

RL820
M3883

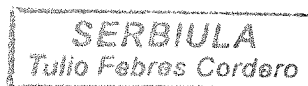
Universidad de Los Andes
Dr. Pedro Rincón Gutiérrez
Coordinación de Postgrado
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe

Mirar la Gorgona

Trauma, indirección y narrativa

www.bdigital.ula.ve

(Trabajo presentado como requisito para optar al título de Magíster
Scientiarum en Literatura Latinoamericana y del Caribe)



Autor:
Fania Castillo

Tutor:
Pedro Alzuru

San Cristóbal, febrero de 2011

Mirar la Gorgona

Trauma, indirección y narrativa

Autor: Fania Castillo
Tutor: Dr. Pedro Alzuru

Resumen

La Gorgona, personaje de la mitología griega, se toma en este trabajo como metáfora del horror que no puede ser enfrentado directamente sin quedar petrificado.

Los monstruos míticos de la cultura (violencia, maldad, odio, crueldad, destrucción, desmembramiento, indignidad, todo aquello que solemos englobar bajo el término de in-humanidad) se desbordan en nuestros esquemas tradicionales de interpretación y reclaman otras lecturas.

A partir del mito y la literatura, se considera el potencial para la construcción de saber en el campo a través del diálogo entre distintas formas discursivas, relacionadas por la *in-dirección* (neologismo que introducimos en el trabajo basándonos en referencias de López-Pedraza y Derrida) como forma de acercamiento a imágenes traumáticas (intolerables).

Se trata de una lectura que toma elementos de la mitocrítica, la hermenéutica y la psicocrítica, en una incursión hacia las posibilidades de producción de sentido sobre el tema en la apreciación de obras de ficción literaria contemporánea, tomando como casos las novelas *Satanás*, de Mario Mendoza, *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo, y *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* de Junot Díaz.

Palabras clave:

Trauma, indirección y narrativa
Mito-psicoanálisis-literatura

A los monstruos de mis pesadillas.

A ese Otro que me acompaña, risueño, en este tramo del camino.

www.bdigital.ula.ve



Cabeza de Medusa. Caravaggio

Índice

Resumen	1
Introducción	5
I. El mito y sus lecturas	9
El poder del mito	17
Otras miradas	23
La indirección en discursos otros.	25
Mito y ficción.	27
Miradas oblicuas	27
Trauma y recreación	32
II. Trauma, horror, petrificación	36
Etimologías: miedo, terror, pánico, horror.	38
La espectacularización del horror	43
El mito del trauma	45
Los espacios silentes de las ciencias humanas	51
Otras figuraciones del horror	54
III. Indirección y narrativa	56
Rastros de la indirección	63
Imágenes de horror en la literatura latinoamericana y del Caribe	74
Una presencia maligna	81
El cuerpo desmembrado	82
Fukú americanus	83
IV. Mirar la Gorgona	86
Trauma, indirección y narrativa	82
Lo siniestro, la sombra y lo real en nuestra narrativa	83
Notas finales	86
Bibliografía	86

Mirar la Gorgona

Trauma, indirección y narrativa

Autor: Fania Castillo
Tutor: Dr. Pedro Alzuru

Resumen

La Gorgona, personaje de la mitología griega, se toma en este trabajo como metáfora del horror que no puede ser enfrentado directamente sin quedar petrificado.

Los monstruos míticos de la cultura (violencia, maldad, odio, crueldad, destrucción, desmembramiento, indignidad, todo aquello que solemos englobar bajo el término de in-humanidad) se desbordan en nuestros esquemas tradicionales de interpretación y reclaman otras lecturas.

A partir del mito y la literatura, se considera el potencial para la construcción de saber en el campo a través del diálogo entre distintas formas discursivas, relacionadas por la *in-dirección* (neologismo que introducimos en el trabajo basándonos en referencias de López-Pedraza, Micklem y Derrida) como forma de acercamiento a imágenes traumáticas (intolerables).

Mito, psicoanálisis y literatura en una incursión hacia las posibilidades de producción de sentido sobre el tema en la lectura de obras de ficción literaria contemporánea, tomando como casos las novelas *Satanás*, de Mario Mendoza, *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo, y *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* de Junot Díaz.

Palabras clave:

Trauma, indirección y narrativa
Mito-psicoanálisis-literatura



Cabeza de Medusa. Caravaggio

Introducción

Mirar la Gorgona es un trabajo entre la mitología, el psicoanálisis y la narrativa. Se toma el mito de la Medusa y Perseo como metáfora de aquello que no puede ser enfrentado directamente sin causar petrificación.

En principio esta historia nos remite al *Trauma*, teoría fundante del psicoanálisis. Los trabajos de Sigmund Freud (1856-1939) se iniciaron con un heroico trabajo titulado *La etiología de la histeria* (1893), resultado de la exploración de síntomas somáticos profusos presentados por jóvenes mujeres parisinas (convulsiones, parálisis, ceguera), inexplicables hasta entonces por la ciencia médica. Freud expone en este primer libro los relatos de pacientes que recuerdan experiencias infantiles, en su mayoría de índole sexual, las cuales han dejado huella en su psique, contribuyendo a largo plazo con la formación de síntomas que cedían ante la recuperación consciente de la memoria lesiva originaria. Este proceso se denominó *trauma* (del griego *trôma*, *traûma*: herida, agujero), expresión que persiste en la terminología psicológica y en el habla cotidiana, demostrando cuánto penetró en el imaginario colectivo la noción de una infancia que marca poderosamente la vida adulta con sus impresiones.

Sin embargo, la primera edición de sus trabajos sobre la histeria tuvo una pésima recepción del público científico y general. Se ha dicho que posteriormente evitó la confrontación con la realidad de una sociedad que abusaba tan cotidianamente de los niños y se refugió en el mundo de la fantasía, eludiendo todo compromiso político con el saber que le proporcionaba la experiencia del relato de sus pacientes (Judith Herman, 1997), quien retomó esa línea inicial haciendo un recorrido histórico de los estudios sobre trauma y ha contribuido notablemente a la comprensión de las secuelas clínicas de vivencias de horror). Una percepción comprensible, desde el campo del activismo social, que vale la pena revisar. Freud nunca abandonó la noción de trauma, pero definitivamente privilegió el mundo psíquico y recalcó siempre su preponderancia en la construcción subjetiva de la vida de cada individuo. Tanto que, a pesar de la certeza con la cual afirmaba el carácter científico del

psicoanálisis, comparándolo a un proceso de excavación arqueológica, se permite hablar de construcción (1937, p. 3365-73) e, indirectamente, agregamos, de re-creación, de elaboración de recuerdos así como de narraciones e imágenes que se suceden en la alquimia de la relación terapéutica.

Proponemos una relectura de esta aparente evasión de Freud. Aquel primer encuentro frontal con el horror del abuso sexual infantil y las repercusiones de la palabra *trauma* nos sugieren la presencia del mito que recordamos a la entrada de este texto, el de la Gorgona Medusa y su decapitación a manos de Perseo. Relato que intentaremos leer cuidadosamente, como lo recomienda Calvino (1990).

“...Toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde afuera.”

Italo Calvino, 1990. 14.

Algunos trabajos han tocado el mito centrándose en el carácter de Perseo, “concebido por un polvo de oro liviano y fino, imagen inversa a la piedra, tan pesada como dura, símbolo de la eternidad inalterable”, destacando la importancia de la levedad, representada por el sigilo y las formas siempre indirectas de abordar el horror, contrarias a la pesadez repetitiva que estanca y detiene la creatividad o cualquier forma posible de movimiento (Sánchez, 1999). Calvino (1990) se deleita con la liviandad de Perseo, quien se apoya en los vientos y las nubes, lo más leve que existe, para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, así como el poeta emprende una lectura del milenio sin certezas, huyendo siempre a *la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo*.

Invocamos un mito de la cultura occidental que reaparece en diversos contextos a lo largo de la historia del arte y la ciencia, con infinitud de lecturas posibles, aspirando a no quedar petrificados en una mirada directa, torpe. Para ello nos proponemos abrir el mito y jugar con sus posibilidades, sin pretensiones de traducir o cerrar la discusión en conclusiones infértiles.

El primer capítulo se dedica a explorar las distintas versiones e interpretaciones que se han realizado de la historia, encontrando, como

corresponde al Mito, una gran variedad, incluyendo alternativas opuestas. Esto es precisamente una evidencia de la polivalencia de la historia, cuyo recorrido nos lleva por caminos interpretativos que van desde la historia hasta la filosofía, el feminismo y el psicoanálisis. Los elementos simbólicos repetitivos más resaltantes giran alrededor de la alteridad, la otredad, el reflejo de lo distinto (héroe/monstruo, masculino/femenino); y la petrificación, parálisis del espanto, pesadez, versus la levedad, tangencialidad, resumida mediante la categoría de *indirección*.

En el segundo capítulo se acomete una ampliación del término trauma, para sacarla del terreno clínico y abrirla a distintos sentidos posibles. Entre las emociones asociadas a la patología nos quedamos con el significante *horror*. Buscando en la etimología de la palabra llegamos a una distinción con respecto a distintas derivaciones de la emoción primaria del miedo, centrada en la cualidad paralizante, *petrificante* del horror, en oposición a la huida, impulso natural del temor.

Los planteamientos freudianos iniciales con respecto al trauma son deterministas y patologizantes. Recurriendo a su revisionamiento como horror se mantiene la lectura en el lenguaje mítico y se explora en la teoría psicoanalítica la presencia de indicadores posibles, encontrando tres categorías centrales: lo *siniestro* (Freud, 1919), lo *real* (Lacan, 1954) y la sombra (Jung, 1939).

El capítulo III inicia elaborando sobre la categoría general de la *indirección*, rastreando su descripción en Derrida (2000) y López Pedraza (2001), para finalizar en la descripción de su expresión práctica por medio de ejemplos en la literatura Latinoamericana y del Caribe. Principalmente se toman los casos de *Satanás* (2002), de Mario Mendoza; *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* (2008), de Junot Díaz. Se realiza una lectura general de estas tres novelas contemporáneas, resaltando la emergencia de mitos ancestrales recreados en historias actuales, ambientadas en el tiempo presente, donde predomina la presencia del horror bajo la forma de la violencia, la crueldad, el desmembramiento y la destructividad humana.

Cerramos el trabajo con algunas reflexiones finales en el cuarto capítulo, donde se reporta la presencia de las categorías centrales en los textos seleccionados y se orienta la discusión hacia las posibilidades que se abren para la comprensión de fenómenos humanos en los encuentros transdisciplinarios entre mitología, psicoanálisis y literatura.

www.bdigital.ula.ve

El Mito y sus lecturas

El término *mito* deriva del griego *mythos*, "palabra", "historia". La mitología estudia los grandes relatos que tratan del principio y el fin del mundo, de la humanidad, del bien y del mal. Introduce personajes ejemplares, que nacen de generalizar la experiencia humana, a través de la metáfora creando formas universales, paradigmas desde los cuales leemos nuestra condición y nuestro destino (Ricoeur, 2004).

Pero no se trata de parábola ni fábula con moraleja. No tiene por qué transmitir un mensaje único, claro y coherente. Precisamente, esa es una de sus funciones: consagrar la ambigüedad y la contradicción. Su sentido, sus sentidos, son múltiples. Ni dogmáticos ni inmutables, fluyen y se reinterpretan permanentemente. El tiempo mitológico se diferencia del tiempo cronológico, por ser una especie de "tiempo fuera del tiempo", *tiempo primordial*, que nos revela la actividad creadora y devela la sacralidad del mundo, el fundamento de lo que le hace ser como es hoy día. Lo que relata el mito es historia siempre verdadera, en un sentido muy distinto a lo que cotidianamente conocemos como real. Verdadera como modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas, que la reactualizan diariamente. Numerosos autores, desde el ya clásico erudito en historia de las religiones Mircea Eliade (1907 – 1986), hasta investigadores contemporáneos como Marta Cecilia Vélez (2000, 2007), han encontrado en los mitos material para acercarse a una comprensión de las culturas, desde la riqueza de su postura atemporal, ahistórica.

El mito... escenario privilegiado de esa mente colectiva, en el cual se encuentran proyectados los temores y los deseos, las preguntas más esenciales y primigenias y los dramas surgidos de la relación originaria de los seres humanos con la naturaleza. Ellos surgen en el lugar en el que lo humano y la naturaleza no habían ingresado en la diferenciación, ni demarcado los ámbitos del temor y del dominio. Vélez, (2000)

La mitología griega nos habla de Medusa, única mortal de las tres Gorgonas, como una criatura terrible: mujer con cabellera de serpientes, dientes de jabalí, alas y manos de bronce. Un ser aterrador que habita en los confines de la tierra, donde permanece invisible. La experiencia de mirarla, rasgo central de su monstruosidad, convierte en piedra al espectador. También nos cuenta de un personaje muy particular, Perseo, quien en lugar de enfrentarla como es propio de los arrojados héroes de la épica griega, la venció armado de una espada curva, sandalias aladas y un casco de invisibilidad, guiándose por su reflejo en un escudo de bronce.

Distintas referencias al mito aparecen antiguamente en Homero (*La Ilíada*, 750-725 a.C. Ed. 1991.), Hesíodo (*El escudo de Heracles* y *La Teogonía* (700 a.C., Ed. 2007), Eurípides (Ion, 413 a.C., Ed. 1998), Apolodoro (*La Biblioteca*, siglo II a.C., Ed. 2004) y Ovidio (*Las Metamorfosis*, 43 a.C, Ed. 1995). Aproximaciones modernas incluyen las recopilaciones de Karl Kerényi (*Los dioses de los griegos*, 1951.Ed. 1991) y Robert Graves (*Greek Myths*, 1955, Ed. 1981).

Los relatos coinciden en la descripción monstruosa de Medusa, algunos atribuyendo su condición a un castigo de la diosa Atenea, posiblemente por haber profanado su templo en su encuentro con Poseidón (seducción o violación en distintas versiones), aunque también se dice que fue consecuencia de la arrogancia con la cual detentaba su belleza. Su sangre tiene propiedades mágicas, una gota puede curar enfermedades, pero también puede causar la muerte. Se ha contado que regada en los desiertos del Líbano una vez hizo nacer víboras de la arena (Ovidio, 1995).

La historia del nacimiento de Perseo, su vencedor, es digna de contar y pertinente para nuestro estudio. Dánae, cautiva en una cámara secreta por su padre Acrisio, fue alcanzada por el dios Zeus, transfigurado en lluvia de oro. Así fue concebido el héroe, luego desterrado por su abuelo junto con su madre. Acogidos por el rey Dictos, viven en paz hasta que el hermano de éste, Polidectes, en una treta para deshacerse del hijo y quedarse con la madre, reta a Perseo a traerle la cabeza de la Medusa. En esta hazaña es guiado por Atenea, diosa de la sabiduría y la civilización, quien le instruye en la necesidad de evitar mirar directamente al monstruo. Hermes, dios de los caminos, le presta las herramientas indicadas para la tarea. Una vez decapitada la Gorgona, emergen de su cuello el caballo alado Pegaso y el héroe

Crisaor. La cabeza es aún utilizada por Perseo para enfrentar a sus enemigos, petrificándolos. Luego la entrega a Atenea, quien la porta en su escudo de guerra, como amuleto de protección e instrumento mortífero (Kerenyi, 1991 y Graves, 1981).

Los distintos relatos convergen y se contradicen, mostrándonos una riqueza de sentidos múltiples. La liviandad de una lluvia de oro y la pesadez de la piedra, la belleza cautivadora y el horror paralizante, la sangre que mata y cura. Las serpientes y el caballo alado. El poder de petrificar que se mantiene después de la muerte. La cabeza como talismán, que protege y asesina. La máscara y el espejo. Muchos elementos que sugieren, a través de su profunda ambigüedad, la naturaleza numinosa de la Medusa. Si lo ambiguo es inherente a lo sagrado, el rol de los mitos, como propone René Girard en *La Violencia y lo Sagrado*, (1975) es generar diferencias y contrastes, mostrarnos ambos rostros de lo sagrado. La otredad imposible, intolerable, aquello que no puede ser representado, lo monstruoso que no podemos soportar.

La historia está plagada de monstruos. Nuestra historia minúscula, todas las historias, cuentos de hadas, leyendas que narramos incluyen fantasmas, sirenas, ogros, duendes, brujas, serpientes marinas y aves con garras terroríficas. La Historia mayúscula, oficial, cuenta con Atila, Hitler, Trujillo, Boves, Abimael Guzmán, ¿Marulanda? se va tornando ambiguo el terreno, nos encontramos con figuras que según desde donde se narre tendrán pezuñas de jabalí o cascos de héroe. Pero tal vez sea clave este tropiezo, para detenernos a reflexionar en una primera mirada. La cercanía del monstruo y el héroe, opuestos constantes, siempre unidos.

El elemento monstruoso, destructor, del héroe, ha sido trabajado entre otros por López-Pedraza (2002), en una reflexión sobre la cultura latinoamericana y el fenómeno del caudillismo, destacando la imposibilidad para crear desde lo heroico, puesto que el arrojo que impulsa la gesta moviliza hacia la gloria, valor divino, casi diríamos incompatible con la vida, particularmente con la vida en paz, modesta aspiración del común de los mortales.

Así, en las lecturas sobre La Gorgona no faltan interpretaciones que resaltan el carácter sanguinario de Perseo, asesino temeroso del poder paralizante de la belleza

de Medusa (Palaephatus, y Malalas, c.p. Garber y Vickers, 2003). Podríamos además preguntarnos por qué el héroe es varón y el monstruo mujer, y hay autores que lo han hecho. Robert Graves interpreta el mito como narración del pasaje de una cultura matriarcal a la era del dominio del patriarca, la derrota de lo femenino en Occidente (Graves, 1981).

Existe toda una línea de lecturas centradas en el sexo de la Gorgona, encabezadas por la mirada feminista de Helene Cixious (1937 -), quien aborda el mito como historia del castigo propinado a la mujer por el ejercicio de su sexualidad, profanación de las leyes de la cultura (*La risa de nuestras medusas*, 1995). Más que al androcentrismo griego, su trabajo parece réplica a un escueto y tal vez “castrante” comentario de Freud (1922) sobre la Medusa, asociándola con la impresión que causa al hijo varón la visión de los genitales de la madre. Lo femenino como territorio agreste, desconocido, nos señala Cixous (1995), es la imagen construida por quien desea poseer, dominar. La fuerza de esta lectura y su resonancia entre otros autores (Garber y Vickers, 2003), sugieren lo monstruoso como construcción de la otredad temible. Aquello que como distinto no logramos reconocer en su diferencia y nos espanta, en una petrificación de visiones manidas, reductivas.

Justamente en este sentido (sin enfocarse en el género), sobre la dificultad que tenemos en aceptar lo diverso y la tendencia a aceptar y repetir las verdades dadas sin cuestionar, evoca el mito Roland Barthes (1915 – 1980), para quien la *doxa*¹, tiene las propiedades de la mirada de la Medusa, paralizante, así como la textura gelatinosa del molusco que lleva su nombre, nos envuelve e impide lecturas frescas, abordajes individuales (1997). Tomaremos esta observación como advertencia en la aproximación a un mito que ha reaparecido constantemente en la historia de la cultura occidental, en la literatura, filosofía, sociología, poesía, psicoanálisis, indicio de su polivalencia, reconociendo su capacidad de suscitar revisiones ambiguas, múltiples e inciertas.

¹ Doxa (δόξα) es una palabra griega que se suele traducir por 'opinión'. Fue un concepto utilizado por Parménides, al distinguir la «vía de la verdad» de la «vía de la opinión», y más tarde por Platón, quien la diferenciaba de episteme. Barthes la retoma en su acepción de opinión a-crítica, la opinión de la masa, carente de reflexión, las verdades ya dadas y no cuestionadas.

El poder del mito

Ya no desde los estudios sobre la religión, sino desde la filosofía y la teoría literaria, Paul Ricoeur (1913 – 2005)² rescata el valor del mito, la poesía y los relatos de ficción en sus posibilidades de reconfiguración de la realidad, es decir, en su potencia como figuras discursivas generadoras de conocimiento sobre el mundo, elaborando una hermenéutica fenomenológica, un camino de lectura creativa, recreativa de las producciones de sentido humano. Alejándose de la noción de un sujeto cognoscente estático, ni sujeto(s) ni objeto(s) serían sustancias aprehensibles de manera transversal, se elabora conocimiento en el curso temporal de una historia que se cuenta y que da sentido, que construye identidades narrativas, que recrea mundos-de-vida, siempre móviles, continuamente reactualizados, reconfigurados en cada nuevo relato (2004).

