica al que clasifica”. Empecé a usar el gótico como distinción simbólica y, por supuesto, de clase. No era sólo estética: era un modo de ocultar mi origen. La escena gótica me ofrecía un pase temporal a la blancura, a la sofisticación. Me desbarrialicé simbólicamente. Renegué del regional, del barrio, de la cumbia. Aprendí a callar. A insistir en que la única forma válida de conocimiento era la alta mamonería intelectual. A vestirme como las francesas tristes. A escuchar sólo música europea o gringa. La pregunta ahora es si alguna vez fui gótica o sólo estaba intentando pasar por no barrial, no silvestre, no bárbara.

Eventualmente ese mundo también me escupió. Porque, aunque usara el uniforme, se notaba el origen. Y porque lo gótico no era contracultural, era una cultura alternativa profundamente clasista, racista, misógina. Kilomba de nuevo: “¿quién puede hablar?, ¿desde dónde se produce el conocimiento?”. Las bandas del barrio no cabían en muchos espacios de la escena alternativa. Liran’ Roll, Tex Tex, Anabantha, Transmetal eran ninguneadas por sonar a ñero, a español, a naco, a barrio. Aunque tuvieran estructura lírica compleja, eran expulsadas. Porque ser gótico no era sólo vestirse de negro, era parecer europeo.

Lo que viví en el gótico no fue una excepción: era apenas una cara de la “nacoficación” que permea casi todas las escenas musicales alternativas en México. El rock y el metal también cargan con esa fantasía de elevación estética y simbólica que margina cualquier expresión que huele a barrio. Aunque se presuman rebeldes, muchos círculos del metal, del rock progresivo, del gótico e incluso del punk reproducen las mismas lógicas de exclusión clasista y racista de las élites culturales:

ningunean bandas como Banda Bostik o Nostra Morte no porque les falte oscuridad o talento, sino porque son demasiado cercanas a lo que se considera naco. Lo mismo pasa con escritores de la “escena” que, aunque sean narradores potentes del horror cotidiano, son ignorados porque su estética literaria no complace los paladares refinados ni las métricas de validación del campo cultural. Por eso propongo llamar nacoficación a este proceso mediante el cual se marca, rebaja o ridiculiza a un sujeto o expresión artística por no cumplir los estándares de blanqueamiento estético y de clase. No importa cuánto dolor, oscuridad o calidad contenga una obra: si suena o se ve muy barrio, será empujada a los márgenes. Y a los que consumimos esas obras también se nos excluye. Por eso muchos, como yo, aprendimos a callarnos. A ocultar lo que escuchábamos, lo que leíamos, de dónde veníamos. Porque sabíamos que en estos espacios la pobreza no se perdona. Y mucho menos si se nota.

En un principio, este proceso de blanqueamiento, o de desilvestrización, como le llaman algunos autores a quitarme lo silvestre, a desbarrializarme, a blanquearme, yo lo sentí como una evolución. Es decir, yo estaba orgullosa de ser una chica intelectual. Nunca lo había problematizado porque era adolescente y lo que quería era encajar.

Aburrida de tanta pose, de tanta mamonería, llegué a juntarme con punks que vivían en una colonia que se llama Cerrito de la Cruz, que es una de las más pesadas. Eran como una mezcla entre cholos de barrio y punks que brindaban por la muerte de un policía con metaleiros que vivían en colonias con alta marginación: Pilar Blanco, Rodolfo Landeros, Potrereros del Oeste, Ojocaliente 1, 2, 3, y 4 —porque hay cuatro Ojos Calientes y todos marginales—, con personas que vivían en la calle Terán e iba a fiestas en lotes baldíos, donde así como sonaba Luzbel, sonaba Ángeles del Infierno y Mägo de Oz, y nadie decía que era música naca y que no escucharas eso. Y donde

no había tanta discriminación y empecé a sentirme en casa era entre punks y metaleros con mochilas llenas de solventes.

No era la misma que cuando tenía trece años, pero los perros ladrando, el olor a Fabuloso morado, a marihuana prensada y a cuete quemado me hacían sentido. Ahí ya no tenía que esconder que mi mamá tenía una cantina, ni que había leído a Mario Cruz con el mismo fervor con el que había leído a Schopenhauer. En el gótico aprendí a leer a Nietzsche, pero en el barrio entendí a Parálisis Permanente. Leo libros que no entiendo más que yo, pero ya no para sentirme superior, sino para nombrar el mundo que me expulsó por no saber pronunciarlo en francés. Porque sí, me domesticaron. Fui la buena salvaje que podían sentar a la mesa, la naca lista que hablaba bajito y citaba bonito. Pero eso no evitó que en cada toquín de Anabantha, en cada letra de Banda Bostik, me regresara el barrio como un relámpago en la nuca.

Porque la nacoficación también es eso: una estrategia de exclusión estética, una forma de blanqueamiento simbólico que hace pasar por cultura “alta” todo lo que huele a Europa —aunque huele a humedad— y por naco todo lo que venga del baldío.

Lo verdaderamente transgresor no estaba en Londres. Estaba en Ojocaliente 4.

En el gótico encontré un disfraz elegante para mi monstruosidad, una coartada poética para no ser nombrada. Me alejé del barrio no porque me avergonzara de él, sino porque creí que, para decir algo en serio, había que hablar bonito, limpio, como en los libros que leía. Creí que la lengua del gótico —esa que arrastraba capas, latines y crucifijos— me iba a traducir. Pero no. Me silenció con estilo. Me convirtió en vampira sin tumba, en muerta con mucho bagaje intelectual.

Así anduve por años, chupando saberes blancos, citando a muertos europeos como si fueran míos. Hasta que una tragedia me devolvió a mi sangre. El feminicidio de mi prima no fue sólo una he-

rida, fue el espejo en el que me vi: una muerta más que había olvidado de dónde venía. Empecé a leer a las mías, a las otras muertas, a las sobrevivientes. Hace poco leí a Bouteldja como quien encuentra la lápida con su nombre y la escupe. Entendí que ser del sur no es una desgracia, sino una epistemología. Que no es que seamos bárbaras, es que la barbarie es nuestra forma de sobrevivir a la civilización que nos quiere muertas o calladas.

Kateb Yacine dijo: “hay que seguir siendo bárbaro”. Louisa Yousfi lo retoma en *Seguir siendo bárbaro* y concluye que no es salvajismo ni folclor, sino un programa de dos verbos: conservar un resto indócil que la civilización no pueda pulir y seguir siendo fiel al abajo incluso cuando caminas por arriba. Es tomar la lengua del enemigo como botín, romper sus códigos desde dentro e invertir el insulto en orgullo —sí, ¿y qué?—. Es escribir desde la herida sin pedir permiso, sostener el filo y no traicionar a los tuyos. Eso, exactamente, es seguir siendo bárbara.

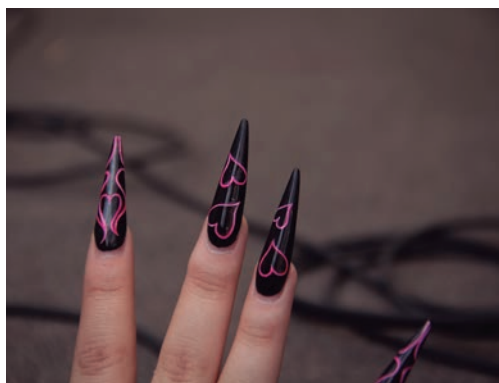
Yo también decidí eso. Seguir siendo bárbara.

Porque nos domesticaron para aspirar a su belleza, a sus palabras, a sus premios. Pero nuestra alma no cabe en su lengua. Hay que dejar de maquillarse con sangre prestada. Y eso, para mí, fue volver al barrio, no como penitencia, sino como acto vampírico al revés: dejar de chupar para empezar a sangrar. Volverme humana otra vez. O algo parecido.

Entendí que el barrio no es la antesala de la civilización, sino su ruina fecunda. Que la marginalidad no es falla, es lenguaje. Que el colmillo que aquí se afila no es de horror, es de sabiduría. En el barrio aprendí lo que no me enseñó la filosofía: a leer el silencio, a oler el peligro, a nombrar sin adornos. Aquí entendí que la escritura no es adorno, es herida. Y que ser escritora de barrio no es una pose, es una desobediencia estética, una ofensa al canon.

Por eso ahora ya no quiero parecer gótica europea. No quiero parecer decente. Soy oscura, sí, pero como las calles de

los barrios marginados. Mi estética es la de la sobreviviente que aprendió que ser monstruo era más seguro que ser víctima, pero que ahora quiere reírse con las otras monstruas. Ya no quiero ser vampira. Quiero ser una viva con colmillo. Quiero que mis colmillos muerdan para hacer preguntas, no para simular elegancia. Ya no quiero parecer muerta, quiero parecer peligrosa. Me transformé en vampira porque me parecía menos doloroso chupar sangre que aceptar que la mía no importaba.



La belleza sutil de unas uñas pintadas rasga la monotonía de los días grises, Ciudad de México, 2024.

Ser gótica barrializada también fue mi forma de seguir siendo bárbara.

Según Louisa Yousfi, el rapero Booba (Élie Yaffa) usa una estrategia precisa: convertirse en las fantasías exóticas y estigmatizantes de Occidente —delincuente, hipersexual, violento— para devolver el golpe. Toma la lengua del otro como botín, hiperinterpreta el estereotipo y lo sobreactúa hasta volverlo poder y amenaza; invierte el estigma y reconecta el hilo roto por la colonia. Eso hago aquí: me convierto en la fantasía que el clasismo tiene de la barrialización —pendera, naca, agresiva, violenta— y me cuelo en los espacios más elitistas del mundo literario para usar su micrófono, su tarima y sus reglas contra ellos porque quiero vengar mi desarraigo toda vestida de negro.

En México ser gótica es también ser una especie de bárbara. Aquí no nos

decimos *goths*. Aquí decimos que somos darks. Y no es casualidad. Aquí lo gótico no quedó atrapado en el castillo europeo ni en los espejos victorianos. Aquí se mezcló con el culto a la Santa Muerte, con las veladoras del tianguis, con los murales de Nezahualcóyotl y la Virgen de Guadalupe. Aquí ser dark es también creer en maldiciones, en amarres, en los códigos de la calle, en las reglas no escritas del barrio. Es un gótico sincretizado, un gótico marrón. Un gótico que huele a pirul, que se viste con blusas negras del tianguis y que mezcla a Bauhaus con Jenni Rivera. Un gótico que se ríe del canon y le prende veladora a la Niña Blanca para que le proteja los sueños y les cierre el hocico a los enemigos.

Entonces no es tan ilógico que yo haya regresado al barrio no como una traición a mi lado gótico, sino como una afirmación radical de mi barbarie. Porque el gótico y lo bárbaro comparten raíz. Porque la oscuridad de la que vengo no es la de las catacumbas europeas, sino la del apagón en la colonia, la del callejón sin lámpara, la del miedo aprendido en las calles. Y, aun así, o precisamente por eso, sigo escribiendo. Desde el sur. Desde el margen. Desde lo bárbaro. Porque como dice Houria Bouteldja, la civilización nos quiere mansos, blancos, integrados. Y yo no quiero ser integrada. No quiero ser domesticada. Quiero seguir siendo bárbara. Quiero seguir siendo una gótica barrializada, una dark. *AM*

LUIS JORGE BOONE

La mente hueca

Dallas, Texas,
20 de agosto de 1977

Querida Rose:

Por algún lado hay que empezar. Pienso que nueve años sin dar señales de vida son razón suficiente para escribirte. Dado que lo natural es abrigar esperanzas acerca de las promesas recibidas, estoy seguro de que tendrás expectativas sobre el fruto de mis empeños, así que empezaré por el final: me será imposible enviarte el libro que te prometí hace tiempo. Estoy seguro de que jamás dejaste de creer en mis aptitudes, pero no estuve a la altura: no llegué a escribir siquiera la primera página.

En cuanto al dinero, no estoy y no estaré en el corto plazo —que es todo lo que me queda— en posibilidad de restituir a West Canyon



Paulina Silva Hauyon, *Cruz, mar de fuego 1*, 2023. Todas las imágenes son cortesía de la artista.

Press el adelanto que me entregaron. Quedar mal con mi editorial no me hace feliz, pero qué se le va a hacer. Por cierto, sé que te nombraron editora en jefe hace tiempo. ¡Va mi enhorabuena, con retraso, pero sincera! Debo pedirte que trasladen aquella cantidad al rubro de las cuentas incobrables, el pozo sin fondo al que van a dar los montos con los que premian las promesas que sus autores, esas almas albrebrestadas, hacen en momentos de gran necesidad, de sincero y desesperado entusiasmo. No me lo tomes a mal. Tuve ambos, ahora no tengo nada.



Guiño asma asma asma, 2023.

Conoces mi vida, mis peregrinaciones por los calvarios de la creación, mis coqueteos con el hada madrina del prestigio artístico y mis suspiros ante la vejeidad de las diosas del encumbramiento literario. Nunca fui un desconocido ni tampoco un incontestable. Mis libros daban, con suerte, lo justo para comer; a veces ni eso. Las dádivas con que la sociedad compensa su indiferencia ante ese rebaño suyo de la *intelligentsia* —premios, becas, conferencias— me permitieron sobrevivir.

Esto de ninguna manera es un reproche. Tú supiste aquilatar el poco o mucho genio de mis libros entre la abundante producción de la época. Éramos tan jóvenes. El tiempo se ha encargado de ponernos a ambos en donde merecemos: a ti, en la cumbre de tu profesión; a mí, en esta antesala donde llamo, a diario, a las puertas de la muerte, con esta mano derecha, la única que me queda, sentado, porque hace tiempo mis piernas se quedaron en el camino.

Soy un despojo viviente y no queda tiempo para explicaciones ni grandes relatos. Te ahorraré mis divagaciones; todo lo que puedo arrancarle al lenguaje son balbuceos.

Instruí a Marina para que te envíe estas páginas cuando las termine, si es que no terminan antes conmigo. Mar es mi compañera. Es mucho más joven que yo, ojalá pudieras conocerla. Es risueña, dulce y decidida. Me ama, según dice, y yo le creo. Uno debe creerlo cuando alguien se lo dice. Puede ser cierto. Al menos te da la posibilidad de olvidar durante un instante el horror.

Conocí a Mar en Wichita. Mexicana, nació en un pueblo de Coahuila; de su infancia recuerda breves calles polvorientas y cielos heridos por el rojo del atardecer en el desierto. Sus padres emigraron cuando ella tenía siete años. Lamento dejarla pronto. Es una alegría que no esperaba de la vida. Un ángel de ojos marrones y piel morena.

El mundo esconde el fondo de horror que lo moldea, erige su realidad y lo mantiene andando. Qué afortunados son quienes jamás llegan a verlo. Ya sólo espero que todo termine pronto para mí. Y que la muerte sea el verdadero final.

Dallas, Texas,

1 de septiembre de 1977

Querida Rose:

Dije que ya no te molestaría. Incluso anuncié mi muerte. Creí que la anterior sería mi última carta. Más pronto cae un hablador. Desde el instante en que

puse el punto final, fui consciente de que hubo cosas que no aclaré y que quizá mereces saber.

Estuve hojeando algunos de mis libros. Siete novelas y tres colecciones de cuentos. Para eso alcanzó. Cuatro décadas empeñado en asuntos truculentos, pesadillescos, medrando en los conocidos páramos del relato de terror, ¿para qué? Para alimentar el masoquismo de personas deseosas de sentir desasosiego, angustia, miedo.

Expuesta por la realidad a horrores cada vez más gráficos y extensos, la sociedad se ha vuelto insensible. Los escritores de mi generación pronto se dieron cuenta de que continuar implicaba salpicar con más sangre las páginas, describir una oscuridad más honda, monstruos más y más hiperbólicos. Ofrecer un espanto más gratuito, innegable. Y ahí fuimos todos.

Así empezamos a repetirnos. Aspirando a la novedad, inventamos terrores sublimes y ridículos: criaturas radioactivas y asesinos sin explicación, espectros vengativos y entes con desenfrenados apetitos sexuales, espeluznantes sátiras y humanas bestias y dioses exterminadores y muertos llenos de maldad y rencores que extienden su sombra por toda la faz de la Tierra. La parodia y lo político, la mitología, lo infernal.

Y nos cansamos. Me ruborizo al recordar las absurdas tramas de mis trabajos: una epidemia de personas que mueren por combustión espontánea, el misterio de una sacerdotisa reencarnada en peligro de muerte, y más por el estilo. Todo falso, impreciso, exagerado.

¿Cuántos se dieron cuenta? ¿Cuántos desistieron y cuántos, ante el reto, se tiraron a matar? Cada quien eligió su camino.

El mío desembocó en oscuridades que ahora me arrepiento de haber conocido.

Ambicioné ir más allá y regresar para escribir un gran libro y la visión que obtuve superó por mucho mis expectativas, mi inteligencia de la creación, que

antes creía divina, y mi cordura. Enfrentarme al horror oculto del mundo tuvo el devastador efecto de una podadora: me despojó de cualquier sueño que no fuera ese que me sigue atormentando cada vez que se le antoja, cuando me distraigo, cuando entra en mí su viento helado. Entonces veo los cimientos de la realidad tal cuales son: desolados, hambrientos, infinitos. Es como si me congelaran la cabeza. Privado de cualquier otra posibilidad, habito esa dimensión de muerte. Durante su influjo, sólo veo ruinas.

Quise ver y ahora no puedo cerrar los ojos. Busqué cruzar la línea y ya no puedo ver el otro lado, volver atrás.

La mente es un lugar desolado, es lo único que existe. No hablo de la mente humana. Pensamos que tenemos una, pero nuestra existencia es un reflejo de esa otra, única. Ni siquiera somos obreros de una colmena, sino ondas dibujadas sobre el agua que se creen fuertes, duraderas. No.

New York,

6 de noviembre de 1977

Apreciable Sra. Marina Hilario:

Me parece que ha habido un error. Cuando recibí las cartas firmadas por el señor Hunter Momian que usted me ha ido enviando, en un principio decidí desecharlas; responder me parecía un despropósito. ¿Qué sentido hay en destruir la fantasía de los últimos años de un hombre? Traté de sacarme de la cabeza el asunto sin conseguirlo. Así que recurro a usted para separar la realidad de la agónica ficción producida por una mente que supongo agotada; si no lo hago para ella, al menos para usted, su testigo.

En efecto, las obras de Hunter Momian formaron parte del catálogo de WCP hace bastantes años. Las vueltas y revueltas del mercado nos obligaron a ejercer la cláusula de destrucción. Seguro está en el contrato, aunque al parecer nuestra copia continúa extraviada. En cuanto al adelanto que menciona, no tenemos evidencia de él en nuestros registros. No

deseo lastimar los sentimientos de un anciano, pero las obligaciones de mi cargo se imponen.

Por último, debo aclarar que la amistad que el señor Momian atesora es otra ilusión. Puede ser que nos hayamos visto hace años —quizá conservo el vago recuerdo de algún encuentro o dos, entre tantos que sostuve con nuestros autores—, pero de ninguna manera hemos sido tan cercanos como él describe. Me parece extraño tener en su memoria el lugar de una aliada y confidente.

Estoy segura de la inutilidad de comunicarle a él todo esto. Supongo que no le hará daño conservar su versión. Lo dejo, obviamente, a su discreción.

Les deseo la mejor de las suertes.

Dallas, Texas,

31 de enero de 1978

Apreciable Mrs. Rose Tattley:

Le escribo porque me parece lo correcto para seguir aclarando este embrollo. Antes que nada, le comunico que el señor Hunter Momian falleció la víspera del año nuevo. Un ataque fulminante. A su entierro asistimos únicamente el reverendo encargado de las exequias y yo. No le quedaban en el mundo parientes ni amistades. Me pareció, por el contenido de su carta, que era inútil informarla oportunamente del deceso o el servicio.

Siendo que hizo usted precisiones que considera importantes, me siento en la necesidad de hablarle de mi circunstancia: no soy y nunca he sido la esposa o la amante del señor Momian. Él fue mi patrón. Me contrató en Wichita, en efecto, para que atendiera las necesidades de su vejez. Los últimos ocho años viví en el ático de su casa, cociné para él, limpié, me encargué de sus medicamentos, escuché sus gritos por las noches cuando despertaba de sus pesadillas, soporté los extravíos que lo volvían una presencia incómoda.

De que fuera escritor me enteré hasta que recibí su carta, señora Tattley, junto con las de Momian. Le resultaron

tan ajenas que las envió de regreso. La entiendo: la persona a la que iban dirigidas no existe, o sólo existió para Hunter. Siento lo mismo. ¿A quién veía cuando me miraba? ¿Qué mundo se inventaba? Estaba peor de lo que suponía.

Llevo semanas vaciando esta casa llena de cacharros, periódicos, ropa vieja y toda clase de objetos rotos e inservibles. Me la dejó en herencia. Así lo estableció en una de las ocasiones en que de milagro actuó con lucidez. Mi intención es venderla y regresar al sur de la frontera. Estoy harta de esta vida prestada. De ir de un lugar a otro, de un trabajo ingrato a otro, de un amo al siguiente. De tanta locura.

Leo de nuevo las palabras con las que me describe el finado Hunter y no sé cómo las expresiones “alegre” o “ángel” podrían estar cerca de describirme. ¿Debo sentirme burlada o halagada? La verdad, no importa.

He decidido enviarle adjunta a esta carta otra de Hunter, que encontré mientras vaciaba el escritorio. Estaba dentro de su sobre, sellada. No entiendo por qué no me la dio como las otras. Se la mando quizá por la única razón de que tuvo usted la decencia de responder. Para completar el círculo.

Me despido.

~~Prometí que no te diría los pasos que seguí. Pero ardo en la necesidad de contarlo. Presta atención:~~

~~Hay muchas maneras de lograrlo. Llegar a la orilla de la razón, de la percepción, lo que desnuda la verdad del mundo. Tropecé muchas veces con charlatanes y engaños. Fui afinando puntería. Intentar, caer, fallar. Al final, todo fue cuestión de suerte. De fe.~~

~~Fui hipnotizado por un mentalista ciego [me prometió que vería en sus ojos lo que en su muerte viva ven]. A diario durante un año.~~

~~Pronuncié 50 050 050 veces el atributo más antiguo de la destrucción [en una antigua lengua extinta proveniente del lugar que ahora es el Tíbet] el demonio~~



Cruz, mar de fuego,
2023.

sin origen, mientras se renuncia al resto del lenguaje.

Invocar a todas y cada una de las entidades creadas por la humanidad. Que tu alma sea capaz de gritar todos sus nombres al mismo tiempo.

Matar, desde luego. Con una vez no fue suficiente.

Beber las llaves de las puertas de la percepción, hasta que los candados abran el. Sacrificar partes del cuerpo. Incluso órganos internos. Hacer el corte uno mismo. Elevarse. Con el poder de la mente. Renunciar.

Tantos caminos por recorrer. Te lo cuento porque estoy seguro de que no emprenderás ninguno. Ya no puedo más. A veces me despierto una amnesia pesada. Vivo en otro mundo [realidad paralela].

¿Realmente he vivido en alguna de ellas? ¿Vengo del segundo anterior a éste o fui

creado nuevo? ¿Soy los restos de un universo que colapsó? ¿un eco? ¿Vivo falsificando mi vida?

No sabría qué en el

Dallas, Texas,
26 de abril de 1978

Apreciable Mrs. Rose Tattley:

Por más que intento enterrar el asunto, no lo consigo. Estoy a punto de marcharme a mi país. Sin embargo, una inquietud no me deja en paz. Encontré debajo del colchón del señor Momian una carpeta con varias hojas escritas a mano. Algunas estaban rotas, incompletas en su mensaje. Otras se repetían. Por motivos personales he decidido conservarlas, aunque no las entiendo. De hecho, tenerlas frente a mis ojos me hace sentir incómodo. Al intentar leerlas, termino desistiendo. Sólo sé que no puedo desprenderme

de ellas. Siendo honesta, tal vez sí quise un poco al pobre Hunter. No creo que sea ya un pecado. En dos o tres semanas partiré casi con lo puesto.



Defensa del ídolo, 2012.

Posdata:

San José de Aura, Coahuila,
28 de mayo de 1978

Apareció un comprador para la casa más pronto de lo que pensé y al atender los trámites me olvidé de lo demás. Tengo unas semanas en el pueblo, y apenas ahora puedo mandarle mi carta. Tal vez usted les saque algún provecho. Sólo puedo pensar en que ojalá él se haya puesto en manos de Dios antes de partir. Le envío también la transcripción de los papeles que me hizo un mecanógrafo. No podrá leer su caligrafía temblorosa, pero el contenido es lo importante.

Así cierro estos años de mi vida. No puedo hacer más por nadie.

...dentro de una mente desolada, vacía. Una mente hueca. Era ser con ella, dentro de ella, ser ella. Carcasa, armadura vacía que alguna vez había contenido vida, pero ahora, una cueva. La vida era su eco. Todo estaba cubierto de ceniza. Lugar de

exilio, muerte. Hasta donde alcanzaba la vista, restos [todo iba tomando lentas lentísimas formas conocidas, pero muertas] cascarrones de pequeñas cajas, muebles, partes de algo que pudo haber sido, un cuchillo, anteojos, carcomidos por un tiempo más hambriento que el que nosotros conocemos. Tiempo ciego, de múltiples mandíbulas.

estructuras asomaban entre las dunas. Esquinas, armazones, esqueletos desintegrados por una furia sin idioma. [sitio maldito] la ceniza, a pesar de su inerte naturaleza, se pegaba a mis dedos, como aferrándose.

¿Era el futuro? ¿Ese lugar nos espera? Toqué algo, podía ser un barrote de madera, horadado por túneles de nada. la ceniza triturada se levantaba del suelo, en espirales de viento, que nunca dejó de barrer el paisaje desolado, se pegaba a mi frente, mis muñones, se entrelazaba. Aún hoy, tengo la necesidad de tomar un baño, ducharme, abrir las llaves con toda la potencia del agua pegándome en la espalda, el pecho, tallarme, sacarme del cuerpo algo que ya no está y que no puedo limpiar...

...falto a la verdad. Estaba en un desierto, me arrastraba por él, pero incluso entre esos restos de presencia humana, se presentía algo, un eco, que lo habitaba. La tela raída, la placa oxidada, el bastón partido a la mitad. Todo estaba tocado por una presencia. No viva, sino autónoma, no podría explicarlo [como si un mecanismo de odio se activara, y un campo de reacciones se desencadenara por el simple hecho de mi presencia]

he tenido tiempo para pensarlo y es así como mejor puedo recuperar la textura de esa horrenda experiencia: una trampa que persiste, aun cuando sus ejecutores no estén presentes, o persistan en otro lugar, presente el movimiento de algo vivo, se activa y se apresta a hundir sus lanzas, a derramar sangre, a lastimar, tal es su función, su razón para existir. Sin que medie intención o juicio alguno o quepa po-

sibilidad de retractación. Activar una catapulta, una polea, un molino, cualquiera de esas máquinas simples, y el resultado será. Eso era. Yo estaba dentro de una máquina que se activaba con mi puro andar. Supe que esa máquina producía pensamientos y yo era un subproducto de su mente mecánica. Un reflejo en el agua muerta del tiempo. Lo que creaba lo destruía, la mente hueca...

...movía, pero era el vacío moviéndose. Nada de esto lo pude pensar durante mi tiempo en ese lugar. Todas estas palabras que he dicho y las que me quedan por decir, las he podido ir acomodando. ¿La máquina funcionaba igual que el primer día? ¿Era ésa su verdadera función? ¿O se había rebelado y buscado otro camino para sus propios apetitos, degradándose en su pesquisa, corrompiéndose? La máquina es decir la realidad es decir la existencia es decir el universo... Una máquina sin hacedor. Una máquina que odia y mastica. Nunca lo sabré, pero no por eso he dejado de preguntármelo. ¿Con qué intención fue construida? ¿Cómo? ¿Se hizo a sí misma, sin dios ni enemigo?

Su función era llenar el vacío con lo que había en la mente de su presa. La ceniza se pegaba a la superficie, el eco que era producido por la máquina incorpórea... un mecanismo autómatas y sin sentidos físicos... una máquina de éter... se fijaba a las paredes interiores de la cabeza, allanando sus resquicios y reconociendo sus fisuras. Enseguida los contenidos de la mente de la presa empezaban a aparecer, por instantes que se sucedían como relámpagos, en la mente hueca del lugar.

...cambiabas de pensamiento, el lugar cambiaba, iba siempre detrás de ti, a torcerlo todo, a degradarlo, ensuciarlo. Alguna vez te has preguntado cómo sería presenciar la materialización de las cosas que guardas en tu cabeza, latigazos de tu propia conciencia. Cosas que nunca hemos visto, pero recordamos...presenciar cien sueños al mismo tiempo, todos en su desastrosa, confusa, eléctrica

forma, y recibir las mil variaciones que de ellos se extienden en las oceánicas rutas del cerebro. No eran imágenes ni era posible entender relato alguno. Insoportable. Demasiado. Los sentidos, la cordura, ya no estaban. Busqué golpearme la frente contra el suelo, la ceniza amortiguaba cada embestida. No pude, me perdí...

New York,

6 de agosto de 1978

Estimada Sra. Marina Hilario:

Su jugada ha tenido efecto sobre mí y ardo en deseos de conocer el resto del material en su poder. Veo potencial. Si se trata de pocas páginas, podríamos trabajar también a partir de su testimonio, basta que se someta a una serie de entrevistas. Le prometo que procederemos con total profesionalismo. La *memoir* de quien vivió al lado de una persona con tal nivel de desequilibrio psíquico apelará con fuerza al morbo de los lectores.

Considero de gran importancia acceder al manuscrito completo de Hunter Momian. Le ruego comunicarse conmigo de inmediato, mediante llamada por cobrar, al teléfono 555-322-7686, la extensión de mi oficina es la 302. Le dejo también el número de mi casa: 555-389-5124.

En West Canyon Press nos entusiasma la posibilidad de negociar con usted los derechos de publicación. Podremos ofrecerle una cantidad que con seguridad despertará su interés.

Espero su respuesta.

DIRECCIÓN DESCONOCIDA.
DEVOLVER AL REMITENTE. ¶¶

LOLA ANCIRA

Radiografía de mi oscuridad

*Narrando nuestra oscuridad se ve
claramente la vida.*

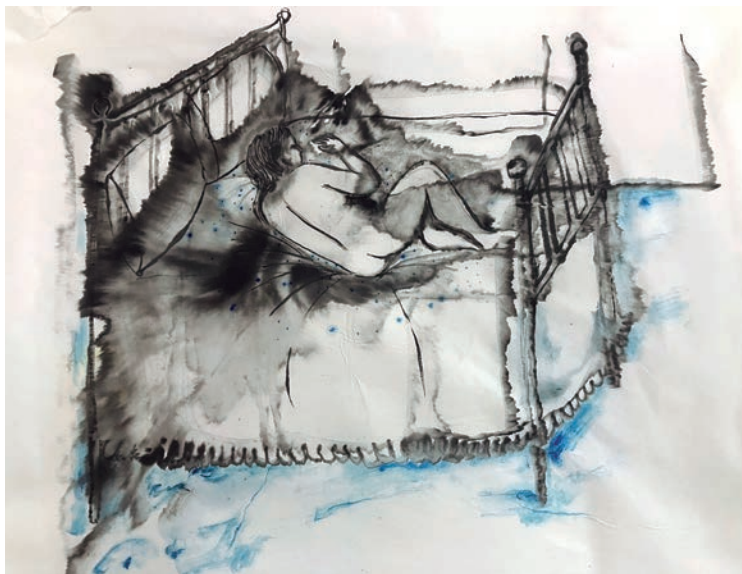
JUAN GELMAN

Gabardina de terciopelo negro. Pantalón y blusa negros. Cadena de acero con una cruz invertida, gargantilla con picos de metal. Varias pulseras, de cuero y plástico... negras. Cabello castaño, corto. Ojos delineados con kajal para enfatizar la mirada. Así me ataviaba para ir a la preparatoria a inicios del 2000 en Guadalajara, donde viví durante casi dos décadas.

Sentir no pertenecer. No querer pertenecer. Hacer lo posible por no pertenecer. Mis primeros recuerdos de eventos transgresores



Elisa Malo, *Emulsiones somnográficas*: Febrero, 2023. © De la artista.



Miedo de la serie *Escuchatorios del sueño*, 2025.

se remontan a mi escuela primaria católica dirigida por monjas: me vestí de negro un día que nos permitieron asistir sin uniforme y terminé en la dirección recibiendo una cátedra sobre el VIH por ponerme un tatuaje temporal, “la violencia correctiva de lo ordinario”, diría la escritora Alana S. Portero. Después, la mamá de una vecina me dijo que le recordaba a la cantante Alaska. Yo no la conocía. Luego de verla en una revista, se convirtió en mi ejemplo a seguir.

La oscuridad me ha llamado desde siempre. Lo primero que me atrajo del gótico contemporáneo fue su estética en diferentes manifestaciones, especialmente en la vestimenta y el maquillaje de tonos sombríos y elementos dramáticos. Encontré lo hermoso de lo asimétrico, lo atrayente de lo anormal, la belleza oculta en el misterio de la penumbra. Lo cautivador de lo monstruoso. Descubrí que la sombra también alumbra y encontré, identifiqué, a otros en esa oscuridad. Recibí el amparo de la noche.

La arquitectura ha sido otra de mis pasiones desde muy joven. *El misterio de las catedrales* (1926), de Fulcanelli, me reveló, en descripciones minuciosas y a través de fotografías en blanco y negro, cada detalle de esas elevadas y bellísimas construcciones de la Edad Media, como

la catedral de Notre Dame en París: el enigma intrincado en las bóvedas de crucería, lo agudo de los arcos apuntados, los espectaculares y detallados vitrales que transforman la luz en un espectro de tonos, así como los simbolismos de reliquias, estatuas y pinturas albergadas en tan monumental espacio.¹

Mi papá tiene un papel fundamental en esta atracción por lo oscuro. Me acuerdo de haber visto, siendo niña, una adaptación animada de bajo presupuesto, hecha en 1969, del cuento “La máscara de la muerte roja” (1842) de Edgar Allan Poe, el cual critica las diferencias de

clase y lo inevitable de la muerte. El relato se desarrolla durante la Edad Media y describe cómo una plaga se extiende por el país. Los únicos que están a salvo, aislados en un castillo, son los nobles. Durante un baile de máscaras, aparece un personaje desconocido y funesto. La historia, sin diálogos, se narra a través de la música y el arte de la animación, que reflejan lo oscuro y espeluznante de la trama. Junto con diversas películas de terror serie B, como *Muñecos asesinos* (1989) o *Chucky, el muñeco diabólico* (1988), formó parte de mi educación temprana. Contrario a lo que podría parecer, no son experiencias vinculadas a lo traumático o terrible, sino a lo intrigante, a un gusto e identificación prematuros con lo tenebroso.

En la infancia, los libros que recuerdo haber leído se relacionaban con la naturaleza y los animales no humanos, con la mitología griega. Ya en la adolescencia, mi predilección y atracción hacia el

1 En Guadalajara, tanto el templo Expiatorio como la parroquia de Nuestra Señora del Rosario y las torres de la Catedral son muestras exquisitas del neogótico, que emula la grandeza de los sistemas de arcos, la complejidad de las estructuras y los elementos verticales, así como los relieves y ornamentos, como las gárgolas, fantásticos monstruos guardianes.

terror encontró un campo fecundo: las obras de autores como E. A. Poe, Gustav Meyrink y Horacio Quiroga me mostraron un universo fenomenal y terrible. Con Poe surgió mi fascinación por el desarrollo de la psicología oscura de los personajes y la creación de atmósferas densas, sofocantes; de Meyrink me atrajo el ocultismo y lo esotérico. Quiroga me embrujó con lo funesto de sus cuentos. *Drácula* tenía un lugar especial en el librero: el vampiro, figura relevante del gótico, símbolo de peligro y seducción que encarna lo prohibido. La piel pálida, los colmillos alargados y la elegancia de las ropas lo revisten de un misterio y un poder embriagantes.

Los elementos sobrenaturales de la literatura gótica, de terror y fantástica se convirtieron en mis favoritos, así como el misterio y el *suspense*, por suscitarme miedo, desesperación, angustia; lo mismo que padecen los personajes de esas atmósferas siniestras tan bien logradas. Estos géneros me fueron revelados como un tesoro en bruto que después pulí de a poco mediante la lectura y, posteriormente, por medio de la escritura y el análisis: me cautiva lo que me perturba, lo que altera mi quietud, lo que trastoca mi cotidianidad, lo que exhibe aquello que los constructos sociales mantienen oculto, disimulado.

Llegar a los quince años fue determinante: mi vindicación y mayoría de edad adelantada. Logré comenzar a expresar mi descontento no con la vida, sino con las imposiciones de cualquier tipo. Las modificaciones corporales se volvieron una parte esencial de esa exploración y manifestación de mi identidad: tatuajes, escarificaciones, expansiones. Me pinté mechones de cabello de azul, rojo, morado. Me rapé un mohicano. Usé *mullet*. Me rasuré con rastrillo las partes laterales de la cabeza. Me convertí en mi propio laboratorio experimental.

Si mi altura, mi cuerpo delgado y mi rostro ya llamaban la atención, la excéntrica me dio otro toque. Me volví modelo alternativa para fotógrafos y marcas

de ropa independientes que buscaban cuerpos distintos, únicos. En cuanto a locaciones, trabajé tanto en lugares abandonados y talleres mecánicos como en residencias minimalistas, bares exclusivos o clandestinos y escenarios de teatro. Sin importar el sitio, siempre fueron espacios seguros porque, además del vínculo profesional con los artistas, surgía la amistad; varias de esas personas siguen estando presentes en mi vida. Realicé *performances* y pasarelas en lugares como *Les fleurs du mort* (antro gótico tapatío ya extinto) o el Panteón de Belén, cementerio histórico que actualmente es un museo y que solía visitar por el gusto de pasear tranquilamente apreciando el arte funerario: la arquitectura elaborada, las esculturas, los epitafios. Conservo varias fotografías análogas de sesiones fotográficas en ese panteón.²

Mi hermana Martha, mayor que yo por cinco años, fue mi guía en cuanto a la música y la vestimenta. Multifacética, se podía ataviar lo mismo con faldas de terciopelo negro hasta los tobillos y botas industriales que con conjuntos de manta blanca y alpargatas, además de escuchar rock, *new age* o *synthpop*. Por ella descubrí a Anne Rice y las adaptaciones al cine de sus novelas *Entrevista con el vampiro* (1976) y *La reina de los condenados* (1988), es decir, el resurgimiento del mito vampírico. Aunque nos distanciamos en la adolescencia, tengo dos recuerdos muy especiales. Un sábado por la tarde que salimos solas, ella vistió una falda larga y una blusa de red negras. Su collar era de una de sus mascotas, una joven pitón albina de la India que medía poco más de un metro. El porte de mi hermana, inalterable ante el alboroto del resto, me fascinaba. El otro recuerdo es cuando adaptó la entrada de su habitación como bar para mi fiesta de cumpleaños diecisiete; fue la mejor anfitriona.

2 Desde hace décadas, realizo necroturismo o turismo funerario. Recientemente, comencé un registro fotográfico en mi cuenta de Instagram “La señora de los cementerios”, proyecto que pretendo llevar a la escritura.

Me introdujo en el *darkwave* de Dead Can Dance, el rock gótico de The Cure y Mephisto Walz, la melancolía del *postpunk* de Sisters of Mercy, el *dark electro* de Blutengel, el *glam metal* de The 69 Eyes y el metal industrial de Rammstein, entre muchas otras bandas y géneros musicales. Algunas son más populares, como HIM y su *love metal*, Placebo y AFI y su rock alternativo o My Chemical Romance y el *punk rock*, cuyos vocalistas compartían las características de la androginia, forma de expresión que se opone a los estatutos de género y desafia convencionalismos.

Además de las melodías sombrías, la mayoría de las letras, introspectivas y emotivas, me despertaron emociones profundas, un sentimiento de identificación, la sensación de pertenencia y conexión.

Ella fue la primera en tatuarse: unas alas de ángel pequeñas en el omóplato derecho. Seguí yo, con unas alas de murciélago en la parte superior de la espalda. Ella fue la primera en conducir con permiso para menores, en escribir poesía. En introducirme a la cultura egipcia y a la hindú. Ella me enseñó a descubrir mi rebeldía nata y abrazarla, abrazarme. A tratar de comprender lo diferente y mis diferencias; a habituarme a la oscuridad para encontrar sosiego en ella.³

Por mi padre (de familia de médicos veterinarios) y luego por ella, aprendí a convivir y cuidar especies exóticas, además de animales domésticos: tarántulas, serpientes, escorpiones emperador, camaleones, iguanas. *Love the unloved* bien podría ser nuestro lema.

Mi hermano mayor aportó lo propio. Por él comencé a escuchar a Devil Doll y su siniestra teatralidad, el *black metal* y la intensidad de Dimmu Borgir y

Cradle of Filth, el *death metal* de Opeth, así como el metal gótico y sinfónico de Lacrimosa, primera banda que vi en concierto en el Circo Volador, en el entonces Distrito Federal, a los diecisiete años, en un viaje que significó mi bienvenida a la gran escena *underground* gracias a sitios como el Under (en su primera ubicación en la calle de Monterrey), el Bizarro, el bar U.T.A.,⁴ el Dada X (antes en la calle Simón Bolívar, en el Centro Histórico) y el Tianguis Cultural del Chopo.

Si la muerte ya era un tema importante en mi obra, se volvió el núcleo de ella tras el fallecimiento de mi hermana, a sus veintidós años. La depresión y la ansiedad empeoraron. Su pérdida, sumada a relaciones de pareja tóxicas, me hicieron refugiarme en el alcohol y autolesionarme. Me infringí dolor físico para lidiar con el sufrimiento emocional. Luego de meses de autodestrucción en los que contemplé con seriedad el suicidio, tuve una revelación: decidí vivir por ambas. Honrar su memoria y su legado, compartirlos. Continué con la experimentación: ensayo la vida bajo el afectuoso (e intangible) resguardo de mi propia Carmilla.

Cabellos de colores u oscuros y lacios, mohicanos con exceso de laca para mantener su verticalidad, chamarras de piel repletas de pines y botones. Botas altas de vinil con hebillas, Dr. Martens o industriales. Ropa negra cubierta de remaches, picos y parches bordados. Vestidos y camisas de terciopelo, gabardinas, capas. *Animal print*. Olanes, encajes, transparencias. Medias de red, guantes. Corsés, cinturillas, ligueros. Prendas hechas a mano: el *DIY* en su máxima expresión. Pielles adornadas con tatuajes y *piercings*, expansiones, escarificaciones e implantes, por ejemplo, de colmillos. Maquillaje cargado, lentes oscuros.

Sin importar el grupo de la contracultura al que pertenecieras, hace más de

3 Nuestras infancias, en especial la suya, fueron complicadas por enfermedades de difícil diagnóstico. En la pubertad me detectaron migraña con aura. Una familia nuclear desestructurada, la adolescencia y las decepciones y rupturas amorosas sumaron lo propio a mis síntomas de depresión y ansiedad.

4 Unión de Trabajo Autogestivo; en su momento, fue uno de los principales refugios contraculturales.



Como es arriba, es abajo [detalle], 2025.

dos décadas, el Chopo era el sitio ideal para convivir unas horas, adquirir objetos únicos y sentirte parte de una gran comunidad disidente. Decenas de propuestas alternativas y artesanales exhibidas en puestos de joyería, accesorios y decoración con diseño de ataúdes, telarañas, murciélagos, esqueletos, fantasmas. Otros estands de discos, vinilos, películas de culto en VHS y DVD, playeras de grupos musicales, libros, esculturas, manualidades. Música estridente. Sobre la calle de Aldama, en la colonia Guerrero, los sábados comenzaban con una tarde de risas y tragos discretos que nos llevaban a cruzar el Eje 1 para llegar al bar El Español, donde la cerveza no paraba de circular hasta avanzada la noche.

Desde sus inicios, en los ochenta, y tras varias transformaciones y cambios de sede, el Chopo ha sido un elemento fundamental de la cultura de nuestro país, un espacio donde lo no convencional se acepta y se celebra.

En Guadalajara, el Tianguis Cultural en la plaza Juárez, nuestro Chopo,⁵ era el lugar reglamentario de encuentro cada sábado. Ahí me hicieron las prime-

ras perforaciones, conocí películas como *Nekromantik* (1988), *Delicatessen* (1991) y *Funny Games* (1997), el cine gore. Adquirí mis primeras prendas góticas, delineadores y labiales negros. Eran días de gala: minifalda y blusa escotada, medias de red, botas que llegaban debajo de la rodilla. Gargantillas y pulseras a juego. Maquillaje cargado, cabello alborotado. Gabardina, esencial para cubrirme del sol y de las miradas indiscretas. Música, literatura, pintura, fotografía. Al tiempo que en el escenario desmontable tocaba una banda de punk o metal, un grupo de hare krishnas vendía comida vegetariana a muy bajo costo. Me reunía con

amigos para comer, beber y platicar en algunos de sus estands de ropa o discos. Formábamos una comunidad pequeña pero unida: los mayores (desde los veinteañeros hasta los que tenían más de sesenta años) adoptaban y aleccionaban a los más jóvenes. Cuando era momento de retirarse, nos íbamos a casa de alguno a continuar la juerga. Para mí, ese primer grupo de personas que me acogió resultó crucial en aquella fase de mi vida. Se convirtieron en maestros, pero algunos más, en amigos entrañables a los que visito cada tanto y que ahora celebran también mi escritura. ❧

5 Actualmente, este tianguis busca ser reconocido como patrimonio cultural de la entidad.

INVESTIGACIÓN DE LAURA ÍMAZ ÁLVAREZ ICAZA

Arquitectura gótica: un catálogo de formas para alcanzar el cielo

Ilustraciones de Kevin Cuevas, *Kev Cuev*

Las catedrales góticas que se erigen por toda Europa occidental son asombrosas y monumentales. Sus vértices aspiran a tocar lo divino, lo mismo que las agujas que rematan torres, campanarios, fachadas y arbotantes. Estos últimos, parecidos a patitas de araña al exterior de las iglesias, se incorporaron para que los muros pudieran ser más delgados y tuvieran grandes ventanales. La luz fue ganando predominancia hasta alcanzar su auge en el gótico radiante (*ca.* 1240-1350). El rosetón, elemento icónico de este estilo, también permite la entrada de la luz y dota al interior de un ambiente místico. Apenas incipiente en el gótico temprano (*ca.* 1150-1200), esta ventana circular ya tiene tracerías con diseños geométricos y florales unos años más tarde, en el clásico (*ca.* 1200-1280). Otra de las propuestas estilísticas de esta arquitectura originada en Francia fue la bóveda de crucería, que alcanzó complejos diseños en el gótico flamígero (*ca.* 1350-1520), el cual se caracterizó por sumar elementos decorativos en forma de llamas.



ROSETONES

INCIPIENTES Y PEQUEÑOS

GÓTICO TEMPRANO

Ca. 1150-1200

CAMPANARIOS

PINÁCULOS

ARBOTANTES

TRES NAVES

LA CENTRAL ES LA MÁS ALTA.

AGUJAS

COLUMNAS MASIVAS

FACHADA / CORTE
CATEDRAL DE NOTRE DAME DE NOYON

CATEDRAL DE NOTRE DAME DE PARÍS

ARCOS APUNTADOS

FACHADA DIVIDIDA EN TRES SECCIONES

GÁRGOLAS

FUNCIONALES Y DECORATIVAS

GÓTICO CLÁSICO

Ca. 1200-1280

GÓTICO RADIANTE

Ca. 1240-1350



PLANTA Y CORTE
CATEDRAL DE BEAUVAIS

BÓVEDAS DE CRUCERÍA

MÁS COMPLEJAS

Y RADIADAS

GIROLA EXTENSA CON CAPILLAS RADIALES MUY ILUMINADAS

GÁRGOLAS ABUNDANTES

COLUMNAS DELGADAS

VIDRIERAS

POR TODOS LADOS

ROSETONES ELABORADOS

EN FACHADA PRINCIPAL

Y TRANSEPTO

DE 3 AS NAVES

LA CENTRAL ES LA MÁS ALTA

COLUMNAS CON NERVIOS

QUE SE EXTIENDEN HASTA LA BÓVEDA

CAPILLAS RADIALES

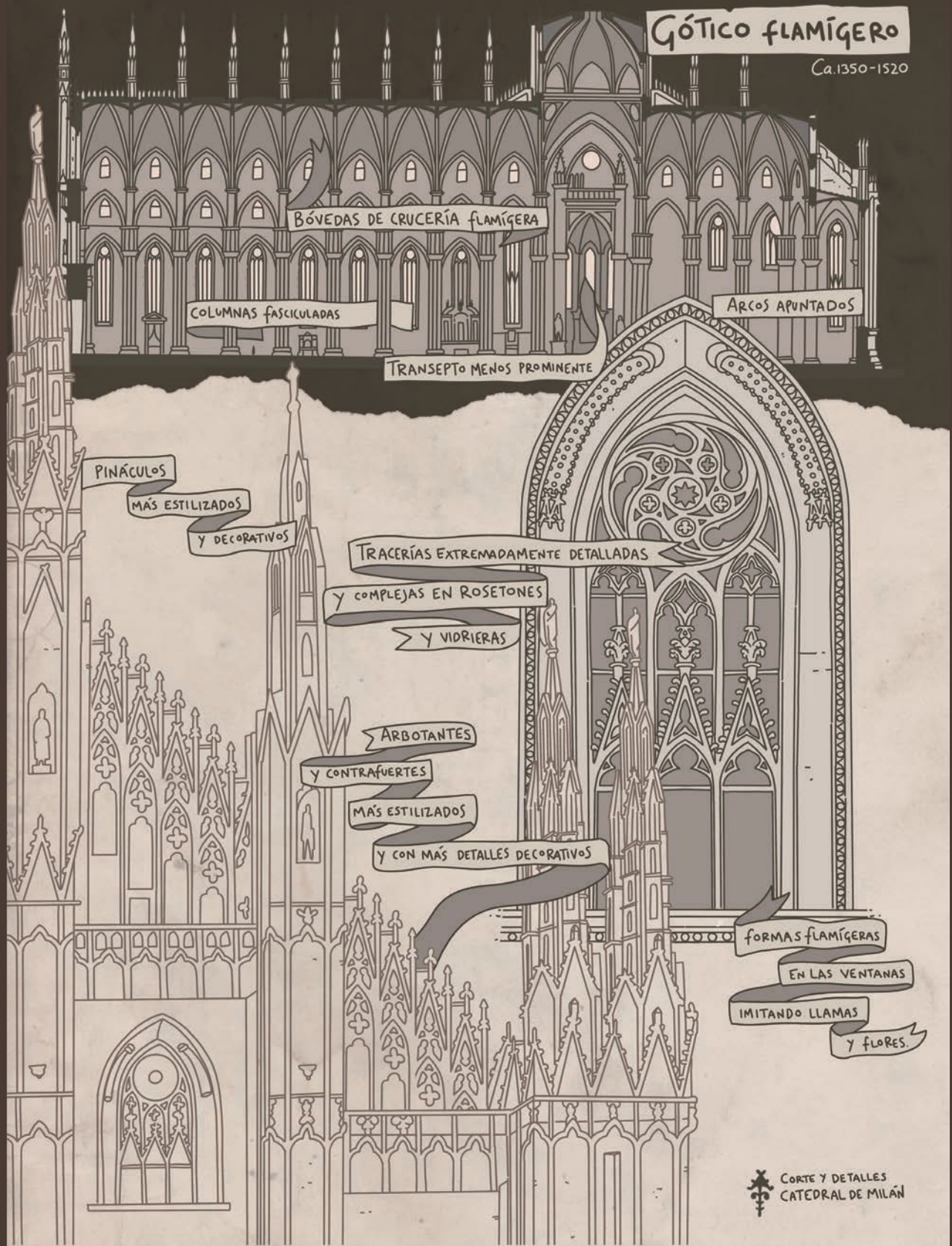


DETALLE

ROSETÓN DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARÍS

GÓTICO FLAMÍGERO

Ca.1350-1520



CORTE Y DETALLES
CATEDRAL DE MILÁN

MARINA GARONE GRAVIER

La o no siempre fue redonda: letras góticas en México

Te estoy mirando, lector, por la pequeña ventana redonda de la o. Todas las de estas páginas son casi circulares, sin embargo, no siempre han tenido esa forma amable, como la del portillo de un barco. Hace mucho tiempo, la luz de los textos impresos se filtró por las rendijas delgadas y verticales de las o góticas, espigadas como los contrafuertes de las iglesias medievales. De la amplia polisemia que se deriva de la palabra “gótico”, me detendré en la cadena de ideas vinculadas con la tipografía. ¿Qué son las letras góticas? ¿En qué modelos de escritura se inspiraron y desde cuándo



Juan de Zumárraga, *Regla cristiana breve*, 1547. University of Texas Libraries Collections ©.

existen? ¿Cómo llegaron a México? ¿En qué lugares se emplearon antes y para editar qué clase de obras?

En la genealogía tipográfica de México, las góticas son fundacionales ya que constituyen la primera forma gráfica que dio visualidad a la producción editorial nacional; además, su presencia ha sido bastante constante en el tiempo y actualmente estas letras se encuentran regeneradas —o ¿degeneradas?— en logotipos, marcas comerciales, rotulación y varios usos más. Las góticas fueron el cordón umbilical que dio origen a la vida de la tipografía americana.

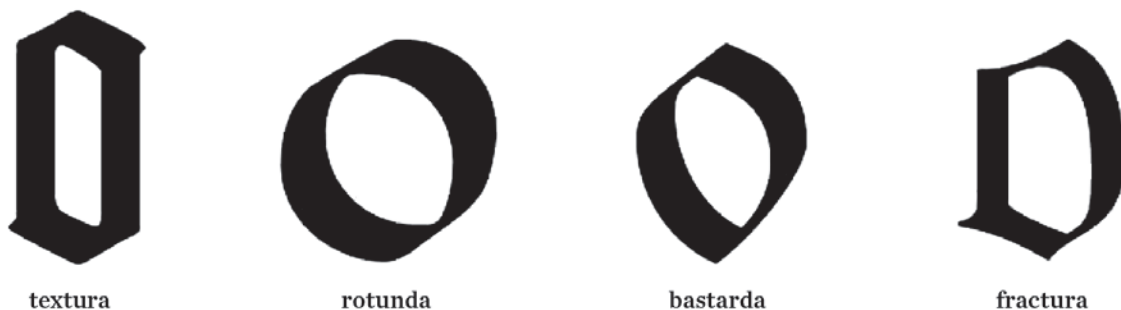
UNOS TIPOS RAROS EN EL NUEVO MUNDO

Aunque en el contrato que celebró el tipógrafo italiano Juan Pablos con el impresor sevillano de origen alemán Juan Cromberger para establecer la impren-

ta en México se indicaba la responsabilidad del primero de fundir letras de estaño una vez que las que traía consigo se hubieran vuelto inútiles, no nos consta que esto haya ocurrido en realidad. Sin embargo, varios investigadores hemos descrito las características estilísticas y los usos de los tipos góticos del primer impresor de América y todos nosotros los vinculamos con los de su empleador en España.¹ De los que poseía su patrón allende el mar, Pablos utilizó, que sepamos, cinco cuerpos de góticas de aproximadamente 40, 20, 14, 11 y 10 puntos tipográficos modernos.² Fue hasta 1550, con la llegada a Nueva España de Antonio de Espinosa, a quien Pablos contrató como punzonista y fundidor de letras, que los caracteres góticos se alternaron con letras redondas y cursivas.

En otras palabras, durante la primera década de la tipografía americana, todos los impresos, con independencia del género editorial de la obra, se hicieron con la misma variante de góticas, marcando una diferencia sustantiva con los usos tipográficos de Europa, que aplicaban las letras según el contenido de los textos y el público lector al que estaban dirigidos los libros. Las góticas siguieron vigentes en Nueva España hasta los años noventa del siglo XVI, para luego desaparecer bajo el implacable imperio de las redondas ro-

- 1 Emilio Valton, "Algunas particularidades tipográficas de los impresos mexicanos del siglo XVI", Asociación de Libreros de México, México, 1939; Carlo Millares, Agustín y Julián Calvo, *Juan Pablos, primer impresor que a esta tierra vino*, Joaquín Porrúa (ed.), Biblioteca Mexicana Manuel Porrúa, México, 1990, núm. VIII, pp. 24-28; Clive Griffin, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Cultura Hispánica, Madrid, 1991; María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos. Primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, FCE, México, 2011; Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, CIESAS-Universidad Veracruzana, México, 2014 y *La tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI al XIX)*, ENAP, México, 2012.
- 2 El cuerpo de una tipografía se refiere al tamaño de la misma.



Marina Garone, David Kimura y Laura Esponda, “Tipos de remate. Gótico, letras y detalles”, *DeDiseño*, núm. 33, 2001. Cortesía de la autora.

manas, primas lejanas de la Times New Roman que usas todos los días.

BREVE PANORAMA DE LA CLASIFICACIÓN TIPOGRÁFICA

Para estudiar la tipografía uno se auxilia de estrategias de agrupación por rasgos de similitud, lo que permite identificar, ordenar y analizar las letras y distinguir sus usos. Su construcción, las variantes de sus formas tradicionales, el tratamiento, aspecto y la resolución de las curvas, los trazos verticales, las terminaciones de pie y de cabeza, así como el tamaño del ojo y la decoración de sus contornos son algunos de los elementos que permiten agruparlas. De todos ellos, el ojo —la apertura de las formas a través de las cuales pasa la luz del blanco papel— y los terminales dan buenas pistas sobre la cronología de la producción de dicha tipografía y de su procedencia geográfica.

En varios periodos de la historia, las letras de imprenta han estado vinculadas con las formas manuscritas, y eso es justamente lo que sucedió con las góticas. Esa forma gráfica fue una derivación mecanizada de modelos escriturales que ya existían al momento de la “invención” de Gutenberg.³ Con la letra gótica se da el primer caso de acompasamiento entre modelos manuscritos y modelos tipográficos. De hecho, si algo se pretendió en el inicio del arte negro fue “disimular” que los libros ya no eran elaborados a mano.

Es importante aclarar que cuando se habla de “gótico” en el ámbito de la tipografía, se está ante un término general que tiene algunas variantes formales. La mayoría de las clasificaciones tipográficas incluyen este término, pero algunas lo hicieron de modo más preciso y detallado. Para identificar un estilo histórico es posible usar las pistas que proporcionan los signos de escritura; en el caso del gótico, los rasgos elocuentes están en la estructura de la o y la m, que brindan información relevante, junto con otros elementos de diseño, al compararlas: así se observa que unas o son menos redondas que otras y unas m, más compactas. Existen cuatro variantes principales: la textura, la rotunda, la bastarda y la fractura.

La primera es una letra de apariencia condensada, que da el efecto de tener color oscuro y ser pesada; además, no cuenta prácticamente con trazos curvos. La o, por ejemplo, tenía forma hexagonal. Fue el primer diseño de letra y modelo gráfico que se inventó y el primero que se usó en la historia del libro impreso, pues con él Gutenberg compuso las páginas de la Biblia de 42 líneas. Sus orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XIII en Francia y Alemania.

La rotunda es una gótica de trazos algo más redondeados y, de algún modo, fue influida por las formas de las letras redondas romanas. Surgió en el norte de Italia tras la llegada de los primeros tipógrafos alemanes; más allá de ese país, contó con gran aceptación en las imprentas

3 Luz María Rangel Alanís, *El arte de imprimir*, UIA, México, 2020.

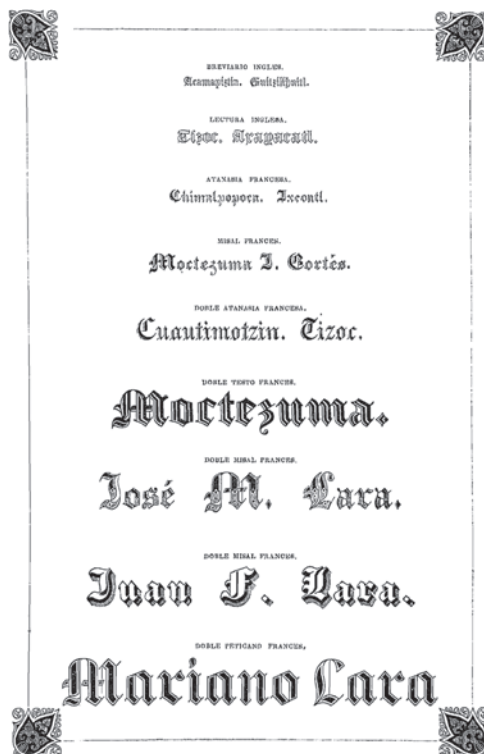
tas españolas, lo que explica su paso a América.

La bastarda, otra variante de gótica —conocida en alemán como *Schwabacher*—, tiene estructura ojival y vértices puntiagudos. Al igual que la fractura, se empleó para la composición de obras en lenguas vulgares. Tuvo, además, gran aplicación en Francia a finales del siglo XIV.