Es importante para este trabajo destacar una de las propuestas teóricas centrales en el pensamiento de Ricoeur (1995, 1999, 2002, 2003, 2004), a saber, la unidad funcional entre los múltiples modos y géneros narrativos. Salvando las distancias entre la novela de ficción, el testimonio, las biografías y el mito, reúne todas en cuanto formas distintas de relatar la experiencia humana, como devenir, en un proceso temporal. En este sentido, retoma la *poiesis* aristotélica como *creación de tramas*³. Restando importancia a la pretensión de verdad como criterio de clasificación, historia y ficción tendrían el mismo valor como discursos que aportan visiones sobre el mundo y los cuales, al re-crearlo, lo transforman, es decir, con cada relato hacemos mundo. Dicho de otra manera, el mundo que conocemos es el mundo tal cual nos ha sido narrado o, mejor aún, el mundo, nuestro mundo, es nuestra narración del mundo. No somos más que relato. El sentido de la vida estaría dado,

² Filósofo francés, precursor junto con Hans-Georg Gadamer (1900–2002), de la hermenéutica, corriente interpretativa que toma fuerza en el mundo académico a partir de sus trabajos a principios de la década de 1970, desde la construcción de un método propio para las llamadas “ciencias del espíritu”.

³ Ricoeur no distingue, en este aspecto, entre prosa y poesía. Y es en este sentido que tomaremos la palabra *poiesis* o poético. Cuando hablemos de lenguaje poético, sentido poético, en este trabajo, nos referimos a la *poiesis* en su acepción más amplia, partiendo de Ricoeur (1999), como creación de tramas, engranaje de significados, elaboración de sentido.

para nuestro autor, por y en la narración. Hipótesis que marca casi la totalidad de su obra, pero desarrollada en extenso en *Tiempo y narración* (1995).

El carácter distintivo del mito, para Ricoeur, está en su ejemplaridad. Con respecto a estas historias sagradas, nos dice:

Los mitos... grandes relatos... introducen personajes ejemplares que nacen de generalizar la experiencia humana al nivel de lo universal concreto de un paradigma, en el cual leemos nuestra condición y nuestro destino: además, gracias a la estructura del relato que cuenta acontecimientos ocurridos “en aquellos tiempos”, nuestra experiencia recibe una orientación temporal.... Más profundamente todavía, estos mitos cuentan a modo de acontecimiento transhistórico la ruptura irracional, el salto absurdo que separa dos confesiones que tratan una de la inocencia del devenir y la otra de la culpabilidad de la historia; a ese nivel, los símbolos no sólo tienen valor expresivo, como al nivel simplemente semántico, sino valor expresivo, ya que confieren universalidad, temporalidad y alcance ontológico a la comprensión de nosotros mismos. Ricoeur (2004, p. 37)

Este acercamiento a la interpretación del mito se diferencia de la visión alegórica, que en su traducción a un mensaje claro agota la riqueza de la historia; de la visión gnóstica, y de la teología, las cuales remiten a una función explicativa que reduce el mito equiparándola a una verdad definitiva (noción de pecado original, por ejemplo), apostando a la certeza sobre los fenómenos más oscuros de la vida. Como lo señala Kerbs (2000), refiriéndose al método de Ricoeur, “la interpretación filosófica reconoce que los mitos expresan una experiencia que el saber nunca puede agotar, la cual siempre desemboca en lo *inescrutable e insondable*”.

Es el abordaje hermenéutico-fenomenológico que propone nuestro autor, quien sugirió que la tarea más grande del pensar era la de *encontrarle sentido al mal*. Y no un sentido equiparable a la verdad absoluta, ni a la gnosis, pues reconoce el mal como un misterio, irreductible a la función lógica y a la certeza de la fe. Nos indica la necesidad de releer lo que ya ha sido contado en el lenguaje simbólico de los mitos, en un sentido analógico a este, en lugar de proseguir en el camino del pensamiento lógico, el cual considera agotado en sus posibilidades de generar saber sobre la contingencia, el mal, lo insondable e insoluble de la vida (Ricoeur, 2003). La interpretación entonces, en este sentido, no consiste en suprimir la ambigüedad ni en acometer traducciones literales, sino en comprender la plurivalencia de la historia y su caudal simbólico, haciendo explícita su riqueza.

Desde la psicología, es en el psicoanálisis donde encontramos también una revalorización del mito y la fantasía. A lo largo de la historia del psicoanálisis se ha intuido la importancia de los relatos sagrados tradicionales para la comprensión de lo humano, individual y colectivo. El mismo Ricoeur, en su trabajo sobre Freud (2004), nos recuerda que para el psicoanálisis, los mitos no son fábulas, sino una manera de ponerse el hombre en relación con la realidad fundamental, sea cual fuere. Así, se han realizado distintas aproximaciones desde el psicoanálisis a una lectura de las imágenes brindadas por la mitología, las producciones artísticas, los cuentos de hadas y el folklore.

En este trabajo sobre la Gorgona Medusa y sus reactualizaciones en la literatura Latinoamericana y del Caribe, nos apoyaremos principalmente en los desarrollos post-jungianos, quienes retoman el hilo dejado por Carl Jung (1875-1961) cuando propone una lectura más amplia que las interpretaciones freudianas, referidas siempre al inconsciente personal, sugiriendo la presencia de elementos culturales y universales en las profundidades anímicas de cada sujeto. Jung, menos interesado que Freud en el status científico de la técnica psicoanalítica, sigue los caminos de la hermeneusis en su respeto a la equivocidad del símbolo.

Según Marta Vélez (2000), filósofa colombiana, la psicología analítica jungiana es hermenéutica, en cuanto procedimiento mediante el cual un símbolo encuentra sus relaciones y equivalencias significativas con otras formaciones de la cultura, conectando y relacionando al sujeto con su ser cultural y con el devenir simbólico de la humanidad, así como con sus orígenes más primigenios.

Esta investigadora, quien realiza una lectura de la violencia sicarial colombiana desde el mito, brinda claves metodológicas en su comprensión de las relaciones entre psicoanálisis, mito y filosofía. Al respecto, su propuesta de contrastar este abordaje interpretativo con la noción del concepto como **petrificación**:

La psicología jungiana es hermenéutica, ya que el diálogo establecido en ella con las manifestaciones psíquicas parte de su concepción del símbolo como expresión dinámica y no como concepto rígido e inmovilizante de la libido, y, por ende, de la comprensión de la psique en su realidad metafórica y en su expresión paradójica e inagotable. (Vélez, 2000)

Su trabajo es referente importante para el nuestro, una hermeneusis que genera discurso, *poesis*, sobre el horror de la guerra. En *Los hijos de la Gran Diosa* (2000), registra entrevistas a jóvenes asesinos y en su lectura no se queda con las visiones psico-sociológicas convencionales. Toma elementos de la teoría jungiana como la *Sombra* (Jung 1939), arquetipo de lo oculto, aspectos de la cultura que han sido relegados a la trastienda, negados, para narrar el abandono de las figuras femeninas míticas en Occidente y su emergencia feroz bajo la forma del hijo asesino, el sicario como personaje ctónico, primordial, desterrado a las profundidades de la tierra para dar lugar a los dioses de la civilización; olvidados que reaparecen con la furia vengadora de la Gran Madre herida, relegada, quien les expulsa al mundo para destruir la ilusión de la modernidad. Vélez nos muestra un juego de entramado interpretativo entre los testimonios de jóvenes sicarios colombianos y el mito, como posibilidad para amplificar las imágenes del relato y brindarnos otros caminos de sentido en un tema cuyo horror nos desborda.

Es un sendero interpretativo que la autora continúa y ahonda en su trabajo más reciente *El errar del padre* (2007), donde retoma un mito central de nuestra cultura, el de Edipo, a partir de su destierro⁴ y enfocando la figura de Antígona⁵, hija y hermana de la guerra y del odio, víctima, compañera y lazarilla en una travesía por el horror.

Antígona, caída en ella misma, quieta, ausculta los sonidos, los ruidos. Ella es ahora la bestia que expía sin saber que el monstruo jamás será tomado por sorpresa. Los sonidos rebotan en su memoria trayéndole el recuerdo de su muñeca abandonada con la huída y, tras ella, de la muñeca del dios, del espejo y la pelota. Invadida por la tristeza siente el vacío en sus brazos, inútiles los abrazos, y sabe, entonces, que la muñeca abandonada es un presagio, preludio de abandonos,

⁴ Edipo, según prosigue el mito, después de haberse descubierto que había asesinado a su padre y que su esposa era su madre así como hermanos sus hijos, se lacera los ojos. Ciego y desterrado de Tebas, pasa sus últimos años errante, acompañado por su hija Antígona, quien a su muerte regresa a la ciudad con sus hermanos.

⁵ En el mito, los dos hermanos varones de Antígona se encuentran constantemente combatiendo por el trono de Tebas, debido a una maldición que su padre había lanzado contra ellos. La guerra concluye con la muerte de los dos en batalla, cada uno a manos del otro. Creonte, entonces, se convierte en rey de Tebas y dictamina que, por haber traicionado a su patria, Polinices no será enterrado dignamente y se dejará a las afueras de la ciudad al arbitrio de los cuervos y los perros. Los honores fúnebres eran muy importantes para los griegos, pues el alma de un cuerpo que no era enterrado estaba condenada a vagar por la tierra eternamente. Por tal razón, Antígona decide enterrar a su hermano y realizar sobre su cuerpo los correspondientes ritos, rebelándose así contra Creonte. La desobediencia acarrea para Antígona su propia muerte: condenada a ser enterrada viva, evita el suplicio ahorcándose.

apertura de nuevos olvidos, obertura de insospechados vacíos, primicia de nuevas soledades y laberintos. Vélez (2007, 10)

El texto de Vélez (2007) todo es relato mítico, lenguaje poético y construcción de saber, aporte sobre la cotidiana realidad, una narración a la vez de la historia de Antígona personaje de la mitología griega y de la historia del pueblo colombiano marcado por la violencia. Antecedente para quienes buscamos otros lenguajes en la necesidad de decir lo indecible, de narrar lo que no cabe en discursos tradicionales.

Tomaremos en cuenta además los trabajos de dos psicólogos post jungianos, quienes nos brindan miradas contemporáneas a la relación mito, literatura y psicoanálisis. James Hillman (1926-), estadounidense, conocido por su estilo provocador, cuestionador de los principios fundamentales del psicoanálisis, en un trabajo sobre la función sanadora de la ficción (*Healing Fiction*, 1983), hace énfasis en el estilo literario de Freud, en la narración de casos como construcción de novelas. Plantea la importancia de considerar las cualidades primordialmente *poéticas* de la psique, alma literaria de la cual surgen todas las producciones humanas, con lo cual los distintos relatos sobre la vida, llámese biografía, testimonio, ficción, sueño, reportaje, denuncia o caso clínico, consistirían en manifestaciones poéticas, formas discursivas generadas para dar sentido a un aspecto de lo psíquico. Revelando además, en su creación poética personal, la emergencia de algún mito, pues cada manifestación artística, científica, poética individual, es una forma de presentación de nuestros “dioses”. Estos dioses son formas arquetipales, figuraciones de los elementos constantes, eternos, siempre metáforas, nunca han de entenderse en sentido literal, cuya **petrificación** destruye la riqueza del sentido que pueden brindarnos (Hillman, 1983).

De Rafael López-Pedraza (1920- 2911), cubano de origen y radicado en Caracas desde 1949, fundador de la Sociedad de Analistas Jungianos en Venezuela, cuya obra completa toca a este trabajo, por su dedicación al mito, psique y arte, nos interesa particularmente su adopción del término *indirección*, cualidad central de la psicoterapia como arte. Sin elaborar un concepto, utiliza este neologismo a lo largo de su obra (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2006, 2007), refiriéndose a la necesidad

de no enfrentar los aspectos sombríos de la psique, al estilo freudiano tradicional de la interpretación como traducción, en un afán por disolver los complejos al hacer conciente lo inconsciente, con lo cual se logra apenas una identificación (llámese diagnóstico, etc...) con alguna imagen o contenido literalizado, que estanca las posibilidades creativas de la psique.

Estos autores retoman a Jung (1939) en su propuesta de amplificar los contenidos presentados en las imágenes de los sueños, relatos o producciones creativas individuales, asociándolos siempre con imágenes de la literatura y la mitología para aportar densidad semántica y comprenderlas en su riqueza, evitando la simplificación y la reducción.

Para López-Pedraza (2007), “arte y psique no pueden separarse”, el arte ha sido “la manifestación sin parangón de la psique del hombre, de su cultura y su religión. Y así, realiza una lectura sobre lo dionisiaco a partir de la imagen del *Baco* de Caravaggio (2007), elabora sobre la psicología de la catástrofe en la psique alemana presente en los trabajos de Anselm Kiefer (1998) En estas interpretaciones asocia acontecimientos de la biografía del autor con sucesos históricos sociales y lee las expresiones artísticas como emergencias culturales que recogen el espíritu de una época. Su abordaje de las producciones artísticas, en un respeto a la propuesta del autor, en reconocimiento a su lectura sobre los fenómenos epocales, se distancia de lecturas anteriores centradas en la psicopatología del artista. En lugar de intentar probar alguna teoría psicológica utilizando la obra de arte como síntoma, López-Pedraza nos muestra otro camino, aprender lo que el arte tiene que enseñarnos de psicología.

Desde luego, no debemos olvidar que estos desarrollos actuales parten de una fuente común. El psicoanálisis desde sus comienzos ha tenido relación con la mitología, la literatura y con el arte en general, aunque sus métodos iniciales hayan sido trascendidos. Los acercamientos de Sigmund Freud (1856-1939) a estos lenguajes pasan desde un diagnóstico de la psicopatología del autor a partir de la obra de arte como expresión de conflictos sublimados (trabajos sobre Leonardo, 1910 y Dostoievski, 1928), lectura del proceso creativo como manifestación de las leyes del inconsciente (en el trabajo sobre la *Gradiva*, 1906) hasta la interpretación de un mito

griego como exponente de la estructura universal de la dinámica psíquica humana (Edipo, que atraviesa toda su obra). El abordaje que asume es el de un descubrimiento, Freud concibe el material mítico y artístico como objeto de estudio, en su posibilidad de revelar verdades sobre lo humano.

Podemos ahora pensar en la posibilidad de que estos padres fundadores construyeron con el psicoanálisis una ficción mítica sobre lo humano, un relato que transformó nuestra realidad y nuestra forma de ver el mundo. Nos lo dice Ricoeur: “es por esta razón que el psicoanálisis pertenece a la cultura moderna; interpretando la cultura es como la modifica; dándole un instrumento de reflexión es como la marca de forma perdurable” (2004, p.8).

Recordemos que el psicoanálisis se inicia con un trabajo titulado *Estudios sobre la histeria* (1895), resultado de la exploración de síntomas somáticos profusos presentados por jóvenes mujeres parisinas (convulsiones, parálisis, ceguera), inexplicables hasta entonces por la ciencia médica. Freud expone en este primer libro los relatos de pacientes que recuerdan experiencias infantiles, en su mayoría de índole sexual, las cuales han dejado huella en su psique, contribuyendo a largo plazo con la formación de aquellos síntomas aparatosos, que cedían mágicamente ante la recuperación consciente de la memoria lesiva originaria. Este proceso de narrar a través del cuerpo los gritos ahogados de un pasado encapsulado, coagulado, se denominó *trauma* (del griego *trôma*, *traûma*: herida, agujero), expresión que persiste en la terminología psicológica y en el habla cotidiana, demostrando cuánto penetró en el imaginario colectivo la noción de una infancia que marca poderosamente la vida adulta con sus impresiones. El niño se convierte así en el padre del adulto y la familia de origen adopta proporciones míticas, sellando nuestro destino con sus primeras influencias.

Hillman (1990) describe la hazaña de Freud como una *epistrophe*, una traslocación del mundo humano, donde se consagra la vida familiar temprana en mitología de la creación del individuo neurótico moderno. A través de su mirada inquisidora, clínica, patologizadora, el psicoanálisis logró transformar la sagrada familia en un lugar de celos y conflictos, otorgó a los padres la autoridad suprema en la generación del cosmos psíquico. Podría decirse que ese proceso de visibilizar lo

invisible cumplió la función de traer a la palestra una infancia ignorada, violentada por una sociedad que sencillamente no la veía. O pudiéramos hablar de la invención de una infancia nueva, una categoría hasta entonces impensable. Definitivamente en la actualidad (y no sólo gracias a Freud, por supuesto⁶), el niño es considerado de modo muy distinto. De no-lugar nos atreveríamos a decir que detenta un trono en nuestra cultura. Lo cual, es necesario acotar, no parece haber contribuido significativamente con la erradicación de los desmanes cometidos diariamente contra niños de carne y hueso.

Otras miradas

Aparentemente, Freud abandonó esta línea en lo sucesivo, evitando la confrontación con la realidad de una sociedad que abusaba tan cotidianamente de los niños, y se refugió en el mundo de la fantasía, eludiendo todo compromiso político con el saber que le proporcionaba la experiencia del relato de sus pacientes, tal vez por la dificultad del público para tolerar esta información⁷ o su propia incapacidad para asumirla⁸. Una percepción comprensible, desde el campo del activismo social. Freud nunca abandonó la noción de trauma, pero definitivamente privilegió el mundo psíquico y recalcó siempre su preponderancia en la construcción subjetiva de la vida de cada individuo. Tanto que, a pesar de la certeza con la cual afirmaba el carácter científico del psicoanálisis, comparándolo a un proceso de excavación arqueológica, se permite hablar de *construcción* (1937) e, indirectamente, agregamos, de re-creación,

⁶ En la construcción del poderoso imaginario en torno la infancia han contribuido los escritores románticos, como Víctor Hugo (1802-1885), Goethe (1749-1832), Flaubert (1821-1880), con sus descripciones sobre esta primera edad, siempre celebrada en sus obras. Entre la literatura y la filosofía, destaca el *Emilio* de Rousseau (1762), considerada por muchos como base de la pedagogía moderna. Su defensa de la infancia, vista como edad de inocencia, en la cual el hombre está más cerca de la naturaleza y la libertad, marcan el inicio de una larga tradición de estudios sobre la evolución del ser humano centrada en la importancia de los primeros años para la conformación del individuo.

⁷ Aquella primera publicación acarreó consecuencias negativas, ostracismo de parte del gremio médico, rechazo del público y el alejamiento de su colega, mentor y amigo Joseph Breuer.

⁸ Judith Herman, (1997), quien retomó esa línea inicial haciendo un recorrido histórico de los estudios sobre trauma y ha contribuido notablemente a la comprensión de las secuelas clínicas de vivencias de horror.

de nuevos sentidos en la *elaboración* de recuerdos así como de narraciones e imágenes que se suceden en la alquimia de la relación terapéutica.

Proponemos una relectura de esta aparente evasión de Freud. Aquel primer encuentro frontal con el horror del abuso sexual infantil y las repercusiones de la palabra *trauma* nos sugieren la presencia del mito que recordamos a la entrada de este texto, el de la Gorgona Medusa y su decapitación a manos de Perseo. Relato que intentaremos leer como lo propone el escritor Ítalo Calvino (1923 – 1985), en su último trabajo, preparado como conferencias sobre los rasgos que, en su opinión, debería poseer la literatura del siglo XXI.

...Toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde afuera. Calvino, (1995)

El autor escoge iniciar su testamento poético recordando a Perseo, concebido por un polvo de oro liviano y fino, imagen inversa a la piedra, tan pesada como dura, símbolo de la eternidad inalterable, destacando la importancia de la levedad, representada por el sigilo y las formas siempre indirectas de abordar el horror, contrarias a la pesadez repetitiva que estanca y detiene la creatividad o cualquier forma posible de movimiento. Calvino (1995) se deleita con la liviandad de Perseo, quien se apoya en los vientos y las nubes, lo más leve que existe, para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, así como el poeta emprende una lectura del milenio sin certezas, huyendo siempre a *la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo*.

Frente a la contundencia de ciertos discursos sobre los aspectos más insolubles de la vida, seguimos a Calvino en su valoración de una ligereza que no debe confundirse con frivolidad ni con el abandono, pues propone que hemos de ser livianos como el pájaro, nunca como la pluma que se abandona a donde la lleve el viento.

Así, en el mundo de imágenes literarias creado por Calvino hay un hombre cortado en dos mitades que viven con independencia una de la otra (*el vizconde*

demediado, 1952), un *caballero inexistente* (1959) que habla y se mueve dentro de una armadura vacía, un *barón rampante* (1957) que pasa su vida en las copas de los árboles. Huyendo a la pesadez del mundo no en un escapismo fácil, no para quedarse estancado en la altura segura de una torre. Se trata, como lo observó Elizabeth Sánchez Garay (1999) en un trabajo publicado sobre este autor, de una distancia irónica, de una conciencia lúdica, más que una forma concreta es una actitud, una voluntad de la creación literaria, sin cegarse a la monstruosa realidad, escoger la distancia de una mirada a través del espejo de la fantasía, de la ficción y la imaginación poética.