Finalmente, la fractura se desarrolló en Alemania en el siglo XVI. Cuenta con formas rectas en su costado izquierdo y redondas en el derecho —es una suerte de hija mestiza de la textura y la rotunda—. Su aceptación en las tradiciones editoriales francesas, inglesas, holandesas y alemanas fue muy amplia.

IDEOLOGÍA, FORMAS GRÁFICAS Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Cuando se concibió la estructura modular de la tipografía móvil, se recurrió a los modelos manuales que estaban en boga en esa región y, por ello, se optó por el gótico. Sin embargo, ése no fue el único referente visual de la tipografía primitiva. En su expansión irrefrenable desde Maguncia hacia diversas partes de Europa, la imprenta tuvo que adaptarse a los requisitos y gustos de los lectores y clientes de otras regiones. Así, los primeros impresores alemanes que llegaron a Italia observaron que el comercio de libros hacía uso de estilos humanísticos que eran populares en los círculos intelectuales de Florencia. Al respecto, la *littera antiqua* era la versión elaborada en los siglos XI y XII de la minúscula carolingia que se originó en el siglo VIII d. C. Esa minúscula fue muy apreciada por Petrarca, Coluccio y los discípulos de ambos. La *littera antiqua* fue antitética a la *littera moderna*, como también se denominó a la gótica. De hecho, fueron los italianos quienes emplearon el término “gótico” para referirse a las manifestaciones culturales de los godos, a quienes consideraban “bárbaros” en contraposición al pasado clásico imperial romano que veneraban y procuraban reinstaurar tras la Edad Media.



José Mariano Fernández de Lara, palabras sueltas y nombres en su muestra de caracteres de imprenta, 1855. Cortesía de la autora.

En el contexto del tránsito de la tecnología tipográfica desde Alemania a Italia, fue también determinante la guerra que la nación de Dante sostuvo con Francia (1494-1559), la cual propició el declive temporal de los tradicionales centros de producción editorial italianos y el surgimiento de otros en Suiza, Flandes y Alemania. Así, desde Basilea irradió con fuerza el pensamiento filosófico de Erasmo, causando una profunda huella en las ideas de Lutero, quien puso en el centro de las discusiones que la gente común debería poder leer la Biblia en su lengua vernácula en lugar del latín. Simplificando el resultado de la ecuación “ideología + formas gráficas + producción editorial” explica que, tras la ruptura de la Iglesia de Roma con Lutero, el movimiento reformista descartó las formas gráficas con las que se transmitían los textos de la Santa Sede en favor de las góticas germánicas en sus variantes bastarda y fractura, mismas que no circularon en las imprentas del ámbito hispánico —incluidas las de América Latina— por las dis-



Muestrario de la familia tipográfica Gorgias, 2025. Diseño y producción de Manuel López Rocha, publicado por Pampatype. Cortesía del tipógrafo.

putas religiosas, políticas y comerciales derivadas del cisma religioso.

Algunos diseñadores gráficos interesados en explicar la recurrencia, hasta nuestros días, del uso de las letras góticas en diversas manifestaciones culturales de México —por ejemplo, en rótulos, gráfica comercial, grafitis o tatuajes— aducen diversos motivos: que en nuestro país existe un gusto particular por el adorno, el color y la decoración; también mencionan una especial vocación por el albur y la ironía, así como una fuerte religiosidad popular.⁴ Deseo aportar nuevas evidencias para comprender mejor cómo se dio en México la diversificación de modelos góticos más allá de la rotunda e incluir al siglo XIX en esta larga historia.

Tras la independencia de México, se reorganizó el comercio de libros y de materiales necesarios en la edición, por lo que se abrieron nuevas rutas de aprovisionamiento de letras e insumos para las imprentas, distintas del cauce español. Desde ese momento, la producción

tipográfica de Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, junto con la de Francia e Italia, fueron una opción para los empresarios editoriales del país. Considero que la reorientación del comercio y el consumo nacional de materiales tipográficos provenientes de nuevos mercados, especialmente de los anglosajones, es el eslabón que explica la diversificación de los modelos góticos, más allá de la variante rotunda que fue la habitual desde el siglo XVI por el contacto colonial.

En la Ciudad de México, José Fernández de Lara (en 1855), Ignacio Cumplido (en 1871) y la imprenta del Gobierno (en 1877); en Xalapa, Agustín Ruiz (en 1875), y en Aguascalientes, Sóstenes Chávez (en 1879) son algunos de los impresores que publicaron catálogos tipográficos con numerosas variantes de modelos góticos. Dichos materiales se usaron para la publicación de toda clase de productos de la cultura escrita. El catálogo de Fernández de Lara cuenta con góticas inglesas y alemanas, y el de Cumplido —uno de los más extensos del siglo XIX que sobreviven hasta hoy— ofrece trece clases de estas letras con decorados en varios tamaños. En el inventario realizado por Filomeno Mata del material del tercer taller hay catorce tamaños de góticas, con variantes que se definen como sajonas y alemanas. Por su parte, el impresor veracruzano presentó nueve modelos distintos, entre góticas de adorno y góticas negras, mientras que el hidro-cálido incluyó un solo modelo. A su vez, en 1885 la compañía Lohse ofrecía casi treinta clases de letras góticas en el prospecto “Tipos Americanos de las mejores fundiciones y [...] Escoceses [...]”. En 1913 la imprenta de la Secretaría de Fomento, antecedente directo de los Talleres Gráficos de la Nación, publicó una bella muestra que conservamos en la Biblioteca Nacional de México, en la que también hay góticas. Aunque estos tipos se volvieron algo esquivos en algunos momentos del siglo XX, también figuran en el catálogo de la Imprenta Muñoz aparecido en 1960, con variantes góticas y más

4 Cristina Paoli, *Mexican Blackletter*, Mark Batty Publisher, Londres, 2006; Jesús Barrientos Mora, “The Mysterious Case of the Shapeshifting Poblano Blackletter”, ponencia presentada en Letterform Archive Lectures, 2 de mayo de 2024 y “A Beautiful Dark Heritage”, ponencia presentada en Herb Lubalin Lectures Series, 31 de julio de 2023.

precisamente un “Gótico Uncial (español)”. Éste fue nada menos que el taller tipográfico con el cual trabajó intensamente Miguel Prieto, el diseñador responsable del cabezal de esta revista.

LA VIGENCIA DEL PASADO

El comercio vinculado a la fabricación de letras que prosperó a partir de la Revolución Industrial promovió no sólo la fabricación de nuevos modelos de letras, sino también la revitalización de cortes y diseños antiguos, conocidos como *revivals*. Fue así que en la industria tipográfica se desarrollaron fuentes que oscilaron entre ser copias fieles de los referentes del pasado y recreaciones más líricas de las formas clásicas, lo que generó un amplio repertorio de caracteres a disposición de los impresores y el público lector. Entre el siglo XIX y la actualidad ha ocurrido un crecimiento exponencial de la oferta tipográfica y por eso es posible acceder a numerosas familias de letras góticas.⁵

Un hecho destacable es que a la producción europea y estadounidense se ha sumado una prolífica ola de diseños latinoamericanos que han tenido en los modelos góticos un foco de interés. He identificado veintidós fuentes inspiradas en alguna de las variantes góticas que he descrito líneas atrás;⁶ de ellas me gustaría destacar algunos elementos que pue-

den ser estudiados con mayor profundidad.

El inicio de la producción digital de este conjunto fue en 2006 y desde entonces no ha cesado. Sin embargo, la cronología de los lanzamientos de estos diseños se vincula, en alguna medida, a los años en que se celebraron las bienales latinoamericanas de tipografía. Ese acontecimiento, sumado a que no en todos los casos hay un cliente comitente o un destinatario explícito, permite sugerir que la celebración de las bienales pudo ser un factor detonante del nacimiento de estos diseños. La mitad de sus creadores son mexicanos, lo que indica una importante tendencia, o al menos una especial predilección, por ese modelo en nuestra cultura tipográfica. Alguna de las fuentes —como Cantorella o la variante gótica incluida en Espinosa Nova, de Cristóbal Henestrosa— se basan en modelos caligráficos o tipográficos novohispanos, otras más se inspiran en variantes góticas que fueron usadas en suelo mexicano a partir de las transformaciones suscitadas en el siglo XIX que expliqué arriba. Poco menos de la mitad de estas veintidós fuentes góticas contemporáneas son de autoría femenina. Este fenómeno podría explicarse parcialmente debido al aumento de mujeres tipógrafas en comparación con otros periodos de la historia, hecho que celebro con entusiasmo, aunque tal vez haya otras correlaciones que, por el momento, no son visibles para mí.

Al final de este texto, te sigo mirando, lector, a través de estas letras. Observo con alegría que en tus ojos hay un brillo de curiosidad que antes no estaba. Como ahora sabes, este texto no está compuesto en góticas, pero desde ahora ellas estarán en ti. ¶

5 Algunas fuentes comerciales de la textura son Caslon-Gotisch, Cloister Black, Fette Gotisch, Goudy Text, Manuskript Gotisch, Notre Dame, Trump-Deutsch, Wilhelm-Klingspor-Gotisch. En cuanto a las rotundas puedo mencionar FF Ophelia, San Marco, Wallaum, Weiß-Rundgotisch. De la variante bastarda se encuentra la Clairvaux, Duc de Berry, Rhapsodie, Alte Schwabacher, Ehmecke-Schwabacher, Nürnberger Schwabacher, Schneider. Finalmente, si se buscan fracturas podemos conseguir las fuentes Claudius, Breitskopf-Fraktur, Luthersche Fraktur, Unger-Fraktur, Walbaum Fraktur, Wittenberger Fraktur, Zentener-Fraktur.

6 El registro fue elaborado mediante consultas y localización en páginas y sitios digitales. En la versión en línea de este artículo puede consultarse una tabla con las fuentes identificadas.

Agradezco a Cristóbal Henestrosa, Manuel López, Sandra García, Zazilha Cruz, César Puertas, Juan Villanueva, Jesús Barrientos, Ana Peña, Sol Ortega, Tamara Carrasco, Martín Cabrera, queridos amigos, colegas y alumnos.

GUSTAVO ARCINIEGA

Fantasmas en la cuarta dimensión

“Sus ojos parecían carbones encendidos. Una larga cabellera gris caía en mechones revueltos sobre sus hombros. Sus ropas, de corte anticuado, estaban manchadas y en jirones. De sus muñecas y de sus tobillos colgaban unas pesadas cadenas y unos grilletes herrumbrosos.”¹ Es el fantasma que habita la mansión de Canterville Chase, a once kilómetros del condado de Ascot, en Inglaterra. Un lugar tan poco conocido que quizá sea mejor ubicarlo a menos de cuatro kilómetros de Tittenhurst Park, donde se encuentra la mansión que habitaron John Lennon y Yoko Ono de 1969 a 1971. Pero si no se es fan de los Beatles, tal vez sirva más mencionar que

1 Oscar Wilde, *El fantasma de Canterville y otros relatos*, Siruela, 2012.

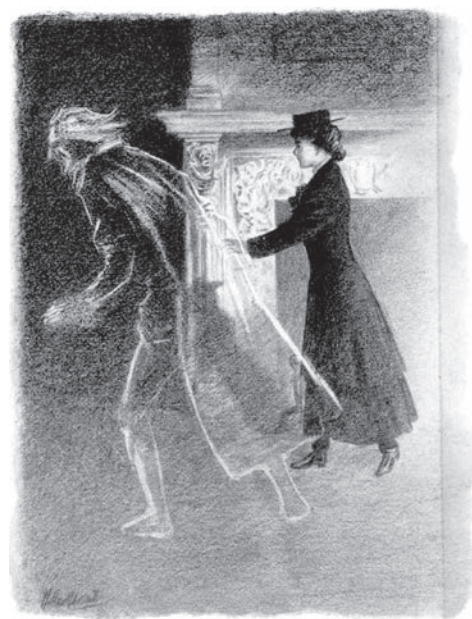
el condado de Ascot se encuentra a una hora en coche de Londres. Aunque, al final, hay que aclarar que Canterville Chase no existe.

Oscar Wilde escribió *El Fantasma de Canterville* en 1887 y lo publicó en dos entregas en *The Court and Society Review*; la primera apareció el 23 de febrero y la segunda, el 2 de marzo. El relato tiene la particularidad de ser el primero en la historia literaria occidental en explicar cómo aparecen y desaparecen los fantasmas, pues la mayoría de las narraciones que incluyen a estos seres dejan de lado la manera en la que se manifiestan. Esto es así desde *Hamlet* de Shakespeare hasta la *Casa tomada* de Julio Cortázar, pasando por *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (que es la primera novela gótica de la historia), *La casa deshabitada* de Charlotte Riddell y el *Fin de curso* de Mariana Enriquez. En cambio, en el segundo capítulo del texto de Wilde, cuando el fantasma de Canterville deambula por los pasillos después de un indignante encuentro con el nuevo dueño del castillo, se lee: “una voluminosa almohada le rozó la cabeza. Evidentemente, no había tiempo que perder, así es que, utilizando como medio de fuga la cuarta dimensión del espacio, se desvaneció a través del estuco”.²

Si la vida la vivimos en sólo tres dimensiones espaciales, largo, alto y ancho, entonces, ¿dónde se ubica la cuarta? Matemáticamente es bastante sencillo concebirla: si consideramos que un punto no tiene dimensión, o bueno, que tiene dimensión *cero*, podemos desplazar ese punto en alguna dirección y formar con él una línea que tiene dimensión 1; hemos extendido así la dimensión del punto. Si hacemos lo propio con la línea y la desplazamos en una dirección distinta, construiremos una superficie que tiene dimensión 2. Cuando a su vez tomamos una superficie y la desplazamos en una dirección diferente, formamos un volumen, un objeto tridimensional, entonces

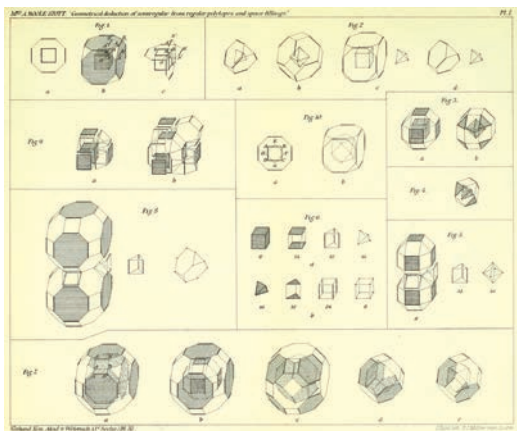


Oscar Wilde, 1882. Fotografía de Napoleon Sarony. The New York Public Library Collections ©.



Wallace Goldsmith, “The ghost glided on more swiftly”, en Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*, J. W. Luce, Boston, 1906. Cornell University Library ©.

2 *Ibid.*



Alicia Boole Stott, "Geometrical deduction of semiregular from regular polytopes and space fillings" [lámina 1], *Actas de la Real Academia de Ciencias de Ámsterdam. Primera sección*, vol. 11, núm. 1, Ámsterdam, 1913. Biodiversity Library ©.

un volumen que se desplaza en una dirección distinta generará un hipervolumen de cuatro dimensiones. Así son las matemáticas: formales, lógicas y abstractas. Sin embargo, cuando uno quiere aplicar a la realidad estos principios matemáticos, el asunto ya no es tan simple, aunque nos permiten echar a volar la imaginación y pensar que, si existe una cuarta dimensión espacial, tal vez algún objeto podría desplazarse por ella como si caminara en cualquiera de las otras tres dimensiones que conocemos.

La idea de usar esta dimensión como medio o portal de los espíritus no era nueva. Sin embargo, "lo memorable es el contacto genial de estas dos palabras"³ —como dijo Borges al achacarle la creación del término "cuarta dimensión" a Henry More, filósofo inglés que, allá por el lejano año de 1671, presentó una teoría sobre la cuarta dimensión y la posibilidad de que existieran los fantasmas al decir que "las sustancias inmateriales" se extendían en otra dimensión—;

lo memorable también es el uso literario que hace Wilde para exponer que un fantasma se sirve de ese medio para aparecer y desaparecer.

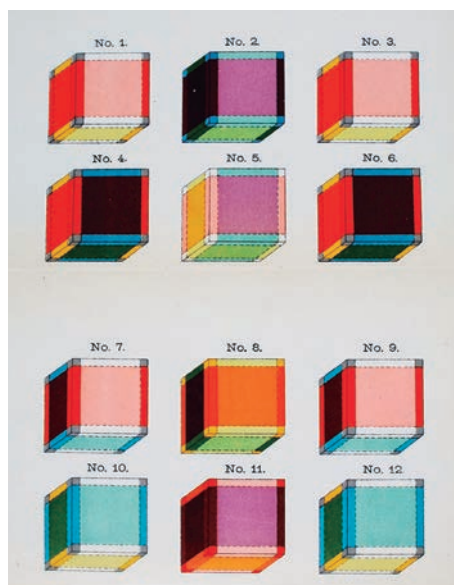
La cuarta dimensión resultaba bastante popular a finales del siglo XIX, sobre todo en Gran Bretaña. Alicia Boole Stott, por ejemplo, matemática irlandesa contemporánea de Wilde, desarrolló un método para dibujar y construir figuras de esta dimensión en nuestro espacio tridimensional. Como no se puede dibujar un polígono completo de cuatro dimensiones que quepa en el espacio tridimensional, Boole encontró que para polígonos tetradimensionales (figuras con lados y ángulos iguales), que llamó politopos, se podían deducir las proyecciones de estas figuras en nuestro espacio al fijarse en las estructuras geométricas de los vértices del politopo. Boole publicó este método y las proyecciones resultantes de un hipercubo en 1900, prometiendo que "con el método dado en este artículo solamente es necesario conocer el número de sólidos que se encuentran en cada vértice".⁴

Por otro lado, en 1884, tres años antes de la aparición de *El Fantasma de Canterville*, el matemático inglés Charles Hinton publicó el ensayo, de veintidós páginas, *¿Qué es la cuarta dimensión?*, en el cual plantea la posibilidad de concebir una cuarta dimensión y cómo la existencia de una dimensión extra permite que algo aparezca y desaparezca a ojos de quienes viven en una dimensión menor. Por ejemplo, si algo viviera en una hoja de papel y pusiéramos el dedo sobre la hoja, el ser bidimensional sólo podría ver que apareció un objeto circular (la frontera del dedo sobre la hoja) y dejaría de verlo cuando se quitara el dedo. Poco después, en 1904, el mismo autor sacó a la luz el libro *La cuarta dimensión*, en el que profundizó sus ideas y con el

3 Jorge Luis Borges, "La cuarta dimensión", *Textos recobrados II (1931-1955)*, Penguin Random House, 2013, pp. 93-97. Vale la pena mencionar que Wilde utiliza la cuarta dimensión espacial, no la cuarta dimensión espacio-temporal, la cual fue aceptada y popularizada hasta después de 1908 con la teoría de relatividad especial y la formulación del matemático Minkowski.

4 Alicia Boole Stott, *On certain series of sections of the regular four-dimensional hypersolids*, Johannes Müller, Ámsterdam, 1900. Traducción del autor.

que causó revuelo a principios del siglo siguiente al influir a otros autores y, de manera indirecta, a uno de los dos grupos del movimiento cubista (al que no pertenecía Picasso, pero sí Marcel Duchamp) y de ahí al futurismo italiano hasta llegar al escritor ruso Ouspensky, quien, a su vez, inspiró a las vanguardias artísticas de la Unión Soviética, siendo la pintora Olga Vladimirovna Rozanova su mayor exponente.



Howard Hinton, "Views of the Tesseract", *The Fourth Dimension*, Swan Sonnenschein, Londres, 1906. Boston College Library ©.

En 1884, el teólogo inglés Edwin Abbott también publicó la novela *Planilandia. Un romance en muchas dimensiones*. En ésta, de forma muy amena e intuitiva, propone una manera de concebir la cuarta dimensión. El personaje principal es un cuadrado que vive en un mundo plano donde los habitantes son polígonos, triángulos y segmentos de recta. En la novela, el cuadrado tiene un encuentro con un ser de la tercera dimensión que le enseña su mundo y todas las cosas que se pueden hacer en él y que son imposibles en Planilandia: el ser puede tocar al cuadrado y manipular sus órganos sin abrirle la piel, cambiar su mano izquierda por la derecha sin operación, o hacer el famoso truco de aparecer y des-

aparecer. Curiosamente, aunque Abbott no hace ninguna referencia fantasmagórica a lo largo de su novela, hay una alusión indirecta y discreta en la portada con dos frases, una en la parte superior y otra en la inferior. La de arriba dice: "¡Oh, día y noche!, pero esto es maravillosamente extraño!" y la de abajo: "Y por eso, como a un extraño, dale la bienvenida".⁵ Son diálogos del acto I, escena V, de *Hamlet*. Horacio dice la primera y Hamlet, la segunda, cuando ven al fantasma del padre de este último, lo que es un guiño poco conocido a la idea de los fantasmas y la cuarta dimensión en la novela de Abbott. Probablemente, la persona encargada de hacer la portada había leído a More y le habrá parecido, antes que a Wilde, que la cuarta dimensión podía ser un lugar adecuado para alojar fantasmas. No sabemos si Abbott lo sugirió, de cualquier manera, parece que no le molestó, porque se siguió editando la misma portada en varias ocasiones.

A la par que se publicaban libros que intentaban explicar matemáticamente la cuarta dimensión espacial, libros filosóficos, como el de More, y otros más artísticos, como el de Esprit Jouffret —quien publicó uno sobre cómo se puede entender geométricamente—, había un movimiento espiritista en el mundo, sobre todo en Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Rusia, que había nacido, formalmente, a partir de dos eventos: el contacto, en los Estados Unidos, de dos niñas con un supuesto fantasma, en 1848, y la publicación de los libros espiritistas del francés Allan Kardec, quien, en 1864, le otorgó una base filosófica a la idea de que los espíritus son seres inmortales que evolucionan y reencarnan. La historia de las niñas es muy conocida: dos hermanas, Kate de once años y Margaret de quince, le jugaron una broma a su madre con el fin de espantarla. Amarraron una manzana al extremo de una cuerda, la arrojaron para que golpeará el piso, la

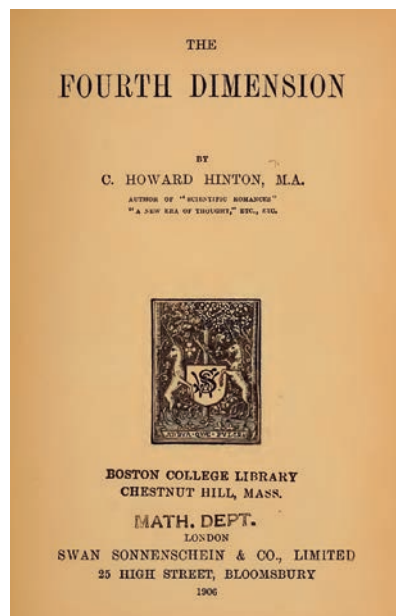
5 Edwin Abbott, *Flatland: A Romance in Many Dimensions*, Seeley & Co., Londres, 1884.

Muchos de los médiums de finales del siglo XIX encontraron el desprestigio al ser expuestos como fraudes, acelerando el desinterés de la gente por el mundo espiritista y revalorizando la ciencia, sobre todo a partir del eclipse de 1919 que probaba que la teoría de la relatividad de Einstein era correcta. De este modo los fantasmas victorianos quedaron relegados a la fantasía, junto a vampiros, licántropos, brujas y brujos.

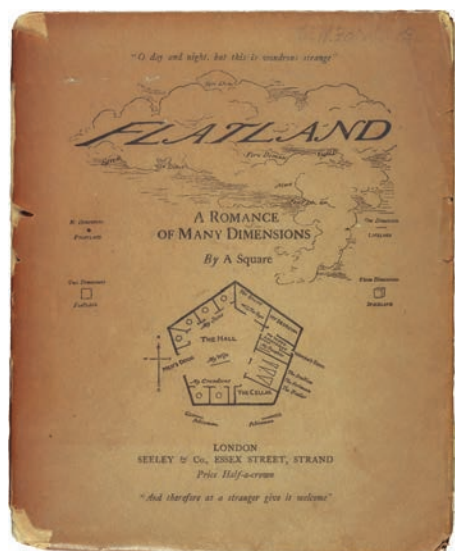
recogieron y la volvieron a lanzar mientras hacían ruidos tenebrosos. Abajo, la madre se asustó al no saber qué ocurría ni quién hacía esos ruidos. Su hermana mayor, Leah, de 34 años, se enteró de la broma y las animó a seguir. La broma se convirtió en un fraude de contacto espiritista que terminó en los medios locales, luego en los nacionales y, finalmente, en el mundo. Aunado a todo esto, en 1862, surgió el invento de la “fotografía de espíritus” a manos del fotógrafo norteamericano William Mumler, al exponer por error una misma placa fotográfica dos veces, dando lugar a una imagen fantasmagórica de él mismo. En este contexto, surgieron los médiums, espiritistas y nigromantes que inundaron Estados Unidos, Europa y Rusia.

Un caso famoso que conjunta el espiritismo y la cuarta dimensión es el de Slade y Zöllner. Karl Friedrich Zöllner era un astrofísico alemán de la Universidad de Leipzig, reconocido por sus trabajos sobre la medición de la luz. El científico se ilusionó con la idea de la existencia de otra dimensión y estaba seguro de que los espiritistas podían acceder a ella. Por su parte, Henry Slade era un célebre médium norteamericano que hacía sesiones en Inglaterra; sin embargo, al ser acusado y condenado por fraude, huyó del país.

Zöllner hizo caso omiso de esto e invitó a Slade a Leipzig para realizar experimentos “científicos” que probaran la existencia de la cuarta dimensión y el poder de los médiums como intermediarios de este plano. Dio a conocer sus resultados en el libro *Física trascendental*, en 1878, casi diez años antes de la publicación del *Fantasma de Canterville*. En éste, el científico cuenta los experimentos que le hizo al norteamericano. Si bien Henry Slade ya había sido desacreditado desde su huida de Londres, su desprestigio se hizo irreparable cuando el investigador paranormal Hereward Carrington publicó, en 1906, los trucos que el médium llevó a cabo para engañar a Zöllner. No obstante, el escándalo tuvo mucha repercusión en Inglaterra, y la relación entre la cuarta dimensión, el espiritismo y los fantasmas permeó el imaginario colectivo de aquella época, al punto que el 22 de mayo de 1884 al propio Oscar Wilde, junto con su hermano Willie y otras personalidades académicas, de los medios de información e incluso del espiritismo, se le invitó a que fuera testigo de un espectáculo privado en donde “el



Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, Swan Sonnenschein & Co., Londres, 1906. Boston College Library ©.



Edwin Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, Seeley & Co., Londres, 1884. Getty Research Institute ©.

revelador de fraudes supernaturales”,⁶ Stuart Cumberland, haría su acto; éste llevaba más de un año en rivalidad con Irving Bishop, un autoproclamado “verdadero espiritista”.

Muchos de los médiums de finales del siglo XIX encontraron el desprestigio al ser expuestos como fraudes, acelerando el desinterés de la gente por el mundo espiritista y revalorizando la ciencia, sobre todo a partir del eclipse de 1919 que probaba que la teoría de la relatividad de Einstein era correcta. De este modo los fantasmas victorianos quedaron relegados a la fantasía, junto a vampiros, licántropos, brujas y brujos. Luego, el siglo XX fue un tiempo de muchos cambios e innovaciones: surgieron el psicoanálisis, la teoría de relatividad y la mecánica cuántica, así como las vanguardias artísticas; se vivieron dos guerras mundiales y el nacimiento de la bomba atómica y de la energía nuclear. Entre tanto cambio, el arte absorbió y se inspiró en la idea de las dimensiones, en particular el movimiento dimensionista, en 1936, encabezado por el poeta Charles Sirato. El mo-

vimiento planteó en su manifiesto que había que expandir las dimensiones de las expresiones artísticas: poemas planos (bidimensionales), pinturas tridimensionales y esculturas de cuatro dimensiones, por citar algunas de las propuestas.

Oscar Wilde murió el 30 de noviembre de 1900, año del nacimiento de la teoría cuántica de Max Planck y de la publicación de la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud; sólo un mes y veintidós días antes de la muerte de la reina Victoria y, con ella, del período victoriano. Al día de hoy, la ciencia trabaja, generalmente, con la noción de un espacio-tiempo de cuatro dimensiones, excepto la teoría de cuerdas que usa diez —aunque se estudian hasta veintiséis—, partiendo el mundo en dos: uno de seis dimensiones espaciales y el otro de cuatro dimensiones espacio-temporales. A ese espacio de seis dimensiones extra nadie puede acceder, salvo la gravedad y los fantasmas, claro. *MM*

6 Geoff Dibb, “Oscar Wilde and The Mystics. Thought Transference, The Detection of Crime and Finding a Pin”, *The Wildean*, núm. 42, 2013, pp. 88-89.

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

Leer en géneros, la invención editorial

Hoy asistimos al fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura [...]: la literatura perdió poder y cambió el poder en la literatura.

JOSEFINA LUDMER,

Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura

La imprenta modificó drásticamente el arte literario: la lectura y la escritura se expandieron a más lectores, escritores y públicos diversificados.¹ Los autores imaginaron sus textos en tipografía, fueron reconocidos por sus contemporáneos y apareció una figura decisiva para la literatura moderna: el editor. Las decisiones de

1 Existe una vasta bibliografía sobre los estudios culturales del impreso, entre los cuales se cuenta *La aparición del libro* de Lucien Febvre y la *Historia de la lectura en el mundo occidental* de Guglielmo Cavallo. Para el mundo editorial contemporáneo: *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century* de John B. Thompson. Sobre la red y el comercio de libros: *Navegar con libros* de Cristina Gómez Álvarez.



Jules Chéret, *Lire dans Le Progrès: Joseph Balsamo par Alexandre Dumas* [cartel], 1889. Bibliothèque Nationale de France ©.

esa figura (en conjunto o en contra incluso de las del autor) modelarán no sólo el alcance de los textos y el proceso de lectura, sino también el de la creación. Desde entonces el proceso editorial se tornó actor y agente de lo literario y, casi de inmediato, en *un poder dentro de la institución literaria*.

Los géneros no siempre fueron lo que son. Por ejemplo, alguna literatura pornográfica del siglo XVIII difundía ideas filosóficas; donde un lector actual ve lascivia, censores y lectores de entonces enfrentaban debates de ideas.² Sirva este ejemplo para anotar que *el poder editorial* no se guía por aspectos formales de los textos, serán los usos sociales de los impresos los que indiquen epocalmente a qué tradición genérica incorporarlos. Convenciones de la tradición y cánones estéticos serán ya utilizados, ya revocados o negados a conveniencia de la inventiva editorial. Gracias a la sobreabundancia de textos, los lectores comenzaron a escribir sus propias obras para hacerse de

dinero.³ Así, la industria editorial, como poder al interior de la literatura, engendra escritores, inventa géneros que a su vez producen lectores y, por supuesto, en su conjunto garantizan la expansión del mercado.