Subir a los árboles para ver mejor el horror que amenaza con osificarnos, dar el salto para aprender a caminar en un mundo entre mundos, con la cabeza entre las nubes,

...es el ágil y repentino salto del poeta-filósofo, que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempo, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte como un cementerio de automóviles herrumbrosos. (Calvino, 1995)

Para dar ese salto en un abordaje conciente de todas las sutilezas del horror y su comprensión en el relato mítico y literario, huyendo a las realidades graves, ruidosas en su contundencia, hemos recuperado distintos rastros que ha dejado el mito en las lecturas de autores de contextos y campos diversos. Estos hilos siguen resaltando la complejidad de la historia, su riqueza simbólica, la insistencia en la ambigüedad y la polivalencia, que se destaca en la presencia de varios elementos opuestos que pueden dar pie a distintas discusiones sobre los sentidos múltiples del monstruo y el héroe, la máscara y el casco de invisibilidad, la mirada directa y el reflejo.

El psicoanalista Tobin Siebers (1985), como Barthes (1997), nos llama la atención sobre la rivalidad entre el monstruo y Atenea, la diosa quien le otorga esa cualidad petrificante, divinidad femenina también, asociada a la sabiduría, la civilización y la guerra, un femenino contenido en la forma de la hija virgen, heredera del dios padre, castigadora de la feminidad “salvaje”, de la sexualidad que no respeta

recintos sagrados. Siebers sugiere la presencia de la envidia en esta enemistad de la diosa con la mujer seductora y enfatiza en la mirada como aspecto central del mito, elaborando a partir de las imágenes del espejo y la máscara⁹, sus ideas en torno al narcisismo y a la dificultad para mirar-nos, en un seguimiento antropológico al poder otorgado en distintas culturas al célebre “mal de ojo”, la capacidad para dañar al otro distinto, quien posee aquello que anhelo para mí, con la visión destructiva, “envidiosa”.

En esta misma línea, alrededor del tema de la visión, recuperamos un texto de Sartre donde se refiere al mito en *El ser y la nada* (1943, Ed. 1984) en alusión al temor que nos genera la mirada del otro, como posibilidad de ser cosificados, objetivizados en su contemplación. El que otro pueda mirarnos revela nuestra extrema fragilidad, nos despierta a la conciencia de que podemos ser para otros, en la mirada y en el mundo de otros y no solo en el nuestro. El ser mirados, para el filósofo, amenaza nuestra libre subjetividad, pues en sus juicios, en sus categorizaciones, que nos definen desde afuera, corremos el riesgo de la petrificación.

No podemos dejar de mencionar a Georges Bataille (1897-1962), en cuya obra siempre encontramos la presencia del ojo y la mirada, aún cuando no alude directamente a la Gorgona. Para él *los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad* (*El ojo pineal*, 1997, 21). Nos advierte de los peligros de la identificación, que equipara con el mirar de frente. Apuesta por la mirada *pineal*, *anal*, es decir *nocturna*, oscura, baja, oblicua, siniestra.

Karl Marx (1818 – 1883), en el sentido opuesto, cita también a la Medusa, en el prólogo de la primera edición de *El Capital* (1867), donde insta al lector a no armarse de eufemismos, a desprenderse de la neblina de los artilugios empleados por Perseo para no ver a su enemigo. El siniestro *estado de las cosas*, esa monstruosa verdad oculta en los bastidores de nuestro mundo cotidiano, la violencia de rapiña ejercida contra el hombre por el hombre, ha de ser, para Marx, descubierta directamente, arrancando el velo de las hipocresías sociales para mirarla de frente. En su relato mítico sobre el mundo, este autor nos legó una interpretación sobre las relaciones

⁹ ambos elementos importantes asociados a la Gorgona, cuyo nombre deriva del nombre *Gorgo*, griego para máscara

sociales y la tendencia a dudar de las convenciones y las verdades establecidas, así como la creación de una utopía de la igualdad a través de la revolución social, invocada en todo proceso de arremetida contra el orden imperante. Como Freud, transformó la cultura, interpretándola.

Esto podemos asociarlo con una observación del historiador y filósofo Jean Pierre Vernant (1996), sobre cómo la Gorgona siempre aparece representada de frente, aquella forma imposible de mirar, pues esa es su presencia de máscara ante la muerte violenta, ante lo inefable de la guerra y la locura que desata la furia, la mueca de horror, congelada en un grito.

Revisamos entonces un mito de la cultura occidental que reaparece en diversos contextos a lo largo de la historia del arte y la ciencia, con infinidad de lecturas posibles, aspirando a no quedar petrificados en una mirada directa, torpe. Para ello nos proponemos abrir el mito y jugar con sus posibilidades, sin pretensiones de traducir o cerrar la discusión en conclusiones infértiles.

Con este interés de apertura en mente, más que la escueta referencia directa al mito que realiza Freud en *La cabeza de la Medusa* (1922)¹⁰, consideramos pertinente su alusión no enunciada en *Lo siniestro* (1919), cuando despliega sus reflexiones sobre aquello que se encuentra oculto, que nos resulta extraño pero que proviene de lo familiar, aquello que no somos capaces de soportar, cuya confrontación amenaza con dejarnos ciegos.

Cerrar, cercar a la Gorgona, nos muestra el mito, no es el camino para vencer el horror. La palabra vencer, incluso, pertenece a la jerga heroica. Nuestra posición ha de ser más indirecta, sutil, si deseamos acercarnos a una imagen tan poderosa. Micklem (1979), psicoanalista inglés contemporáneo, hace una incursión en la lectura de la imagen que entre otras facetas alude a la extrema distancia e inaccesibilidad de la Gorgona, desde las descripciones sobre su ubicación. Nos recuerda que Medusa y sus dos hermanas viven más allá de las Graias¹¹, en una tierra fantásticamente lejana,

¹⁰ Donde se limita a equiparar la cabeza serpenteada de la Gorgona con los genitales de la madre.

¹¹ Las Graias o Grayas, cuyo nombre en griego significa viejas, fueron tres hermanas, doncellas de pelo gris parecidas a cisnes. Tenían entre todas un solo ojo y un solo diente, que compartían. Moraban en una cueva que se halla a la entrada de la tierra de las Gorgonas, más allá del océano. Perseo les robó el

hacia los confines del mundo. Hesíodo (c.p. Kerenyi, 1991 y Graves, 1981) las ubica en el otro extremo del Océano, su orilla nocturna, en el borde de la tierra. Un sitio tan lejano que no hay rayo de sol o de luna que pueda alcanzarlo para aliviar su oscuridad. Alrededor del mito este autor trabaja el tema de *la imagen intolerable*, aquello que no podemos, que no estamos destinados a mirar, que sólo puede ser alcanzado a través de la *indirección*, término que toma de López-Pedraza, (1998-2007), en alusión al trabajo hermético de la psicoterapia, que navega por las aguas oscuras del inconsciente sin enfrentar sus monstruos dormidos. Micklem (1979) asocia la petrificación medusina con la psicosis, desestructuración del alma, desmembramiento psíquico, pérdida de la coherencia del lenguaje, parálisis, mudez... Monstruo mítico de la clínica psicológica, asumido heroicamente por la ciencia médica, aliviados sus síntomas con fármacos, aún sin cura conocida en su forma de presentación más aterradora por su cronicidad, la esquizofrenia.

El término de *trauma*, elegido en el presente estudio, es anterior en la historia del psicoanálisis, de una acepción más amplia, puede incluir la psicosis, sus presentaciones sintomáticas son proteicas, difusas, multiformes, abarca cualquier forma de quedar petrificado en la historia pasada, atrapado en el horror.

La indirección en discursos otros... mito y ficción

ojo cuando una de ellas se lo pasaba a la otra, a fin de que ninguna de las hermanas pudiera ver. De esta manera les obligó a revelar el secreto del camino hacia las Gorgonas (Kerenyi, 1999).

Ovidio (1990) nos relata la delicadeza de Perseo en su tratamiento de la cabeza de Medusa, ya vencida pero aún peligrosa, la cual debe posar sobre el suelo para lavarse después de la batalla: Para que la áspera arena no dañe la cabeza de serpentina cabellera, Perseo mulle el suelo cubriéndolo con una capa de hojas, extiende encima unas ramitas nacidas bajo el agua, y en ellas posa, boca abajo, la cabeza de la Medusa. Calvino (1990) elabora sobre la levedad del héroe a partir de este gesto, y destaca cómo aún consigue mantener dominado el temible rostro llevándolo *oculto bajo un manto*, en aventuras posteriores. Micklem (1979) señala que la conducta de Perseo es poco heroica en su encuentro y tratamiento de la Gorgona. Su hazaña siguiente, derrotando frontalmente a un monstruo marino para salvar a una doncella, es una empresa más propia del héroe. Dar muerte a Medusa, en cambio, es obra de la *indirección*, término que, afirma, toma del analista jungiano Rafael Lopez Pedraza.

López-Pedraza utiliza este neologismo a lo largo de toda su obra (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2006, 2007). La *indirección*, esa forma de mirar sin ver nunca de frente, que equipara a la *circunvalatio* alquímica y al arte del toreo, como metáforas para describir la labor del psicoterapeuta, quien para él siempre ha de saber nadar en las aguas del inconsciente sin irrumpir de frente en los complejos del paciente. López, desde una postura hermética, reflexiona sobre la usual equiparación del psicoanálisis o la psicoterapia con el descubrimiento de la verdad, gesta épica de desenmascaramiento de complejos y secretos oscuros, en la ilusión de que resolver el acertijo nos brindará el desciframiento de la clave de quiénes somos, ¿objeto de la cura?

Una y otra vez, se ha invocado la comprensión como base de la situación terapéutica. Hay incluso psicoterapeutas que creen que una verdadera psicoterapia implica conocer cuál es la causa original-nuclear- de la enfermedad del paciente y que toda la actividad analítica debe dirigirse a alcanzar esa meta. Esta concepción no es sólo inquietante, sino también presuntuosa y alarmante para una conciencia hermética, la cual sentirá que su movimiento psíquico está amenazado de ser substituido por una personalidad **monstruosa**. (2001, 89-90)

La postura heroica, enfocada en hacer revelaciones, en descubrir verdades ocultas, es legado del Freud inicial, en su éxito con las histéricas parisinas. Pero el

psicoanálisis tiene desarrollos posteriores, que incluyen y trascienden ese primer abordaje. Si volvemos a trabajos como *Lo siniestro* (1919) y *Construcciones en psicoanálisis* (1937), encontraremos a un Freud que se acerca a la posibilidad del psicoanálisis como trabajo de *poesis*, de *re-creación* de la historia personal en un acercamiento *indirecto* a los monstruos invisibles del inconsciente, que aparecerán *reflejados*, tangencialmente, siempre transfigurados en la narración, labor de elaboración simbólica, el *fin* de un *análisis interminable*.

Es este último Freud el que deseamos recuperar en su encuentro con el Ricoeur que reactualiza su obra. Aquel Freud pionero, en su empresa de *descubrimiento* de la verdad sobre lo psíquico, nos legó un mito que re-define la cultura moderna. Como lo resalta Hillman (1990), somos edípicos, más que por el contenido incestuoso del mito, enfatizado en Freud, por la estructura del relato que nos persigue: la intriga, el autodescubrimiento, el develamiento del sujeto en el recuerdo de su vida temprana, la infancia como destino, los padres como dioses creadores, la lectura oracular de los sueños, siempre la necesidad de “hacernos conscientes”, la importancia de la revelación. Ricoeur (2002) nos habla del poder de las interpretaciones para modificar el mundo y el psicoanálisis parece ser un vivo ejemplo.

Ahora, trascendiendo la postura del descubridor, heredera del psicoanálisis, seguimos el hilo de la *indirección*, que también nos ha dejado esbozado Freud, para proponer la posibilidad de otros acercamientos al arte y al mito, como discursos sobre el mundo, tan “válidos” como el análisis del método científico, menos frontales en su interpretación de fenómenos inconmensurables como la violencia, la vida, el amor y la muerte, *indirectos* en sus miradas sobre las complejidades humanas.

Miradas oblicuas

En sintonía con la traslocación actual de las miradas sobre el mundo, que plantea “nuevas figuras de la razón” (Martín-Barbero, 2005), sin renunciar a la visión antigua de la episteme como conocimiento reflexivo elaborado con rigor, proponemos recuperar otros discursos relegados en nuevas lecturas sobre fenómenos que, como la Gorgona, tienden a petrificar al observador en abordajes directos. Ante la naturaleza compleja, múltiple, oscura, elusiva de los fenómenos humanos se requiere de la mirada oblicua, de la multiplicidad de la indirección en su aproximación e intento de descripción. Con Martín-Barbero (2005) y Daza y Zuleta (1997), pensamos en la posibilidad de construcciones epistemológicas nuevas, localizadas, contextualizadas, ante la singularidad de fenómenos humanos como la violencia, el odio, la crueldad, que se escurren a nuestras fantasías de control y reclaman lecturas singulares, *metáforas vivas*¹² (Ricoeur), miradas no explicativas ni reductivas como las que ha engendrado la modernidad.

Aunque el psicoanálisis se gesta en el espíritu científico más heroico y se autodefine como empresa de descubrimiento y desciframiento de (la) *verdad* sobre el sujeto, en el proceso de acercamiento a lo inconsciente desarrolla otros caminos posibles, y nos hemos propuesto seguirlo en cuanto a la apertura que ofrece a otras lecturas de la violencia en la cultura. Lecturas que quizás nos conducen a nuevas inquietudes, a nuevas interrogantes. Recurriendo a los giros de la metáfora y la analogía, iniciamos un acercamiento a la comprensión de las posibilidades alquímicas de la psique.

La violencia no ha de ser erradicada (nos lo dice Freud, 1932), pero los instintos creativos pueden ser encauzados hacia la elaboración de otros mundos posibles en la imaginación ética. La transformación no es imposible, pero se acomete (o mejor, se realiza, se reactualiza cotidianamente, infinitamente) mediante el ardid de la *indirección*, explorando las infinitas posibilidades creadoras de la humanidad, que conviven con su también infinita capacidad para la destrucción. Admitiendo la imposibilidad de destruir los monstruos de la cultura occidental, reconocemos su

¹² Ricoeur se ha ocupado especialmente de este tema (1999, 2002) en razón de que la metáfora comporta una innovación de los significados originarios, comporta novedad, creación. La metáfora es un enunciado que constituye una predicación no pertinente en relación con la referencia habitual de los términos, y que genera así una nueva referencia, pero también un nuevo sentido, que se torna impertinente respecto del sentido literal.

presencia invisible y nos preguntamos si habrá caminos para darles la vuelta, eludiendo el riesgo de ser petrificados en el horror de su contemplación.

Trauma y re-creación

Los sobrevivientes del horror han expresado una dificultad para narrar. Primo Levi (1919 – 1987), químico italiano de origen sefardí, quien se convirtió en escritor para dar forma a su experiencia en el Lager, describe el momento en que *nos damos cuenta que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa...* (Levi, 2005, p.47.) *Harían falta otras palabras, pues hambre, cansancio, frío, no bastan para describir ciertas sensaciones en el campo* (Levi, 2005, p. 157.).

Y sin embargo nos han llegado, como los suyos, relatos sobre el horror cargados de sentido, un sentido que no alcanzan las crónicas periodísticas ni las declaraciones judiciales, mucho menos los diagnósticos clínicos. Tenemos poderosos testimonios escritos de quienes volvieron de los campos de exterminio judío. A través del reflejo en los escudos de Goya (1746 – 1828) y Picasso (1881 – 1973) hemos podido ver imágenes poderosamente elocuentes de la guerra civil española. Y escuchamos el dolor de la esclavitud aún resonando en la belleza del *blues*.

Otro sobreviviente de los campos de concentración nazi, el español Jorge Semprún (1923 -), también hace énfasis en la indecibilidad del horror. *Todos creen saber lo que es el humo, pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad* (Semprún, 1995, p. 23). Semprún, encarcelado por su afiliación socialista, posteriormente objeto de represalias del partido comunista por desviarse de las líneas oficiales, sugiere que la única forma de dar testimonio sobre una realidad indescriptible es convirtiéndola en un objeto artístico (*La escritura o la vida*, 1995). Contra la premonición de una muerte de la poesía después de Auschwitz, quizás sólo el arte pueda acceder a la verdad ante algunos aspectos de la realidad que se resisten a todo intento de explicación.

Pero lo importante de la literatura es lo que desata y no lo que denota. Más que un valor meramente reproductivo, atribuimos a la metáfora del horror como mirada indirecta a La Gorgona una facultad recreadora, distinta a la petrificación inevitable que resulta de un encuentro frontal. Ya tenemos antecedentes de esta apreciación, que han validado el arte como forma de construcción de saber. La filosofía ha sabido recrear la noción de *mimesis* platónica, después de los trabajos de Gadamer y Ricoeur no podemos reducir el arte a copia o simulación y sabemos que en la reimaginación se encuentra la recreación de la vida: el relato literario de la vivencia traumática es una oportunidad de reconfigurar los acontecimientos. Si somos seres narrados, *el texto que es nuestra vida puede ser objeto de interpretaciones múltiples* (Ricoeur, 1995). En cada relato y en cada lectura se recrea el sentido de una vida, se reconstruye la identidad narrativa. *Las obras literarias no cesan de hacer y rehacer nuestro mundo* (Ricoeur, 2002) El mundo tocado por el trauma también puede ser reconstruido en su narración.

No se trata de una “negación” de la realidad llena de monstruos que nos ha tocado vivir, de una fuga a la fantasía, sino de una levedad como la que propone Calvino, de una movilidad que no se deje atrapar por la pesadez de las verdades establecidas, que eluda la petrificación del horror en la “disolución de la compacidad del mundo”, en la “pulverización de la realidad”. Proponemos pensar en términos de “la poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles” (Calvino, 1990, 21). Reconocer que habitamos *un mundo narrado* nos permite ver la historia como ficción, incluyendo las descripciones científicas, los casos clínicos y los cuadros estadísticos, librándonos de su carácter estático y así abriendo paso a relecturas y reescrituras constantes en el inagotable proceso de narrar-cantar-crear nuestro mundo de vida.

Quizás debamos volver entonces a relatos de ficción y a las formas indirectas del arte en nuestro camino hacia esta Gorgona. Proponemos, de acuerdo con los autores citados, que para hablar de horror se hace necesaria una *indirección* que se encuentra en la palabra poética: sólo mediante construcciones simbólicas –literatura, cine, fotografía- es factible dar cuenta del dolor inasumible, posibilitándonos el acercamiento al espacio de lo inconcebible y de lo indecible. Hurguemos pues, en las

sombras, asomémonos a estos espacios tenebrosos con el cuidado de Perseo, a través del reflejo que nos brinda el decir poético. Leamos el horror sin traducirlo, con respeto, en las miradas indirectas de nuestros escritores, pescadores mágicos del inframundo.

Recuperando lecturas sobre el horror que realizan nuestros escritores contemporáneos de Latinoamérica y el Caribe, abordamos tres novelas, de distintos países, ambientadas en el contexto de la época actual. Elegimos autores jóvenes, cuya obra se ha desarrollado en el inicio de siglo, lectores de los clásicos y herederos del boom latinoamericano, del realismo maravilloso, la literatura testimonial, la novela negra y las novelas históricas como denuncia del horror de la guerra, el racismo, la dictadura o la violencia delincuencia. Proponemos que sus trabajos inician una nueva forma de narrar el horror, en reconocimiento de la imposibilidad de enjaularlo en interpretaciones políticas, religiosas, sociales o psicológicas tradicionales.

En *Satanás* (2002), premio Biblioteca Breve, del colombiano Mario Mendoza (1964-), *el demonio es una fuerza psíquica que ronda a los personajes, que los desdobra, que los abre de mala manera. A cada uno de ellos lo espera un precipicio, una caída, un viaje a los infiernos...* El autor refiere sobre la obra:

En 1986 un compañero mío de universidad asesinó a una veintena de personas en un lapso de doce horas. Este episodio siniestro marcó para mí el inicio de una nueva era para la ciudad: la era negra, el ingreso en las tinieblas. La novela es el retrato de una atmósfera pestilente, de un aire malsano y dañino.

Entrevista realizada por García (2003)

Se trata de una novela con historias cruzadas. Un personaje que parece representar al escritor, Andrés, pintor, descubre aterrado que sus cuadros, producidos bajo un estado de posesión inexplicable, reflejan oscuros secretos sobre sus modelos retratados, desconocidos por él, acabando en predecir finales terribles para sus vidas. A lo largo de la trama que narra distintas historias de violencia, no existe un crimen premeditado con secuencia lógica, sólo las tragedias incomprensibles de individuos que se cruzan en un destino común, la muerte compartida como blancos aleatorios de un asesinato sin sentido.

Santiago Roncagliolo (1975 -), peruano, es el autor de *Abril Rojo*, 2006, premio Alfaguara, seguida de un reportaje sobre Abimael Guzmán¹³ y Sendero Luminoso¹⁴ titulado *La cuarta espada* (2007). Ambas constituyen su acercamiento al horror, desde distintas miradas. El reportaje ha recibido críticas encontradas, tratándose de la historia de la violencia en Perú, mitificada en la historia oficial y en la subversiva, no podría ser de otra manera. Sus protagonistas ya no pueden ser considerados humanos y pasan a la categoría de héroes y monstruos, como corresponde a la épica. El autor revela su propia inmersión en el mito cuando dice: *Si Abimael fuese el personaje de una novela sería inverosímil. Es un personaje técnicamente imposible* (2007).

La novela es el texto oculto de su trabajo de investigación periodística, su elaboración de una historia de horror desde la ficción.

La historia de un fiscal que se enfrenta a una serie de asesinatos, cuerpos quemados y mutilados, y de cómo estos le llevan a emprender un viaje por un Perú hasta ahora desconocido, surrealista, contradictorio y horrendo. Un país que sigue viviendo con el fantasma de Sendero Luminoso a sus espaldas, los abusos policiales y militares, la guerra sucia, las trampas electorales y la muerte. Esa omnipresente muerte que paradójicamente da sentido a su propia vida en un paso de Semana Santa que mezcla catolicismo, escapismo de la realidad y culto a la Pacha Mama. Lo mítico se encuentra a lo largo de toda la novela, cruzándose con la violencia política y la locura.

La tercera novela tomada para el presente estudio, *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, 2008, premio Pulitzer, es la primera del escritor Junot Díaz (1968 -), nacido en República Dominicana. Cuenta la historia de Oscar, un adolescente dominicano que vive con su madre y hermana en un gueto de Nueva

¹³ Manuel Rubén Abimael Guzmán Reynoso (Arequipa, 1934 -) también conocido como *Presidente Gonzalo*. Ex catedrático de filosofía, se convirtió en el fundador y máximo líder del movimiento Sendero Luminoso, cuya actividad en Perú se inició en la década de 1960. Capturado y preso desde 1992.

¹⁴ Sendero Luminoso, cuyo nombre oficial dice ser Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL), es una organización de tendencia ideológica maoísta originada en el Perú, que retoma la mitología quechua en un proyecto revolucionario que fusiona el comunismo chino con el mito americano. En algún rincón remoto de los Andes, la cabeza cortada del inca mitológico ha comenzado a crecer. El tronco, las extremidades del coloso, se desarrollan desde hace siglos, poco a poco, bajo la tierra, hasta que algún día *Incarri*, el gigante, resucite y libere a su pueblo. Esta historia mesiánica, nacida a raíz de la conquista española del imperio incaico, sigue vigente todavía en los pueblos andinos donde se habla quechua y donde la opresión de los colonizadores fue sustituida por la opresión de las jóvenes repúblicas criollas.

Jersey, Estados Unidos. Un personaje sólo posible hoy día. Mulato sedentario, obeso, amante de los cómics, contra todo lo que se espera de un joven caribeño incapaz de conquistar mujeres. Presa del *fukú*, una extraña maldición que persigue a todo el continente americano y por ende a todos los miembros de su familia desde hace generaciones, predisponiéndolos a ser encarcelados, sufrir trágicos accidentes y condenándolos al desamor.

Tres novelas contemporáneas, de escritores jóvenes, latinoamericanos, donde se mezclan elementos históricos y míticos en relatos de ficción cargados de violencia, crueldad, odio. Nos proponemos un abordaje a su lectura desde el mito de la Gorgona, por los indicios de un tratamiento del horror muy particular de nuestra época, cargada de la petrificación de las explicaciones causales y un resurgimiento de elementos mitológicos ancestrales dispersos, fragmentados, en la construcción de narrativas cuestionadoras de una realidad inaprensible, a la cual sólo podemos acercarnos indirectamente.

www.bdigital.ula.ve

Trauma, horror, petrificación

Etimologías:

Miedo, terror, pánico, horror

En su introducción a *la nebulosa del horror*, (1987) Francoise Duvignaud nos ofrece una entrada al tema de las etimologías a las cuales debemos acudir en el presente trabajo. Como nos recuerda la autora, y lo trabajan extensamente la biología y la psicología, el miedo es una emoción natural que nos protege, que impulsa a la disolución del objeto o situación material que lo produce, mediante la huida o el ataque. Se trata de una emoción primaria, asociada a lo instintivo, que cumple funciones de supervivencia para la especie. En la capacidad de sentir miedo nos parecemos al resto de los animales. Pero existen niveles de sofisticación del temor que parecen ser específicamente humanos. Duvignaud rastrea la presencia de un horror arcaico en las producciones de nuestra cultura, mito, literatura y cine.

En esta búsqueda, recurre a las etimologías de palabras asociadas al horror, así como a sus rastros en la mitología griega.

Deimos, el terror, y *Fobos*, el miedo, eran los dos hijos de Ares¹⁵, presentes en el espíritu de los guerreros combatientes y agonizantes; y *Deinon*, el horror, los acompañaba.

Duvignaud, 1987

Deimos (Δειμος), para los antiguos griegos, era la personificación del terror. Era hijo de Ares, el dios de la guerra, y de Afrodita. Cicerón (2004), en su *De Natura*

¹⁵ En la mitología griega, Ares (en griego antiguo Ἄρης *Arês* o Ἄρεως *Areôs*, 'conflicto bélico') se considera el dios olímpico de la guerra, aunque es más bien la personificación de la fuerza bruta y la violencia, así como del tumulto, confusión y horrores de las batallas,¹ en contraposición a su hermanastra Atenea, que representa la meditación y sabiduría en los asuntos de la guerra y protege a los hombres y sus habitaciones de sus estragos. Los romanos le identificaron con Marte, dios romano de la guerra y la agricultura (al que habían heredado de los etruscos), pero éste gozaba entre ellos de mucha mayor estima.

Deorum, lo hace hijo, junto al resto de los daimones, de Érebo y la Noche, mientras que Higino (2009) lo cuenta entre los hijos de Éter y Gea. Acompañaba a su padre Ares a la batalla junto con su hermano Fobos (el Pánico) y la diosa Enio, siendo los dos hermanos los aurigas del dios de la guerra. Deimos y otros terribles daimones acompañaron a la erinia Tisífone en su afán de volver loco a Atamas, el marido de Semele.

Otro hijo de Ares, Cicno, rey de Tesalia, asesinaba a todos los extranjeros que acudían a su corte con el fin de construir con sus cráneos un sacrílego templo para su hermano Deimos. El equivalente en la mitología romana de Deimos era **Fuga**, llamado también *Metus*, *Formido*, *Timor* o *Pavor*.

Fobos (en griego antiguo Φόβος, ‘pánico’) era la personificación del temor y el horror. Era el hijo de Ares y Afrodita. Él, su hermano Deimos y la diosa Enio acompañaban a Ares en la batalla. Su equivalente romano era Timor.

En la *Ilíada* (1991) se le describe así:

Οἷος δὲ βροτολοιγὸς Ἄρης πόλεμον δὲ
μέτεισι,

τῷ δὲ Φόβος φίλος υἱὸς ἄμα κρατερὸς
καὶ ἀταρβῆς

ἔσπετο, ὅς τ' ἐφόβησε ταλάφρονά περ
πολεμιστῆν

Se ve así a Ares, plaga de los hombres,
marchar al combate,

Seguido de Fobos, su hijo intrépido y
fuerte,

Quien pone en fuga el belicoso más
resistente.

También aparecía en *El escudo de Heracles* (Hesíodo, 2007):

En el centro [del escudo] estaba labrado Fobos (Miedo) inflexible, indescriptible, mirando atrás fijamente con ojos que brillaban con fuego. Su boca estaba llena de dientes en una hilera blanca, temible y desalentadora, y sobre su severa frente planea aterradora Eris (Discordia), que provoca la estampida de los hombres... Sobre el escudo estaban moldeados Proioxis (Persecución) y Palioxis (Fuga), y Homados (Tumulto), y Fobos (Pánico), y Androktasie (Masacre). También Eris (Discordia) y Cidoimos (Alboroto) se daban prisa alrededor, y terriblemente Ker (Destino). Escudo de Heracles 139 y sig.

Duvignaud (1987) nos ofrece un panorama de las huellas de estos dioses primigenios en productos culturales modernos, para llegar hasta el cine, donde revisa la intención de despertar emociones intensas en el espectador o de recrearlas en la

imagen grotesca. En su aclaratoria de términos afines, para la autora **se trasciende el miedo y comienza el horror cuando el cuerpo humano se convierte en objeto, desfigurado, desmembrado.**

Sin embargo, en el resto del trabajo, dedicado a la recopilación de imágenes del cuerpo transfigurado o mutilado en el arte, abandona la distinción entre terror y horror, que para los efectos de nuestro estudio interesa desarrollar.

Es Adriana Cavarero (2009), en su empresa de nombrar la violencia contemporánea, quien nos indica la diferencia radical del horror con respecto al resto de los términos asociados al miedo.

Pese a que con frecuencia se coloque al lado del terror, el horror manifiesta tener características opuestas. Etimológicamente deriva del verbo latino *horreo* que, como el griego *phrisso*, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva en el adjetivo español horripilante. Esta conocida manifestación física del horror va a menudo unida a aquella, como es sabido, del congelarse, probablemente por la obvia conexión con la piel de gallina como reacción fisiológica al frío, respaldada también por el nexo etimológico, no del todo acreditado, entre el griego *phriso* y el latín *frigus* (frío)... el ámbito de significación de *horreo* y *phrisso* denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela. El movimiento de huida parece por el contrario excluido. ... El horror puede ser inscrito en la constelación etimológica del miedo. Hay algo de espantoso pero, más que al miedo, concierne a la repugnancia. Lo testimonia la figura que constituye la encarnación del horror en la mitología griega, la Medusa... Al contrario de cuanto sucede con el terror, en el caso del horror no hay movimientos instintivos de huida para sobrevivir ni mucho menos el desorden contagioso del pánico. Pero el movimiento aquí se bloquea en la parálisis total y atañe a cada uno, uno a uno. Invadido por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizándose los pelos.

Cavarero, (2009, 22).

La autora desarrolla en su trabajo, entre la política y la filosofía, una aproximación a las nuevas formas de violencia, a la guerra que ahora destruye más vidas civiles que soldados, a lo que observa como evidencia de la extinción de la ética del guerrero, en las misiones suicidas y la tortura, el desmembramiento, figuras del horror, proponiendo el término *horrorismo* para describir lo que no tiene nombre, lo inimaginable e indecible y sin embargo presente en nuestra cotidianidad.

La autora recurre al mito para ampliar el sentido de lo que el lenguaje racional parece incapaz de describir en toda su complejidad.

Medusa es la cabeza cortada. Ante todo, repugna su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura. El ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular.

Cavarero, (2009, 24).

Más que ante la muerte, el horror surge entonces frente a la destrucción del cuerpo como sentido, de la violación de las unidades semánticas que nos mantienen vivos como sujetos. He allí, probablemente, la tendencia a calificar de in-humanos los actos que arremeten contra nociones, objetos y espacios sagrados, rompiendo la ilusión de sentido que sostiene nuestra presencia en el mundo. Ante el horror de la destrucción de todo lo que mantiene colgadas las frágiles amarras del universo que nos brinda la ilusión de seguridad, no hay escape posible. La petrificación es la única respuesta natural ante la revelación del mal, misterio cuya imagen es intolerable a nuestros sentidos.

Lo sabemos, pues hemos podido saber de seres que han sobrevivido al horror y han salido transformados, somos testigos de las secuelas de la esclavitud, hemos visto los rostros de los niños de Hiroshima, los espectros de los *muslims* del Lager nazi, las madres llorando fosas comunes, anónimas, atiborradas de cuerpos desmembrados por la tortura militar y policial en Latinoamérica.

El pánico, asociado al dios griego Pan (Hillman, 2007; López-Pedraza, 2001), a pesar de su asociación con patologías contemporáneas, representa un giro en el extremo contrario, el de la huida. Las estampidas, huidas colectivas, los desmayos, desvanecimientos y aullidos, manifestaciones todas de una defensa hiperbólica del cuerpo, un escape ante el agobio de los sentidos, una hipersensibilidad y huida psíquica ante la locura de la destrucción.

El horror, en cambio, asociado a la petrificación, apunta a imágenes de parálisis, de estancamiento, casi de destrucción psíquica e imposibilidad de movimiento. La imagería de la Medusa nos sugiere aquello que ocurre cuando se ha perdido toda posibilidad de escapar.

La espectacularización del horror

Pero qué decir de un horror que se ha tornado cotidiano. Cómo hablar de la imposibilidad de mirar cuando los medios de comunicación masivos nos inundan los sentidos de imágenes de cuerpos desmembrados, de masacres, de evidencias del odio al otro y de la crueldad humana. Parece que no sólo somos capaces de mirar, existe algún goce perverso en la mirada del cuerpo destruido, de la in-humanidad.

Consideramos necesario agregar algunas notas sobre otra forma de petrificación, la mirada excesivamente frontal que puede hallarse en un tipo de ficción como pudiera ser en algunos casos de la literatura y cine negro así como en los reportajes e imágenes sensacionalistas, las cuales frente al cuerpo desmembrado que individualmente no podemos mirar sin cuestionar nuestra humanidad toma una ruta impersonal... Protegidos por el escudo del lente masificador, mira, sigue la imagen y la amplifica con su ojo de vidrio magnificador que multiplica el horror hasta el grotesco, hasta el punto en que entumece al espectador, hasta el punto en que se rompe el silencio solemne y se pasa a la banalización, otra forma de desconocimiento del otro, otra forma de no ver, otra forma de una mirada petrificada. El horror distanciado a través del espectáculo es una imagen de piedra, ya tolerable en su desvitalización.

López Pedraza (2000b) hace algunas reflexiones en torno a la evasión del horror que nos impide asumir la tragedia, refiriéndose específicamente al caso venezolano. Si consideramos el célebre humor negro criollo, así como la profusión de trabajos sobre la violencia centrados en la espectacularidad de las cifras (Briceño León, 2002, entre otros) donde la emoción predominante está en el espectro del miedo, nos encontraremos efectivamente con una ausencia de la emoción trágica. La parálisis del asco, sensación visceral que describe Cavarero (2009) ante la pérdida de la humanidad, no aparecen en nuestros trabajos. Incluso en investigaciones a profundidad como el caso de lo publicado por el Centro de Investigaciones Populares (Moreno, *Y salimos a matar gente*, 2007), donde a partir de historias de vida de delincuentes venezolanos se revisa la construcción del carácter psicopático en nuestra sociedad.

El mito del trauma

La psicología como ciencia se ha ocupado de este “problema” de lo inhumano y el horror de diversas maneras. Hacemos énfasis en la palabra problema pues desde un abordaje clínico la aproximación a la violencia y la maldad de entrada patologiza-problematiza y propicia los abordajes heroico-salvadores. Siguiendo a Hillman (2005) diremos que puede que la problematización como manifestación de un impulso por querer resolver haya signado un camino sintomático en el estudio de este fenómeno.

Aún así, debemos rendir tributo a lo que estos héroes del estudio de la violencia y sus efectos han aportado. Una visión amplia y contemporánea sobre el tema pasa necesariamente por estos caminos. Si andamos un poco ahora por uno de ellos, mitificado y por ello quizás ya buscando nuevas miradas, el de la psicología del trauma, encontraremos su sustrato en los tiempos que la engendraron. Veremos que debemos esta mitología moderna a los acontecimientos histórico-culturales que rodean su aparición.

Primero, cronológicamente, fue la histeria, surgida en el marco del movimiento anticlerical y republicano francés de fines del siglo XIX. En la última década de 1890, Janet en Francia y Breuer junto con Freud en Viena habían llegado independientemente a conclusiones similares: que la histeria era causada por el trauma psicológico. Además descubrieron que los síntomas histéricos mejoraban cuando las memorias traumáticas, junto con las intensas emociones ligadas a ellas, eran recordadas y puestas en palabras. De allí surgió la cura catártica que luego se llamó psicoanálisis, el cual se vincula para siempre en el imaginario popular con el levantamiento de la represión sexual, pues en sus inicios el psicoanálisis se desarrolla en oposición a una moralidad victoriana asfixiante y emprende una labor de difusión de la necesidad de expresar las emociones y deseos humanos contra la moral prevaleciente de la época, a favor del pudor, la decencia y los buenos modales. Esto desencadena una especie de vindicación del cuerpo y sus impulsos naturales, que se asocia con la filosofía nietzscheana, por su cuestionamiento a los valores religiosos y a la hasta entonces indiscutible primacía de lo espiritual sobre la carne.

Pero quizás el espacio más comúnmente asociado con el trauma sea La Guerra, por lo cual no ha de sorprender que su terminología sea hija de la psiquiatría estadounidense. Desde 1865, enfrentados con los estragos de la guerra civil, la ciencia norteamericana se ha ocupado de describir, diagnosticar y tratar los efectos de la experiencia de combate. En la Primera Guerra Mundial esta sintomatología recibe el nombre de “síndrome del esfuerzo” y en la Segunda Guerra el de “reacción al estrés de combate” o “neurosis de combate”. Es después de la guerra de Vietnam cuando se clasifica de manera oficial como trastorno de estrés post traumático, nombre que aún se conserva (Kaplan y Sadock, 2003).

El Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-IV, 1995) ubica el estrés post traumático como un trastorno de ansiedad, que se presenta luego de la exposición a un acontecimiento estresante y extremadamente traumático. El individuo se ve envuelto en hechos que representan un peligro real para su vida o cualquier otra amenaza para su integridad, es testigo de un acontecimiento donde se producen muertes, heridas o amenazas a la vida de otros, o conoce a través de otra persona hechos que involucran muertes, daños graves o peligro de sufrirlos. La respuesta del sujeto es de temor, desesperanza y horror intensos y que el cuadro sintomático incluye la presencia de la reexperimentación persistente del acontecimiento traumático, la evitación persistente de los estímulos asociados al evento, el embotamiento de la capacidad de respuesta, y síntomas de hipervigilancia.

La Organización Mundial de la Salud le ubica en los trastornos relacionados con el estrés, y le describe (Clasificación Internacional de Enfermedades, 1995) como un trastorno que surge en respuesta a un suceso o situación estresante, de naturaleza excepcionalmente amenazante, que probablemente causaría un efecto de ansiedad a cualquier persona que sufriese de la misma experiencia. Establece que los factores predisponentes de personalidad o trastorno previos pueden tener incidencia en la evolución del síndrome, pero de ninguna manera son necesarios ni suficientes para explicar su aparición.

El evento estresante que causa el trastorno de estrés post traumático es suficientemente abrumador para afectar a cualquier persona. Puede surgir de experiencias en la guerra, catástrofes naturales, asalto, violación y tortura. Estas

personas se encuentran atrapadas en el evento traumático, continúan reviviéndolo a través de sus sueños y sus pensamientos cotidianos se dirigen a evadir cualquier situación que les recuerde el trauma. Además se encuentran en estado de hipervigilancia, **entumecidos** en su capacidad de respuesta, ansiosos y con dificultades de concentración.

La formulación del diagnóstico del trastorno de estrés post traumático (TSPT) deriva principalmente de observaciones a sobrevivientes de eventos traumáticos relativamente circunscritos: el combate, el desastre y la violación. Se ha sugerido que esta formulación no llega a abarcar la fuerza de las secuelas del trauma prolongado y repetido (Herman, 1997).

Briere (1997) destaca ciertas características del trauma que no han sido contempladas en la literatura oficial, especialmente en lo referente a la evaluación del TSPT: la rabia relacionada con la victimización, la disociación, los problemas sexuales, las dificultades interpersonales, el acting out, la autoagresión y otras conductas de riesgo como la repetición del daño.

Terr (1991) distingue entre los efectos de un evento traumático aislado que llama Trauma tipo I de los efectos del trauma repetido y prolongado, que denomina Trauma tipo II. Su descripción del síndrome de tipo II incluye la negación y entumecimiento psíquico, la autohipnosis, la disociación y la oscilación entre la pasividad extrema y los estallidos de rabia.

A diferencia del evento traumático circunscrito, el trauma prolongado y repetido puede ocurrir únicamente cuando la víctima se encuentra en estado de cautiverio, bajo el control del agresor. “Ejemplos de esta situación pueden ser cárceles, campos de concentración y de trabajos forzados, algunos cultos religiosos, centros de explotación sexual, **y cierto tipo de familias**” (Herman, 1997, p.74).

El cautiverio, que coloca a la víctima en un contacto prolongado con el agresor, crea un tipo de relación especial: la del control coercitivo. Esto es igualmente cierto cuando la víctima es presa por medio de la fuerza física (como el caso de los secuestrados y convictos) y cuando lo es a través de la combinación de medios físicos, económicos, sociales y psicológicos (como es el caso de los miembros de sectas

religiosas, mujeres maltratadas, y niños abusados). El impacto psicológico de la subordinación al control coercitivo tiene rasgos comunes ya sea que ocurra en el marco público de la política o en la esfera supuestamente privada de las relaciones sexuales, domésticas y familiares repetido (Herman, 1997).