Ejemplo conocido es la novela de folletín. En 1836, debido a la competencia feroz entre periódicos, ocurre la innovación: *La Presse* baja su precio de suscripción a la mitad y se propone compensar el faltante con los anuncios contratados; el éxito de éstos depende de que el periódico se difunda ampliamente, para lo cual echó mano de la novela. El diario se modifica: en su parte inferior aparece publicada la novela, que debía desprenderse del resto, con lo cual se obtenían dos impresos (¿dos lectores?): periódico y novela. Chateaubriand, Balzac y Musset publicarían en este nuevo formato, y aparecería el escritor "hecho a" las lógicas del nuevo género: Alejandro Dumas.

3 En *Edición y subversión*, Robert Darnton reflexiona sobre la sobreabundancia como hecho que modifica la producción y consumo y alienta la creatividad de la cadena de producción editorial.

- 2 Tal es el caso de *Thérèse philosophe* (1748) o de *Correspondance d'Eulalie* (1784).

FEUILLETON DU SIÈCLE. — 14 MARS.

LES TROIS MOUSQUETAIRES. (1)

Préface

Dans laquelle il est établi que malgré leurs noms en or et en sa, les héros de l'histoire que nous allons avoir l'honneur de raconter à nos lecteurs n'ont rien de mythologique.

Il y a un an à peu près, qu'en faisant à la Bibliothèque royale des recherches pour mon histoire de Louis XIV, je tombai par hasard sur les *Mémoires de M. d'Artagnan*, imprimés, comme la plus grande partie des ouvrages de cette époque, où les auteurs tenaient à dire la vérité sans aller faire un tour plus ou moins long à la Bastille. — à Amsterdam, chez Pierre Rougé. Le titre me séduisit, je le emportai chez moi, avec la permission de M. le conservateur, bien entendu, et je le devrai.

Mon intention n'est pas de faire ici une analyse de ce curieux ouvrage, et je me contenterai d'y renvoyer ceux de mes lecteurs qui apprécieront les tableaux d'époque. Ils y trouveront des portraits crayonnés de main de maître, et quoique ces esquisses soient pour la plupart du temps tracées sur des portes de cabaret et sur des murs de cabaret, ils n'y reconnaîtront pas moins, aussi ressemblant que dans l'histoire de M. Anquetil, les images de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, de Richelieu, de Mazarin et de la plupart des courtisans de l'époque.

Mais, comme on le sait, ce qui frappe l'esprit capricieux du poète, n'est pas toujours ce qui impressionne la masse des lecteurs. Or, tout en admirant, comme les autres les admireront sans doute, les détails que nous avons signalés, la chose qui nous préoccupe le plus est une chose à laquelle, bien certainement, personne avant nous n'avait fait la moindre allusion.

D'Artagnan raconte qu'à sa première visite à M. de Tréville, capitaine des mousquetaires du roi, il rencontra dans son antichambre trois jeunes gens servant dans l'illustre corps où il sollicitait l'honneur d'être reçu, et ayant noms Athos, Porthos et Aramis.

(1) La reproduction de ce roman est interdite sous peine de poursuites en contrefaçon.

Nous l'avons, nous, ces trois noms étranges nous frappèrent, et il nous vint aussitôt à l'esprit qu'ils n'étaient que des pseudonymes, à l'aide desquels d'Artagnan avait déguisé des noms peut-être illustres, si toutefois les porteurs de ces noms d'emprunt ne les avaient pas choisis eux-mêmes le jour où, par caprice, par mécontentement ou par défaut de fortune, ils avaient endossé la simple casaque de mousquetaires.

Dès lors nous n'eûmes plus de repos que nous n'eussions retrouvé dans les ouvrages contemporains une trace quelconque de ces noms extraordinaires qui avaient si fort éveillé notre curiosité.

Le seul catalogue des livres que nous lûmes pour arriver à ce but remplit le feuillet tout entier, ce qui serait peut-être fort instructif, mais à coup sûr peu amusant pour nos lecteurs. Nous nous contentâmes donc de leur dire qu'au moment où, découragé de tant d'investigations infructueuses, nous allions abandonner notre recherche, nous trouvâmes enfin, guidé par les conseils de notre illustre et savant ami Paulin Paris, un manuscrit in-folio, coté sous le n° 4772 ou 4773, nous ne nous le rappelés plus bien, ayant pour titre :

« Mémoire de M. le comte de La Fère, concernant quelques-uns des événements qui se passèrent en France vers la fin du règne du roi Louis XIII et le commencement du règne de Louis XIV. »

On devine si notre joie fut grande lorsqu'en feuilletant ce manuscrit, notre dernier espoir, nous trouvâmes à la vingtième page le nom d'Athos, à la vingt-septième le nom de Porthos, et à la trente-et-unième le nom d'Aramis.

La découverte d'un manuscrit complètement inconnu dans une époque où la science historique est poussée à un si haut degré, nous parut une trouvaille presque miraculeuse. Aussi nous hâtâmes-nous de solliciter la permission de le faire imprimer, dans le but de nous présenter un jour avec le bagage des autres à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, si nous n'arrivons, chose fort probable, à entrer à l'Académie française avec notre propre bagage.

Cette permission, nous devons le dire, nous fut gracieusement accordée, ce que nous consignons ici, pour donner un démenti public aux malveillans qui prétendent que nous vivons sous un gouvernement assez médiocrement disposé à l'endroit des gens de lettres.

Or, c'est la première partie de ce précieux manuscrit que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs, en lui restituant le titre qui lui convient, prenant l'engagement, si, comme nous n'en doutons pas, cette première partie obtient le succès qu'elle mérite, de publier incessamment la seconde.

En attendant, comme le paraît être un second père, nous invitons nos lecteurs à s'en prendre à nous, et non au comte de La Fère, de son plaisir ou de son ennui.

Cela prêt, passons à notre histoire.

I.

LES TROIS PRÉSENTS DE M. D'ARTAGNAN PÈRE.

Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du *Roman de la Rose*, sembla être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle. Plusieurs bourgeois voyant s'enfuir les femmes le long de la grande rue, entendant les enfans crier sur le seuil des portes, se hâtaient d'endosser la cuirasse, et appuyant leur contenance quelque peu incertaine d'un mousquet ou d'une pertuisane, se dirigeaient vers l'hôtelier du *Franc-Meurier*, devant laquelle s'emproussait, en grossissant de minute en minute, un groupe compact, bruyant et plein de curiosité.

En ce temps là les paniques étaient fréquentes, et peu de jour se passaient sans qu'une ville ou l'autre enregistrât sur ses archives quelque événement de ce genre. Il y avait les seigneurs qui guerroyaient entre eux; il y avait le roi qui faisait la guerre au cardinal; il y avait l'Espagnol qui faisait la guerre au roi. Puis, outre ces guerres sordides ou publiques, secrètes ou patentes, il y avait encore les voleurs, les mendiants, les huguenots, les loups et les laquais qui faisaient la guerre à tout le monde. Les bourgeois s'armaient toujours contre les voleurs, contre les loups, contre les laquais; — souvent contre les seigneurs et les huguenots; — quelquefois contre le roi; — mais jamais contre le cardinal et l'Espagnol. Il résultait donc de cette habitude prise, que se suscitait premier lundi du mois d'avril 1625, les bourgeois entendant du bruit, et ne voyant ni le guidon jaune et rouge, ni la livrée du duc de Richelieu, se précipitaient du côté de l'hôtel du *Franc-Meurier*.

Arrivé là, chacun put voir et reconnaître la cause de cette rumeur.

Un jeune homme. — traçons son portrait d'un seul trait de plume: — figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans; don Quichotte décoloré, sans haubert et sans cuirassier; don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine, dont la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur céleste. Visage long et brun; la pommette des joues saillante, signe d'astuce; les muscles maxillaires énormément développés, indice infaillible auquel on reconnaît le Gascon, même sans béret, et notre jeune homme portait un béret orné d'une espèce de plume: l'œil ouvert et intelligent; le nez crochu, mais finement dessiné; trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait, et qu'un œil peu exercé eût pris pour un fils de fermier en voyage, sans la longue queue qui, pendue à un bandier de peau, battait les mollets de son propriétaire quand il était à pied, et le poli lustré de sa monture quand il était à cheval.

Cet notre jeune homme avait une monture, et cette monture était mâle et remarquable qu'elle fut remarquable; c'était un âne de Meung;

¿Acaso para abordar lo sobrenatural son requisito vampiros y casas embrujadas?, ¿son inaceptables las tradiciones que no cultivan esas claves del terror? Y un poco más: insistir en el término “gótico” o “terror” declara nuevamente que América Latina debe pensar(se), crear a partir de, de acuerdo con y en el marco de tradiciones eurocéntricas; nuestro continente exporta productos culturales, no teoría.

¿Nuevo género? La novela de folletín es una creación editorial al calor de la refriega comercial. Para mantener cautivo al suscriptor, el folletín trastocó las posibilidades del género: prolongó la trama principal con subtramas y echó mano del suspenso que interrumpe la acción. Además, masificó la lectura, impulsó tramas, educó sensibilidades en el amplio público y estrechó los vínculos entre autor, editor y público.

Valga un ejemplo más. En 2002 aparece: sor Juana Inés de la Cruz, *Aforismos. Si Aristóteles hubiera guisado*, por Verdehalago. El libro extrae frases de la poeta y las inventa como aforismos.⁴ El poder editorial “hace escribir” y “hace leer” más allá o por fuera de la integridad de las obras: sor Juana vuelta aforista.

GÉNEROS LITERARIOS: LO NUEVO, LO RENOVADO Y LO TUNEADO

Hay dos tendencias teórico-críticas para pensar los géneros. En la tendencia esencialista, los géneros sirven para ordenar los textos y los nuevos géneros provienen de la “mezcla” de anteriores. Otra postura considera que los géneros resultan del dinamismo del sistema literario atravesado por las prácticas sociales; así, la literatura responde a su época a partir de las condiciones materiales y simbólicas de un sistema dado, y ella termina afectando parte de esas condiciones (como sucedió con el folletín).

Se sabe del poder editorial, el propio *boom* latinoamericano y la narcolite-

ratura han sido pensados como productos.⁵ La escritura literaria y su repertorio se juegan ahora en arenas editoriales globales: los géneros guían a los consumidores, categorías hechas etiquetas, etiquetas que dan instrucciones: “novela”, “antología de...”, “*coaching*”. Una cuestión más: la industria editorial concentra productos multimedia además de los impresos, como advierten André Schifffrin y Frédéric Martel.

Si existe el poder editorial de hacer escribir y de hacer leer, propongo pensar los géneros como una de las instrumentaciones de mayor impacto de tal poder: la industria editorial global nos hace escribir y leer en géneros, para consumir globalmente las etiquetas posicionadas hoy como “gótico” y “horror” —le sucedió también a lo fantástico y a la literatura infantil y juvenil.

Hubo un momento en que la literatura era autónoma —o aspiraba a serlo—, a decir de Josefina Ludmer: “Autonomía implicaba que la literatura tiene rasgos propios, específicos, [...] una política propia, con guerras y divisiones internas en el campo literario”.⁶ Esta noción de literatura es insuficiente para explicar hoy el “éxito” de una obra literaria por su “factura” o “propuesta estética”; la literatura está a la intemperie, sin fronteras que

4 Agradezco la referencia a Yobany García Medina y a su investigación sobre el aforismo mexicano.

5 Consuelo Sáizar de la Fuente, “Los significados editoriales del Boom latinoamericano: Skinner y la historia intelectual latinoamericana”, *Inflexiones*, núm. 12, 2023, pp. 123-153. Rafael Lemus, “Balas de salva”, *Letras libres*, 30 de septiembre de 2005; Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras libres*, 31 de octubre de 2005.

6 Josefina Ludmer, *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*.



Juan Téllez Toledo, *Las espiritistas*, 1903. Imagen de la exposición *Bajo el signo de Saturno. Adivinación en el arte* en el Museo Nacional de Arte, INBAL.

gobernar. El poder editorial —como lo he llamado aquí— dejó prueba de su fuerza desde el mismísimo siglo XVI en el que Erasmo de Rotterdam asumió la edición de sus propias cartas, que circulaban pirateadas por impresores, reconociendo que los autores debían habérselas con el mercado. La industria editorial actual está lejos de sus propios mitos literarios —Scott Fitzgerald y Maxwell Perkins; o Arnaldo Orfila—, como anota Schiffrin en *La edición sin editores*. De nuevo Ludmer:

Hoy asistimos al fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del “campo” de Bourdieu, porque se borran, formalmente y en “la realidad”, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones, géneros y guerras, sólo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo, con oposiciones en su interior. Porque lo que dramatizaban era *la lucha por*

el poder literario y por la definición del poder de la literatura. Esa lucha hoy ha concluido: la literatura perdió poder y cambió el poder en la literatura.

Cuando la academia —reducto de análisis crítico— valida las categorías dadas por la industria editorial, acepta sus términos: esta literatura ha de escribirse, esta literatura hay que leer y estudiar, estos autores representan la literatura de Latinoamérica. Con la disolución del campo literario, imperan las lógicas y fuerzas glociales: aquello producido a partir de una especificidad localizada —el narcotráfico en México—, se modela en los flujos globales de la industria editorial primero y de entretenimiento mediático después. Los “nuevos” géneros literarios glociales se propagan con megáfonos: premios, entrevistas, ferias, redes sociales (los autores son promotores obligados de sus libros y suspiran por el *streaming*).

En la etiqueta “nuevo + gótico + latinoamericano” hay virtudes o ventajas para la industria y sus autores —el género tiene un prestigioso ancestro europeo—. Se saca ventaja de un sentido identitario difuso (el producto globalizado que es el español latino); y es “nuevo” para distinguirlo de autores como Carlos Fuentes, simbolizando así un “origen distinto”. En una nota del *Excélsior* sobre la entrevista hecha a Mariana Enriquez en 2024, la autora aseveró que América Latina carece de una tradición literaria de terror, porque la tradición oral vernácula no alimentó a Borges ni a Quiroga como sí sucedió con Washington Irving o Mary Shelley, así que para Enriquez el realismo de Quiroga es un problema.

Este es un uso esencialista del género, pues dice “lo que debió ser”, no lo que sí es y ha sido la producción sobre el miedo en Latinoamérica. ¿Acaso para abordar lo sobrenatural son requisito vampiros y casas embrujadas?, ¿son inaceptables las tradiciones que no culti-

van esas claves del terror? Y un poco más: insistir en el término “gótico” o “terror” declara nuevamente que América Latina debe pensar(se), crear a partir de, de acuerdo con y en el marco de tradiciones eurocéntricas;⁷ nuestro continente exporta productos culturales, no teoría. En cursos del gótico latinoamericano —incluso en congresos— suele incluirse lo mismo *El monje* (1796) del británico M. Lewis y la tradición inglesa en general que *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar, y luego puede haber un salto a Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, o Mónica Ojeda... El “nuevo gótico latinoamericano”, por definición, soslaya lo que *sí* hacen las literaturas de nuestras coordenadas en torno al miedo, desde e imbuidas en sus condiciones simbólicas y materiales de producción, que podríamos conocer, estudiar y entender.

- 7 La obra de Guadalupe Dueñas ahora se lee como gótica, limitando el conocimiento sobre su singularidad, para emparentarla con esa genealogía.



Agustín Víctor Casasola, *La adivinadora*, ca. 1930. Archivo Casasola. Fototeca Nacional, INAH. Imagen de la exposición *Bajo el signo de Saturno. Adivinación en el arte* en el Museo Nacional de Arte, INBAL.

El poder editorial de hacernos escribir y leer en géneros se fortalece con talleres y seminarios de escritura de ciencia ficción, de cuento gótico, de novela de terror; súper especialización en la escritura y en lectura (no se trata de leer o escribir literatura, sino de leer y escribir sólo *esa* literatura), cuyos resultados se acoplan con las metas de la industria. La época postautónoma implica para Ludmer

un cambio en la producción del libro [...]. Hoy hay otra industria del libro, por lengua y no por nación [...]. En un momento la crítica pensó al autor, a la obra, después al texto y al intertexto; hoy para mí la literatura es un hilo de la imaginación pública, de todo lo que circula en forma de libro y se sitúa en el interior de la industria de la lengua, que abarca teléfonos, diarios, revistas, radios, libros, internet. Y que está transnacionalizada.

Ludmer se atreve a más: la “producción-distribución puede decidir el ‘valor estético’ o literario”, así la literatura será lo producido, etiquetado y distribuido; tuneadas las categorías literarias para sobreexplotarlas. Paralelamente, florecen otras literaturas para las cuales el arte verbal es *una forma de hacer, no una cosa que se hace*,⁸ y que —por ahora— la industria no necesita ni apetece. ¶¶

- 8 Referencia al título de *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso de Andrea De Pascual y David Lanau (Catarata, 2018).

VIBEKE WAALLANN HANSEN

El arte moderno gótico

Traducción del inglés de Marén García

El “regreso” del gótico en el siglo XIX es un notable ejemplo de cómo el pasado puede ser un catalizador para la renovación y el cambio. La exposición *Gothic Modern. From Darkness to Light* (Arte moderno gótico. De la oscuridad a la luz)¹ presenta obras realizadas alrededor del paso del siglo XIX al XX que reflejan, de diversas formas, su inspiración en el arte medieval europeo y en el renacentista del norte de Europa.

El redescubrimiento del arte medieval durante el periodo romántico de inicios del siglo XIX es un fenómeno bien conocido

1 Esta exposición se basa en un proyecto internacional de investigación dirigido por la profesora Juliet Simpson (Coventry University), en colaboración con los curadores Anna-Maria von Bonsdorff, Vibeke Waallann Hansen, Cynthia Osiecki y Ralph Gleis. El proyecto fue iniciado por la Galería Nacional de Finlandia-Museo de Arte Ateneum de Helsinki y se desarrolló en colaboración con el Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Noruega y con el museo Albertina de Viena.



Th. Kittelsen 1904.

Theodor Kittelsen, *Ella cubre todo el país*, 1904. © Nasjonalmuseet, Oslo.



Marianne Stokes, *La doncella y la Muerte*, ca. 1908. © Grand Palais RMN / Musée d'Orsay.

y está ampliamente documentado. En cambio, se ha prestado menos atención a la “revitalización” del gótico en específico, que tuvo lugar más tarde, en los primeros años del arte moderno. La exposición *Gothic Modern* busca ofrecer una nueva mirada sobre el arte de esta época, al poner un énfasis deliberado en la importancia que tuvo el gótico (del siglo XII al XVI) en su desarrollo. El arte moderno se suele concebir como una ruptura fundamental con la tradición. Sin embargo, hay un aspecto crucial que ha permanecido casi inexplorado: que la reinención del arte en torno a 1900, en realidad, estaba profundamente informada por un regreso intencional al pasado distante de la Edad Media tardía.

El interés por el arte medieval entre los artistas de esos años era, en parte, un legado del Romanticismo. Pero, a diferencia de la añoranza romántica por un mundo perdido y por las identidades nacionales, el interés en las expresiones del gótico en particular fue un fenómeno

más transnacional en los albores del siglo XX. Esta vez se trataba de la búsqueda de nuevos lenguajes y modos de expresión. El término “gótico” ya no sólo hacía referencia a una era histórica o a un estilo determinado, sino que representaba subjetividad, ruptura de normas y un ideal estético radicalmente nuevo.

Esta relación renovada con la estética gótica se manifestó de forma especialmente pronunciada en países nórdicos y de habla germana, donde se volvió una pieza integral del discurso artístico. La exposición indaga en el periodo que va de 1870 a 1920 y pone de relieve el hecho de que muchos artistas (como Edvard Munch, Käthe Kollwitz, Ernst Ludwig Kirchner, Marianne Stokes, George Minne, Ernst Barlach, Max Klinger y Akseli Gallen-Kallela) se inspiraban en las obras de Hans Holbein el Joven, Albrecht Dürer, Lucas Cranach el Viejo y Baldung Grien.

A inicios del siglo XX, los artistas consideraban cada vez más que era su

tarea hacer visibles los estados de ánimo y explorar las crisis existenciales por medio del arte. La psicología moderna y la filosofía existencialista habían comenzado a plantear nuevos acercamientos a las contradicciones del alma, y los artistas modernos empleaban temas e iconografías bíblicas para visualizar sus pensamientos en torno a aspectos fundamentales de la condición humana. Para muchos de ellos, la visión del mundo medieval era un espejo que podían usar para reflejar su propia era y expre-



Arnold Böcklin, *Autorretrato con la Muerte tocando el violín*, 1872.
© Alte Nationalgalerie, Berlín.



Lucas van Leyden, *Joven con calavera*, 1519. © Nasjonalmuseet, Oslo.

sar estados de crisis. Las reflexiones acerca del alma y la psique a menudo comenzaban por el escrutinio de la mente del propio artista. Arrojan luz sobre la presencia del pasado en el cuerpo y el espíritu, sobre las emociones reprimidas y sobre los diversos papeles de la memoria y el trauma, tanto individuales como colectivos.

En su búsqueda de un lenguaje crudo, visual y sin filtros, encontraron inspiración en el arte gótico. Las representaciones religiosas de temas existenciales —como la vida y la muerte— ofrecían expresiones profundas de amor, sexualidad, sufrimiento, muerte y duelo que les servían como modelos para sus propias exploraciones artísticas. La iconografía, los materiales, las técnicas y diversos dispositivos estilísticos del periodo medieval les brindaron un punto de partida para elaborar reflexiones críticas sobre las actitudes tradicionales relacionadas con la identidad, el cuerpo, el género y la sexualidad. La iconografía cristiana familiar, como la Madonna y el Niño o la crucifixión, se utilizó de nuevas maneras. Por ejemplo, en *Lemminkäinen's Mother* (1897) de Gallen-Kallela, *Golgotha* (1900) de Edvard Munch o *Pietà* (1923) de Henrik Sørensen. La alusión a algunas obras era explícita, como es el caso de *Adam and Eve* (1917) de Max Beckmann, que hace referencia a *Adam and Eve in Paradise* (1531) de Lucas Cranach el Viejo.

En la Edad Media tardía, las representaciones del sufrimiento y la muerte de Cristo fueron herramientas importantes para predicar el mensaje de salvación cristiano. Pero la muerte también era un tema frecuente en el arte secular. Una alegoría muy recurrente fue la Danza de la muerte, en la que aparecían uno o más esqueletos bailando con los vivos, abrazándolos o acechándolos. Su propósito era recordarnos que la muerte está más allá de nuestro control y que nos llega a todos por igual. Artistas como Max Klinger, Käthe Kollwitz, Edvard Munch y Hugo Simberg estaban familiarizados con la serie de grabados *La danza de la*



muerte (1523-1525) de Hans Holbein el Joven. Estudiaban las impresiones de maestros como Holbein y Dürer, a la vez que ellos mismos contribuían a revitalizar la impresión como un medio expresivo. En 1891, Klinger publicó un texto en el que argumentaba que el grabado era particularmente adecuado para describir los aspectos más oscuros de la vida.

Los lenguajes figurativos tradicionales también se usaban para representar situaciones modernas, con lo que se les confería significado y relevancia nuevos. El interés por la Edad Media y el arte gótico estaba motivado, en parte, por un deseo de preservar las antiguas tradiciones artesanales, y técnicas, como el tejido de tapices y los vitrales, tuvieron un renacimiento. Surgido en Gran Bretaña en las décadas de 1860 y 1870 como una reacción frente a la industrialización, el movimiento Arts and Crafts (“Artes y oficios”) perduró como una poderosa influencia hasta bien entrado el siglo XX. En 1923, el Museo de Artes Decorativas y Diseño en Oslo desveló dos vitrales de Emanuel Vigeland: *The virgin and Unicorn* (La virgen y el unicornio) y *The Spirit of God and Scenes of Earthly Life with Comforting Angels* (El espíritu de Dios y escenas de la vida terrenal con ángeles reconfortantes).

La capacidad del gótico para provocar emociones intensas ha tenido impacto en el arte a lo largo de muchos siglos. En la exposición se exploran temas como la fe y la duda, el amor y la sexualidad, la identidad y los roles sociales, la muerte y el duelo. *Gothic Modern. From Darkness to Light* muestra una colección de obras de arte moderno como una manifestación del resurgimiento de ese antiguo pasado y nos invita a utilizar la oscuridad del gótico como una clave para dar nueva luz a las vanguardias emergentes. **RM**

Lucas Cranach el Viejo, *San Sebastián*, 1543.
© Nasjonalmuseet, Oslo.

Edvard Munch, *Cenizas*, 1895. © Nasjonalmuseet, Oslo.





Michael Wolgemut, "La danza de la muerte", *Crónica de Núremberg*, 1493. Biblioteca de la Escuela Catedralicia de Oslo.

Käthe Kollwitz, *Muerte y mujer*, 1910. © Nasjonalmuseet, Oslo.





Akseli Gallen-Kallela, *La madre de Lemminkäinen*, 1897. © Finnish National Gallery / Ateneum Museum.



PERIÓDICAS

PP.116-119 SERGIO GUILLERMO VALENTÍN

PP.120-125 MAIA F. MIRET

PP.126-131 EMILIANO GULLO

(114–131)



Tal como Pablo Alabarces lo mencionó en su libro *Historia mínima del fútbol en América Latina*: “Ésta es una historia de algo que no existe. Y, sin embargo, es una historia posible”. Unos pibes de barrio aficionados y practicantes de fútbol fueron representados por Delesio Antonio Berni, pintor, grabador, muralista y protagonista irrefutable del arte moderno latinoamericano que, en palabras del curador Roberto Amigo, “es tal vez el artista argentino con mayor conciencia

Antonio Berni: El arte siempre ha involucrado un compromiso social

SERGIO GUILLERMO VALENTÍN

de la fortaleza de las imágenes para intervenir en la historia e impedir ser devorado por ella”.¹

En el óleo de gran formato *Club Atlético Nueva Chicago* (1937) se aprecia, en un entorno barrial, a un grupo de trece niños y adolescentes en una posición característica de las fotos de los equipos de fútbol: en el frente y al centro, el balón de cuero; la mitad de los personajes están en cuclillas; y los demás, de pie y detrás de ellos. Quizá esta pintura no ha sido tan protagónica como otras de Berni, no obstante, entabla un diálogo con el compromiso artístico y social del creador, tangible en su producción de los años treinta.

Aquella época de crisis fue reflejada por Enrique Santos Discépolo, “poeta de la deses-

peranza y de la miseria popular”,² en sus tangos más cruentos, entre los que sobresale “Cambalache”, un “himno de protesta [...] en torno a la falta de oportunidades económicas y sociales”.³ Lo que Discépolo escribió en sus tangos Berni lo expuso en varias de sus obras: la vida cotidiana de las clases populares. En *Club Atlético Nueva Chicago*, los jóvenes —con vestimentas que indican su lejanía de la aristocracia y los grupos acomodados, sus distintos tonos de piel, varios con zapatos de trabajo y uno de ellos descalzo— muestran que, pese a la derrota en la vida, pueden aguardar una victoria de otro tipo, con el balón entre los pies.

1 Roberto Amigo, “El corto siglo de Antonio Berni”, en *Berni: narrativas argentinas*, Secretaría de Cultura y Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2010, p. 23.

2 Carlos Paz, “Roberto Arlt: narrativa y crisis social en la Argentina de los años 30”, en *Revista Margen*, núm. 4, octubre de 1993, p. 4.

3 Gabriela Nouzeilles y Graciela Montaldo, “Cambalache”, en *The Argentina Reader: History, Culture, Politics*, Duke University Press, Londres, 2002, p. 266.



Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, 1937. Cortesía de la Fundación Juanito y Ramona, Rosario, Argentina.

Los protagonistas de este óleo son una prueba de que el fútbol sudamericano, durante esa década, estaba bien asentado; “las cifras de asistencia a los estadios daban cuenta de su enorme popularidad [...], sus ligas se habían profesionalizado”⁴ y los medios de comunicación empezaron a dedicar más tiempo a la cobertura de este deporte, construyendo una pasión en las infancias y juventudes que se constata en “Ayer vi ganar a los argentinos”, de Roberto Arlt. Esta crónica de 1929 expuso la identificación del pueblo argentino con el fútbol y, en particular, su apropiación por parte de los jóvenes pertenecientes a los sectores populares: “Los uruguayos dieron la impresión de desarrollar un juego más armónico que el de los argentinos, pero éstos, aunque desordenadamente, trabajaron con lo único que da el éxito en la vida: el entusiasmo”.

Club Atlético Nueva Chicago también puede entenderse como una referencia irónica a la urbe homónima estadounidense que, desde el siglo XIX, destacó por su prosperidad y cuyos “recursos naturales eran colosales, pero

sobre todo los hombres de negocios [...] aprendieron a integrarlos en procesos productivos complejos que vinculaban las riquezas del campo con las oportunidades de la ciudad”.⁵ Aunque Berni no tituló esta pieza por dichas razones, sino en referencia al equipo local del barrio de Mataderos, ubicado en la comuna nueve, al suroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es importante resaltar que Mataderos fue una zona en la que también convivieron lo urbano y lo rural, tanto así que su nombre proviene de la actividad ganadera. Posteriormente, con el inicio de la modernidad argentina, un conjunto de edificios para el nuevo Mercado de Hacienda y el Matadero Municipal reemplazó, el 14 de abril de 1889, los viejos corrales tradicionales, sobre todo cuando éste comenzó a operar el 1 de mayo de 1901.⁶ Así, el barrio de Mataderos devino en la Nueva Chicago, sobrenombre que sí aludía a la ciudad norteamericana, la cual se caracterizaba entonces por su industria de la carne.

4 Pablo Alabarces, “Raza, Estado y Nación”, en *Historia mínima del fútbol en América Latina*, El Colegio de México-Turner, Ciudad de México, 2008, p. 203.

5 Patricia Arias y Jorge Durand, “Chicago en 1920: la ciudad a la que llegaron los migrantes”, en *Mexicanos en Chicago. Diarios de campo de Robert Redfield 1924-1925*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Ciudad de México, 2008, p. 26.

6 “Mataderos públicos”, *La Prensa*, 2 de mayo de 1901.



Cándido Portinari, *Futbol*, 1935. © SOMAAP, México, 2025.

La mayor parte de la población del barrio encontró en los mataderos su fuente laboral más importante; y en el futbol, su distracción más significativa.