Como marco socio-político de este particular abordaje clínico del trauma, tenemos dos acontecimientos fundamentales para la humanidad, muy cercanos en el tiempo, en las décadas de 1960 y 1970: el reconocimiento como sujeto del niño y de la mujer. Descubrimientos elaborados también desde la patología y enfrentados justicieramente, con la promulgación de leyes contra el maltrato infantil y las denuncias sobre violencia doméstica. Judith Herman (1997) es probablemente quien ha reseñado mejor este giro en la perspectiva sobre el trauma para incluir el terreno del hogar, que en algunos casos se asemeja pavorosamente a un campo de concentración.

Otro marco de referencia o caldos de cultivo para el horror que figuran en la literatura psiquiátrica y psicológica han sido las dictaduras de América Latina, de las cuales se han desprendido numerosos movimientos de guerrilla rurales y urbanos, así como distintos fenómenos de paramilitarismo que mantienen en un estado bélico constante a buena parte de nuestro continente.

A esto debemos sumar la violencia delincuencial, que en Venezuela ha generado en la última década la aparición de numerosos estudios que revelan la importancia de su presencia y los efectos de transformación psico-socio-cultural que está generando insidiosamente. Ahora se reconoce además que actúa en combinación con niveles muy elevados de violencia policial, tal vez heredera de los gobiernos represores militares (Moreno, 2007; Briceño, 2002).

Lira y Weinstein (1984) trabajaron con sobrevivientes de tortura y otras formas de represión política en Chile y describieron el trauma como una ruptura en el ciclo de vida. Observaron alteraciones en la autoestima, trastornos en las relaciones con otros, déficits en la productividad personal, falta de un proyecto futuro, alto nivel de ansiedad, dificultad para pensar, objetivar u discriminar problemas. Denominaron todo este conjunto de interacciones negativas como una orientación hacia la regresión

y el deterioro que debe ser intervenida clínicamente, comenzando por el testimonio como forma de reconstrucción de la historia traumática.

Esta reconstrucción es un proceso complicado, puesto que los recuerdos traumáticos tienen características especiales que les diferencian de los recuerdos normales. Los eventos terribles que de alguna manera siguen estando presentes pues actúan en distintas formas sobre todas las áreas de funcionamiento, no se encuentran integrados en la memoria como parte de la historia personal. A manera de impresiones, sensaciones, afectos indescriptibles se encuentran aislados, disociados del resto de la biografía. Este aislamiento cumple también una función defensiva: constituye una manera de evitar enfrentarse a la elaboración de una realidad intolerable. Sin embargo, su carácter difuso e innombrable le confiere un poder enorme: lo que no puede decirse no puede ser digerido ni ubicado en el pasado, continúa siendo, actuando sigilosamente sobre la vida de la persona, sin que ésta tenga la capacidad de reconocer su acción. Los clínicos expertos en el trauma hablan de la necesidad de traducir los hechos abominables a palabras, para darle el poder al sobreviviente de entender lo que le sucedió y dejarlo en el pasado (Lira y Weinstein, 1984; Herman, 1997).

Desde la formación y la experiencia clínica, con el lenguaje de la psicopatología de la violencia, se ha intentado dar forma al horror con afán curativo. El decir es necesario, parecen enseñarnos los expertos, para sanar.

Los espacios silentes de las ciencias humanas

Pero cómo decir ciertas cosas. Fernando Bárcena (2001), investigador español, se ha hecho esta pregunta desde el imperativo de construir una ética después del “Holocausto”. Ante experiencias como estas, dice, *el dolor nos deja mudos, asesina las palabras, mata al lenguaje*. Mélich (2001) dice que a los supervivientes les parecía imposible reducir la distancia entre el lenguaje y la experiencia vivida, pues la realidad sobrepasaba a la imaginación. Mantegazza (2006) se refiere a Auschwitz como un auténtico agujero negro en la historia, un coágulo de la historiografía... *imposible de metabolizar*.

Tedeschi (1998) comenta que aún hoy un estadounidense no puede hablar de Hiroshima y Nagasaki. Se trata de una herida viva, cualquier referencia debe evitarse. Parece que no han podido metabolizarla, tal y como Europa no ha logrado digerir a Auschwitz ni el mundo los crímenes cometidos contra África.

Martín-Barbero y Zuleta (en Daza y Zuleta, 1997), investigadores latinoamericanos contemporáneos, han tomado el fenómeno de la violencia política en Colombia como ejemplo de la ineffectividad de paradigmas *petrificados*, transplantados desde otras latitudes y aplicadas directamente, en una postura simplificadora, que obvia la complejidad de un problema que tiene particularidades imprevistas y una movilidad incalculable. Se trata de un comportamiento que ha agotado las posibilidades de operacionalizar y controlar.

Las ciencias humanas se han ocupado de iluminar los aspectos sombríos del psiquismo y la sociedad, pretendiendo a través de la instrumentación del método científico no sólo explicar sino predecir e idealmente liquidar esos fenómenos que tendemos a calificar de “in-humanos”, casi un oxímoron¹⁶, en una romántica pretensión de separar el odio, la violencia, la crueldad, el poder, de la naturaleza humana.

¹⁶ Oxímoron: del griego oxys=agudo moron=romo, estúpido. “En la figura que se llama oximoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro”. Borges. (1971). *El Zahir. El Aleph*. Madrid: Alianza. Decimos *casi* un oxímoron, en alusión a la profunda contradicción de la palabra in-humano asociada a actos tan comunes a la humanidad, así como a la in-dirección, que etimológicamente equivaldría a decir ausencia de dirección y en nuestro trabajo tomamos como dirección nocturna, oblicua, tangencial, alternativa a las miradas frontales del lenguaje racional. No se trata propiamente de oxímorons puesto que esta figura literaria se refiere a una expresión que incluye más de una palabra.

Reacciones directas a esta urgencia de mirar el horror como problema nos sobran. Disquisiciones sobre el concepto de la violencia nos llevarían desde su etimología en la fuerza hacia su inseparable relación con el poder. Nos perderíamos en los vericuetos de sus múltiples formas visibles e invisibles para descubrir que es violento cualquier gobierno; violento despertar a un niño que duerme plácidamente para enviarlo a la escuela. O podríamos llegar a concluir que el ser humano es instintivamente cruel y que es la racionalidad quien contiene mediante frágiles amarras nuestra natural agresividad. Abundantes posiciones al respecto han oscilado entre ambos extremos, defendiendo al “buen salvaje” de Rousseau o preconizando a la civilización como forma de extirpar nuestro temible lado “animal” (Daza y Zuleta, 1997; Sánchez Vásquez, 1998).

No nos proponemos ahora pormenorizar sobre lo que se ha cubierto intensa y extensamente en otros trabajos. Acuciosos antropólogos y arqueólogos se han encargado de mostrar que nuestros dignos ancestros no eran tan pacíficos como se ha querido creer y que la violencia ha existido siempre (Guilane y Zammit, 2002). Por otro lado, el gran proyecto civilizatorio del “Nuevo Mundo”, la bomba nuclear y el campo de concentración bastan para ver que el “progreso” no acaba con la maldad sino que permite ponerla en práctica con mayores niveles de sofisticación.

Es inevitable reconocer el riesgo de la repetitividad ante estos temas. En torno a la destructividad que el hombre es capaz de dirigir hacia sí mismo se ha escrito mucho, quizás demasiado. Martín-Barbero advierte el carácter sintomático de este exceso de reportes, artículos y libros sobre el tema de la violencia. *Como si al cercarla con palabras creyéramos poder conjurarla o al menos acorralarla* (en Daza y Zuleta, 1997, ix). Tal parece que la modernidad ha intentado vencer al horror encerrándolo en conceptos, categorías, diagnósticos y veredictos judiciales. No hace falta una revisión exhaustiva para comprobar que el horror no ha hecho más que incrementarse, como las serpientes míticas que se multiplican al cortarse una de sus cabezas.

Estos investigadores nos hablan de la necesidad de renovar las miradas, de trascender las disciplinas y posturas consagradas, de abandonar la pretensión de una ciencia acumulativa y atrevernos a idear nuevas formas de acercamiento a estos monstruos de nuestras culturas, a construir marcos epistémicos según los mundos en

los cuales nos desplazamos; movedizos, inconstantes, ilógicos (o mejor, con sus propias lógicas), que debemos comenzar a vislumbrar. No desde la topia segura, donde estos lugares se encuentran representados con una certeza petrificante. Miradas oblicuas, trazos inciertos, cartografías nocturnas para adentrarnos en territorios complejos.

Otras figuraciones del horror

Siguiendo este trayecto, en lugar de recurrir a estudios sobre la violencia, recuperaremos brevemente algunos acercamientos indirectos al horror, término con el cual pretendemos aludir a todas aquellas zonas grises, sombrías, de la humanidad, desterradas al apelativo de in-humanas. El odio, la crueldad, el mal, nociones específicamente humanas (a diferencia de la violencia y la agresión). Sobre este tema más que **conceptos petrificados** hallamos aproximaciones metafóricas, construcciones teóricas sobre aquello que no puede ser abarcado en una terminología científica convencional y cabe remitir a la imaginación poética y la teoría literaria.

Lo siniestro en Freud

Trabajado por los estudiosos de las letras y las artes en general mucho más que entre psicólogos y psiquiatras, el artículo de Freud sobre lo *Siniestro* (1919) nos muestra un cuidadoso acercamiento a fenómenos oscuros de la psique, que sólo pueden ser abordados metafóricamente, a través de las imágenes presentes en los mitos y en el arte. Freud se detiene a reflexionar sobre esto en torno a la relación que encuentra entre los cuentos de hadas y las pesadillas. Específicamente toma en consideración el cuento *El arenero* (1817) de E.T.A. Hoffman, una historia de terror sobre un sujeto que arranca los ojos a los niños. En torno a los elementos presentes en este relato y su constancia en el género de cuentos que inspiran miedo, realiza una lista de

características de los que llama *unheimlich*, término que ha sido traducido al español como siniestro.

Freud rastrea las traducciones de la palabra y sus etimologías en distintos idiomas, encontrando que su definición no puede ser unívoca, pues remite a nociones opuestas, de lo extraño y lo familiar. Se asocia además al conocimiento, en su asociación con las artes ocultas, con aquello que no puede ser conciente. La definición que termina adoptando es la ofrecida por Schelling: *"Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, lo que estaba destinado a ser secreto, pero que sin embargo se ha manifestado, ha salido a la luz"* (s/f. c.p. Freud, 1919).

Su abordaje a esta noción de lo siniestro, lo ominoso, recuerda la concepción de Girard (1978) sobre lo sagrado, lo numinoso, como algo terrible, monstruoso. Lo traemos a colación por su doble condición de maravilloso y terrible, en la ambigüedad característica de lo mítico. Lo siniestro como aquello que no puede ser nombrado ni mirado directamente, pues corremos el peligro de quedar enceguecidos por su visión. A pesar de una alusión indirecta al incesto, en este artículo no hay traducciones literales del contenido mítico, probablemente uno de sus mayores logros, pues de esta manera logra transmitir en su profundidad la conciencia de tratar con algo muy delicado, con aspectos de la psique que, si bien todos llevamos dentro, no tenemos la capacidad para enfrentar directamente y sólo pueden ser asomados a través del lenguaje metafórico. Freud reconoce en este artículo y en *Personalidades psicopáticas en el teatro* las cualidades del arte para contener lo que no puede ser dicho de otra forma. Como recuerda López-Pedraza (2000) en su interpretación de una cita de Lezama Lima, **la imagen (poética) es aquella que hace posible lo imposible.**

Lo real en Lacan

Jaques Lacan (1901-1981), en su división de los tres grandes registros, describe lo Real como aquello que no puede ser adscrito a lo imaginario ni a lo simbólico, es decir, los aspectos insolubles de la vida, las contingencias imposibles de representar con imágenes o símbolos verbales.

Se trata de una categoría críptica y difícil de definir, para hacerlo Lacan se refería siempre a los otros dos registros, puesto que Lo Real **se trata de lo que no es imaginario ni se puede simbolizar**, todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y es no-representable. Aunque las palabras se asemejen, no debe confundirse con el concepto de "realidad", puesto que ella más bien pertenece al orden del lenguaje, simbólicamente estructurado. Lo real aparece en la esfera de la sexualidad, de la muerte, del horror y del delirio. Lo real es lo que no podemos pensar, imaginar o representar, es decir, lo inconceptualizable, lo que no se puede poner en la palabra o en el lenguaje, constituyendo un indeterminado incontrolable.

Para Roudinesco (1998), este término lacaniano tiene deudas con *La parte maldita* de George Bataille (1949). El autor elabora en este trabajo sobre las formas heterogeneas (opuestas a lo homogéneo), excluidas de la posibilidad del conocimiento científico. Estos elementos imposibles de asimilar a la homogeneidad social pueden equipararse a las elaboraciones de Lacan sobre lo insoluble, lo imposible, lo *real*.

Además vale la pena resaltar un comentario de Lacan sobre este término en el análisis de un sueño conocido como *la inyección de Irma* (1992), donde equipara la boca de Irma a una **cabeza de Medusa**, y luego subraya que lo real es el origen y fuente de una duda fundamental necesaria para la ciencia.

La sombra en Jung

Pero volvamos al precursor de López Pedraza (1920-2011), Hillman (1926-), y Vélez (1954-) quienes encuentran en la psicología profunda una forma de acercarse a la comprensión de los fenómenos más oscuros de nuestra cultura.

Si Lacan (1992) logra esbozar la presencia de elementos insolubles en la psique y la cultura, reconociendo que hay fenómenos que se resisten a todo intento de imaginar o explicar, Carl Jung (1875-1961) elabora en torno al diálogo con el mal y otros fenómenos oscuros como una necesidad humana. Incluso propone como el trabajo más importante en el camino hacia la individuación (término usado para referirse al

desarrollo psíquico hacia la completud) el encuentro con la Sombra, el arquetipo de aquello que en nuestra psique ha sido desterrado a los cuartos de atrás, al sótano, al basurero.

Magaly Villalobos, psicoanalista venezolana contemporánea, precisamente recupera el mito de la Medusa en relación con este arquetipo jungiano de la Sombra, leyendo a Perseo como el hombre que toma conciencia de su lado oscuro (2008), la labor que Jung indica como central en nuestro crecimiento psíquico.

Aunque lo expresa como una tarea eterna y siempre incompleta, pues es nuestra tendencia dejar en la sombra ciertos aspectos *intolerables*, que estarán en un punto ciego, de imposible acceso a nuestra conciencia.

La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables.

Jung , 1939

La sombra es...aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente...Si hasta el presente se era de la opinión de que la sombra humana es la fuente de todo mal, ahora se puede descubrir en una investigación más precisa que en el hombre inconsciente justamente la sombra no sólo consiste en tendencias moralmente desechables, sino que muestra también una serie de cualidades buenas, a saber, instintos normales, reacciones adecuadas, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, etc.

Jung, 1951

Nos recuerda que tendemos a alejar de nosotros personas, situaciones e ideas que nos resultan aversivas y propone que ese distanciamiento ha ocurrido en la conformación de nuestra personalidad, cuando se va decidiendo cuál es la cara que hemos de mostrar a la luz y en esta selección se descartan aspectos a menudo importantes. Así, nuestra incapacidad para ver nuestra propia envidia, por ejemplo, nos hace propensos a detectarla en el otro, siempre lejos.

Esto es válido también para una lectura de lo social. Las culturas tienen su sombra colectiva. El mendigo, el delincuente, son imágenes de lo que relegamos a los márgenes de lo social. La figura del paria (Valera-Villegas, 2006), arquetipo de la voz silenciada, el elemento negado.

También podríamos pensar en la posibilidad de todo un continente relegado a la sombra, cuando recordamos los crímenes históricamente cometidos contra África y cómo aún hoy el color negro es asociado al mal.

Ricoeur y la simbólica del mal

También para Ricoeur (2007), este desde su condición de filósofo y teórico literario, la comprensión del mal era la tarea del siglo, sin embargo una tarea que no podía acometerse directamente:

el mal siempre se confiesa por medio de expresiones indirectas, tomadas de la esfera cotidiana de la experiencia, que tienen el carácter notable de designar analógicamente otra experiencia que llamaremos provisionalmente experiencia de lo sagrado. (Ricoeur, 2007.)

Nos brinda indicios, como Freud, de la necesidad de tomar en cuenta el arte como vía regia para acceder a los aspectos más insondables de la humanidad.

Es el poeta quien nos muestra el nacimiento de verbo, tal como estaba encerrado en los enigmas de la psique. La fuerza del poeta está en mostrar el símbolo en el momento en que la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. Mientras que el rito y el mito lo fijan en su estabilidad hierática y el sueño lo encierra en el laberinto del deseo. (Ricoeur, 2004)

Esa indirección, necesaria para aproximarnos a monstruos dormidos como las Gorgonas, que se encuentran en territorios inalcanzables para el ojo de la razón humana, sólo puede ser lograda, para Ricoeur, como elaboración simbólica, en el lenguaje poético.

Ante lo inexpugnable, parece decirnos el autor, las vías directas de la racionalidad son inútiles. Y no se trata de ignorar al monstruo en un sueño escapista. Recordemos su propuesta para el abordaje de textos, la hermenéutica fenomenológica acomete la lectura de mitos y símbolos con el mismo lenguaje figurado, explicitando su riqueza mostrando por analogía el caudal de contenidos y sentidos posibles, apuntando a los distintos caminos que señala sin cerrarnos a ninguno.

III. *Indirección y narrativa*

Rastros de la indirección

Como hemos visto, López-Pedraza emplea el término de indirección en relación al trabajo psicoterapéutico, con ello enfatizando en la necesidad de miradas oblicuas cuando nos adentramos en las profundidades de la psique, para lo cual es necesario un movimiento de capoteo, como el de la capa de torero, una *cirvunvalatio*, la evitación de afrontamientos directos.

Pero es pertinente otra elaboración contemporánea de esta categoría, referida también al psicoanálisis y precisamente en terrenos gorgonianos. Jaques Derrida (*Estados de ánimo del psicoanálisis*, 2000) define la palabra *indirección* en su *deconstrucción* del diálogo entre Einstein y Freud sobre la guerra (1932).

Indirección, ardid de la vuelta (*Umweg*)... ese difícil concepto de **indirección**, de cierta irrectitud, de una no-derechura oblicua, angulosa o mediatizante. Este concepto, al que creo debo prestar tanta atención... no significa sólo la vuelta, el ardid estratégico, la transacción **continua** con una fuerza intransigente, por ejemplo con la pulsión de crueldad o de poder soberano... (Derrida, 2000)

Freud reconoce, en el trabajo citado por Derrida (*El por qué de la guerra*, 1932), ante la interrogante de Einstein sobre la guerra, la imposibilidad de acabar con la violencia, cualidad inherente a lo humano. No plantea, entonces, ninguna utopía sobre el fin de la guerra, apenas esboza posibilidades en la conducción racional de los impulsos hacia empresas constructivas. A partir de esta reflexión elabora Derrida una interpretación sobre el psicoanálisis como un camino que nunca toma la forma rectilínea.

Si la pulsión de poder o la pulsión de crueldad es irreductible, más vieja, más antigua, que los principios (de placer o de realidad, que son en el fondo el mismo, como preferiría decir: el mismo en *diferancia*), entonces ninguna política podrá erradicarla. Sólo podrá domesticarla, diferirla, aprender a negociar, a transigir, **indirectamente** pero sin ilusión, con ella, y es esta **indirección**, esta vuelta *diferante*, este sistema de relevo y de plazo diferenciales, la que dictará la política optimista y a la vez pesimista, valientemente desengañada, resueltamente

desilusionada de Freud -tanto con respecto a la soberanía como con respecto a la crueldad. (Derrida, 2000, 12)

El reconocimiento de los impulsos destructores del hombre en su inevitabilidad, en su imposibilidad de ser erradicados, no representa una abdicación completa del papel ético del psicoanalista o (pudiéramos decir) del investigador social, mas sí una renuncia a la fútil empresa de *atacar la violencia*, paradoja infructífera. Tal parece que la modernidad ha intentado vencer al horror encerrándolo en conceptos, categorías, diagnósticos y veredictos judiciales. No hace falta una revisión exhaustiva para comprobar que el horror no ha hecho más que incrementarse, como serpientes míticas que se multiplican al cortarse una de sus cabezas.

Con respecto a la polaridad amor/odio... Freud dice claramente que, al igual que la polaridad conservación/destrucción cruel, no debe ser apresuradamente librada a juicios éticos que evalúan "el bien y el mal".[xv] ...no hay vida sin la concurrencia de estas dos fuerzas pulsionales antagónicas. Se trate de la pulsión de crueldad o de la de soberanía, el saber psicoanalítico en tanto tal no tiene ningún medio ni ningún derecho de condenarlas. Está respecto de esto, y debe seguir estando en tanto saber, en la neutralidad de lo indecible...