Durante la llamada “década infame”,⁷ Berni surgió como un protagonista de la escena artística del país, tras intentar construir un discurso teórico sobre el nuevo realismo y un arte con compromiso político y social. Éste, concebido a partir de un realismo trascendente, pertenece concretamente a América Latina: “Observa el mundo subjetivamente, especulativamente, con sus propias ideas y sentimientos, vale decir con los conceptos de un hombre sensible viviendo en un periodo de transformaciones trascendentes en todos los órdenes”.⁸ Así, la propuesta de Berni quiso ser una denuncia ante las crisis que su entorno enfrentaba. Si bien esta denuncia se acentuó con lo acontecido en la década de los treinta, su búsqueda se mantuvo, durante varios años, más bajo la premisa de “una nueva sensibilidad de amplio e incalculable alcance”,⁹ cuyo problema más serio fue “superar la etapa de ‘cómo pintar’ para completarla con saber ‘qué pintar’, la preocupación por la forma unida al contenido”.¹⁰

Pese a la crisis, Buenos Aires devino una urbe cosmopolita. Para Beatriz Sarlo, la capi-

tal se convirtió en esos años “en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables”.¹¹ Lo representado por Berni cobró mayor relevancia al ser un ejemplo de ese margen: un grupo de aficionados que pertenecen a una zona industrial, esto es, una periferia que tanto Gustavo Riccio como Alvaro Yunque describieron en *versos de ciudad*, “eligiendo como tema a los pobres y como retórica una mezcla de supervivencias románticas y tonos sencillistas”.¹²

En la obra de Berni se hacen visibles las condiciones de vida de los sectores marginados y vulnerados en las periferias bonaerenses. Cada uno de los rostros —en muchas ocasiones, pintados a partir de fotografías previas, una particularidad de su trabajo y el epítome de su nuevo realismo— muestra con crudeza la precariedad de la niñez, pero todos tienen una expresión propia que abarca la desesperanza, la derrota en el juego y en la existencia. A la vez, ejemplifican la numerosa inmigración, que cada vez fue más notoria; en “1936, el porcentaje de extranjeros superaba el 36.10%”.¹³

En *Manifestación* (1934) también se encarnan la crudeza y precariedad de la clase obrera. Además de los rostros, destaca al fondo una pancarta que exige “Pan y Trabajo”, la cual contrasta con la banderilla del *Club Atlético Nueva Chicago*, pintada en tonos rojinegros con el nombre del club de Mataderos. Las interpretaciones más frecuentes “aluden a que la bandera une el negro del anarquismo con el rojo del sindicalismo o del movimiento obrero”.¹⁴

Berni no fue el pionero en representar al futbol en el arte. El mexicano Ángel Zárraga, incluso desde la década previa y hasta 1937, pintó a mujeres y otros sectores vulnerados y su vínculo con “el deporte de los 90 minutos”. En Brasil, territorio futbolero por excelencia,

7 La década infame fue un periodo de la historia de Argentina que comenzó el 6 de septiembre de 1930, con el golpe de Estado cívico-militar que derrocó al presidente radical Hipólito Yrigoyen, y finalizó el 4 de junio de 1943, con el golpe de Estado militar que defenestró al presidente conservador Ramón Castillo.

8 Antonio Berni, *Escritos y papeles privados*, Temas Grupo Editorial, Santiago de Chile, 1999, p. 86.

9 *Ibid.*, p. 91.

10 *Ibid.*

11 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 72.

12 *Ibid.*, p. 187.

13 *Ibid.*, p. 18.

14 Ernesto Toledo Brückmann, “‘Roja y negra bandera nos cobija...’ Los colores y el lenguaje cromático de los emblemas revolucionarios”, *Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, núm. 49, julio-diciembre de 2022.

Cándido Portinari pintó en 1935 *Futebol*, en un entorno caótico por las crisis económicas de aquella década que claramente azotó a toda la región. En su pintura se observa el espacio plástico y paisajístico realizado en tonos marrones y sombras tostadas, por lo que resalta el color de la tierra de una zona rural y minera. Esta escena típica de pueblo podría estar situada en cualquier latitud latinoamericana. El óleo tiene como eje central el desarrollo de un partido de fútbol, sin uniformes, porterías ni cancha formal. Los árboles fueron talados y no hay pasto en el terreno que sirve de potrero para los animales que conviven con los jugadores, todos varones, de estatura pequeña, rubios en su mayoría y algunos morenos. Curiosamente, al lado del partido se aprecia un cementerio con una cruz de gran tamaño en la entrada, lo que crea una escena en un tiempo suspendido, melancólica sin llegar a ser triste, que liga una metáfora sobre la proximidad de la muerte en medio de un momento lúdico.

Aunque la comparación entre Zárraga, Portinari y Berni sólo se puede hacer respecto a los temas y contextos de producción de sus obras, dejando de lado estilos y técnicas, se puede afirmar que el fútbol como “el deporte del pueblo” se concreta en dichas representaciones y que el protagonismo lo tienen la pobreza, el racismo, la falta de oportunidades

igualitarias, la violencia sistémica e incluso la medioambiental —esto último, en Portinari.

Por paradójico que resulte, el mítico *Club Atlético Nueva Chicago* se ubica en una sala del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Fue adquirida en 1942, cinco años después de su creación. De acuerdo con el museo, Nelson Rockefeller, entonces jefe de la Oficina de Asuntos Interamericanos del gobierno de EUA, envió a Lincoln Kirstein a Sudamérica para recorrer siete países durante cinco meses, con un propósito doble: “verificar las lealtades de [dichos] países durante la Segunda Guerra Mundial”¹⁵ y, en función de ello, adquirir obras de arte representativas para el museo. Kirstein reunió cerca de ciento cincuenta piezas para el recinto neoyorquino; la pintada por el argentino fue la adquisición más grande y cara de aquel viaje.

Club Atlético Nueva Chicago es una obra emblemática del nuevo realismo de Berni. En ésta su propuesta teórica logra sostenerse, pues la importancia del óleo radica no sólo en el fútbol, sino en su testimonio de la “década infame” y de los rincones a los que la modernidad argentina no llegó a cabalidad, como el barrio que encontró en los mataderos y en el balón su razón para persistir. Además, en un único lienzo pudo ejecutar retratos, bodegones y un paisaje, que le sirvieron de puente hacia sus piezas más representativas y su producción de los años cincuenta, década en que Berni cambió la forma pero mantuvo el contenido. Por todo esto, *Club Atlético Nueva Chicago* es parte del canon de *una-otra-argentinidad* dentro de la Colección de Arte Latinoamericano del MoMA. En ella se constata lo que sentenció el propio Berni: “Mi herramienta y mi praxis es el arte: como artista y como ciudadano, asumí mi compromiso con esas luchas y creo haber contribuido a hacer que se tome conciencia de los graves y acuciantes problemas de la explotación, de las condiciones indignas en que deben vivir el trabajador y su familia en la sociedad burguesa”.¹⁶ 



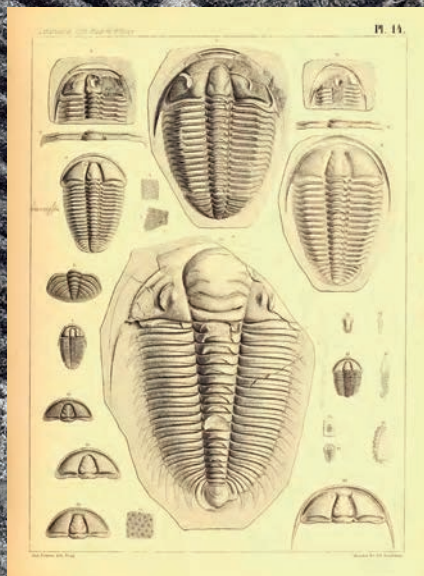
Ángel Zárraga, *Las futbolistas*, 1922. © SOMAAP, México, 2025.

15 Antonio Berni, *New Chicago Athletic Club*, 1937, audio sobre la obra, MoMA.

16 A. Berni, *Escritos y papeles privados*, op. cit., p. 49.



Ejemplares fósiles de dos *Eccaparadoxides mediterraneus* en los yacimientos cámbricos de Murero, 2016. Universidad de Zaragoza © 4.0.
Joachim Barrande, *Système silurien du centre de la Bohême* [lámina 14], vol. 1, impreso por el autor y el editor, Praga, París, 1852. Smithsonian Library ©.
Macrofotografía de un fósil de trilobite, s.f. Wellcome Collection © 4.0.



Un trilobite en su tumba

MAIA F. MIRET

La historia de dos Plinios y la erupción del monte Vesubio en el año 79 a.n.e. están unidas para la posteridad. Plinio el Viejo, enciclopedista temprano y un poquito fabulador, murió durante la erupción, no se sabe si por la ceniza ardiente cuando trataba de rescatar gente a bordo del barco que comandaba o por un infarto o, tal vez, por ambos. Plinio el Joven, más bien cronista epistolar, fue testigo de la catástrofe y dejó el único testimonio escrito de la colosal erupción (del tipo que ahora llamamos pliniana, con columnas de humo muy altas y mucha piedra pómez). Aunque también contó alguna mentirilla en sus textos, por ejemplo, sobre los cristianos, buena parte de lo que sabemos sobre la vida romana de la época es gracias a él. En una de sus muchas cartas parece relatar que la catástrofe ocurrió el 24 de agosto, aunque hay varios indicios de que, en realidad, fue más bien en octubre (algunas ambigüedades en la forma de escribir las fechas en Roma y el hallazgo de restos de frutas otoñales, como granadas y aceitunas, sugieren que podría haber sido entre el 24 y el 26 de ese mes).

Entre las muchas cosas sepultadas por los ríos de ceniza ardiente del Vesubio se encuentra la casa más elegante de la zona, la Villa de los Papiros, quizá propiedad de un señor llamado Lucio Calpurnio Pisón, quien, da la casualidad, era suegro de Julio César. La villa se descubrió y comenzó a excavar en el siglo XIX y, contra todo pronóstico, se halló una suntuosa biblioteca de casi dos mil libros, pero todos tan chamuscados que es imposible desarrollarlos sin que se conviertan en un puñado de cenizas (alguien ya lo intentó). Hasta hace poco era impensable enterarse de lo que decían estos papiros herculanos, más allá de los pocos caracteres preservados en la superficie que aún pueden entreverse con ayuda de luz de frecuencias específicas.

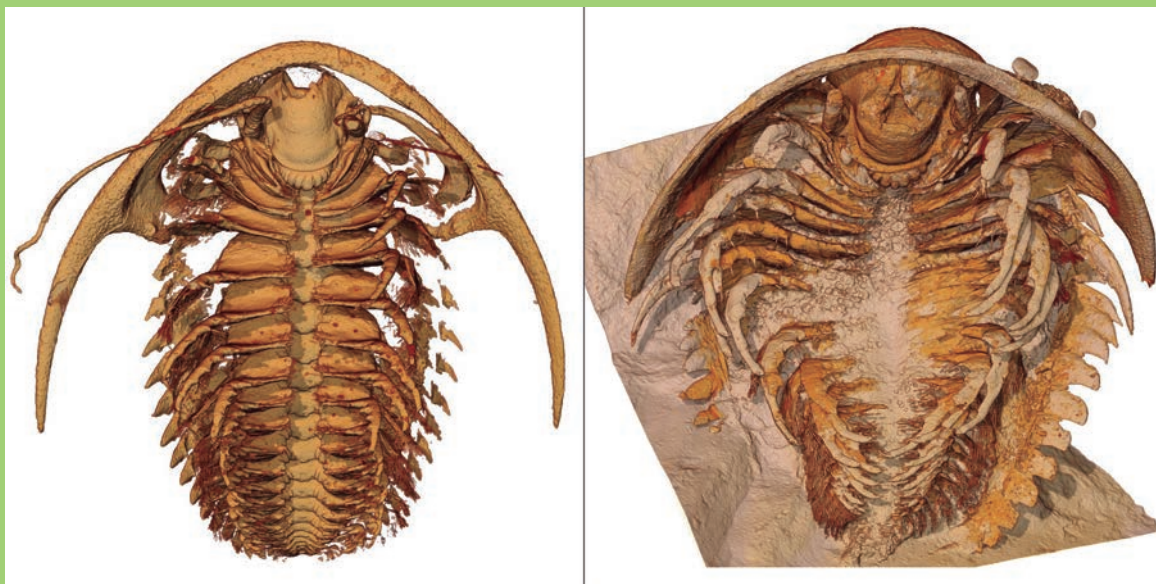
Entonces, en 2023, llegó el Vesuvius Challenge, un concurso creado por tres *nerds* de

distintas disciplinas y financiado por emprendedores, como Elon Musk, que premian con miles de dólares a quien descifre secciones de estos libros. ¿Cómo leerlos sin abrirlos? Mediante inteligencia artificial (pero no un *chatbot*, *mind you*) alimentada con los datos de tomógrafos computarizados que producen miles de cortes transversales de un papiro y dan información, entre otras cosas, sobre qué lugares parecen tener tinta y cuáles no. Resulta que, con los algoritmos (y los incentivos) adecuados, pueden desenrollarse virtualmente, al menos en parte. En ese año tres investigadores muy jóvenes ganaron setecientos mil dólares por un trabajo en el que se logran leer secciones completas de un papiro que discute temas de la filosofía epicúrea, y tal vez pronto leamos libros enteros. Por ahora aprendimos que, antes de ser aniquilados por un gigantesco flujo piroclástico, a los romanos les preocupaba la buena vida: “Y en el caso de la comida, tampoco creemos, sin más, que las cosas escasas sean más agradables que las abundantes”, se especula que legó para la posteridad el filósofo Filodemo.

Unos años antes de la erupción del Vesubio —514.5 millones de años antes, para ser exactas, aunque no sabemos bien a bien en qué mes— un habitante de cierta región del noroeste de África no muy lejana a la actual Nápoles se ocupaba tranquilamente de sus asuntos cuando otro flujo piroclástico lo sepultó instantáneamente. Su enterramiento fue tan rápido que, a pesar de vivir en un mar somero, no tuvo tiempo ni de enrollarse defensivamente, como si alcanzaron a hacer los habitantes de Pompeya. Llamémoslo Enrique, el trilobite.

LOS PERSISTENTES TRILOBITES

Si los trilobites vivieran hoy serían como las cucarachas del océano y, seguramente, les haríamos poco caso, excepto para coleccionar sus exoesqueletos dispersos por las playas o devorarlos (en Tailandia se comen en caldo los cangrejos herradura, sus parientes vivos más cercanos, sobre todo sus huevos, porque tienen poca carne en las patas). Eran unas criaturas persistentes. Sobrevivieron más de 520 millones de años, todo el Paleozoico, y gracias a su coraza formada de un mineral llama-



Microtomografías de rayos X y reconstrucciones tridimensionales de los fósiles de trilobites *Protolenus* y *G. mauretanicus* en la formación Tatelt, Marruecos, 2024. Enrique, el trilobite, aparece a la derecha. Cortesía del Dr. Arnaud Mazurier.

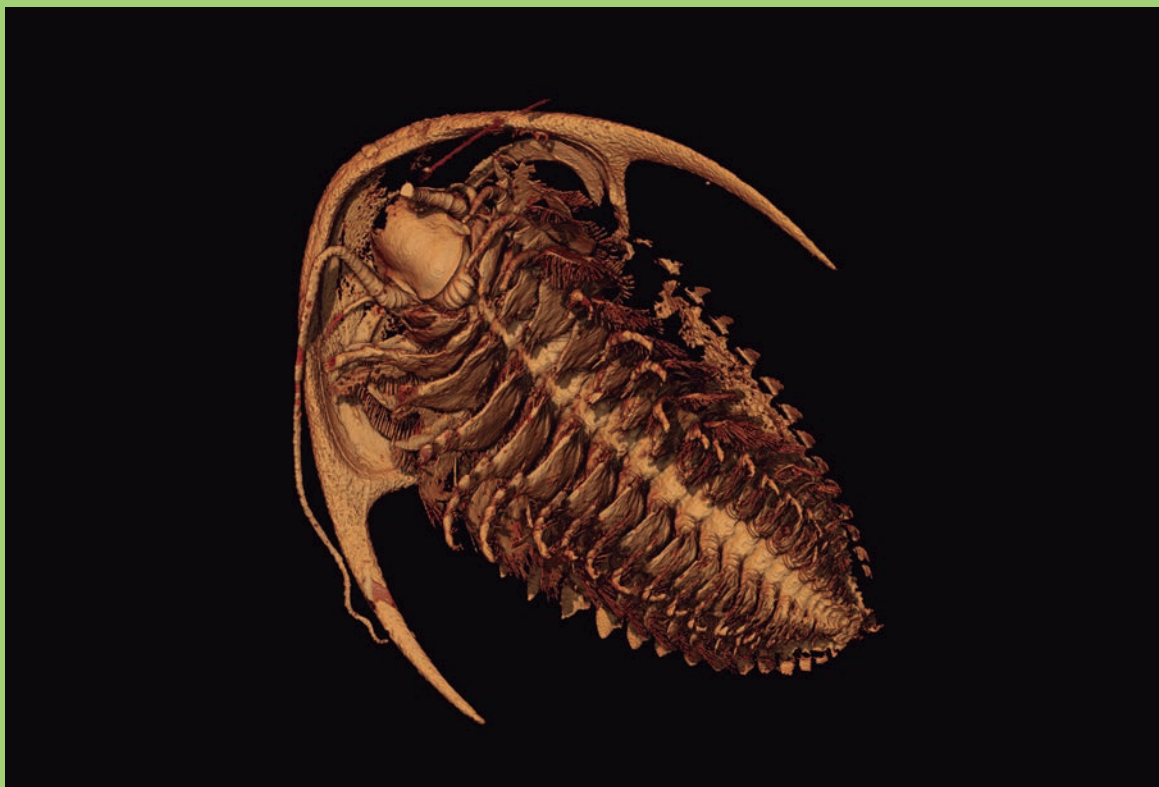
do calcita, que se fosilizaba con facilidad, aún hoy conocemos más de veintidós mil especies y millones y millones de ejemplares. En ciertos lugares, basta con rascar un poco la superficie para que emerjan, medio enterrados en la piedra, a puños. Yo estuve en uno de esos sitios. Si abres la laja correcta y tienes mejor ojo que el mío, de inmediato atisbas un cuerpo formado por varias secciones transversales, cruzadas por un abultamiento longitudinal: ahí están los tres lóbulos trilobíticos. Con mucha más suerte encontrarás la cabeza y con ella unos ojos compuestos de cristal transparente.

Hubo tantos trilobites y vivieron tanto tiempo que casi todo lo que pudo pasar con ellos pasó. Fueron diminutos o tan largos como un paraguas (tal vez las patas de los mayores sí habrían sido comestibles). Algunos fueron tan lisos y estilizados como en las locas fantasías de un diseñador fascista, y otros estuvieron llenos de abultamientos o tuvieron espinas en las espinas o hasta sobre las protuberancias que alojaban sus ojos de calcita. Unos más filtraban materia orgánica del fondo del mar y otros nadaban (ipanza arriba!) en las aguas abiertas.

Lo he contado antes, pero mi fascinación por esta clase de artrópodos tempranos —es decir, una jerarquía formada por órdenes, géneros y especies— proviene más del diseño que de la ecología. Perfectamente simétricos,

articulados, son, en su estado pétreo, más parecidos a un xenomorfo que a cualquier cosa blanda y mórbida. Esto, desde luego, no es más cierto de los trilobites vivos que de los insectos modernos, llenos de partes móviles y espesos fluidos de colores que hacen las veces de sangre, y en ocasiones son bastante más flexibles de lo que sugieren unos élitros blindados. Así que encontrar el exoesqueleto de un trilobite fósil es como hallar, tras un incendio, un chasis sin el motor ni las llantas o los asientos. ¿Qué había debajo de estos animales paleozoicos? ¿Y a los lados? ¿Tenían pelos? ¿Tentáculos?

Pese a todo pronóstico, podemos saber mucho gracias a las poquísimas zonas del planeta que hemos encontrado en las que condiciones únicas de preservación evitaron la putrefacción de las partes blandas. En estos *Konservat-Lagerstätten* se fosilizaron las patas (dobles, con unas secciones plumosas que al parecer funcionaban como branquias), las antenas (largas y hechas de varias secciones), los cercos anales (dos antenitas elocuentemente ubicadas) y, en ocasiones, parte del tubo y los ganglios digestivos que hacían las veces de estómago. Si se preparan con mucho cuidado, es decir, si se extraen amorosamente de la roca con una especie de aerógrafo que arroja partículas abrasivas cada vez más finas, en el anverso de algunos ejemplares puede verse un



Microtomografía de rayos X y reconstrucción tridimensional del fósil de trilobite *Protolenus* en la formación Tatelt, Marruecos, 2024. Cortesía del Dr. Arnaud Mazurier.

escudito con formas muy diversas que, tal vez, cubría el orificio bucal de los trilobites y que se llama hipostoma: “bajo la boca”. Bajo el hipostoma, misterio. La fosilización da y quita: puedes comprar buenos ejemplares de *Elrathia kingii*, una de las especies más comunes y que se han extraído por cientos de miles, si no es que por millones, con un puñado de dólares, pero no quedan estampas de las partes blandas (como sí las vemos aún en los fósiles fantasmales de las medusas de la cantera de Qingjiang, en China, donde quedaron preservados como sombras los contornos de la época en la que los distintos planes corporales de los seres vivos estaban empezando a emerger).

ENRIQUE, EL TRILOBITE

En un *paper* publicado en *Science* que causó tanto revuelo como es posible entre los cuatro ñoños a los que nos interesan estas cosas, Abderrazak El Albani *et al.* cuentan la historia de unos trilobites a la manera académica.¹

Primero, con un microtomógrafo, escanearon cuidadosamente varios de estos animales —en realidad sus moldes, porque el animal fue consumido casi al instante por la ceniza ardiente, exactamente igual que las inquietantes figuras de Pompeya— hallados en la capa formada por flujo piroclástico en la formación Tatelt de la cordillera del Atlas en Marruecos identificada en expediciones anteriores. Luego emplearon un algoritmo para unir digitalmente las secciones escaneadas, como hacemos con esos curiosos portavasos de acrílico con cortes de un cerebro que se pusieron de moda.

Finalmente, construyeron un modelo tridimensional... del exterior y del interior del trilobite. Todo el trilobite. En una animación que alcanzó cierta viralidad cuando Twitter todavía lo era, se ve cómo los autores navegan por fuera y por dentro de su modelo de Enrique, revelándolo todo. ¿La boca? Una hendidura horizontal que, en efecto, se encuentra justo bajo el hipostoma. El hipostoma mismo

¹ Abderrazak El Albani, *et al.*, “Rapid volcanic ash entombment reveals the 3D anatomy of Cambrian

trilobites”, *Science*, vol. 384, núm. 6703, 27 de junio de 2024, pp. 1429-6703.

En el Pérmico los trilobites que todavía andaban por ahí acompañaron a como el 96% de las especies marinas en una extinción que alguien con mucho humor, o sin nada de humor, o ambos, bautizó “la Gran Mortandad”. Pero, como en el caso de la comida para los romanos epicúreos, “tampoco creemos, sin más, que las cosas escasas sean más agradables que las abundantes”.

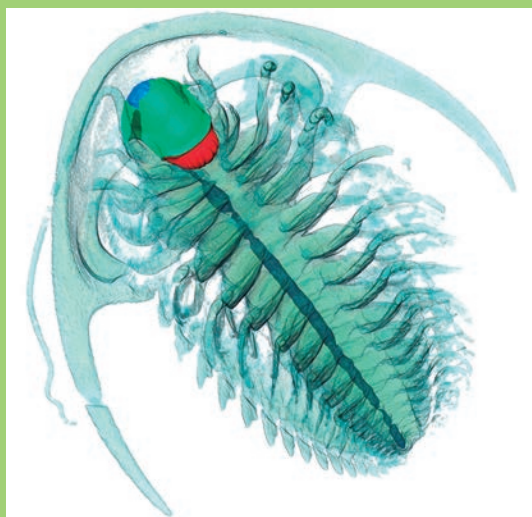
se ve unido a la cabeza por un tejido blando que, seguramente, era flexible, y con esto se resuelve una importante controversia entre los defensores del hipostoma fijo y los partidarios del flotante. Incluso pueden verse pequeños organismos comensales, parientes de las almejas, que viajaban sobre la nave que era este

animal que nadaba. Los muchos apéndices distintos, todas variaciones del mismo diseño de pata, que alojaban las antenas, manipulaban los alimentos o servían como muelas para abrirlos y machacarlos, los propulsaban por el agua y con sus ramificaciones plumosas les permitían respirar. Todo.

Perdón por el entusiasmo. Ver estas cosas por primera vez no es tan distinto de leer, por vez primera, las oraciones de un libro de más de dos mil años de edad.

Enrique, en particular, pertenece a la especie *Gigoutella mauretana*, aunque en el estudio lo acompaña otro ejemplar del género *Protolenus*. Ambos pertenecen al piso 4, serie 2, del Cámbrico, momento muy rico en trilobites. De hecho, en ciertos momentos de la era Paleozoica hubo tantos que hoy se encuentran rocas enteras hechas de trilobites. Estuvieron tan extendidos que sus fósiles sirvieron como índice para delimitar los periodos de esa era —si bien ahora se usan métodos de datación mucho más complicados.

De aquí en adelante, la infinidad de experimentos en la forma y la ecología de estos animales sólo iría en declive, un declive de 450 millones de años. En el Pérmico los trilobites que todavía andaban por ahí acompañaron a como el 96% de las especies marinas en una extinción que alguien con mucho humor, o sin nada de humor, o ambos, bautizó “la Gran Mortandad”. Pero, como en el caso de la comida para los romanos epicúreos, “tampoco creemos, sin más, que las cosas escasas sean más agradables que las abundantes”. Tal vez Enrique sea único, pero no lo creo. Pronto sabremos qué más decía Filodemo y es posible que los trilobites también tengan nuevas sorpresas para nosotros. JM



Microtomografías de rayos X y reconstrucciones tridimensionales con transparencias de la especie *Protolenus*. Se pueden identificar los tejidos blandos y estructuras más finas, 2024. Cortesía del Dr. Arnaud Mazurier.



Javier Milei en el festival Viva 22 del partido político Vox, 11 de octubre de 2022. Wikimedia Commons ©.

La batalla cultural, una pelea por los jóvenes

EMILIANO GULLO

La chica ronda los veinticinco años. En el centro de su pecho pendula, hipnótica, una cruz plateada, brillante. Ella, simpática, bella; es una de las jóvenes estrellas de la redes libertarias. Una *influencer*, es decir, una joven con capacidad de disputar —y sobre todo, de construir— criterios de realidad desde el universo virtual. Se llama Martina León y, en uno de sus videos, se la ve muy desenvuelta, como si la tarea le quedara pequeña, cuando mira directo a la cámara para presentar un nuevo video para su cuenta de Instagram. Es una crítica sobre *Adolescencia*, la serie que, durante la primera mitad de 2025, fue masiva y popular en Netflix a nivel mundial. La serie —además de su particular modo de filmar todo en plano secuencia— generó preguntas en torno a los

adolescentes y al sexo; en torno al *bullying* y a las redes sociales; a la violencia intra y extra-familiar; y, además, interpeló a los adultos: ¿qué generación estamos educando?

Pero la chica dice otra cosa, alternativa, incluso —se podría decir— creativa. Un *out of the box* de ciento ochenta grados. Cita la historia real en la que se inspiraron los creadores de *Adolescencia* y dice que la plataforma “transformó un crimen brutal en propaganda *woke*”. Y postuló una pregunta sin otro objetivo que invertir la carga simbólica que sostiene la narrativa de la serie: “¿El mensaje? Los hombres blancos son el problema. ¿Y los inmigrantes violentos? Bueno, son víctimas de la sociedad. Eso no es inclusión, es manipulación ideológica”. Para terminar su crítica, cierra el video con sorna: “Bienvenidos a un nuevo género: ficción inspirada en lo que le gustaría a la agenda *woke* que hubiese pasado”. Sus cientos de miles de seguidores *likean*, comentan, exaltados, la ocurrencia del título de la publicación: “Wokeflix”.

El posteo forma parte de una avanzada digital que incluye fábricas de *trolls*, canales de *streaming*, *influencers* de redes sociales, manipulación de información con IA. Es una avanzada en el sentido estricto de la narrativa bélica: un intento de ganar posición en un mapa de guerra. Así lo expresan, lo repiten —sin eufemismos—, desde el presidente hasta los *influencers* y los protagonistas del principal canal libertario Carajo, que tiene casi 270 mil suscriptores. “Estamos en guerra.”

La premisa se cumple obsesivamente y con una disciplina militar con doble dirección. Violencia hacia afuera, para atacar cualquier manifestación que roce las ideas progresistas, de crítica social o alguna narrativa colectivista que invoque principios de tolerancia, empatía o sensibilidad social. Violencia interna para atacar a los propios militantes que intenten criticar la conducción de Javier Milei y su hermana Karina. Ambos movimientos forman parte de un mismo ejercicio. Los libertarios lo definen mediante un concepto ideológicamente ajeno. Le dicen “batalla cultural”, idea elaborada por Antonio Gramsci en los *Cuadernos de la cárcel*, escritos entre 1929 y 1935, en la prisión de Turi (Puglia), a donde lo confinó el régimen de Mussolini.

Martín Kohan es escritor, docente universitario y un observador lúcido de la sociedad argentina. Para explicar el fenómeno de la utilización de Gramsci por parte de la derecha, dice que lo leen mal porque “‘batalla cultural’ hay toda vez que se intenta constituir una hegemonía política. No es optativo. Es imposible que se constituya una hegemonía económica y política sin batalla cultural”. Kohan entiende que “el mileísmo hace una declamación y una sobreactuación de la batalla cultural [...]. Son tan torpes, tan puramente violentos que, incluso en términos de batalla cultural, es muy poco lo que aportan. Es más del orden de la destrucción de las expresiones culturales, que de la construcción de una cultura propia”.

El sujeto político al que los libertarios anudan en esa batalla son los jóvenes, pertenecientes a las clases populares o al sector más rico. Una horizontalidad clasista que pocos detectaron. Y como en cualquier batalla se necesitan enemigos. Acá serán los kukas y los zurdos. La palabra “kuka” (derivado de kirchnerismo, por Néstor Kirchner) se asocia —como identidad política y como adjetivo despreciativo— a la idea de cucaracha como consecuencia de una paronimia evidente, es decir, la asociación de dos palabras por la semejanza en su sonido o en las letras que las constituyen, pero que significan cosas distintas. Kukas, entonces, puede ser todo aquel que no comulgue con las ideas y la ejecución de las políticas de gobierno. Los zurdos, por su parte, pueden ir desde una izquierda general —y la dirigente Myriam Bregman, en particular— hasta una cantante pop, el periodista de un diario barrial, la ONU, Barack Obama o una plataforma de películas y series.

La guerra contra las cucarachas no puede tener ningún reparo, prurito ni tibieza. A las cucarachas se las puede pisar sin remordimiento. Esto, que puede sonar caricaturesco (como sonaba Javier Milei en sus apariciones televisivas), tiene su correlato en la política real. La política económica en curso tiene como objetivo destruir todo el alcance del Estado y denostar cualquier idea de lo público. Uno de los ataques más fuertes lo sufrió el Hospital Garrahan, el principal centro pediátrico que trata e investiga enfermedades agudas y complejas, y que es de acceso gratuito.

Con total normalidad, como quien dice que no cree en la astrología o en los Reyes Magos, la senadora libertaria Carmen Álvarez Rivero dijo por estos días: “No creo que los niños argentinos tengan derecho a venir al Garrahan a ser curados”.

La *cucarachización* aparece como uno de los mecanismos que habilita discursos de odio que, hasta hace algunos años, eran imposibles. Aunque lo pensara, ningún político de la derecha más rancia podía salir a hablar mal públicamente del Garrahan sin que perdiera su lugar en el partido o en el Congreso.

Desde 2019, las prácticas mediáticas y virtuales de la nueva derecha comenzaron a dejar de ser exóticas para dar un salto cualitativo y cuantitativo en la Argentina después de la pandemia del covid-19. Lo que al principio, en algunos sectores, generaba indignación, burla o incluso —para algunos dirigentes del Partido Justicialista— una inofensiva oportunidad para deshacerse de la derecha tradicional, en otros se convertía en un espejo de atracción, una opción para salir por arriba del laberinto.

Hasta que de pronto, en una aceleración catastrófica, como en esas películas donde el fin del mundo se precipita de un segundo a otro, por un descuido, el botón incorrecto, una puerta entreabierta, el payaso de la televisión era elegido como presidente. Con la mayor cantidad de votos de la historia, más de catorce millones de votos (55.69%) y con veinte de las veintitrés provincias, además de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Y el setenta por ciento de los jóvenes de entre dieciséis y veinticuatro años.

Javier Milei, el candidato más exótico, disruptivo, desafiante. Misógino en un contexto feminista; reaccionario en un contexto progresista; violento en un momento de corrección política. Milei representaba todo lo que no se podía hacer, todo lo que no se debía decir. Los valores que alguna vez habían sido revulsivos se institucionalizaron. Contra esa rigidez se levantaron no sólo Milei, sino los mileístas, los jóvenes libertarios. Una rebelión libertaria anclada en los mismos principios que, en los años noventa, destruyeron la Argentina: el libre mercado, la ausencia estatal, el recorte social. Con una diferencia im-

portante. La consigna “batalla cultural” se repite con una monotonía mecánica en la conducción libertaria y aterriza con mansedumbre en sus bases. Aunque la práctica sea más parecida a un proceso de apropiación de políticas culturales progresistas de las que se invierte su carga de sentido y se capitalizan para su propio espacio.

En la campaña actual, de cara a las elecciones legislativas en octubre —la primera gran evaluación de Milei—, el gobierno nacional profundizó este proceso de apropiación al utilizar el mayor símbolo postdictadura: el *Nunca Más*, título del informe sobre los desaparecidos por la dictadura de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. La frase —propuesta por el rabino Marshall Meyer a raíz de las manifestaciones por el gueto de Varsovia— fue popularizada por el fiscal Julio Strassera durante el juicio a las Juntas Militares en 1985 y se convirtió en un concepto y un límite al avance del autoritarismo, en un motor de los derechos humanos y en una bandera de la democracia. Ahora, el gobierno libertario tomó la misma frase, más bien, el ícono en su totalidad, exactamente con la misma tipografía, para convertir al espacio político opositor en un monstruo. “Kirchnerismo *Nunca Más*”, dicen los carteles con la propaganda libertaria debajo de los principales dirigentes de ese espacio, retratados como zombis sangrientos.

En un trabajo publicado por el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, la socióloga Melina Vázquez describe el mecanismo. “Las categorías ‘víctimas’, ‘*Nunca Más*’ y ‘dictadura’ son movilizadas por militantes de las ‘nuevas derechas’ para construir agendas vinculadas con el presente y para distanciarse de competidores, adversarios y opositores.” Vázquez encuentra el punto de origen entre la resignificación de una interpretación del pasado, que se institucionalizó durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, y la búsqueda del voto juvenil en contraposición de aquella lectura:

A lo largo de su socialización [los jóvenes] se familiarizaron con las interpretaciones que, ahora, movilizan



Javier Milei en la Conferencia Política de Acción Conservadora (CPAC) en National Harbor, Maryland, 2025. Fotografía de Gage Skidmore. Wikimedia Commons © 2.0.

para impulsar candidatos jóvenes en las listas electorales de los partidos de los que forman parte, impulsar el voto joven e instalar sus agendas vinculadas con cuestiones del presente, como la gestión de la pandemia, y con interpretaciones ‘picantes’ sobre el pasado reciente en abierta disputa con las memorias oficializadas durante los gobiernos kirchneristas.

La nueva derecha tomó nota. Para ganar el presente de los jóvenes, hay que disputar la memoria. El proceso de apropiación simbólica aparece, entonces, como un engranaje esencial de la maquinaria electoral, tangible y maza como cualquier campaña territorial.



Dibujo de Javier Milei durante una transmisión en vivo de TV Pública Libertaria, 31 de julio de 2025.

Salvo en los partidos de izquierda, hasta 2003 la participación política no interpelaba a la juventud. El proceso encabezado, desde ese año hasta 2015, por Néstor Kirchner y Cristina Fernández activó los resortes culturales que estaban al margen de las gestiones gubernamentales. Artistas que siempre habían hecho su carrera por debajo del radar institucional, en el *under*, ahora eran convocados a actos oficiales, recibían financiamientos, apoyo estatal. La política consustanciada con la cultura fue un hecho maldito para toda la derecha. Logró que músicos, escritores, intelectuales, académicos se adhirieran a un proyecto polí-

tico que vinculaba la inclusión social con el crecimiento económico. Revalorizó la cultura, el debate intelectual, el interés por los productos nacionales, la revisión de la historia oficial. Por ese movimiento, millones de jóvenes comenzaron a interesarse por la actividad política. Hasta que esas mismas políticas, que habían conmovido a una generación, dejaron de hacerlo y se convirtieron, ante los ojos de los nuevos jóvenes, en panfletos descoloridos que evocaban una época lejana, como una película en blanco y negro.

Y en el medio, la pandemia. El encierro obligado por los gobiernos de todo el mundo, con el fin de evitar la propagación del virus, se montó en un andamiaje virtual que ya había alcanzado la madurez necesaria para reemplazar la estructura social. De pronto, la cuarentena demostraba que se podían hacer las compras, jugar, tener sexo, tomar y dar clases, trabajar, festejar cumpleaños, militar políticamente, tener asambleas de manera virtual. Todo desde la mesa de la cocina. Todo sin salir de la cama. Todo a resguardo de lo colectivo, en la planicie de la soledad y sin la necesidad de (ex)poner el cuerpo. Como un tanque de oxígeno en las profundidades del océano, la conexión al universo virtual se transformó en la única forma de seguir con vida. El desarrollo tecnológico, comandado por los magnates de internet, ya tenía el disco terminado. Sólo había que darle *play*. El teléfono dejó de ser un medio de telecomunicación para convertirse en un espacio donde interactúan varias plataformas, esto es, un nuevo ecosistema de socialización. La pantallización compite mano a mano con la realidad física en la disputa simbólica para imponer sus propios criterios de realidad. En Argentina, sólo un joven de cada diez se encuentra libre de riesgo adictivo por el uso del teléfono móvil, según el último estudio de la Ciudad de Buenos Aires y la Universidad Católica Argentina.

Para terminar de explicar el escenario, Pablo Semán, estudioso de las nuevas derechas, agrega los problemas económicos. “Son pibes que tienen entre 17 y 24 años y desde hace doce [...] viven una crisis en el estancamiento de la economía, en la reducción del PIB per cápita y todo eso tiene consecuencias en el bienestar económico, personal y en el mer-

Muertas las utopías colectivas, el libertarianismo terminó de hundir la daga en el corazón del ideario progresivo y expandió aún más la atomización de la sociedad. ¿Qué lugar ocupa el compañerismo y la lucha colectiva cuando la patronal es un algoritmo y el conductor de un servicio de delivery (de mercancías o de personas) cree ser su propio jefe?

cado de empleo al que ellos [no] acceden.” La paradoja es que esos jóvenes fueron testigos de un pasado mejor. Explica Semán: “saben que sus padres estuvieron bien y por eso no son antikirchneristas, centralmente, pero también saben que ellos están mal y por eso no son ni kirchneristas ni masistas y son mileístas”.

Ya a mitad de la serie *Adolescencia*, el protagonista —un chico blanco de trece años, hijo de clase trabajadora— expone el núcleo de su conflicto. Su hipersexualización temprana, el rechazo de sus compañeras y la adicción —y la dependencia— al universo virtual lo consumen por dentro. El vacío, la nada, emerge en estallidos de violencia. El *incel* colapsa.

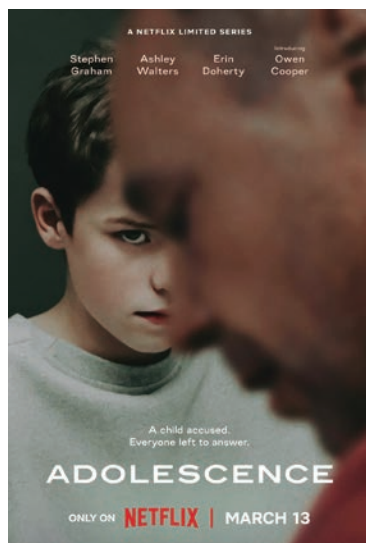
No es raro que el libertarianismo juvenil esquive el argumento nuclear de la serie y se apalanque de un argumento retorcido para acusar a Netflix de encabezar un complot mundial *woke*. El mileísmo promete un paraíso gregario jamás imaginado por el joven roto, aislado de sus pares, ninguneado por las mu-

jerres, encerrado durante el covid por el Estado y abandonado después por ese mismo Estado que, lejos de ayudarlo, es responsable, en el caso argentino, del peor de los traumas: la inflación, herramienta de los kukas y el zurdaje para esclavizar al pueblo. Ante la falta de prospectiva, el libertarianismo llega para ofrecerle una salvación rápida y a la mano, como un evangelista de televisión. No necesitás del Estado ni de la persona que trabaja al lado tuyo. Te necesitás a vos mismo. Ya no es “sálvate solo”, sino que ése es el único camino posible.

El coreano Byung-Chul Han entiende que ahora el mundo ha abandonado la narración para consumir datos. Es un mundo de información, sin memoria, ni recuerdos. Adicto a la sorpresa y al estímulo inmediato. En su libro *No-Cosas* dice que

en la comunicación digital, el otro está cada vez menos presente. Con el *smartphone* nos retiramos a una burbuja que nos blindamos frente al otro. [...] Al otro no se le llama para hablar. [...] Ya por falta de corporeidad, la comunicación digital debilita la comunidad [...] hace desaparecer al otro como mirada. La ausencia de la mirada es también responsable de la pérdida de empatía en la era digital.

Muertas las utopías colectivas, el libertarianismo terminó de hundir la daga en el corazón del ideario progresivo y expandió aún más la atomización de la sociedad. ¿Qué lugar ocupa el compañerismo y la lucha colectiva cuando la patronal es un algoritmo y el conductor de un servicio de *delivery* (de mercancías o de personas) cree ser su propio jefe? ¿Cómo se le pide a un joven que cuando vote tenga en cuenta al resto de la sociedad, si su estado de ánimo está regido por *likes* y *dislikes*? *MM*



Cartel de *Adolescencia*, 2025.



CRÍTICA

Magali Lara, *Habitación* [detalle], 1985. Imagen de la exposición retrospectiva *Cinco décadas en espiral*. Cortesía del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM.

PP. 134-137 ÓSCAR DE LA BORBOLLA

PP. 138-141 LEOPOLDO LAURIDO REYES

PP. 142-144 MARÍA-CRUZ LA CHICA

PP. 145-147 CARLOS MARTÍNEZ ASSAD

PP. 148-151 PAPÚS VON SAENGER

PP. 152-155 OMAR CAMPA

(132-155)

Apuntes sobre el lenguaje

ÓSCAR DE LA BORBOLLA



Lisette Jiménez, *Piedra fotográfica*, 2020-2022. Todas las imágenes son cortesía de CAM Galería y parte de la exposición Háptica.

A Beatriz Escalante

No recuerdo cuál fue la primera impresión que este mundo me provocó cuando nací, pero supongo que fue ingrata, pues me han contado que anuncié mi llegada con un alarido de dolor al que siguieron muchas lágrimas. Siempre valoro las primeras impresiones, pues además de ser originarias, no están contaminadas por la familiaridad del trato asiduo. Me interesa descifrar esa primera impresión, pues sospecho que encierra un importantísimo secreto. Sé que es inútil recurrir a mi memoria, ya que los recuerdos comienzan a formarse no sólo meses, sino años después del nacimiento, por lo que esa impresión primigenia nos resulta inaccesible e inefable, como dicen que es Dios. Pero no he desistido en mi búsqueda y me he topado con algunas teorías que ofrecen pistas en un intento por comprender cómo fue esa impresión originaria: una la propone Freud con su concepto de “sentimiento oceánico”; la otra, Ernst Cassirer cuando habla del “caos de las impresiones sensibles”. En un caso se alude a la experiencia de ser uno con el todo; en el otro, se plantea un mazacote de sensaciones en el que todo se confunde con todo. En ambas se trata de la Unidad.

Hoy esa Unidad está demasiado distante de mí: me siento perfectamente divorciado, disgregado del mundo y, aunque sigo confun-

diendo cosas, poseo cierta visión analítica como para presumir que el mundo me resulta inteligible; creo que, dentro de lo que cabe, ya discierno un poco, separo muchas cosas: las distingo.

¿Cómo llegué a esta situación?, ¿qué fue lo que me hizo pasar de sentirme uno con el todo a sentirme separado y a ser capaz de distinguir?, ¿qué cambio se produjo en mí? Algo muy simple que se relaciona con el paso del tiempo: el hecho de que a la primera impresión siguió una segunda y una tercera y una cuarta y un *ene* número de experiencias que, como capas de pintura, fueron acumulándose, haciendo que aquella sensación originaria se volviera percepción e, incluso, percepción calificada, en algunos casos. El transcurrir del tiempo es un factor importante, pero no decisivo: conozco animales que han envejecido y sólo son capaces de distinguir unas cuantas cosas; me refiero, por ejemplo, a los perros que reconocen a sus amos y ya saben a qué atenerse según el tono de voz con el que los llaman. Por eso insisto en la pregunta: ¿qué fue lo que adquirí que resultó definitivo para explicarme a este que soy ahora?, o dicho más precisamente: ¿qué fue lo que nos permitió a todos alejarnos del “sentimiento oceánico” originario o del “caos de las impresiones sensibles” del principio? La adquisición decisiva fue el lenguaje. Al aprender la palabra “mamá” me separé de mi madre para siempre y la separé del resto de las cosas. Con el lenguaje fui estableciendo fronteras en la Unidad, fui demarcándola, pues cuando dije “mamá” y “pared”, mi mamá emergió, recortándose de la pared y cuando dije “techo”, la pared se distinguió del techo. Así, poco a poco las cosas adquirieron contorno y pude referirme a una al margen de las otras. Mi mundo se volvió analítico e inteligible y comprendí que, literalmente, el mundo estaba in-formado por las palabras; que éstas le daban forma y lo volvían inteligible y que yo me había vuelto inteligente (no me refiero a mi CI, sino al hecho de poder entender o deslindar gracias a las palabras). Por ello puedo afirmar que este que soy ahora nació cuando accedí no al mundo, sino al mundo de las palabras.

En el mundo del lenguaje había quienes se movían como peces en el agua o aves en el

aire, pues así como en el agua hay cascadas y remolinos, hay huracanes en el aire y vientos fríos y corrientes que ascienden y descienden según sea su temperatura; igual ocurre en el lenguaje y yo era torpe en el mundo al que, en sentido estricto, pertenecía. Debía aprender a sortear sus dificultades y conseguir nadar a contracorriente de los discursos fluidos para no ser persuadido por las locuras que se lanzan. Tenía que aprender a caer por las cascadas de palabras o a volar entre sus huracanes; pero, sobre todo, comprendí que debía aprender a usar los útiles monosílabos para planear sobre el barullo de las discusiones inútiles en las que las palabras, a fin de cuentas, no dicen nada. Que el lenguaje era mi elemento lo descubrí de niño y desde entonces quise ser escritor: llegar a deslizarme con facilidad en el lenguaje.

Pero había un problema con las palabras: eran a la vez demasiadas y pocas, un mundo léxico inabarcable al que, sin embargo, le faltaban términos. Pues por muy extenso que fuera, no terminaba de cubrir el mundo real: había muchísimas palabras pero no tantas como los detalles sin nombre, ni suficientes como para abarcar todas esas realidades que a mí se me escapaban por no saber nombrarlas, pues veía “árboles” sin poder distinguirlos: para mí eran iguales los pinos y las ceibas, los nogales y los sabinos. Sólo lentamente aparecieron estos términos y fueron

distinguiéndose esas especies: el primer árbol que pude reconocer fue el colorín, pues para mí eran muy importantes los frijoles rojos que aparecían bajo su sombra en las banquetas o en el pasto. Luego aprendí “araucaria”: me fascinó la geometría pentagonal de sus ramas y, cuando por fin tuve un mundo distinguido gracias a que podía nombrar sus elementos, me pregunté cómo era eso posible, ¿qué eran las palabras? Esta incógnita permaneció sin respuesta durante largo tiempo.

No fue sino hasta que leí a Kant que di con una explicación: yo poseía una razón que funcionaba haciendo síntesis, sintetizando experiencias: había visto a mi madre una y otra vez hasta que había abstraído su esencia y eso es lo que se había cristalizado en el concepto “mamá”. La palabra la cifraba a ella, al margen de los detalles de si estaba de buenas o de malas, vestida de amarillo o de negro, sentada o de pie; la palabra “mamá” era mi madre quintaesenciada. Lo mismo ocurría con los conceptos “silla”, “mesa”, “laberinto”: experiencias ricas en detalles que, por abstracción, había conseguido sintetizar y aprehender lo que *eran* más allá de cómo *aparecían*; por ello, al poseer la palabra “silla” reconocía las sillas particulares con las que me topaba.

Hasta entonces comprendí que las palabras, que tanto amaba, no eran tan inocentes como las creía, pues, por lo menos, eran culpables de que hubiera perdido mi primera im-

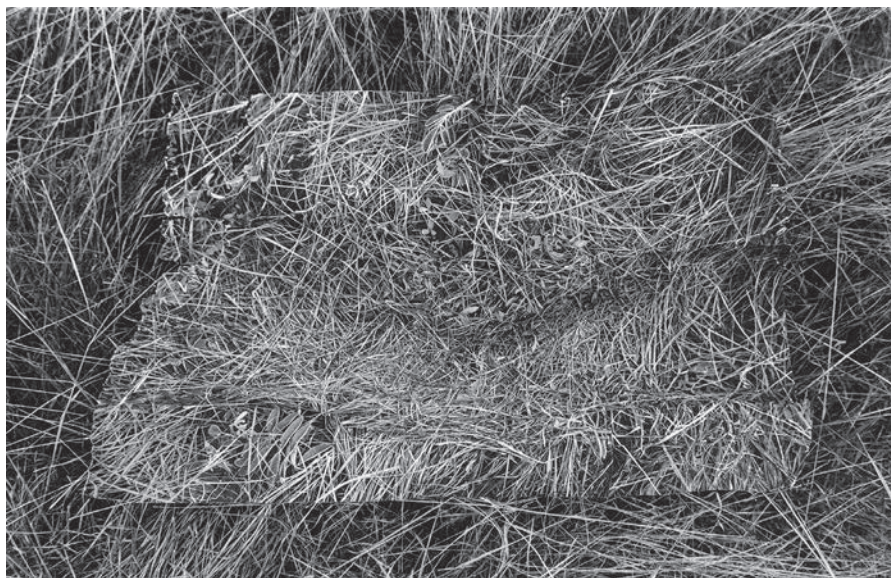


Foto marcador,
2020-2022.

presión, mi “sentimiento oceánico”. Por su culpa había perdido las cosas reales, el en-sí, el nómeno, como lo llama Kant. Por culpa del lenguaje estaba preso, para siempre, en el mundo de abstracción de las palabras. Pues veo con el lenguaje, huelo con el lenguaje, toco con el lenguaje... todos mis sentidos están filtrados por las palabras, todas mis experiencias están enmascaradas o, lo que es lo mismo, sólo son si están verbalizadas.



Sin título, 2020-2022.

No es una pérdida, pensé. Es una gran ventaja que me pone, como animal, por encima de los otros animales; además, puedo acceder a diferentes mundos y lenguajes, no sólo a otros idiomas, sino al lenguaje matemático (más abstracto aún) o al musical (que me encara a un mundo por sí mismo, pues la música no re-presenta nada, sino que es, en sí misma, lo que es) o al lenguaje cinematográfico y a un sinfín más y, en consecuencia, a innumerales mundos. Volverme escritor, por lo tanto, no era una mala decisión; me permitiría moverme con fluidez en el mundo de las palabras, el que tenía en común con mis semejantes: los animales verbales; me daría la oportunidad de estar donde habitamos todos aquellos

que vivimos en las palabras. Así que fui convirtiéndome en escritor y con las palabras he levantado escenas, he provocado sentimientos, he corrido aventuras... en fin, terminé por armar mi propio mundo, que compartía con los demás al publicarlo; un mundo hecho, obviamente, con palabras, con *mís* palabras. Hoy puedo afirmar: tengo mi submundo en el mundo de las palabras.

No sé cuántas veces le he dado vueltas al asunto de las palabras, pues para mí, desde siempre, tuvieron un problema o, mejor aún, desde un principio me parecieron sospechosas. Todavía recuerdo —tendría yo casi cuatro años— cuando me sorprendió que mis amigos también llamaran “mamá” a sus madres. Sé que suena raro, muy extraño tal vez, pero se entenderá más fácilmente si digo que en ese entonces creía que “mamá” era el nombre propio de mi madre. Para mí fue una revelación percatarme de que se trataba de un concepto, de un sustantivo utilizable no para quintaesenciar sólo a mi madre, sino para referirse a todas las mujeres que cumplieran con la función universal de ser madres, o sea, con la definición de “madre”. Y comprendí que lo mismo pasaba con el resto de las palabras: “silla” no era el nombre de mi silla, ni “mesa” era sólo para la mía, ni nada era para ninguna cosa en particular. Al comprender esta evidencia me percaté de que el lenguaje era efectivamente una ventaja que me colocaba por encima de los animales no verbales, pero que me privaba de mi primera impresión (aquel sentimiento oceánico) y de experimentar directamente la realidad: de poder tocar *mi* silla, ver *mi* mesa, oír a *mi* mamá... A causa del lenguaje me había vuelto un rey Midas que convertía lo que tocaba no en oro, sino en abstracción, en universalidad: el mundo del lenguaje del que ya no podía desertar era uno impersonal. Tan impersonal que, en el fondo, me hacía ver a través de la palabra “silla” una abstracción de todas las sillas, lo mismo que con la palabra “araucaria”: no captaba cada araucaria, sino la abstracción “araucaria” induciéndome a percibir todas las araucarias como iguales y, lo que era peor, la palabra “mujer” me hacía creer que todas eran un estereotipo, pues el lenguaje me impedía entrar en contacto con mis experiencias concretas. Esto me decidió

por completo a volverme escritor, pues supuse que al dominar las palabras conseguiría hablar de *mi mundo* con las mujeres.

No sé si lo he logrado, pero en algún momento de esta búsqueda, que me ha llevado la vida, me encontré con la fotografía. Durante décadas he contemplado paisajes, rostros, sillas, desnudos, árboles... y me he quedado estupefacto, pues en el lenguaje fotográfico se da la concreción. Los artistas de la cámara capturan tanto lo único en un instante preciso como lo que sólo ellos miran: su personalísimo mundo. Este lenguaje posee el privilegio de mostrar el propósito que ha animado mi vida: capturar lo singular. Los fotógrafos lo hacen de una manera espléndida: en sus imágenes y, sobre todo, en el espíritu que anima el estilo de cada uno, queda el registro de lo que cada quien observa desde el ángulo exacto desde el que decide capturarlo. El lenguaje fotográfico no comunica su mensaje con esos esqueletos abstractos que son las palabras, sino con imágenes que enfrentan al espectador a la irreductible singularidad de lo que existe. La fotografía nos devuelve lo que la universalidad de las palabras nos ha arrebatado: la singularidad. Cuando uno contempla en una exposición una serie de fotos, lo que atendemos es un mensaje que nos dice: lo verdaderamente real es único. Pero como no podemos escapar del mundo de las palabras al que pertenecemos, una vez más somos sometidos por él y, lejos de tener una vivencia extática, vemos verbalizadamente y, aunque permanezcamos en silencio, sabemos que nuestra visión está filtrada por las palabras y que nuestra experiencia de lo concreto se ha perdido.

Con todo, me gusta ver fotografías, pues en las que conservo de mi madre o de mi primer librero hay, de alguna forma, un poco más de mi madre que en la fría y genérica palabra “mamá”, y más pino y papel y letras que en la mera expresión “mi primer librero”. Ojalá pudiera dar con el lenguaje que me permitiera recobrar aquella primera impresión, antes de las palabras, cuando fui uno con el mundo. *AM*

Ver la oscuridad es ver y no ver

LEOPOLDO LAURIDO REYES



Sigmund Méndez,
*La poesía científica del
Primero sueño*, Conahcyt
y Fondo de Cultura
Económica, Ciudad de
México, 2025.

Quien se haya permitido la aventura de leer el poema mayor de sor Juana Inés de la Cruz, el *Primero sueño*, habrá sentido una hipnótica atracción casi instantánea. Pero también habrá sentido la oscuridad que irradia —y que coincide, por cierto, con el mismo entorno nocturno que lo envuelve—. Con el paso de los siglos, esta oscuridad se ha ido cerrando cada vez más a causa de la distancia temporal y epistémica.

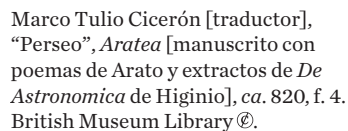
Además de recordar esa distancia, en el prólogo a *La poesía científica del Primero sueño*, Méndez hace otras observaciones que serán fundamentales para comprender el alcance del libro. Nos recuerda, por ejemplo, que entre el tiempo en que fue escrito el poema y nuestros días, se interpuso como una muralla la modernidad, periodo en el que se trastocó paulatina, pero radicalmente, el paradigma científico. He aquí un par de ejemplos ofrecidos en la obra. El primero: Copérnico revolucionó, con su *De revolutionibus orbium coelestium*, la idea que se tenía del cosmos, pues esa obra dio inicio al paso del geocentrismo al heliocentrismo; el segundo: con el *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* de William Harvey, las ideas galénicas sobre la dinámica sanguínea se quedaron en el olvido o, lo que es casi lo mismo, se fueron relegando a los libros de historia de la medicina.

No sólo los conocimientos científicos, nos enseña el autor, han sufrido cambios profun-

dos, sino también la forma en que se entendía la poesía hasta hace un par de siglos. Ahora la poesía es vista apenas como una forma de placer, casi en contraposición a la verdad. Además de que, a partir del postromanticismo, la montaña de la poesía lírica ha dejado en una bruna sombra a ese vasto mundo que constituyen las otras formas de expresión poética, lo cual nos hace incurrir, ciertamente, en un “provincialismo histórico”, al suponer que esta concepción de la poesía, tan reducida y reciente, existe desde siempre. En la actualidad, la ciencia y la poesía son dos mundos del todo separados, a pesar de que, como se muestra a lo largo del libro, casi siempre fue diferente. De hecho, por muchos años, a la poesía se le consideró ya una forma de ciencia, ya la suma de todas las ciencias. Véase, por ejemplo, lo que señalan estos dos autores, tan distantes en el tiempo (las citas las tomo, por supuesto, del libro de Méndez). Guillaume de Conches, en *Glosae super Platonem*: “La poética, esto es, la ciencia de hacer composiciones en verso”; y Miguel de Cervantes, en *El Quijote*: “La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas *las otras ciencias*, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella”. Como ya dije, para que no qupan dudas, el autor nos ofrece una larga y poco conocida lista de obras de poesía científica; aquí, por señalar un caso paradigmático, mencionemos a los famosos *Phaenomena* de Arato (siglo III a. C.).

Gracias al prólogo podemos advertir también el objetivo, de ardua labor, de *La poesía científica del Primero sueño*: atravesar el muro de la modernidad para adentrarnos en el ámbito de los conocimientos científicos que en los tiempos de sor Juana se difundían, que ella tenía y que expresa en su obra; y, a partir de ello, comprender pasajes de su poema predilecto, hasta ahora oscuros o parcialmente clarificados. Para cumplir su propósito, el autor se vale tanto del “más puntilloso esclarecimiento de las influencias poético-literarias” en el *Primero Sueño*, de “la indagación —a partir de esas fuentes— de los conceptos e ideas”, así como de la literatura comparada y la tematología.

En ámbitos cada vez más profundos, en el tercer capítulo, Méndez se adentra al espeso bosque conceptual de los sentidos interiores (imaginativa, estimativa, memoria...). Ese ramificado recorrido nos permite identificar diversas teorías con las que se intentaban entender los procesos cognitivos en la vigilia y durante el sueño. Entre otros resultados, se reconoce de nuevo la libertad poética de sor



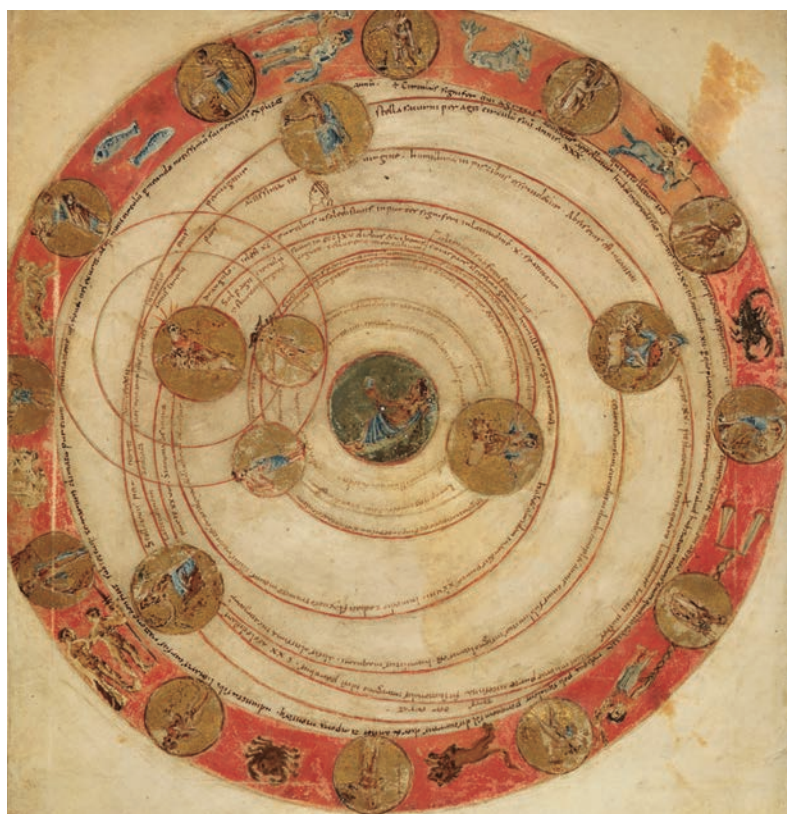
Juana en los versos 500-502, no siempre aceptada por críticos que han querido “corregir” el poema.