¿Es decir que no hay ninguna relación entre psicoanálisis y ética, derecho o política? No, hay, debe haber una consecuencia *indirecta y discontinua*...

(Derrida, 2000, 27)

En esta lectura de Derrida, el psicoanálisis enseña que ante ese monstruo que nos acecha permanentemente desde adentro, sólo cabe *el ardid de la vuelta*. A diferencia de lo que propone Marx¹⁷, la Medusa no puede ser mirada de frente, su pavorosa convivencia entre nosotros no puede ser desenmascarada más que mediante la estratagema de la *indirección*, podemos vislumbrarla sólo a través del reflejo, pues su *sinistra* imagen corre el riesgo de dejarnos sin visión.

Se trata, entonces, de algo muy delicado, un reconocimiento de la presencia de la otredad monstruosa en mí. Tal como lo dice Jung con respecto a la *Sombra*, de admitir nuestra afinidad con el peor de los asesinos, abandonar nuestra pretensión de distanciarnos del mal.

¹⁷ Como vimos en el Capítulo I, Karl Marx, en su prólogo a *El Capital* (1867) hace referencia a la Medusa para señalar que en su obra se enfrentará a lo que nadie quiere ver, desvelará el monstruo que somos sin los subterfugios de Perseo.

Este proceso de revelación de los propios monstruos internos no puede calificarse de tarea menor frente a la empresa de descubrir al victimario/enemigo externo. Pero si hemos de mirarnos, parece imposible hacerlo directamente, como **los ojos que miran no pueden ver vistos más que a través del recurso del espejo**. El psicoanálisis como proceso de autodescubrimiento se lleva a cabo *delicadamente*, apoyándose en los reflejos, visiones nocturnas, que nos brindan las imágenes metafóricas del sueño, en los deslices del lenguaje que en su denegación también van develando el inconsciente. Recursos siempre indirectos, artilugios herméticos que nos permiten ir descubriendo y redescubriendo suavemente velos sutiles que tienden a insistir una y otra vez en recubrir lo que no quiere ser visto, lo que posiblemente no es para ser visto (la definición de *sinistro* de Schelling tomada por Freud dice que se trata de aquello que debió permanecer oculto y sin embargo se ha manifestado, 1919).

Los trabajos de López-Pedraza nos guían en la mirada hacia el arte en nuestro encuentro con la Gorgona, nos instan a reconocer respetuosamente y traspasar los estudios sobre trauma en psicoanálisis y psicología clínica, así como los estudios sociológicos sobre la violencia. Es en las miradas indirectas de nuestros artistas que podemos acercarnos mejor a una lectura sobre el horror, en sus imágenes sobre la crueldad, sobre el odio y la violencia humanas podemos quizás aproximarnos más de cerca de estos fenómenos sin petrificarnos.

Imágenes de horror en la literatura latinoamericana y del Caribe

Nuestro trabajo no comprende una revisión histórica de la literatura en torno al tema, empresa heroica que han acometido ya otros investigadores y escapa a nuestros objetivos, solo hacemos un reconocimiento necesario a caminos alternos que han podido explorarse en esta búsqueda y por las exigencias de escoger un sendero en el estudio hemos pasado por alto.

La presencia del horror se ha manifestado desde distintos ángulos y narrada en varios géneros y estilos. Categorías como *literatura testimonial* se han creado para dar cuenta de obras que brindan imágenes del horror, principalmente escritas con fines de denuncia, dando voz a los excluidos y arrojando luz sobre aspectos oscuros de la historia en formas accesibles al público general.

Clásicos como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), *Los hijos de Sánchez* (Lewis, 1964), *Hasta no verte Jesús Mío* (Poniatowska, 1969) y *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966) serían el prototipo de este género, mientras que otras se solapan con las llamadas *novelas o ficciones históricas*, para englobar piezas no necesariamente centradas en el relato del oprimido, con mayor aporte del autor en cuanto al uso de recursos literarios y desapego a los hechos, pero que en Latinoamérica y El Caribe suelen mostrar aspectos tenebrosos de la historia en la voz de un escritor comprometido con alguna postura política, como pudieran ser *Los de abajo* (Azuela, 1915), *Las lanzas coloradas* (Uslar Pietri, 1931), *La casa de los espíritus* (Allende, 1983), *El mar de las lentejas* (Benítez Rojo, 1984) y tantos otros ejemplos que no podemos negar se trata de un género mayor en nuestra literatura.

En *El etnotexto: las voces del asombro* (Niño, 2008), se puede encontrar una nueva mirada a esta forma de narrar, redescubriendo personajes marginados en nuestra cultura y de esa forma despertando a la sociedad a la necesidad de reconocer por la vía literaria la presencia de una sombra negada. Nos recuerda este autor que el efecto sobre el público de *La Vorágine* (1924) de José Eustaquio Rivera desató la primera toma de conciencia por parte del imperio inglés de la necesidad de atender a los abusos llevados a cabo en sus “colonias”.

Al decir de Fernando Aínsa (1991), en el arte hemos encontrado una forma de reinventar nuestra historia desde otros lugares, con la libertad que da la creación llenando agujeros inmensos que había dejado el recuento oficial de los vencedores. Es un giro con respecto al testimonio clásico, atendiendo más a la función poética del lenguaje, cuestionando “realidades” y recreando otros mundos de vida en el universo de la ficción. La obra entera de Alejo Carpentier (1904-1980), Gabriel García Márquez (1927 -) y Mario Vargas Llosa (1936 -), son vivos ejemplos de esta tendencia en nuestra literatura consagrada.

Algunos investigadores se han centrado específicamente en la *novelística de la violencia*, como el clásico trabajo de Ariel Dorfman (*Imaginación y violencia en América*, 1972). Un trabajo reciente realizado en Venezuela por el japonés Ryukichi Terao (2005) hace un recorrido histórico de las formas en las cuales se ha abordado el tema en la literatura desde nuestros países, rastreando las relaciones entre el entorno sociopolítico y los mundos de ficción recreados por nuestros escritores, proponiendo evidencias de una evolución en el género a través de su estudio literario.

También ha tomado fuerza otra forma de presentación del horror en la *literatura negra* y en lo que pudiera llamarse *crónicas urbanas*, herederas del género policial, donde el tiempo narrativo es el actual y se abandona el tono épico y político para entrar en mayor cercanía con los lenguajes y conflictos del ciudadano común, descreído y poco heroico, inmerso en la violencia de la modernidad tardía. La delincuencia es un tema recurrente y las motivaciones y explicaciones suelen centrarse en lo psicológico. *Ensayo de un crimen* (Usigli, 1944) y *Operación Masacre* (Walsh, 1957) son algunos casos pioneros. En Latinoamérica y el Caribe se han caracterizado sin embargo por no abandonar el tema político, aunque en algunos casos se reduzca a un fondo o escenario para el desarrollo de la trama.

Las novelas abordadas en el presente trabajo pueden ubicarse en uno o más de estos géneros y se prestan a interpretaciones socio-políticas e históricas así como a muchos tipos de estudios literarios. Por lo pronto, nos limitaremos a intentar una lectura desde la mirada propuesta de trauma/indirección, rastreando la presencia de categorías como la sombra, que nos permitan dar forma a la emergencia del elemento mítico del horror, nuestra Gorgona.

Una presencia maligna

El ambiente pintado por la novela *Satanás* (Mendoza, 2002) desde el inicio se divide entre la luz y la oscuridad, la pureza y la corrupción, la inocencia y la maldad como radiaciones de dos entidades etéreas contrapuestas.

Una luz intensa y joven nace desde arriba, desde las tejas transparentes del techo y las altas aberturas que hay en los muros, y se desparrama a todo lo largo de la plaza de mercado (11).

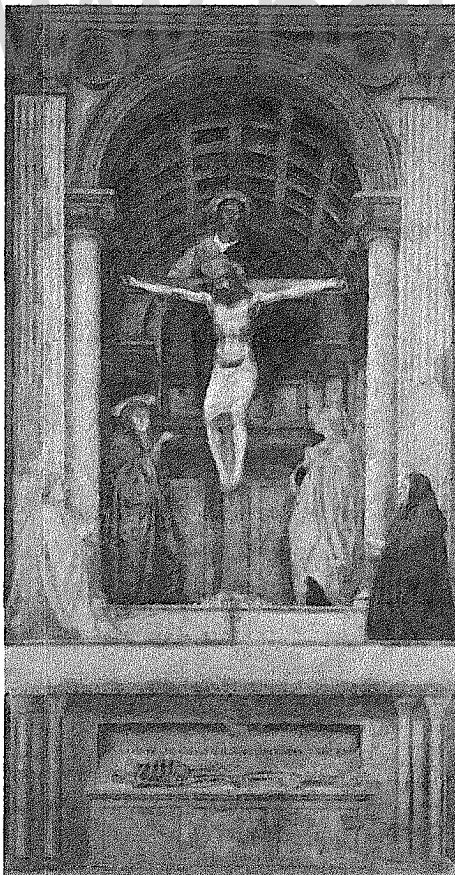
Una bella joven que es llevada por la necesidad y los abusos a enrolarse en una banda de ladrones. Un pobre hombre que asesina a mujer y a sus hijos pues ya no soporta el sufrimiento de su vida plagada de miserias, alterna entre el desesperado ser que acude al confesionario para llorar su crimen y un maligno personaje que se ríe y acusa al cura de ayudarlo a cometerlo. Una candorosa adolescente que experimenta un fenómeno de posesión, en el día es hija y estudiante ejemplar y en sus períodos de trance grita obscenidades. Un sacerdote que duda de su vocación ante un mundo cada vez más inundado de atrocidades, que se siente vencido por la maldad y además tentado a llevar una vida más humilde y mundana. Andrés, un artista, descubre que cuando se deja llevar por la posesión del acto creativo, genera imágenes de horror, revelando aspectos sombríos ocultos a su mente conciente.

La presentación de los personajes les revela como duales, lo cual se articula hacia el final de la novela con la alusión a *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson (1886), novela que ha sido estudiada desde la psicología jungiana (Sanford, en Zweig y Wolf 2001) como el proceso de descubrimiento de la dualidad de la propia naturaleza, es decir de la naturaleza humana. Hillman (1983) y López Pedraza (2000b) insisten más en una cualidad plural de la psique, sugiriendo que la dualidad es producto del monoteísmo, que al sólo contar con dos polos (bien y mal), concentra en la figura de Lucifer tantos aspectos que en religiones paganas se encontraban repartidos entre divinidades diversas, sin calificativos de positividad o negatividad.

A lo largo de *Satanás* abundan las referencias religiosas, desde el título de la obra hasta sus constantes alusiones a lo divino y lo maligno, impregnado por la mitología cristiana. Por ejemplo, el personaje que sirve de narrador reflexivo, tal vez el representante más directo del pensamiento del autor en la novela, tiende a recordar imágenes artísticas de historias religiosas que va asociando con los sucesos narrativos.

La primera es una comparación entre el *San Francisco* de Bellini y la *Santísima Trinidad* de Masaccio, centrada en la humildad versus la arrogancia (22).

San Francisco en el desierto.
Giovanni Bellini



La Santísima Trinidad.
Masaccio

Introducción que nos prepara para un relato cargado de juicios morales. Y efectivamente, la culpa es un elemento constante. La culpa social, por la miseria de los mendigos y los necesitados, frente a la opulencia de las clases altas y la comodidad de la posición de la Iglesia. El único elemento de la mitología pagana que introduce el autor, su referencia al infierno como *las lóbregas tinieblas del Hades*, con su alusión a Perséfone, no muestra la riqueza del inframundo que pintan los griegos, sino la visión unilateralmente tenebrosa del infierno cristiano, cuando la antigua novia del pintor se convierte en la *Proserpina* de Rossetti pues su conducta sexual promiscua la conduce (¿en castigo?) a la infección por Sida.



Proserpina. Dante Gabriel Rossetti

Aparecen indicios de otras emociones más complejas que la culpa en la novela. Una sensación de impotencia frente al mal, con su carácter netamente insondable, misterioso y por ello difícil de aprehender por discursos racionales.

“- el mundo no es tan simple como tú lo ves...

- te lo pasas reduciendo la complejidad del mundo a meros esquemas racionales...

- el mundo es más amplio, Enrique, más diverso y contradictorio de lo que tú sospechas”

(56)

Se cuestiona visiones simplistas sobre el mal, preguntándose sobre la opción de que sucesos tan obviamente condenables como un asesinato puedan tener otras vías de aproximación menos sencillas, intentando mirar otras facetas, como la posibilidad de un asesinato por amor.



Dos cabezas cortadas. Théodore Géricault.

Las dos imágenes de Gericault utilizadas como referencia en esta fase de la novela evocan sensaciones de horror. Y los personajes discurren en torno a la futilidad de los

argumentos racionales, la encarnación del mal y lo ineludible del horror en nuestro destino, la destrucción de humanos por humanos.

La anécdota de la balsa de la Medusa, historia de cómo tras un naufragio fueron abandonadas a su suerte a 150 personas en una frágil embarcación sobre la cual pudieron suceder los horrores más inimaginables, como el canibalismo y la traición, le sirve de metáfora sobre su visión del mundo, centrado en su vivencia de Bogotá como una ciudad maldita, poseída por una presencia maligna, tenebrosa, donde cada quien intenta sobrevivir en medio de la locura que se ha apoderado de todos ante el horror de una pérdida de sentido y trastocamiento de todos los valores que podían haber sostenido a la humanidad hasta ahora (64).



Los naufragos de la Medusa. Théodore Géricault

Así, tras la historia del naufragio nos brinda imágenes de una Bogotá rodeada por dos Cerros, Monserrat y Guadalupe, los cuales, según relata algún mito popular, serían dos volcanes dormidos, esperando para derramarse sobre la ciudad y devorarla en llamas. Otra imagen de la *sombra*, arquetipo de lo tenebroso que yace oculto dentro de nuestras profundidades.

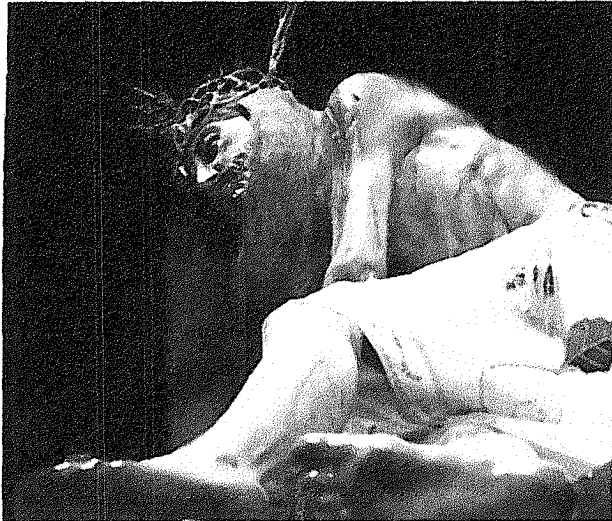


Cerro de Monserrate y Monasterio, Bogotá



Virgen de Guadalupe. Cerro de Guadalupe. Bogotá

Ambas coronadas por figuras de culto cristiano. La Virgen que rodea con sus brazos la ciudad. El monasterio donde se encuentra la imagen del Cristo Caído, humillado.



Nuestro Señor Caído de Monserrate

Son figuras que Mendoza va utilizando como emblemáticas de la destrucción de la ciudad y sus personajes, en un viaje irremediable hacia los infiernos.

Fuerzas descomunales

La joven bandolera es violada y se venga de ello pagando por la muerte de los atacantes, el sacerdote renuncia a sus hábitos, haciendo consciente su decepción y sentimiento de impotencia ante la maldad.

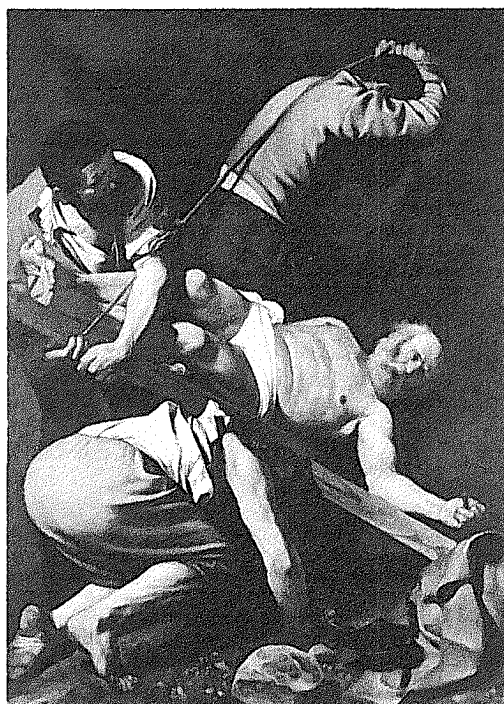
“sospecho que la humanidad se desmorona, que está siendo vencida y derrotada por fuerzas descomunales”. (160)

“frente a las escalinatas de la Catedral, un niño de unos seis años acurrucado a la entrada. Tiembla de frío y se abraza las piernas recogidas buscando un poco de calor.

“un hombre aparece por el costado izquierdo. Está vestido con harapos y tiene las mejillas cubiertas por unas llagas amarillentas y rosáceas...”

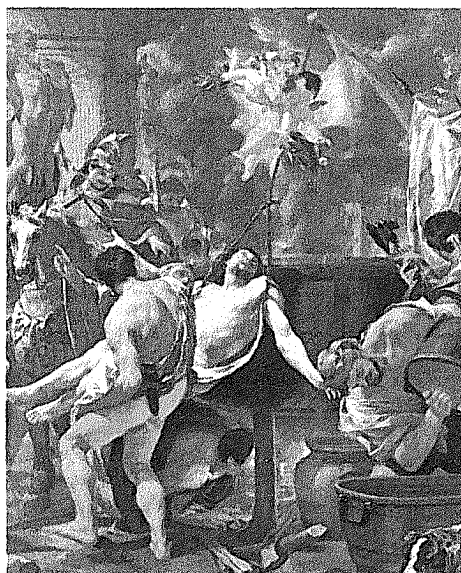
“una vieja desdentada y apoyada en un bastón surge a su derecha”

“un anciano de barba blanca con las cuencas de los ojos vacías le impide la salida y le susurra: apiádese de los pobres, jefecito”. (163)



La crucifixión de San Pedro. Caravaggio

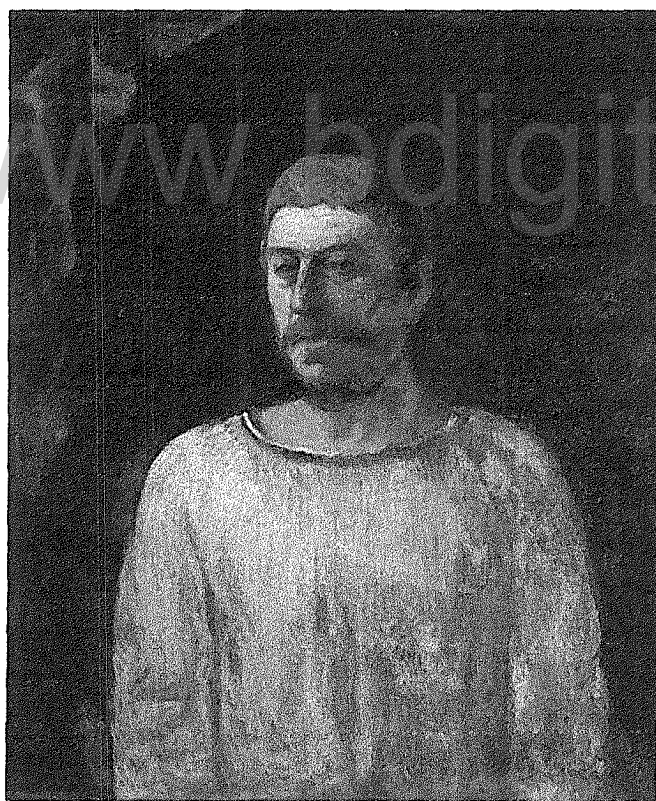
Imágenes de un mundo que al autor se le hace tenebroso, lleno de figuras hostiles, que cuestionan la comodidad de algunos con su miseria. El dios cristiano es sacrificado voluntariamente para redimir este mundo, se somete a vejaciones terribles para acabar completamente con la vida corrompida y renacer en la perfección, lavada de culpas a través de su propia carne y sangre divinas.



El martirio de San Juan Evangelista. Charles Le Brun

Y en la novela, efectivamente, ocurre un sacrificio final, llevado a cabo por el personaje que explicita la dualidad a través de la historia del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, quien tras una conducta seca y reservada oculta la gestación de una furia asesina, dirigida hacia un mundo hostil en general y por lo tanto recibida por víctimas aleatorias, unidas entre sí por las historias cruzadas que Mendoza nos fue presentando a lo largo de la obra.