Por un lado, el capítulo cuarto investiga el valor que, en sor Juana frente a otros intelectuales, tenía el sueño como medio para que el alma lograra la comprensión del mundo. Por otro, respecto a la libertad creativa de la poeta, hace una ponderación sustentada en la mayor finura filológica, así como en la revisión de la tradición intelectual a la que la poeta mostró allegarse. La coherencia de la monja novohispana consiste en no aceptar ceñirse a una única línea de pensamiento. A pesar de ello, diferentes autores contemporáneos han intentado hacer que el poema coincida plenamente con uno u otro marco filosófico o teológico, pero en ningún caso lo han logrado. Como se muestra con sutileza de filigrana, el *Primero sueño* bebe de la obra de santo Tomás, mas no es tomista; del escolasticismo, aunque no es escolástico, ni aristotélico, ni neoplatónico ni hermético; ni siquiera católico, porque no tiene un tratamiento religioso. En suma, no es “practicable una sectaria etiquetación

filosófica”. El epílogo no sólo hace un resumen de los puntos tratados en el libro, también nos regala una lúcida reflexión en torno al profundo sentido general del poema, cuya “pasión científica no es contención ni salida de la honda incertidumbre, sino la fuerza que la avala y la amplifica”.

Por si fuera poco el recorrido realizado, a lo largo de veinticinco páginas, el autor nos obsequia un apéndice donde se vuelve a ver su compromiso con el poema. Allí revisa algunos puntos, ya no de temas científicos, que se han debatido con cierta asiduidad, como el posible conocimiento de Homero sobre las pirámides de Egipto, la “transformación” de la grulla en águila, la designación de Alcmeón como monarca y la asimilación entre Almone y Alcione, entre otros.

Es cierto que no ha habido pocos esfuerzos por entender el contenido científico del poema. Para comprobarlo, basta revisar los dos tomos que componen *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, de Antonio Alatorre —quien continuó y engrosó un trabajo iniciado por Francisco de la Maza—, así como las investiga-



Arato, *Phainomena* [Aratea de Leiden], ca. 830, f. 93v. Universiteitsbibliotheek, Leiden ©.

ciones que diligentemente hicieron trece especialistas, reunidas bajo el título *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)* —quienes a su vez continuaron con el trabajo de Alatorre—. A ello se ha de sumar, eso sí, la revisión de las no pocas obras que se han realizado de 2010 a la fecha, como la de Américo Larralde, *El eclipse del Sueño de Sor Juana* (aunque su hipótesis central haya sido ya refutada por Méndez y Olivares Zorrilla), el póstumo *El heliocentrismo en el mundo de habla española* de Antonio Alatorre y aún obras más recientes, como las de Jorge Gutiérrez Reyna. En la revisión de esos textos se podrá ver que el interés por especular en torno a los elementos científicos en el poema de sor Juana tuvo su mayor auge en la segunda mitad del siglo XX, con figuras emblemáticas como las de Elías Trabulse y Georgina Sabat de Rivers.

Es indudable que, para cumplir sus objetivos, Méndez no sólo ha leído toda la crítica literaria precedente y contemporánea en el tema tratado, sino mucho más. Se trasluce una portentosa y envidiable capacidad lectora. Además, su poliglotismo le ha permitido extender, por mucho, los límites de sus adquisiciones. Aparte del español, en este libro aparecen otros ocho idiomas (casi todos de textos no contemporáneos), principalmente el latín y griego antiguo, lenguas de cultura en los tiempos de sor Juana, pero también el inglés, italiano, francés, portugués, alemán, escocés y holandés. Y no aparecen en meras citas, lo cual ya sería bastante, también se encuentran como material al que le aplica su filosófico bisturí filológico. Por suerte, el mismo autor ha traducido todo.

Este amplio número de fuentes (que de forma involuntaria convierte al libro también en una antología) y de idiomas será sin duda material para la crítica y el desborde de prejuicios. Estoy seguro de que no faltará el lector incauto que suponga este despliegue de erudición como mera fanfarronería. Pero no lo es. Si se mira con calma, se constatarán las buenas consecuencias del proceder del autor. Primero: ofrecer fuentes directas para cada uno de los argumentos presentados vuelve a éstos confiables, no resultado de meras suposiciones, teorías o hipótesis. Segundo: nos per-

mite identificar, de mucho mejor manera, el lugar de sor Juana en la historia de la literatura occidental; el caso de la novohispana no es el de una genialidad aislada, sino el de una que planta su originalidad sobre una larguísima estela de escritores, científicos, filósofos, teólogos, etc. Tercero, pero no último: la constante presencia de textos que se podían leer en sus tiempos, o de textos que eran la base de los que leía la poeta, nos obsequia poder sumergirnos —al menos mientras sumimos la cabeza en el libro— en el clima literario del siglo XVII; de esa manera, se crea el simulacro de conocer lo que sor Juana conocía. Méndez nos ayuda a que atravesemos el muro del tiempo.

Que el autor esté tan pertrechado de agudos instrumentos intelectuales, con una erudición acaso sin par en México, no nos debe llevar a pensar en un rígido, antes bien en un riguroso filólogo, abierto como pocos a aceptar la flexibilidad artística de sor Juana. Aquí la minucia filológica no se contradice con el reconocimiento de que, más allá de cualquier análisis literario, lo que escribió la jerónima fue un poema, esto es, el producto genial del ingenio.

Quizás el hecho de que Sigmund Méndez sea también poeta le ha permitido aplicar varios tonos y matices a su libro. Es cierto que, en buena parte de la obra, la escritura, junto con ser de una pulcritud clasicista, es necesariamente oscura por auténtico prurito de exactitud y también por la cantidad de información agolpada, a veces compactada en frases de una síntesis pétrea. Al mismo tiempo, uno puede detectar el gozo de la escritura; gozo del autor al escribir y, por lo tanto, gozo nuestro al leerlo. Acá o allá, en especial en la última parte del libro, podemos encontrar plácidas y eficaces paronomasias y metáforas, bromas e ironías (que me han hecho reír o gruñir de emoción), reflexiones filosóficas ecuanimes y profundas y un apasionamiento desbordante ante algunos temas en los que hay controversia. 

La justicia del lenguaje

MARÍA-CRUZ LA CHICA



Marisol García Walls,
*Comparecencia
(in)voluntaria*, Ediciones
La Palma, Madrid, 2023.

Comparecencia (in)voluntaria, de Marisol García Walls, parte del texto que se lee en la denuncia por agresión sexual que la autora-narradora interpuso en 2009 ante el Ministerio Público en la Ciudad de México. Al citar y comentar algunos fragmentos de esa declaración, explora los relatos que la rodean y el modo en que dialogan entre ellos, conformando así una nueva versión, un “contra-testimonio de lo vivido” que, en palabras de Helena López, “se sitúa en un terreno de hibridación entre realidad y ficción”.

A lo largo del libro, la denuncia se ve corregida, subrayada, tachada, reescrita en una presentación a la vez visual y textual que combina la imagen del documento oficial y comentarios a éste. En esta “réplica a destiempo”, la ambiciosa propuesta logra representar, tanto en la forma como en el fondo, el tejido de los múltiples relatos que surgen alrededor de la experiencia traumática, así como el carácter, de algún modo ficticio, *de todos ellos*.

La autora elabora una declaración de no-intenciones que después contradice, a lo largo de la obra, llevando a cabo aquello que dijo que no haría. Aunque dicha contradicción tan sólo sería una más en un texto que continuamente levanta y destruye fragmentos antitéticos del relato de los hechos. Por una parte, dice: “No busco la reapertura la [sic.] carpeta de investigación”, al mismo tiempo que lleva a cabo, en cierta forma, un acto de resistencia y de justicia respecto de un proceso judicial

trunco. También se lee: “tampoco soy partidaria de la idea de que la escritura es, por definición, una especie de magia sanadora”, pero sí abre, con esta nueva versión de los hechos, un espacio para amainar el dolor que produce el trauma. En su conjunto, la obra denuncia tres mecanismos de revictimización que se activan con un proceso judicial como el que vivió: el primero, un texto falso e incoherente que se erige como “la verdad oficial” y que no representa a la persona afectada; el segundo, un proceso judicial traumático para la víctima, al que sigue la ausencia total de garantía de reparación del daño; y el tercero, el olvido al que están destinados la mayoría de los casos de agresión sexual que se denuncian. Entre los tres conducen, de forma casi ineludible, al borrado de la víctima, a la desaparición de su voz; tal como dice la narradora: “rendir una declaración ministerial, en el país donde vivo, lejos de iniciar un camino hacia la reparación y la justicia, representa el proceso inverso. El proceso en el que empiezas a desaparecer”.

Este artefacto creativo es un alegato a cada uno de esos mecanismos: en primer lugar, responde al texto falso corrigiéndolo; en una segunda instancia, se constituye como vehículo de justicia; y, por último, el contra-testimonio se levanta frente al olvido. En definitiva, ante el intento de borrado, la autora reclama la existencia de *su voz*, de su primera persona, de su perspectiva.

Aunque aún se pregunta si el texto de la declaración ministerial puede enseñarle algo sobre sí misma, lo analiza —como aprendió en la universidad— y deja al descubierto su incoherencia y falsedad. En un ejercicio de revisión textual, resulta evidente la incoherencia gramatical de la denuncia con una primera persona “fluctuante” que alterna el masculino singular (“el denunciante”) con otras formas imposibles, como “el denunciante(s)”. También, a la luz de los recuerdos o de la verosimilitud más elemental, se revela la falsedad en el documento, que comienza con una tercera persona masculina (“el de la voz”), aunque “el de la voz no era un hombre, sino tres mujeres: mi madre, mi hermana y yo”.

En otro orden, cuestiona los detalles de la narración de los hechos pues, mientras que el texto oficial afirma que la denunciante gri-

tó, la narradora recuerda: “*habíamos permanecido calladas [...]* el silencio cumplía una función esencial. Creía acordarme bien de que no grité”. La obra da cuenta del sinsentido que supone que una narración tan incoherente y falsa se sustente en la premisa de que “todo lo narrado es verdadero” y que incluso advierte que quien “*declare falsamente será castigado con una pena de dos a seis años de prisión*”. Todo ello abre las puertas a que “el texto de la declaración se convierta “en una ficción. Un cuento. Un relato de misterio”.

Pese a todo, sostiene la autora, con el paso de los años la declaración se fue fortaleciendo: “lo escrito se ha convertido, de alguna forma, en lo más verdadero” mientras que se revela la naturaleza “transitoria” de la memoria. Pero, ¿cómo va a ser la Verdad Oficial un texto gramaticalmente imposible? ¿Cómo va a ser la Verdad Oficial si es falso? ¿Cómo va a ser la Verdad Oficial si se ha convertido en un relato de misterio? Y, sobre todo, ¿cómo es posible que esa Verdad Oficial, incoherente, falsa y convertida en relato sea, pese a todo, la piedra de toque y única puerta de entrada a un proceso judicial? Sólo a costa de la desaparición de su voz: “*Querido presente*. Frente a la narración libre del relato, me doy cuenta de

que la declaración que tengo entre mis manos está cooptada por una manera oficial de contar los hechos. ¿Dónde queda aquí mi voz?”.

Por ello, la obra constituye un contra-testimonio con el que se enmienda el relato de una Verdad Oficial rígida, inflexible, incoherente y falsa, de modo que este libro es un acto de (permítaseme la licencia) justicia textual. Propone una complejidad de relatos fragmentarios que (a veces sí y a veces no) dudan de sí mismos. La objetividad deja de ser algo deseable y se pone de relieve lo ficticio de su pretensión. La realidad objetiva está más alejada de la experiencia que cualquiera de las nuevas revisiones de la memoria.

Además, la autora denuncia la revictimización que viven las mujeres que deciden acudir a la ley tras una agresión sexual en México. Lejos de garantizar la reparación del daño, los procedimientos judiciales prolongan el sufrimiento de la agresión y compelen a muchas a abandonar un proceso que, saben, casi nunca acaba con la sentencia penal de los perpetradores:

Desapareces en el momento en el que las autoridades recomiendan que regreses dentro de quince días para



Magali Lara, *Mis poemas (algunos) favoritos* [libreta con ilustraciones], 1986. Imágenes de la exposición retrospectiva *Cinco décadas en espiral*. Imágenes cortesía del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM.

evaluar la gravedad de las lesiones — pero tú sabes que los moretones son leves y quizás no durarán una semana—. Desapareces en el momento en el que te dicen que no hay nada más que hacer ahí, lo que sigue es ir al hospital.



Sin título, 1993.

Así, el texto se convierte, en la medida en que permite a la víctima reaparecer, en un “vehículo de experimentación en el terreno de la justicia”.

Una de las consecuencias de la revictimización es que muchas mujeres víctimas de delitos sexuales abandonan los procesos legales y sus historias pasan a engrosar el “archivo muerto” de las dependencias judiciales, lo que las sitúa en el olvido. De hecho, ello resulta fundamental para un “sistema que cuenta precisamente con el silencio de las víctimas para ocultar las fallas del aparato de procuración de justicia”. La voz narrativa se revela así contra este olvido: “lo que está lejos de convertirse en una garantía de justicia merece, por lo menos, ser enunciado”. Ello convierte esta obra en un “acto de resistencia contra el edificio institucional del olvido”.

“¿A dónde me dirijo para corregir las palabras de lo que, en primer lugar, nunca

quise decir?”, se pregunta la narradora. Hacia el final de estas páginas encontramos la transcripción de lo sucedido cuando la víctima vuelve al Ministerio Público para rectificar el texto, para corregir la Verdad Oficial en un *performance* que le da cuerpo y realidad a la voluntad de existir *como voz del relato*. La voz narrativa cierra así este proceso de búsqueda de existencia llevando al extremo su proceso de enunciación.

Esta propuesta es, en cierto modo, una reflexión sobre la incapacidad del lenguaje para abordar el trauma. Es el despliegue de esa lucha desesperada y siempre fallida de la palabra por fijar una realidad que se escapa, que se aleja, que duda de sí, que genera realidades paralelas, también inseguras e incompletas: “En algunas de estas ficciones no sucede nada [...] en esas otras ficciones mi mamá, mi hermana y yo *estamos bien*”.

Pero, ¿qué otra cosa, si no, es el trauma? La fragilidad del vínculo entre realidad y lenguaje, la imposibilidad de nombrar esa experiencia con una sola voz —clara, lógica y lineal— que se parezca a la Verdad Oficial: eso es precisamente lo que la hace traumática. El texto no busca, pese a todo, una solución, pues ésta es, en todo caso, su propia existencia como texto y el modo en que desafía las (patriarcales) costuras de la Verdad Oficial proponiendo una perspectiva nueva (fragmentaria, dislocada) que hasta la fecha no tiene cabida en las instituciones de justicia.

A la vez que constituye una reflexión sobre la incapacidad del lenguaje, *Comparecencia (in)voluntaria* es, también, todo lo contrario: un ejemplo del poder del lenguaje y de la enunciación para dar una respuesta al trauma y a la (in)justicia institucional. *RM*

El cine de los jóvenes de ayer

CARLOS MARTÍNEZ ASSAD



Póster de *La naranja mecánica*, 1971.

Se habla de los jóvenes de hoy y de cómo hacer que vean cine, por lo que decidí remontarme cincuenta años para recordar las películas que los chicos de esa época veíamos y las percepciones de la juventud en el celuloide, cuando creímos que podíamos cambiar el mundo. Para entonces ya estábamos lejos del parteaguas inolvidable de *Rebelde sin causa* (1955), de Nicholas Ray, que, aunque vimos tardíamente por aquello de la censura, resultó de gran importancia para nuestra generación.

Entre las cintas memorables que se exhibieron en mi época juvenil y que ahora son clásicas —algunas incluso consolidaron a grandes directores—, se encuentran *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick, *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper y *El restaurante de Alicia* (*Alice's Restaurant*, 1969) de Arthur Penn, todas ellas muy vinculadas a las inquietudes de una juventud que emergía de la revuelta contestataria del 68.

La primera expuso, sin duda, los problemas que más calaban en los jóvenes que no encontrábamos acomodo en una sociedad de convencionalismos. En la película, esta sensación de aislamiento daba lugar al pandillismo y otras manifestaciones de malestar so-

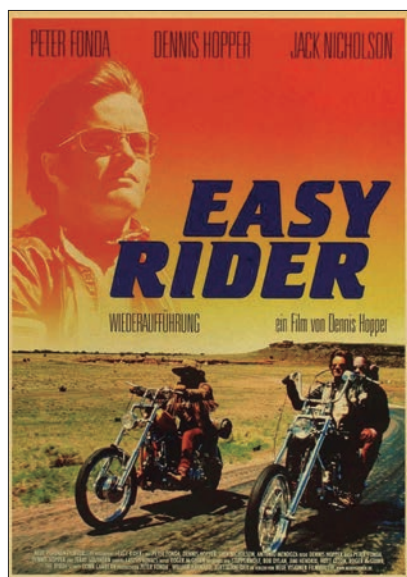
cial; la historia transcurría en un imaginario y futurista año 1995, creado por el director para hablar de violencia, represión y frustración. La diferencia con las otras dos es que la represión tiene un sentido político y la frustración es analizada en un plano psicológico, si bien ninguna de las tres puede desligarse de una interpretación sociológica.

Lo juvenil antes y después de la represión —y la frustración inmersa en el proceso— será más importante como resultante. Es una sociedad la que está en juego, un sistema político, un engranaje, de allí la alusión en el título a un término de relojería que funciona con tal precisión que se repite una y otra vez y, en la ficción, se reproduce bajo una mirada analítica. Lo que ocurre, en el fondo, es precisamente la producción-reproducción de una sociedad, un sistema dialéctico que basa sus principales postulados en la negación de la negación. El joven actor Malcolm McDowell tiene que pasar por un tratamiento para convertirse —no que antes no lo fuera— en un sostén del sistema; la expresión de su rostro nos revela que ha adquirido conciencia del ineludible mecanismo del que forma parte.

Así, la historia ha burlado la necesaria meta a la que la conduciría el proletariado y desemboca, en cambio, en una sociedad cargada de contradicciones, con instituciones envejecidas y *gags* represivos. Lindsay Anderson ya había vislumbrado esto en *If* (1968), con el sobresaliente debut del mismo McDowell. Aquí se elabora una alegoría del movimiento estudiantil con todo y el sistema represivo propio de una escuela pública británica. Todas estas cintas se exhibieron en México varios años después de haber sido filmadas, debido a lo que fue una censura informal que retrasaba la exhibición de películas que retrataban a jóvenes rebeldes y que incluyó los escasos largometrajes que protagonizó James Dean.

Bien puede percibirse en ese cine la evidencia de la descomposición de una sociedad basada en un modo de producción capitalista, según las lecturas elementales de marxismo que cada director tuviera. En el pesimismo al que se desembocaba iba implícita una advertencia, dirigida a los jóvenes que alguna vez pensamos que encabezábamos la vanguardia de una respuesta global al sistema y que luego

pasamos a conformar —inmersos en un mecanismo de relojería— en una orientación o tendencia. Llegábamos a la sala de cine, buscábamos las filas más cercanas a la pantalla y, terminada la función, discutíamos sobre la película en el café más próximo para después almacenarla en nuestra memoria tan falsamente como las otras experiencias de todos los días.



Póster de *Easy Rider*, 1969.

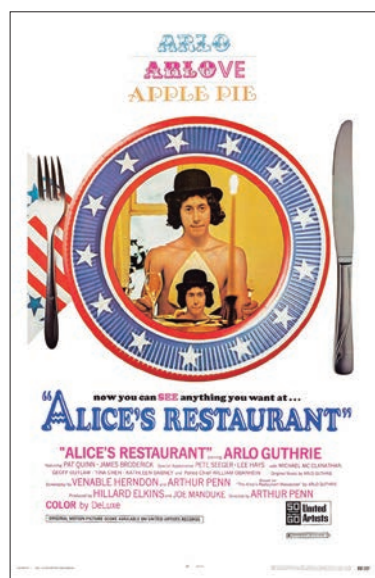
Por su parte, *Easy Rider* encarna la violencia ante cualquier estímulo que cuestione el orden establecido y muestra una sociedad dispuesta a destruir todo aquello que atente contra sus instituciones y su sistema de normas y valores. La idiosincrasia reaccionaria de la clase media estadounidense no encuentra más expresión que una violencia pasiva, que resulta desahuciada por unos jóvenes que, debido a su conformismo, prefieren formar comunas, reformar sus orígenes y descubrir que pueden ser *farmers*, como si Estados Unidos no hubiera sido conquistado mucho tiempo antes. Históricamente, se niega la única alternativa posible mientras se intenta remontar a los inicios de la acumulación capitalista original que creó y consolidó a la nación norteamericana como el país más poderoso del mundo.

El fatalismo va implícito en esta argumentación y sólo está aderezado con drogas y el ritmo vertiginoso de las motocicletas que

montan unos jóvenes de pantalones vaqueros ajustados y chamarras de cuero. La alternativa que buscan es otra posibilidad de salida, que los lleva a estar fuera, a pretender y querer ser “anómicos” y ver un mundo deformado; a estrechar la mano del hermano de color en el carnaval de Nueva Orleans, a hacer el amor con prostitutas en un cementerio y, en medio del viaje de ácido, a hablar con una estatua como si se tratara de la madre. Y todo para, finalmente, encaminarse hacia la muerte.

La crítica implícita a la sociedad es contra los representantes del *statu quo*, quienes decidirán matar a los jóvenes por greñudos y por andar en motocicleta, y lo harán con una naturalidad que no tendrían al matar a un animal. La última es una secuencia de gran impacto visual. No obstante, la reacción de esos jóvenes no afecta a quienes deciden asesinarlos. En retrospectiva, en pocos años se ha comprobado que “el hábito no viste al monje” y que aquellos que un día vistieron agresivamente no tenían una clara perspectiva de que la libertad que buscaban para ellos nos implicaba a todos; que no se limitaba solamente al consumo de drogas, sino que representa algo relacionado con nuestra existencia.

El restaurante de Alicia es sólo una fiesta, pero termina con una terrible sensación de soledad. Arthur Penn ha captado con sutileza a los jóvenes huidizos del 68, que buscan un



Póster de *El restaurante de Alicia*, 1969.

momento de creación artística, sobre todo musical. La añoranza va a comenzar con la música del perseguido Pete Seeger, interpretando “Pastures of Plenty” del radical Woody Guthrie, que mira agonizante los avances de su hijo Arlo, quien acompaña con guitarra y armónica, a la manera de Bob Dylan, a Pete.



Póster de *Rebelde sin causa*, 1955.

Alice es el centro de esa gran fiesta, el núcleo que hace girar a los jóvenes que están alrededor; es madre, hermana, novia, amante. Protege y prodiga cariño y amor a todos, incluso provocará problemas pasionales al establecer una relación de madre-amante con el único personaje que consume drogas fuertes, “porque estuvo en Vietnam”. Penn no está de acuerdo con el uso de este tipo de drogas, aunque acepta que se puede fumar marihuana y efectuar “bodas *hippies*”, de tal forma que en ocasiones esta defensa y la condena hacia la autodestrucción de los más marginales parecen ser el centro de sus intereses.

Al igual que en las otras películas aludidas, el problema político sólo se toca en forma tangencial: Alice asiste a una carrera de motos acompañada por toda su gran familia, incluso por el “pobre negrito lisiado en la guerra”. El locutor anuncia que los premios serán repartidos en honor de “nuestros hermanos soldados que combaten en Vietnam” y la cámara va de la bocina al grupo de espectadores

como si el director esperara una respuesta en torno a las declaraciones del comentarista, pero sólo Alice muestra su repudio.

Entre anécdotas simpáticas y tristes transcurre la relación de Arlo y Alicia en su País de Maravillas. Al final se queda sola, aunque con el rey, y se convierte en la reina de corazones en una iglesia desacralizada, convertida en palacio efímero de su triste soledad.

Las tres películas (cuatro si incluimos *If*) anunciaban que “la imaginación había tomado el poder”, en alusión a un movimiento que inició en las aulas para transgredir sus límites y ubicarse en el centro de la sociedad, pero sin lograr rebasar los propios.

If es el despertar, *Easy Rider* es el antagonismo, *El restaurante de Alicia* pretende ser una eterna fiesta y *La naranja mecánica* representa la condena, el encadenamiento, la imposibilidad... JM

Artista *ayuuk*

PAPÚS VON SAENGER



Octavio Aguilar, *Tajëw, ja tsa'any*, 2020. Todas las imágenes son cortesía de los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés, Francia.

Octavio Aguilar nació hace 39 años en Zacatepec Mixe, un pequeño pueblo en la Sierra Norte de Oaxaca, de donde su familia es originaria. Su padre fue profesor de educación primaria durante cuarenta años y su madre, ama de casa. Es el menor de ocho hijos, por eso su nombre es Octavio. En su casa se hablaba *ayuuk* y español. Cuando tenía siete años toda la familia emigró a la ciudad de Oaxaca. Ahí empezó a cobrar conciencia de ser mixe, de contar con una identidad y un idioma propios, de cara al andamiaje, construido desde la escuela, en el que las culturas y las lenguas originarias son percibidas como taras para la movilidad social.

Los mixes se dan a sí mismos el nombre de “*ayuukjä'äy*” y hablan *ayuuk*. Los lingüistas proponen que el término está compuesto por dos elementos: “*aaw*”, que significa lengua o palabra, y “*yukm*” o “*yujkm*”, que refiere a un sitio de vegetación abundante, es decir, una zona boscosa, o a un lugar en lo alto de una montaña. Por ello, *ayuuk* se traduce como “el idioma de la montaña”.

Unos años más tarde, sus padres fueron llamados a ser mayordomos del pueblo, lo que

implica cuidar de la iglesia, abrirla todos los días y encargarse de la preparación de los rituales. Entonces Octavio comenzó a regresar a Zacatepec Mixe, que aún era un pueblo agrícola, con cultivos de maíz, frijol y café. Sin embargo, como ocurre en todas las comunidades, mucha gente emigró; algunos se enlistaron en las Fuerzas Armadas de México, muchos se mudaron a la capital del estado, otros se fueron a trabajar a Monterrey y, a partir del 2020, a Estados Unidos. Octavio se percató de que cada vez había menos interlocutores en Zacatepec Mixe.

Él llegó al arte un poco de rebote. Al terminar el bachillerato, no sabía qué estudiar y, como tenía habilidad para el dibujo, entró a la carrera de Artes Plásticas y Visuales. Con el tiempo, el arte se convirtió en una herramienta para explorar cuestionamientos identitarios, y Octavio eligió darle ese enfoque a su trabajo. No lo abordó como una documentación antropológica, sino mediante un acercamiento con su familia, reforzando el vínculo con sus parientes y reaprendiendo su idioma y sus historias. A contracorriente de otros artistas nóveles, no emigró a las grandes ciudades para integrarse en los firmes circuitos de museos, curadores y galerías. En cambio, decidió volver a Zacatepec Mixe y conocer los otros pueblos mixes. Jugando fútbol recorrió la sierra, porque le gustaba el deporte y lo hacía bien, y podía viajar para competir en los torneos locales.¹

Octavio Aguilar ganó el Premio Découverte en los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés, Francia, uno de los eventos más importantes en Europa para esta disciplina. Es el primer artista latinoamericano, el primer mexicano y la primera persona de un pueblo originario en recibirlo. El jurado resolvió por unanimidad otorgarle el premio por *Tajëw* y *Kontoy*. Sergio Valenzuela Escobedo, curador, crítico y editor chileno que formó parte del jurado en esta edición, escribe:

En un contexto en el que la inclusión de comunidades históricamente

¹ La información sobre la vida de Octavio Aguilar proviene de la conversación que el autor de este texto sostuvo con el artista.

marginadas es una urgencia, quedó clara la necesidad de ampliar nuestro espectro visual y artístico. Reconocer estéticas alejadas de los cánones europeos tradicionales no es sólo un acto de apertura, sino una condición esencial para integrar nuevos códigos visuales cuando se habla, con seriedad, de inclusión. También se reconoció la importancia de formas narrativas que se transmiten oralmente, de generación en generación, como vehículo legítimo de conocimiento y memoria. Los retratos de Aguilar dialogan con fragmentos de textiles bordados con eslóganes en favor de la autonomía indígena, en una región cuya cultura ancestral hoy se encuentra amenazada por la globalización acelerada y la uniformización de los modos de vida.

Octavio presentó *Tajëëw y Kontoy*, una instalación audiovisual que incluye fotografías, una escultura sonora y serigrafía. El pro-

yecto inició cuando el artista grabó a su abuela, Aurea Romero, interpretando el “Himno a Kontoy”. A partir de ello, optó por usar el medio fotográfico para recrear a dos seres míticos de su cultura: Kontoy y Tajëëw, deidades protectoras del pueblo mixe, cuya historia se transmite oralmente entre generaciones, aunque sus hazañas se modifican en los relatos de cada región. El mito cuenta que una pareja de ancianos halló dos huevos en una cueva, de los que nacieron Kontoy y su hermana serpiente, Tajëëw. Él controla la lluvia, el rayo, el trueno y el viento, y ella le dio el maíz y el frijol al pueblo mixe. Octavio los representó por medio de fotografías de sus compañeros mixes vestidos con ropa tradicional de Zacatepec Mixe, que se sigue usando en la actualidad, y máscaras hechas de papel maché, ante paisajes naturales o pintados por el artista como escenografía.

Ja Ēëpë tsa’any (“la serpiente que canta”) es una escultura en forma de serpiente cuya cabeza es una bocina. Está hecha con manta verde, guinda y amarilla, los colores de la bandera mixe. Colgada en el techo de la sala de ex-



Ja kontoy jam ijty yo'oy nyaxy aayoty ujtsotsy, 2020.

posición, la pieza reproduce un audio de veinte minutos con música de banda filarmónica interpretada durante las fiestas de Santiago Apóstol, el canto a Kontoy y fragmentos de conversaciones en *ayuuk* que el artista sostuvo con su abuela.

En sus recorridos por la sierra, Octavio compartió, además del futbol, su gusto por la música punk. *Ayuuk not Dead* es una instalación, montada en una pared, de parches negros hechos en serigrafía, con dibujos de una mazorca, un puño en alto, una máscara de jaguar, una mano empuñando un bastón de mando con versos en *ayuuk* del “Himno a Kontoy” que el artista separó y combinó con la estética punk de modo que parezcan consignas de protesta; por ejemplo, uno de ellos dice: “Así hablaron nuestros ancestros”.

El trabajo de Aguilar ofrece una perspectiva distinta de los preceptos artísticos acerca del cuerpo, el tiempo y los saberes comunita-

rios, los cuales se enfrentan a representaciones que, en general, les niegan acceso. Sobre la instalación premiada, el curador mexicano César González-Aguirre, quien desarrolló la exposición en Arlés, escribe: “Como hispanohablante y mixe, Aguilar explora la relación entre imagen y texto como una dicotomía que le permite percibir los matices de su identidad y reconstruir una narrativa que resiste los procesos de colonización simbólica [...]. En la obra del artista, la fotografía es un vehículo para mantener vivo el pasado y permitirle coexistir con un presente globalizado. [Aguilar] también cree en la coexistencia lingüística en el mundo contemporáneo, donde las diferencias se están erosionando”.

Últimamente, hemos podido ver una proliferación de exposiciones, en todo el mundo, que muestran el trabajo de los pueblos originarios. La más significativa ha sido la 60ª Bienal de Venecia, curada en 2024 por Adriano



Ayuuk not dead, 2020.



Kontoy, 2020.

Pedrosa, el primer latinoamericano hasta la fecha en obtener ese encargo y quien presentó obras de 331 creadores tanto vivos como muertos. Varios artistas decidieron vestir los trajes originarios de sus pueblos en la inauguración. Unas de las numerosas críticas que circularon fue que la bienal parecía un zoológico humano de la era colonial. También se dijo que las obras estaban siendo “canibalizadas” por el mercado y los circuitos internacionales con el propósito de redimir culpas *históricas* (suponiendo que sean sinceras) o de engullir novedades culturales.

Aunque han surgido otras reflexiones a partir de estas muestras; por ejemplo, si es posible descolonizar los museos o las bienales, que provienen casi directamente del gabinete de curiosidades y han sido instrumentos de dominio por excelencia; o bien, si los artistas y curadores de cualquier latitud han logrado construir espacios de exposición o instituciones que no estén arraigadas en el colonialismo y el nacionalismo.

Tal vez la instrucción más útil y actual para la interpretación de estas obras sea considerar las políticas de Estado, pasadas y vigentes, que enfrentan los grupos marginalizados. Como nos dice la escritora, traductora, activista y lingüista mixe, Yásnaya Elena A.

Gil: “Aprecio que mi lengua me provea de breves espacios utópicos, léxicos y gramaticales, que no sean necesariamente una reacción a categorías de opresión y donde se puede parcelar el mundo con categorías léxicas distintas; sin embargo, en este contexto, incluso hablar mi lengua materna es ya un acto de resistencia”.²

Los mecanismos de opresión, asimilación y destrucción están tan implantados en la sociedad, tan intrincados en ella, que una resistencia frontal resulta estéril. Es imposible concebir estrategias realmente emancipadoras ya que todas terminan convirtiéndose en regulaciones dictadas por el propio sistema, lo que sucede en todos los ámbitos: el conocimiento, la política y la economía, la religión y la cultura.

Pese a ello, existen formas de resistencia que ensayan las comunidades. Octavio Aguilar creó una estrategia que abarca las representaciones ancestrales, los lemas políticos y los relatos en mixe que resiste a la aculturación y denuncia su ferocidad, pese a que algunas variantes de este idioma corren un alto riesgo de desaparición. La aportación del artista no se reduce únicamente a recuperar la lengua, las tradiciones y la memorias —lo que no es poca cosa—, sino que también ideó una táctica para interpelar al espectador. Si la visibilidad es una trampa, como advertía Foucault, con su instalación, Aguilar ha construido un espejo que trastoca el ejercicio del poder: el colonizado ha tenido que introyectar la mirada del colonizador, pero aquí, desde el otro lado del lente, los personajes fotografiados se convierten en nuestros observadores. ¶¶

2 “Una breve radiografía”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 847, abril de 2019, p. 22.

Las editoras agradecemos a Tajëew B. Díaz Robles, miembro del Colmix y antropóloga social, por ayudarnos a verificar la información de este artículo.

The Cure: la “trilogía gótica”

OMAR CAMPA



Portada del álbum *Seventeen Seconds*, 1980.

El nacimiento del rock gótico se dio después del gran despunte y, en poco tiempo, estruendoso ocaso del punk (1977-1978), con el “suicidio” de los Sex Pistols y las célebres palabras finales de su vocalista Johnny Rotten (de nombre John Lydon);¹ así empezó lo que a la postre se denominaría *post-punk*.

Si el lema del punk era “hazlo tú mismo”, el del *post-punk* era “romper todo y empezar de nuevo”; a las nuevas formas de expresión musical y lírica de este subgénero las influyeron otros géneros, como el *krautrock*, el *funk*, el *dub*, la electrónica o el jazz, por mencionar algunos. Así, del *post-punk* derivó el rock gótico, caracterizado por arreglos más oscuros, letras melancólicas y temas como la soledad, la tristeza, la melancolía o la muerte, inspirados en la literatura gótica, el Romanticismo y las filosofías nihilista y existencialista. Algunas de las primeras bandas que exploraron estos elementos —a finales de la década de 1970— fueron Joy Division, Siouxsie and the Banshees, The Birthday Party, Bauhaus y The Cure. Para el crítico británico Simon Reynolds:

La genealogía de la palabra “gótico” abarca iglesias medievales, una tendencia literaria y artística centrada

en la muerte y en lo sobrenatural, y el pueblo originario de los godos, bárbaros germánicos que invadieron el Imperio romano durante su época de mayor decadencia. En el mundo del *post-punk*, “gótico” se empleó por primera vez para aludir a cierto espíritu musical melancólico.²

Pero ¿de dónde proviene la denominación “rock gótico”? John Stickney, crítico de *The Williams Record*, acuñó el término al entrevistar, en 1967, a The Doors;³ algunos han referido que el álbum homónimo de la banda californiana, que salió el mismo año con canciones como “End of the Night” y, en especial, “The End”, es el primero con elementos góticos. Incluso el mismo Jim Morrison mencionó el dolor como una característica central de “The End”.⁴ Aunque, para otros, inicia en 1979, en Northamptonshire, Inglaterra, con “Bela Lugosi’s Dead”, canción de más de nueve minutos de Bauhaus, ambientada con habitaciones oscuras, murciélagos y novias virginales en medio de un funeral.⁵ Así, con inspiraciones literarias y fílmicas —Béla Lugosi dio vida al conde Drácula en la película de 1931— nace, formalmente, el rock gótico.

Ese año, The Cure lanza su primer álbum, *Three Imaginary Boys*, enmarcado dentro del *post-punk*, y no es sino hasta el año siguiente, con una alineación estable de músicos —Robert Smith, voz y guitarra; Simon Gallup, bajo; Lol Tolhurst, batería; y Matthieu Hartley, teclado (quien dejó la banda ese mismo año)—, que inicia su “trilogía gótica”, también conocida como “trilogía siniestra”, con *Seventeen Seconds* (1980). Destacan “A Reflection” y “The Final Sound”, las dos canciones instrumentales del álbum que dan pauta a la atmósfera sombría que envuelve a la trilogía. La primera abre el lado A: es un momento de introspección, un cara a cara frente al espejo que no nos

1 “Ah-ha-ha. Ever get the feeling you’ve been cheated? Good night”, recogida por Mark Cooper, “The Sex Pistols: Winterland, San Francisco”, *Record Mirror*, 28 de enero de 1978.

2 Simon Reynolds, *Post-punk. Romper todo y empezar de nuevo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 487.

3 Josh Hammer, “Barbarian, Void of Refinement: A Complete History of Goth”, *Vice*, 31 de octubre de 2012.

4 James Lizze, “Jim Morrison: Ten Years Gone”, *Creem Magazine*, 1981.

5 “The Story of Goth in 33 Songs”, *Pitchfork*, 25 de octubre de 2017.

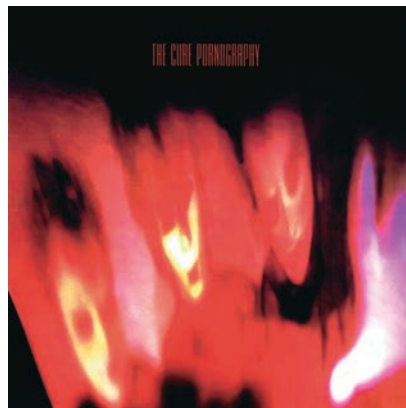
deja ocultar nuestra carga emocional; aquello que nos consume sale a la luz.

Por otra parte, “The Final Sound” —Smith la describió como la elegía de Matthieu Hartley— abre el lado B y, debido a limitaciones económicas, la cinta sólo alcanzó a grabar 52 segundos, tiempo suficiente, no obstante, para transportarnos a los ambientes lúgubres de las películas de Hammer Film Productions: acordes siniestros, sombríos y que ponen en vilo a los sentidos. Sin embargo, la pieza central es “A Forest”, canción inspirada por un sueño que tuvo Smith de niño, en el que se perdía en un bosque: “Suddenly I stop/ But I know it’s too late/ I’m lost in a forest/ All alone”. Más allá de la letra, lo que nos lleva a sentir su miedo es el ambiente creado por los instrumentos: un sintetizador que introduce el camino, la guitarra con eco y, posteriormente, una batería que, en conjunto con el bajo, no pierde el ritmo; todos hacen sentir los traspies del solitario narrador en su sueño.

Pero si estos sonidos eran oscuros y misteriosos, los siguientes dos LP lo serían aún más:

El sonido del grupo, muy atractivo y claro en *Seventeen Seconds*, de 1979, se enturbió y oscureció en álbumes posteriores como *Faith* y *Pornography*. La voz abstraída de Smith, el *beat* depresivo y las guitarras monótonas se combinaban para crear la música rock más neurasténica que se haya grabado en vinilo. Estos discos opresivos cimentaron la reputación de The Cure

dentro del nuevo género y sentaron las bases de lo que terminaría siendo un enorme y devoto público integrado por los soñadores perdidos de los suburbios.⁶



Portada del álbum *Pornography*, 1982.

En 1981 sale el segundo LP de la trilogía, *Faith*, cuyas principales inspiraciones son la muerte de familiares cercanos a sus integrantes y la filosofía existencialista, en razón del escepticismo de Smith; de ahí el título del álbum. Cabe resaltar la portada: una foto de las ruinas de la abadía de Bolton en la niebla que enfatiza la carencia o la falta de fe por parte de la banda. Una fe enturbiada, brumosa y neblinosa que la muerte ensombreció aún más, como puede constatarse en “The Funeral Party”: “Two pale figures ache in silence/ Timeless in the quiet ground,/ Side by side in age and sadness”. Se trata de una fiesta en la que coinciden dos figuras dolientes, unidas por la aflicción y la pérdida: Smith, por el fallecimiento de su abuela, y Tolhurst, por el de su madre.

Una fiesta, en principio, evoca alegría y diversión, sin embargo, la que comparten los miembros fundadores de The Cure está llena de dolor y dudas en torno a la fugacidad de la vida. La desolación impregna todo el álbum, si bien en “Faith” queda un último resquicio de esperanza, cuando Smith canta al final: “I went away alone/ with nothing left but faith”, aludiendo a la desilusión y el acrecentado sentimiento de soledad. La monotonía de la instru-



Portada del álbum *Faith*, 1981.

6 S. Reynolds, *op. cit.*, p. 494.



The Cure en el programa *Countdown*, Países Bajos [fotograma], 1986. Beeld & Guild Institute for Sound & Vision © 4.0.

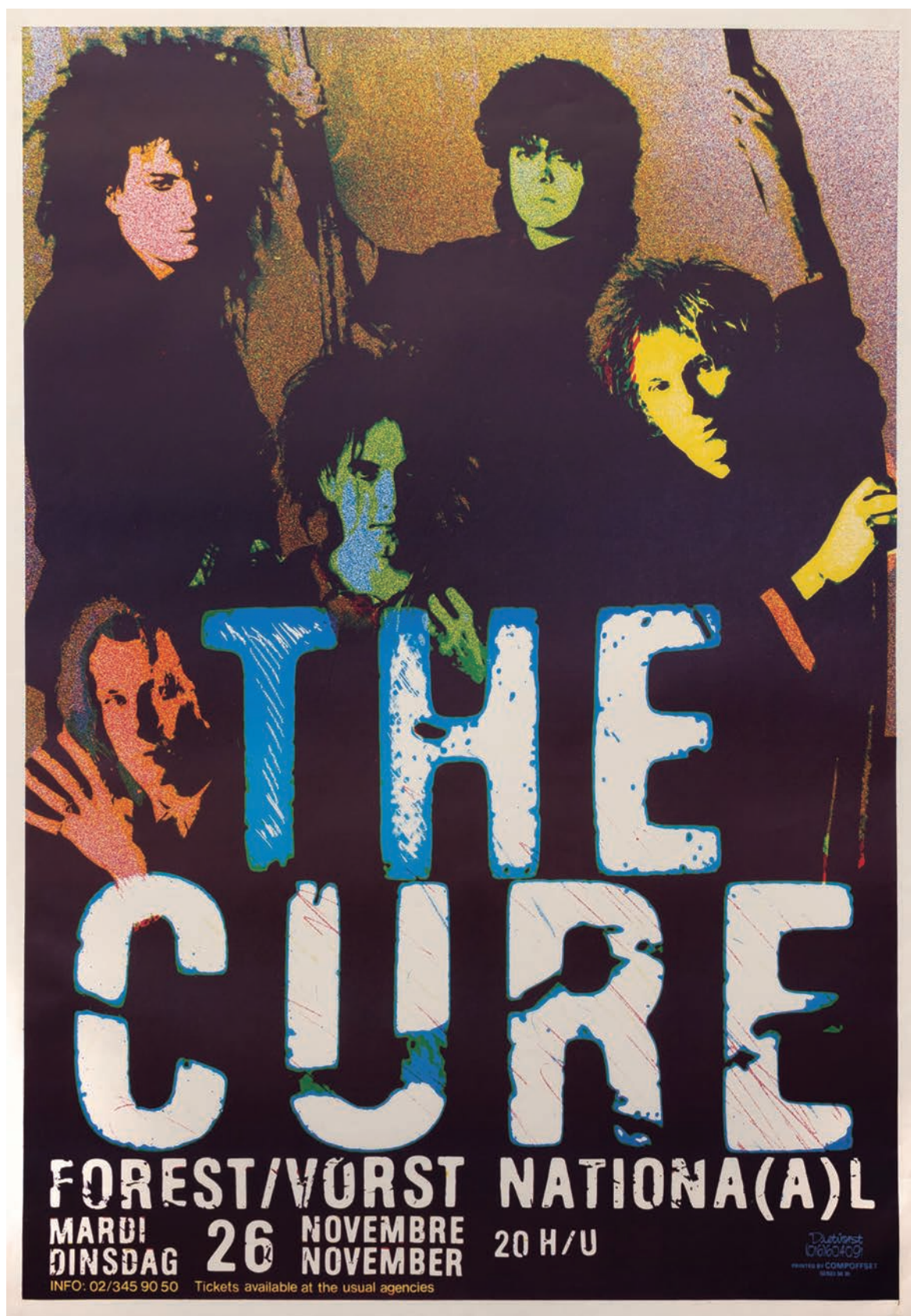
mentación no es por falta de virtuosismo, sino todo lo contrario, es por el apego a la estética gótica, esto es, la exploración de los sentimientos, su hallazgo y su disección hasta calar los huesos, así como la creación de un espacio, de un ambiente en donde la vulnerabilidad, los silencios y la desolación son transmisibles, porque todos hemos tenido esas sensaciones, pero pocos las hemos sabido expresar.

Finalmente, el 4 de mayo de 1982, hace su aparición el disco que cierra la trilogía, el más cargado de temas sexuales y muerte: *Pornography*. Abre con “One Hundred Years”, su *beat* repetitivo —por medio del bombo— y una guitarra “chillante” muestran la desesperación y confusión que la banda pasaba por aquellos momentos. También son el reflejo de la repetición de errores que enturbian el devenir de la humanidad; por ello, el primer verso es un recordatorio de lo efímera que es la vida y de que todos nos dirigimos al mismo destino, la muerte, sin importar qué tipo de mundo hayamos construido —como uno industrializado y mercantil—: “It doesn’t matter if we all die”.

En “The Hanging Garden” se unen la oscuridad y lo onírico: nadie duerme porque hay criaturas que no tienen forma, hay animales que gritan por la noche y una sensación de descenso constante —“Fall, fall, fall”—. ¿Se puede caer más bajo en un sueño? A Smith lo acechaba una pesadilla: después del suicidio de Ian Curtis, líder de Joy Division, el vocalista presentía que sería el siguiente, pero optó por otro camino: “Tenía dos opciones en aquel momento de mi vida: emular a Ian o grabar un disco. Estoy contento de haber tomado la

segunda opción. Hubiera sido demasiado fácil desaparecer”.⁷

El álbum cierra con “Pornography”, pero es “Cold”, penúltima canción, la que evoca el rojo y negro de la portada —estos colores se mezclan con las siluetas de los integrantes— al aludir a la frialdad del desamor que enmarca el último verso: “Your name like ice into my heart”; es la idea y el sentir del sufrimiento; también es la bienvenida al averno que causa el dolor, el amor, lo obscuro... lo insoportable. Estos vocablos sintetizan sólo una parte de lo que The Cure logró transmitir en su trilogía gótica gracias a la letra, los temas, la musicalización y los instrumentos; explorarlos conlleva exaltar las emociones, la imaginación y la libertad creativa tan valoradas por los miembros del Romanticismo del siglo XIX. *RM*



Cartel del concierto de The Cure en el Forest National, Bélgica, 1985.



LOLA ANCIRA



GUSTAVO ARCINIEGA



LUIS JORGE BOONE



OMAR CAMPA



JULIO CORTÁZAR

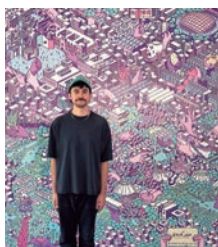
(Querétaro, 1987) es escritora y editora. Ha publicado en diversas antologías y revistas. Entre sus publicaciones están *Tusitala de óbitos* (2013) y *Tristes sombras* (2021).

es doctor en Física por parte de la UNAM. Sus campos de investigación se centran en física-matemática y cosmología. Trabaja en el área de divulgación de la física de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

(Coahuila, 1977) es poeta, narrador y ensayista. En 2007 ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino y en 2008 el Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal. Es autor de la novela *Toda la soledad del centro de la Tierra* (2019) y del poemario *Contramilitancia* (2020), entre otros libros.

(Ciudad de México, 1989) es poeta, maestro en Letras Mexicanas y licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, ambos por la UNAM; y es licenciado en Filosofía por la UAM-I. Se especializa en la literatura hispanoamericana del siglo XXI, las enfermedades dentro de la narrativa y la convergencia entre filosofía, literatura, música y cine.

(Ixelles, 1914-París, 1984) es uno de los escritores más representativos del *boom* latinoamericano. Fungió como traductor para la Unesco del inglés y el francés al español. Entre otras obras, es conocido por *Rayuela*, *Octaedro*, *Bestiario* y *Todos los fuegos del fuego*.

KEVIN CUEVAS,
KEV CUEVÓSCAR DE
LA BORBOLLADAHLIA DE
LA CERDAGABRIEL
ELJAIK-RODRÍGUEZ

MARIANA ENRIQUEZ

es un ilustrador que estudió Arquitectura en la UNAM y realizó una estancia en la ENSA París-Val de Seine. Actualmente, en vez de diseñar muros, prefiere dibujar grietas. Obtuvo el premio Antonio García Cubas del INAH por el mejor libro juvenil de 2023 y la beca FONCA Jóvenes Creadores.

es escritor y filósofo mexicano. Algunos de sus libros son: *Las vocales malditas*, *Filosofía para inconformes*, *El futuro no será de nadie*, *La rebeldía de pensar*, *El arte de dudar* y *Pasado cero*. Es profesor en la FES Acatlán y columnista del periódico virtual SinEmbargo.mx.

ganó el Premio Nacional de Cuento Joven Comala y el PEN Translation Prize. Fue finalista del Premio Ribera del Duero de Narrativa Breve, del International Booker (*longlist*) y de la lista corta de Les Inrockuptibles. *Medea me cantó un corrido* obtuvo el Audiolibro del Año en español en los Audies. Su obra ha sido traducida a nueve idiomas.

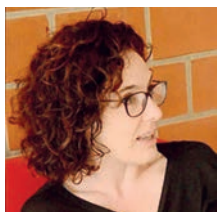
es un escritor, académico y profesor colombiano. Trabaja en el National Humanities Center, en Carolina del Norte. Es autor de cinco libros de crítica sobre gótico latinoamericano, migración cultural y las relaciones entre la política y el terror cinematográfico.

(Buenos Aires, 1973) es cuentista, novelista y cronista. Entre sus libros se encuentran *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), así como la novela ganadora del Premio Herralde *Nuestra parte de noche* (2019). En 2024 ganó el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso. Foto: Sebastián Freire.



BERNARDO ESQUINCA

es escritor. Su libro más reciente es el volumen de cuentos *Rey Lepra*, publicado por Almadía.



MAIA F. MIRET

es diseñadora industrial por formación y editora por vocación. Escribe, edita, traduce y comenta libros de divulgación de ciencias naturales y sociales para niños, jóvenes y adultos. Con frecuencia dirige talleres y colabora con diversas editoriales y universidades. Actualmente dirige la revista *¿Cómo ves?*



MARÉN GARCÍA

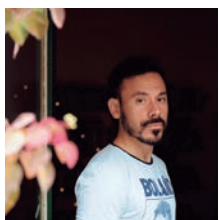
es gestora cultural y traductora enfocada en literatura y textos de arte. Ha trabajado en proyectos editoriales y expositivos en el ámbito del arte contemporáneo.

MARINA GARONE
GRAVIER

es historiadora del arte y especialista en la cultura escrita en América Latina. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y su trabajo entrelaza investigación, edición y divulgación, con énfasis en tipografía, lenguas indígenas, estudios de género y patrimonio bibliográfico.

SERGIO GUILLERMO
VALENTÍN

es académico e investigador interdisciplinario con formación en derecho, filosofía e historia del arte. Es docente en la UNAM, donde participa activamente como promotor cultural. Además, es músico punk.



EMILIANO GULLO

(Bologna, Italia, 1978) vive en Buenos Aires desde 1983. Fue *staff* de los diarios *Crónica* y *Crítica de la Argentina*. Escribió para las revistas *Crisis*, *Letras Libres*, *Jacobin*. También en *Anfibia*, donde da el taller "Crónica Urgente. Periodismo narrativo cuando no hay tiempo". Tiene una columna en la revista *CTXT*. Foto: Juan Manuel Foglia.

LAURA ÍMAZ
ÁLVAREZ ICAZA

Es licenciada en Letras Hispánicas por la UNAM (donde obtuvo la medalla Gabino Barreda) y maestra en Estudios Iberoamericanos por la Sorbona. Ha sido becaria en el Instituto de Investigaciones Filológicas y actualmente es editora de la *Revista de la Universidad de México*.

MARÍA-CRUZ
LA CHICA

(Madrid, 1985) es doctora en Literatura Hispanoamericana y autora de *Narrativa de tradición oral maya tojolabal* (2017). Actualmente es profesora universitaria y sus líneas de investigación son la literatura, la tradición oral indígena, el género y los derechos humanos.

LEOPOLDO LAURIDO
REYES

(Oaxaca, 1987) ha publicado, junto con tres colaboradores, *Entre frondosos árboles plantada. Antología de poesía novohispana* (Secretaría de Cultura, 2018), además de poesía, traducción y ensayo en diversas revistas de México y América Latina.

JERÓNIMO LÓPEZ
RAMÍREZ, DR. LAKRA

(Ciudad de México, 1972) desmantela las ideologías dominantes para cuestionar lo que se considera civilizado, bárbaro, correcto, alta cultura y folclor. Destacan sus intervenciones sobre pósters, revistas y postales; además trabaja el tatuaje, el mural, el *collage* y la escultura.



CARLOS MARTÍNEZ
ASSAD

(Jalisco, 1946) es historiador, narrador, ensayista, docente e investigador emérito del IIS de la UNAM, el cual dirigió entre 1983 y 1989. Colaborador de *Confabulario* y *Nexos*. Entre sus obras destacan *¿Cuál destino para el D. F.?* (1996), *Memoria de Libano* (2003) y *La casa de las once puertas* (2015). Foto: Rogelio Cuéllar.



MÓNICA OJEDA

(Ecuador, 1988) fue finalista del National Book Award 2022. Ha escrito las novelas *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018) y *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), así como la colección de cuentos *Las voladoras* (2020). Forma parte de la lista Bogotá 39-2017. Foto: Lizbeth Salas.



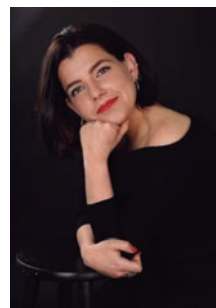
MARIANA OZUNA
CASTAÑEDA

es doctora en Letras por la UNAM y profesora titular de Literatura mexicana del siglo XIX. Especialista en Lizardi, es autora de *La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería* y *Del ocio a la creación*; es responsable del portal Literatura Mexicana de la Independencia para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



AURORA PIÑEIRO

es autora de *El gótico y su legado en el terror* (2017) y editora del volumen *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction* (2021). Es directora editorial de la revista *Nuevas Poligrafías* y responsable de la Cátedra Extraordinaria Eavan Boland-Anne Enright de Estudios Irlandeses de la UNAM.



MICHELLE ROCHE
RODRÍGUEZ

es escritora, periodista y académica. Autora de *Malasangre* (Anagrama, 2020), *Gente decente* (Premio de Narrativa Francisco Ayala, 2017), *Madre mía que estás en el mito* (Silex, 2016) y *Álbum de familia: Conversaciones sobre nuestra identidad cultural* (Alfa, 2013). Foto: Isabel Wagemann.



PAPÚS VON SAENGER

(Panamá, 1970) es escritor, guionista y gestor cultural. Ha escrito varios guiones de películas. Se ha involucrado en varios proyectos culturales, fue editor de *Almanaque Azul* y director del Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro. *Años de elecciones. Un policíaco sobrenatural* (2016) es su primera novela.



VIBEKE WAALLANN
HANSEN

es maestra en Historia del Arte y curadora en jefe del Nasjonalmuseet, en Oslo. Se especializa en arte europeo de los siglos XIX y XX. Entre sus exposiciones principales están: *Christian Krohg* (2012 y 2014), *The Magic North* (2015), *Japanomania in the Nordic Countries* (2016) y *Harriet Backer* (2023).



TRILCE ZÚÑIGA
LOYA

(CDMX, 1993) estudió Artes Visuales en la ENPG "La Esmeralda". Utiliza el dibujo y la pintura para investigar y expresar lo monstruoso, el juego, la muerte, los sueños y la imaginación. Ha sido integrante de proyectos independientes de gestión artística y cultural como Mashimon, de 2018 a 2019, e Islera desde 2019.

Léemelo

Mabel Cadena | Víctor Huggo Martín
José María de Tavira | Naian González Norvind



NUEVA TEMPORADA

Lunes | 21:00 h

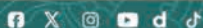
Retransmisión | Domingos | 18:30 h



tv·unam



veintidós



tv.unam.mx

IZZI ▶ CANAL 20 | TELEVISIÓN ABIERTA ▶ CANAL 20.1 | DISH · SKY · MEGACABLE ▶ CANAL 120



RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR

María Soledad Funes Argüello

Miguel Armando López Leyva

Julia Santibáñez

Julia Carabias Lillo

Alejandro Cruz Atienza

Tatiana Cuevas

Jacobo Dayán

Cinthya García Leyva

Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Yásnaya Elena A. Gil

Hernán Bravo Varela

José Luis Díaz

Eugenio Fernández Vázquez

Julieta Fierro

Vivette García Deister

Thelma Gómez Durán

Verónica González Laporte

Pura López Colomé

Rosario Manzanos

Mariana Ozuna Castañeda

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Mary Frances T. Rodríguez Van Gort

Ignacio Sánchez Prado

Julio Villanueva Chang

Consulta nuestro aviso de privacidad en

<https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>

Suscripciones: 55 5550-5801 ext. 124

Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

Revista de la Universidad de México, año 8, número 925, octubre de 2025, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico editorial@revistadelauniversidad.mx. Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Fotolitográfica Argo, S.A. de C.V., Bolívar 838, Col. Postal, C.P. 03410, Benito Juárez, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en septiembre de 2025, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 g y papel couché de 100 g para los interiores y cartulina couché de 250 g para los forros.

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Revista de la Universidad de México no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

NÚMERO 925

OCTUBRE DE 2025

ISSN 0185-1330

Jorge Comensal

DIRECTOR

Sandra Barba

COORDINADORA EDITORIAL

Julieta García González

COORDINADORA AUDIOVISUAL Y DE MEDIOS

Claudina Domingo

JEFA DE REDACCIÓN

Laura Ímaz Álvarez Icaza

EDICIÓN E INVESTIGACIÓN

María Fernanda Marín

EDITORA DE ARTE

Rafael Olvera Albavera

DISEÑO EDITORIAL

Yvonne Dávalos

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yazmín R. Romero Velasco

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Blanca Estela Díaz

DERECHOS DE AUTOR

América Sánchez

COMERCIALIZACIÓN

Abril Peña

COMUNICACIÓN

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA EDITORIAL

Javier Narváez

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Fabian Jendle

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Maricris Herrera

Israel Hernández

(Estudio Herrera)

DISEÑO ORIGINAL

En la composición de los textos se utilizaron las familias tipográficas Chronicle Text e IBM Plex Mono.

Agradecemos a la galería Kurimanzutto y al Dr. Lakra por las imágenes para este número, así como a Julia Villaseñor y Abril González por sus gestiones. También extendemos nuestra gratitud a Lourdes Garnica y Bruno Enciso por las consultas curatoriales.