Una lectura del Demonio cristiano que nos recuerda la permanente disposición al mal que se encuentra acechando dentro de cada uno de nosotros. Ese monstruo, esa presencia maligna que reina en la ciudad, se encuentra más cerca de lo que parece, la máscara gorgoniana asoma desde el espejo.



Autorretrato en el Gólgota. Gauguin.

A diferencia de novelas anteriores como *La ciudad de los umbrales* (1992), *La travesía del vidente* (1995), *Scorpio City* (1998), donde tiende a los argumentos

políticos, explicando la violencia de los personajes por causas socioeconómicas, se deja ver en *Satanás* la conciencia de un horror que ha penetrado el ambiente apoderándose insidiosamente de la ciudad (en este caso Bogotá) sin ofrecer explicación posible.

Tratándose de un autor contemporáneo de tendencia más bien izquierdista, heredero de la desilusión de los grandes relatos, interpretar su elección de elementos religiosos asociados a la culpa cristiana como una vía explicativa moralista, sería demasiado fácil. El desarrollo literario de la novela, con Lucifer impregnando la trama como ambientación más que como agente causal, logra dejarnos con la sensación de que se trata de un elemento mítico más que explicativo, la metáfora de la demonización como símbolo de la omnipresencia del mal.

Encontramos en esta obra la impregnación de un espíritu epocal marcado por la desilusión de las grandes utopías sociales, donde las explicaciones científicas y filosóficas se han agotado y, curiosamente, reemergen los grandes mitos, supuestamente descreídos, desacralizados, despotenciados desde la era del positivismo. En este caso la mitología cristiana es la que da contención al horror, nos brinda imágenes metafóricas del mal desde el acervo cultural del autor. Como un Perseo contemporáneo, tal vez menos conciente, como el artista personaje de su novela, Mendoza pinta el mundo desde la confusión de las emociones que le genera: horror, incertidumbre, trazando un panorama en cual afloran inevitablemente las imágenes de su cultura.

El cuerpo desmembrado

Abril rojo (Roncagliolo, 2006) comienza con un extenso informe técnico: la narración del hallazgo de un cuerpo carbonizado, en un lenguaje aséptico, remedo de un estilo “objetivo”, depurado de tonos emotivos y juicios de valor.

“Aproximadamente a las trece horas con diez minutos, el susodicho declarante consideró que el objeto era demasiado grande para constituir una caja, asemejando más bien un tronco quemado, negro y pegajoso. Procedió a retirar las últimas briznas de paja que lo cubrían, encontrando una superficie irregular perforada por diversos agujeros. Descubrió, según refiere, que uno de esos agujeros constituía una boca llena de dientes negros, y que en la prolongación del cuerpo quedaban aún retazos de la tela de una camisa, igualmente calcinada y confundida con la piel y las cenizas de un cuerpo deformado por el fuego.

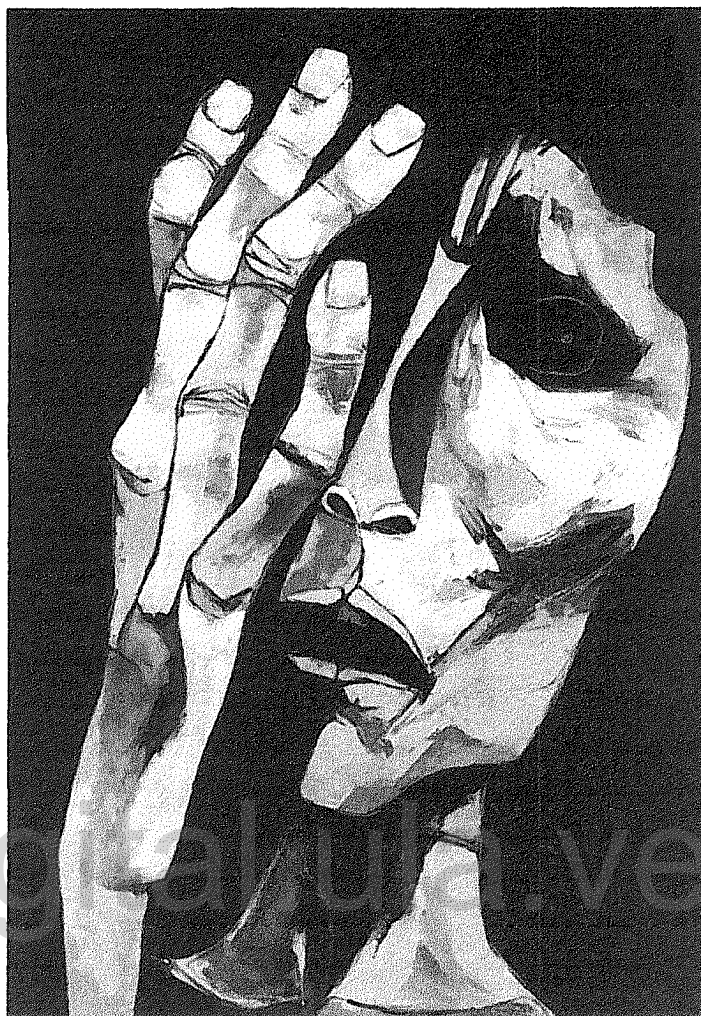
Aproximadamente a las trece horas con quince minutos, los gritos de terror de Justino Mayta Carazo (31) despertaron a los otros 1.575 vecinos de la localidad.”

(Roncagliolo, 2006. 15)

Es el estilo que asume el narrador para su protagonista, un anodino funcionario público, fiscal distrital del pueblo peruano de Ayacucho (rincón de los muertos, en quechua). Un personaje espectador, quien a lo largo de la novela se interna en un viaje por las sombras de su país y de los aspectos más oscuros de la naturaleza humana, manteniendo siempre una especie de pureza tórpida, una resistencia a ver. Un héroe poco convencional, arrastrado a su pesar por un camino hacia el inframundo.

Se empeña el funcionario en seguir los procedimientos legales indicados por los textos y en abstenerse de juicios e interpretaciones “sensacionalistas” ante una serie de sucesos cuya naturaleza aberrante es intolerable a su frágil cordura. Cada descripción del forense sobre las torturas a las que debe haberse sometido el cuerpo para alcanzar el estado en que se encuentra es rebatida con un razonamiento cauteloso. No descarta el “accidente”, los “crímenes pasionales” más habituales, hasta la mala intención de generar inestabilidad política. Ruega al médico “ahórreme los detalles sórdidos, por favor” (233). La intuición de este hombrecillo tan poco heroico le advierte que se encuentra cerca de la Medusa y que no soportará un encaramiento.

El fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar sintió que debía detenerse y encararlo. Le costó hacerlo. Quería irse. Se arrepentía un poco de haber insistido en investigar. Hay cosas que es mejor dejar pasar, olvidar. Hay cosas que se conjuran al mencionarlas, palabras que no se deben decir. Ni pensar. (153)



La edad de la ira. Guayasamín.

Sin embargo, las imágenes dantescas que despiertan estos relatos y la visión de los cadáveres van generando una inquietud inevitable. A su pesar, contra su deseo de olvidar, procede con una investigación que le va llevando a adentrarse en las ciénagas de un rincón álgido de la historia nacional, el enfrentamiento entre Sendero Luminoso y el ejército nacional, la sangrienta lucha librada durante más de diez años en Perú sin el reconocimiento oficial y que luego del encarcelamiento de su líder en 1992 se decretó exterminada, negando los violentos estertores que siguieron sucediéndose por una década y los ecos que aún hoy se dejan oír, como murmullos de fantasmas.

Nadie quería hablar de eso. Ni los militares, ni los policías, ni los civiles. Habían sepultado el recuerdo de la guerra junto con sus caídos. El fiscal pensó que la memoria de los años ochenta era como la tierra silenciosa de los cementerios. Lo único que todos comparten, lo único de lo que nadie habla.

(158)

No tengas miedo. Eso se acabó. La guerra se acabó.

Notó que la llamaba guerra. Nadie, aparte de los militares, llamaba guerra a lo que había ocurrido ahí. Era el terrorismo.

(207)

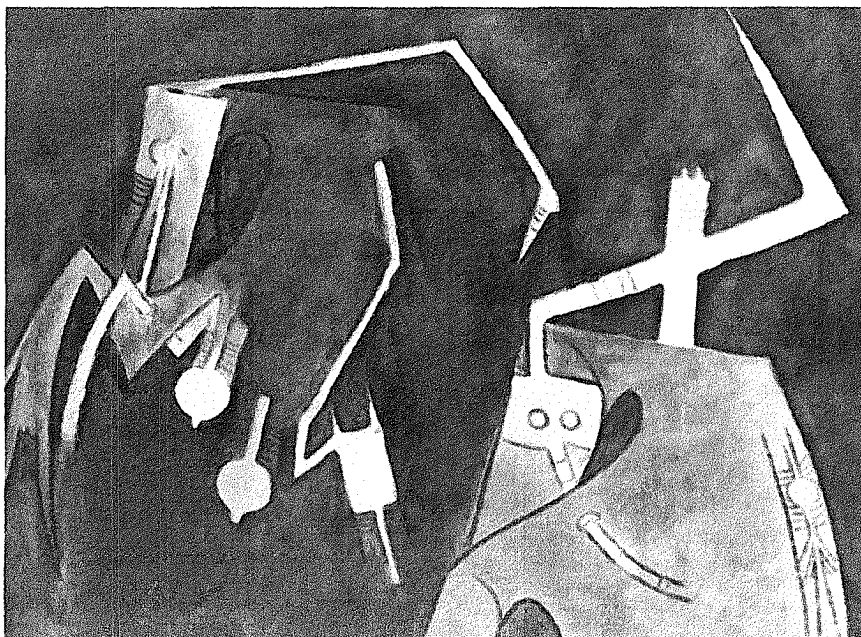
Félix Chacaltana se ve obligado por el peso de las circunstancias a enfrentarse a una temible historia oculta, a revivir en los relatos de testigos y protagonistas los procedimientos de tortura típicos del movimiento militar antiguerrilla, así como las manifestaciones de cruenta violencia de los campesinos.

Contra el impulso a creer en la necesidad de un ejército patriótico que les librase del monstruo terrorista:

"-¿Sabe usted lo que hacía Cáceres cuando encontraba a un terrorista en un poblado? -dijo-. Convocaba a todo el pueblo que le había dado refugio al terruco, acostaba al acusado en la plaza y le cortaba un brazo o una pierna con una sierra de campaña. A menudo daba orden a sus sinchis de hacerlo, pero a veces lo hacía él mismo, con la ayuda de otro. Lo hacían mientras el terruco estaba vivo, para que nadie en el pueblo pudiese dejar de verlo u oír sus alaridos. Luego enterraban las partes del cuerpo separadas. Y si la cabeza se seguía quejando, le daban el tiro de gracia justo antes de meterlo en el agujero, que luego obligaban a los campesinos a cubrir de tierra. Cáceres decía que con su sistema, ese pueblo nunca volvería a desobedecer." (181)

Contra la romántica ilusión de un pueblo oprimido que se defiende con sus manos desnudas y piedrecillas de un aplastante Goliath:

"-Yo les recordaré Uchuraccay- continuó el comandante-. Los campesinos no les preguntaron nada a esos periodistas. No podían, ni siquiera hablaban castellano. Ellos eran extraños, eran sospechosos. Directamente los lincharon, los arrastraron por todo el pueblo, los acuchillaron. Los dejaron tan maltrechos, que luego ya no les podían permitir volver. Los asesinaron uno por uno y ocultaron sus cuerpos como mejor pudieron. Creyeron que nadie se daría cuenta. ¿Usted qué opina de los campesinos? ¿Qué son buenos? ¿Inocentes? ¿Que se limitan a correr por los campos con una pluma en la cabeza? ¿No sea ingenuo pues, Chacaltana. No vca caballos donde sólo hay perros." (47)



Reflejos de Dhambala. Wilfredo Lam.

La narración de los actos violentos por parte de los senderistas es menos explícita. Es probable que sus hazañas ya hayan sido suficientemente explotadas por el discurso oficial, con el cual es evidente que el autor no desea identificarse. Posiblemente haya algo más, una sensación de extrañamiento que no le permite adentrarse en la lógica guerrillera sino observarla desde una distancia temerosa. El énfasis se encuentra en la impresión de encontrarse frente a una cultura ignota (a pesar de, o quizás más aún, por su temible cercanía, lo *sinistro* del otro dentro de mí), en un respeto temeroso por su arrojo e impenetrable disposición hacia la muerte. La novela tiene reiteradas alusiones a la dificultad para comunicarse con los campesinos y/o con los indígenas, la barrera del lenguaje, las diferencias culturales, pintando un abismo que separa el idioma oficial de los murmullos de un país subterráneo, aparentemente ajeno también a la conciencia del escritor.

“El fiscal abandonó la comisaría. Se dirigió a la casa de Teodoro mirando hacia los cerros, como si desde ahí pudiese descubrir el escondite de Justino. Entendió que el enemigo era como los cerros: mudo, inmóvil, mimético, parte del paisaje.” (125)

Los intentos del protagonista por relacionarse con este mundo son frustrantes. No comprende el quechua ni puede pensar más que de forma racional. Pareciera que refleja en su caricaturesca incompetencia una sensación del escritor, quien se acerca indirectamente al sentimiento del oprimido, pues no puede, por falta de experiencia, y lo reconoce¹⁸, ponerse en su lugar. Su forma de acercarse a la posición del indio es recurriendo a un cuento de José María Arguedas¹⁹, *el sueño del pongo* (1965) que pone en boca de un senderista encarcelado:

Habla de un pongo, lo más bajo de los esclavos de una hacienda, un siervo de os siervos. Un día, el pongo le cuenta a su patrón que ha tenido un sueño. En su sueño, morían los dos y se iban al Cielo. Ahí, Dios mandaba a sus ángeles a que cubriesen al pongo de estiércol, hasta que toda su piel quedase oculta por la mierda. En cambio, al rico ordenaba que lo bañasen en miel completamente. El patrón está contento de oír el sueño del pongo. Le parece justo, cree que eso es exactamente lo que hará Dios. Lo anima a continuar. Le pregunta: ¿Y entonces qué pasa? El pongo le responde: Entonces, cuando vio a los dos ya cubiertos respectivamente de estiércol y miel, les dice: ahora lánanse mutuamente todo el cuerpo, el uno al otro, hasta dejarse completamente limpios. Eso debe ser la justicia divina, el lugar donde todo se vuelve al revés, donde los derrotados se vuelven vencedores. (218)

Impresiona como más fácil ubicarse en el lugar del militar, desde donde sí puede enunciar razonamientos comunicables:

¿Alguna vez se ha sentido sitiado por el fuego y ha sabido que su vida en ese momento vale menos que un pedazo de mierda? ¿O se ha visto metido en un pueblo lleno de gente sin saber si quieren ayudarlo o matarlo?... ¿Sabe lo que es eso? No. Usted no tiene la menor idea de lo que es eso. Usted estaba en Lima, pues, mientras su gente moría. Estaba leyendo poemitas de Chocano, supongo. Literatura, ¿verdad? La literatura dice demasiadas cosas bonitas, señor fiscal. Demasiadas. Ustedes los intelectuales desprecian a los militares porque no leemos... Nuestro problema es que estamos hasta los huevos de la realidad, nunca hemos visto las cosas bonitas de las que hablan sus libros. (171)

Lo cual no implica que en la novela se justifique esta posición. Al contrario, presenta relatos de los abusos del poder militar que se acercan al estilo testimonial tradicional, en su tono de denuncia. Por ejemplo, cuando el personaje de Olazábal narra las

¹⁸ En *La cuarta espada*, reportaje sobre la vida de Abimael Guzmán, hace constante alusión a su condición de “pijo”, miembro de la clase alta, y a su dificultad para comunicarse con los senderistas. Reconoce que se atreve a entrevistar a LÑKLH por considerar que tal vez por provenir ella de las clases acomodadas del Perú pueda permitirle un acercamiento.

¹⁹ Escritor peruano (19-19) quien se ha clasificado como escritor “indigenista”..... muestra en su narrativa la tragedia de un mestizaje logrado a medias, el indio como sombra negada del criollo.... Violencia....

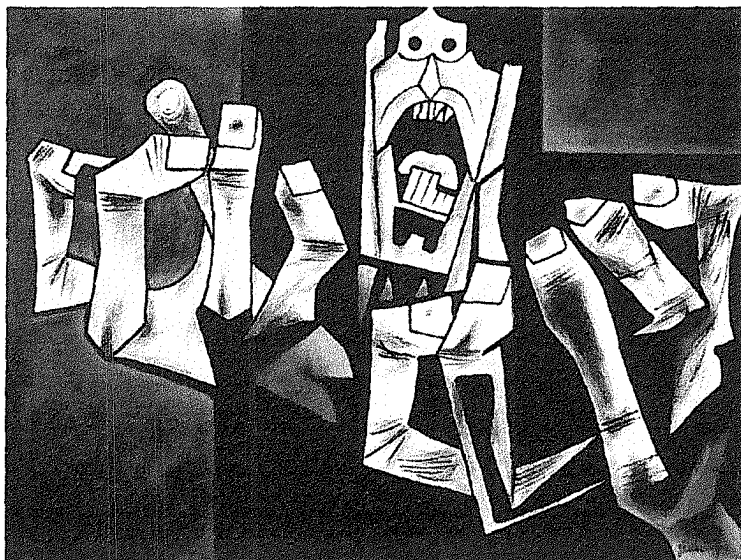
represalias que generó la resistencia de una compañera presa por negarse a entregar su radio a los guardias.

“Nos declararon amotinados... Los de Fuerzas Especiales se nos arrojaron encima, señor fiscal. Eran unos doscientos armados con garrotes, gases paralizantes y cadenas, sueltos como perros rabiosos cruzando el patio a zancadas, hacia nosotros. La mayoría de los nuestros estaban esposados o con grilletes. Algunos, que estábamos libres, corrimos a rodear a Alina para defenderla... Unos veinte de ellos vinieron directamente hacia ella. Nos rociaron la cara, y mientras no podíamos ver nos arrojaron a garrotazos al suelo. Ahí no se detuvieron hasta asegurarse de que no podríamos levantarnos en mucho tiempo.... A mí me dieron en la cabeza, en los testículos, en el estómago... pero no se quedaron contentos con eso- ahora, Durango miraba hacia algún punto de la pared blanca, hacia algún lugar del infinito-. A las mujeres les... -cerró los ojos-... les arrancaron la ropa, y luego, frente a nosotros, empuñaron sus garrotes riéndose, diciéndoles cosas, <ven, mamita, que te va a gustar> decían... ¿Quiere... quiere usted saber lo que les hicieron con esos garrotes, señor fiscal? (220)

El personaje del fiscal le sirve al autor para ilustrar nuestro deseo de no ver, de no saber sobre el horror, al estilo ilusionista denunciado por Marx (1929), de confiar en las instituciones y en el poder que protege el orden social.

No. El fiscal no quería saberlo. Quería levantarse e irse, quería cerrar los ojos y apretar los dientes para siempre, quería arrancarse las orejas para no tener que seguir oyendo. El terrorista ya no disimulaba las lágrimas que rodaban por sus mejillas.

-Debería saberlo -continuó, ahora mirando fijamente al fiscal, con odio_. Debería saber lo que le hicieron con sus garrotes a las mujeres, porque luego a los hombres nos hicieron lo mismo... (221)



La edad de la ira. Guayasamín.

Pero es el discurso del militar el que Roncagliolo logra presentar más coherentemente, pues es capaz de desmontarlo en su locura destructiva. A través de su elaboración del personaje del Comandante Carrión, logra ilustrar el horror de la

violencia que genera el miedo al otro, la construcción del “terruco” como ese enemigo sin forma humana, mudo e inaprensible como el paisaje, imposible de comprender, del cual debemos defendernos, a través de su aniquilamiento. Y en el proceso que vive Chacaltana de humanizar al otro y descubrir el mal en “su bando”, en el bando oficial, puede verse la entrada al Hades, ese acercamiento a la sombra, a la historia negada, a ese territorio más allá del fin del mundo donde habitan las Gorgonas y que se encuentra dentro de nosotros mismos.

La historia de la violencia política en Perú como corriente subterránea de una novela policial, que va relatando terribles asesinatos, los cuales hacen alusión (con notas firmadas por Sendero Luminoso y víctimas todas relacionadas con el conflicto) a esta guerra de la cual nadie quiere hablar, y también se encuentran llenos de motivos religiosos. Todo ocurre en el marco de la Semana Santa. Una cruz quemada en la frente del primer cuerpo, la cremación, siete puñaladas en el pecho como los de la Virgen Dolorosa, la corona de Cristo:

“el occiso presentaba, para más señas, una corona ceñida a su frente consistente en un metro y medio aproximadamente de alambre de púas, enrollado en torno a la cabeza y apretado sobre ella en circunstancias en que atravesaba la piel de todo el perímetro craneal.” (233)

Otro cuerpo vaciado completamente de sangre remite al Cristianismo pero también, como lo recuerda el personaje del sacerdote, a los cultos paganos, a la sangre sacrificial. A través de él, nuestro autor propone una reflexión sobre la superposición de mitologías:

“Las festividades se superponen. El carnaval es originalmente una celebración pagana, la fiesta de la cosecha. Y en la Semana Santa también resuenan ecos de la cultura andina anterior a los españoles. Es porque no tienen fecha fija, como la Navidad, sino que dependen de las estaciones.” (198)

“Es el mito del eterno retorno. Las cosas pasan una vez y luego vuelven a pasar. El tiempo es cíclico. La tierra muere después de la cosecha y luego vuelve a nacer para la siembra. Sólo disfrazan a la Pachamama con el rostro de Cristo”. (199)

En esta concepción cíclica del mundo que se adjudica a las culturas andinas precolombinas, está implícito que el comienzo de una nueva era siempre es posterior

a un apocalipsis. El término quechua "pachacuti" (pacha = mundo, cuti = transformarse) es el que mejor representa tal concepción (según Vervuert, 1998).

Así, Roncagliolo va introduciendo lo mítico como cualidad central de este relato de horror, imposible de explicar, como lo requeriría su lectura desde otros lenguajes. El fiscal va intuyendo la relación de los asesinatos con la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, comienza a ver la violencia que simboliza ese cuerpo sacrificial lacerado y expuesto en las fiestas cristianas, con lo cual se le hace *intolerable* su imagen.

La imagen de Cristo crucificado vigilaba el altar mayor desde lo alto. Félix Chacaltana se fijó en su tétrica desnudez, en las gotas de sangre que corrían por su rostro, en las heridas de sus manos y sus pies atravesados por clavos, en el tajo que descendía por su costado. (55)

La imagen de Cristo capturado por los judíos tenía las manos atadas y signos evidentes de tortura. De soslayo, se fijó en ese cuerpo amoratado y exhausto, en sus cardenales y sus cicatrices. Sintió que no podía mirarlo directamente durante el recorrido. (185)

A la vez que va emergiendo de fondo un relato mítico alterno o superpuesto, el de otro rey mártir, el de otro líder torturado y una historia alternativa de la reencarnación divina.

- En los Andes existe el mito de Inkarrí, el Inca Rey. Parece haber surgido durante la colonia, después de la rebelión indígena de Tupac Amaru. Tras sofocar la rebelión, el ejército español torturó a Tupac Amaru, lo golpearon hasta dejarlo casi muerto... Luego tiraron de sus extremidades con caballos hasta despedazarlo.

-Los campesinos andinos creen que las partes de Tupac Amaru fueron enterradas en distintas partes del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir. Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse. Y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera. (240-241)



La edad de la ira. Guayasamín.

Los asesinatos se van vinculando con el mito del rey Inca más llamativamente a través de su desmembramiento, constituyendo una especie de “Frankenstein” americano, con fragmentos de los cadáveres de “un terrorista, un militar, un campesino, una mujer, un cura”, que pretenden ser unificados simbólicamente para “construir la historia”, “...para que la tierra se estremezca, se incendien las praderas, lo de arriba quede abajo y lo de abajo, arriba” (317).

Recordemos que el desmembramiento, la destrucción de la unicidad, la singularidad del cuerpo, es una imagen de horror más poderosa que la muerte, ese paso a otros mundos. Se trata del aniquilamiento de la dignidad de la unidad de sentido que representa el cuerpo humano. Y el narrador lo ilustra con los asesinatos que ocurren en el tiempo actual de la novela, así como en el reconocimiento de la existencia de fosas comunes llenas de cuerpos fragmentados, los restos anónimos de los torturados, como pústulas en el corazón de la tierra andina.

Al principio le pareció ver sólo cajas, cajas viejas y destruidas, rodeadas de talas carcomidas por el tiempo y la tierra. Pero luego, lo que había pensado que eran rocas y tierra fue cobrando una forma más precisa ante sus ojos. Eran miembros, brazos, piernas, algunos semipulverizados por el tiempo de enterramiento y otros con los huesos claramente perfilados y rodeados de tela y cartón, cabezas negras y terrosas una sobre

otra, formando un montón de desperdicios humanos de varios metros de profundidad. Ni siquiera se veía el final de esa acumulación de huesos y cuerpos secos.

Cerró los ojos. Le parecía que los cuerpos allá abajo eran espejos que lo multiplicaban hasta el infinito. (165)

En esta imagen del Inca descuartizado, bajo la Tierra, reconstruyéndose para levantarse y trastocar el orden imperante, está el énfasis del autor, su juego entre ambas mitologías superpuestas para acercarse fenómenos de su cultura que no puede comprender desde el discurso racional.

Pero hay una referencia más indirecta a la mitología inca, en el recurso de intercalar el relato lineal de los acontecimientos centrales del hilo de la trama por un lado con informes oficiales, así como también con fragmentos que parecen transcripciones de un discurso oral, habla que va marcando el ritmo de la tensión narrativa:

en esta ciudad los muertos no están muertos. caminan por las calles y les venden caramelos a los niños. saludan a los mayores. rezan en las iglesias. a veces son tantos que me pregunto si yo también estaré muerto. quizá esté desoyado y descuartizado, mis pedasos arrastrándose por el suelo de un estanque. todo lo que veo es sólo lo que ven mis ojos que quizá ya no estén aquí. (62)

¿ves las manchas en la tierra? ¿ves el color rojo de los charcos en la noche? es tu semilla, justino, eres tú el que riega la tierra para que de sus entrañas crezca el mundo por el que hemos peleado tanto. (169)

¿lo hoyes? es como un golpeteo.

es hora de acerte libre. es hora de que vuelas. (225)

cristo tiene una túnica granate y oro. dicen que lo hicieron dos ángeles en una noche y luego huyeron. dos ángeles como nosotros, ¿no? dos ángeles haciendo a cristo a su imagen y semejanza, a la nuestra, para que recorra todos los años el camino del calvario.

antes mi voz era pequeña, como un arroyito. poco a poco ha ido creciendo, como un gran torrente. (226)

¿as estado hablándole de mi, padrecito?

¿as estado hablándole de mi a dios?

áblale de mí. dile que me haga un sitio. yo haré que te escuche. si, te escuchará. podrás poner tu cabesita clava sobre su regaso y lamer sus piernas. (255)

emos llegado al final. oh, los finales son tan tristes. no. este es un final felis. es en realidad un nuevo comienzo.

me gustan tus ombros. son suaves. a los demás también les gustarás. heres el centro de todo ¿sabías? todas las partes irán a ti. (297)

A pesar de indicar al final de la novela que son obra de la locura de un letrado, se insinúa en estas notas la presencia de una conciencia mítica, narran el cumplimiento de rituales que siguen una lógica irracional, sagrada, que no puede inscribirse en la lógica de la escritura, con sus mismas normas de ortografía. Esto nos recuerda nuevamente el mito de Inkarrí.

Y preguntó el dicho *Ynga* a fray Uisente quién se lo auía dicho. Responde fray Uisente que le auía dicho euangelio, el libro. Y dixo *Atagualpa*: "Dámelo a mí el libro para que me lo diga." Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, comensó a oxear las ojas del dicho libro. Y dize el dicho *Ynga*: "¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro!" Hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho *Ynga Atagualpa* (Poma de Ayala 1980, II, 392, c.p. Vervuert 1998,).



El guerrero. Wilfredo Lam

Vervuert (1988), recoge esta historia de cómo Atahualpa despreció la Biblia, pues los Inca como cultura oral no podían comprender a un libro que hablase, el lenguaje entre ellos es para la comunicación y los mitos se cuentan una y otra vez, siempre de acuerdo al momento, de manera que van pasando por transformaciones necesarias,

son relatos únicos, producidos en el encuentro con el interlocutor. Mitos vivos, historia siempre móvil, versus la historia sagrada del colonizador, para quien la escritura más que comunicación es la forma de preservar la verdad, es decir, de fijar el estado de las cosas, lo cual es decir, de mantener el poder. La petrificación del mito de Jesucristo en las sagradas escrituras que se inscriben como dogma, ocultas en el libro, se opone a la cultura americana oral y, ante el sacrilegio, los españoles toman venganza por este acto del rey. Una cultura que no respeta el libro sagrado no merece respeto, es ajena e incomprensible.

Vervuert (1988) narra este encuentro, este choque entre culturas, como el acontecimiento desencadenante de la masacre de los incas, y a través de transcripciones de distintas versiones del mito de Inkarrí, nos indica la importancia en él de la oposición entre oralidad y escritura. Por ejemplo, en las descripciones de los inca como mudos, o sin ojos. Y en la afiliación permanente de la pluma (y la cruz) con la espada. El conquistador armado por la letra, el sometimiento de los indígenas basado en el poder de la palabra escrita. Las investigaciones de Walter Ong (1987) y Eric Havelock (1986) son ya clásicas demostraciones de cómo se instituyó arbitrariamente la alfabetización como valor asociado a la superioridad, considerándose los sistemas orales como “inferiores”, cuando desde los trabajos de Levi Strauss (1978) se ha mostrado que se trata de sistemas de pensamiento distintos y equivalentes.

Nos parece ver en *Abril rojo* un reconocimiento a la existencia de una lógica distinta a la escritural. Aún cuando los personajes se declaran incompetentes para comprenderla, admiten la presencia de imágenes imposibles de abarcar con el alfabeto tradicional.

Casi al final de la novela, el personaje principal y el más evidentemente apegado a la letra muestra señales de estar sufriendo una metamorfosis, la cual incluye una sensación de desamparo ante un discurso oficial mentiroso y sobre todo inefectivo.

El fiscal levantó la cabeza de la máquina de escribir. Esta vez, ni siquiera se fijó en la sintaxis de su informe. Le pareció que, simplemente, era un papel inservible. Los datos no bastaban. Los hechos narrados no tenían nada que ver con el asesinato... No tenía nada que ver con lo verdaderamente importante. Ninguno de sus informes, en realidad, tenía nada que ver con lo importante. Pensó que la información relevante era justamente lo que su informe no contenía... (234)

Esta transformación no es liberadora, sino que lleva a la desestructuración que recordara Micklem (1979) en su asociación de la Gorgona con la psicosis. En su acercamiento a los monstruos míticos de la cultura, en su peregrinaje hacia el horror, Chacaltana se topa de frente con sus propios monstruos internos. Descubre lo fácil que resulta dominar a otro más débil cuando poseído por el horror somete sexualmente a la mujer de quien se está enamorando, con esto destruyendo sus posibilidades de “salvación” en esta historia. Las muertes se conectan todas con él, incriminándole, a la vez que la tensión le empuja hacia el recuerdo *intolerable* de la muerte de sus padres, provocada por él mismo. Como un Edipo actual resulta enceguecido por este retorno de lo reprimido y es condenado al destierro. A diferencia del reflexivo Edipo en Colona de Sófocles, Roncagliolo pinta un héroe petrificado por la mirada de la Gorgona, enloquecido y perdida la facultad de ordenar la realidad a través del lenguaje, fracturado su mundo de sentido se extravía en un fallido intento por integrar los mundos míticos del cristianismo y el imperio inca.

Una imagen final, apenas mencionada una vez en la novela:

El fiscal pensó en la fiesta del Turupulkay. El cóndor inca atado por las garras a la espalda de un toro español. El toro agitándose violentamente mientras se desangra, sacudiendo al enorme buitre asustado que le picotea la cabeza y le desangra el lomo. El cóndor trata de zafarse. El toro trata de golpearlo y tumbarlo. Suele ganar la lucha el cóndor, un vencedor despellejado y herido.

-Eso es una celebración folklórica -dijo tímidamente-. No es terror...” (46)

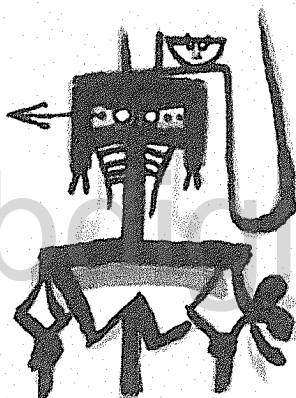


Fukú americanus

“un demonio que irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas.”

Junot Díaz (2008) nos relata la historia de una maldición, y esto está claramente especificado desde el inicio.

Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos; que fue la perdición de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba; que fue un demonio que irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas. Fukú americanus, mejor conocido como fukú —en términos generales, una maldición o condena de algún tipo: en particular, la Maldición y Condena del Nuevo Mundo (1).



Autoretrato. Wilfredo Lam

La novela está salpicada de alusiones míticas caribeñas tradicionales mezcladas con referencias a los cómics, mitos de la épica germánica, celta y los cuentos de hadas o historias tradicionales norteamericanas, cultura fusionada con el Caribe en la familia del personaje central, quien vive permanentemente entre dos mundos cruzados, como el escritor.

... Por supuesto, como ya se deben haber imaginado, yo también tengo un cuento de fukú. Me gustaría decir que es el mejor de todos —el fukú número uno— pero no es así. El mío no es el más pavoroso, ni el más rotundo, ni el más doloroso, ni el más lindo.

Es sencillamente el que me tiene agarrado por el cuello.

No estoy muy seguro que a Óscar le hubiera gustado esto del «cuento de fukú»; le fascinaban la ciencia ficción y la fantasy y creía que esa era la clase de

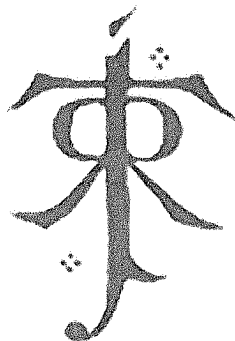
historia que todos vivíamos. Preguntaba: ¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo? ¿Qué más fantasy que las Antillas?

Pero ahora que sé cómo terminó todo, tengo que preguntar a mi vez: ¿Qué más fukú? (Díaz, 2008)

La trágica historia de Oscar, quien repite el ciclo de violencia que ha perseguido durante varias generaciones a su familia, es relatada con un humor que contrasta con las imágenes de horror de la tortura en la dictadura trujillana, el abuso policial que se mantiene en la isla, en el Caribe y en América hoy día, el mal que se expresa de múltiples formas en lo histórico y en lo cotidiano, en la literatura y en los cuentos de hadas, en las crónicas periodísticas así como en las anécdotas familiares y en los cómics, en el mito y la ficción.

Todo el mundo en Santo Domingo tiene en su familia una historia sobre el fukú. Tengo un tío en el Cibao, padre de una docena de hijas, que creía que una ex amante lo había maldecido para que no pudiera tener varones. Fukú. Tengo una tía que creía que la felicidad le había dado la espalda porque se había reído de una rival en su funeral. Fukú. Mi abuelo paterno está convencido de que la diáspora es la venganza de Trujillo por la traición de su pueblo. Fukú. (Díaz, 2008)

A pesar de ambientar el tiempo actual de la novela en una de las ciudades emblemáticas de la modernidad, Nueva York, el autor hace énfasis en los aspectos mágicos de la historia. Marcando una distancia con el realismo maravilloso refiriéndose a *Mc Ondo* como su forma de resumir lo que queda hoy en día de aquella época literaria en Latinoamérica, nos brinda una muestra de cómo se expresan en la actualidad los elementos míticos de distintas culturas, mezclando historias del Caribe con la saga de Tolkien y alusiones constantes a distintas historietas norteamericanas, en su recreación de una generación hija de la diáspora.



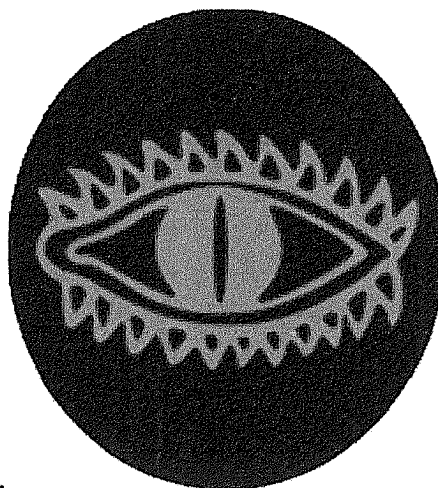
Resulta difícil seguir el hilo de la narración mítica, porque se manifiesta en su forma más contemporánea, fragmentada, dispersa en un sincretismo que va mucho más allá de la superposición de dos grandes mitos que nos muestra *Abril rojo*. En esta novela es evidente que no existe un solo relato mítico distinguible que sostenga la sacralidad de la historia. El *fukú* se nos muestra como una creencia caribeña, casi reducida a superstición, aunque el autor le confiere un poder que no deja lugar para pensar en que desprecie el elemento mágico, pero este elemento no tiene anclaje (explícito en la obra) en historias fundacionales de creación, ni en rituales de sacrificio, redención o resurrección consagradas en textos oficiales. La inmolación del *nerd* por conocer el amor, la condena de los dioses por negarse al sacrificio de la virgen, la mala suerte de una familia donde nace un hijo negro, la maldición de todo un linaje de descendientes del pueblo que entregó sus dioses al Almirante. La figura de la mangosta, una especie de animal legendario, quizá un *baká*, que se presenta en los momentos agónicos de los personajes principales, cuando se encuentran entre la vida y la muerte o como en el sueño de Oscar, cuando saben que van a morir. El eterno retorno, la circularidad mostrada en acontecimientos similares que se repiten en distintos personajes, tiempos y espacios.

Díaz (2008) presenta estos elementos simbólicos dispersos deliberadamente a lo largo de la obra, de manera indirecta, ya no acogidos bajo el manto de Una Historia Sagrada, sino en alusiones literarias modernas, nuevas propuestas de lo mítico para nuestra cultura urbana contemporánea. Además de la saga de *El señor de Los Anillos* (1954-5) y cómics que hablan de superhéroes tratados como villanos, el título *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* alude, por un lado, a Oscar Wilde (1854 – 1900), escritor homosexual, irreverente, quien se enfrentó al orden imperante y por ello fue inmolado. Además, a un cuento corto de Ernest Hemmingway (*La breve vida feliz de Francis Macomber*, 1936), donde se narra el insólito surgimiento de coraje en el último día de la vida de un apocado personajillo. En este espíritu de invocación de héroes poco comunes, Díaz recrea con su protagonista un personaje imposible, impensable en el siglo pasado, aún difícil de tolerar para el lector acostumbrado a una literatura “nuestra”. Un gringo-dominicano obeso, *nerd*, obsesionado con los cómics estadounidenses y con su virginidad.

Y a través de la historia de vida de Oscar, el autor logra contarnos la repetición incesante del círculo de la violencia, el abuso y la crueldad, representados por la maldición caribeña que ha caído sobre su familia. En una lectura más obvia, como relato de los abusos de Trujillo y la revivencia traumática de sus crueldades, en las secuelas que ha dejado por varias generaciones de dominicanos. Pero el elemento mágico y la mención de entrada a la llegada de Colón al “Nuevo Mundo” remite a una interpretación del “trujillismo” como maldición histórica ancestral, como la perpetuación de la dominación del hombre por el hombre, manifestada intensamente en el encuentro o más bien el choque violento entre dos culturas y repetida infinitamente en la América actual, a través del racismo y la vergüenza étnica, el abuso hacia la mujer, la exigencia hacia los varones de parecerse a un prototipo del macho, el acoso escolar y en general todas las formas de discriminación y sometimiento que se mantienen en la actualidad.

I am the Elder King: Melkor, first and mightiest of all the Valar, who was befote the World and made it. The shadow of my purpose lies upon Arda, and all that is in it bends slowly and surely to my will. But upon all whom you love my thought shall weigh as a cloud of Doom, and it shall bring them down into Darkness and despair. Wherever they go, evil shall arise. Whenever they speak, their words shall bring ill counsel. Whatsoever they do shall turn against them. They shall die without hope, cursing both life and death. (37)

El Mal, a lo largo de la novela, encarnado por Trujillo, a quien se refiere el narrador en diversos momentos como “nuestro Sauron²⁰, nuestro Arawn²¹, nuestro Darkseid²²,



nuestro eterno dictador.

²⁰ El antagonista principal de *El señor de los anillos*. Sauron significa en quenya (idioma élfico inventado por Tolkien) El Horripilante o El Aborrecido.

²¹ El Señor de las Tinieblas, en la mitología galesa, recreado por Lloyd Alexander en *Las Crónicas de Prydain*.

Díaz retoma la historia de las vírgenes sacrificadas al Dios Trujillo contada en *La Fiesta del Chivo* (2000), incluso adoptando el mismo nombre de familia usado por Vargas Llosa, Cabral. Por un lado se mofa de la recurrencia, diciendo que “la Historia de la Chica que Trujillo Deseaba era demasiado trivial para constituir un buen mito fundacional” sobre el destino trágico de las familias perseguidas, pero también la considera una manifestación del mito de Anacaona, “la flor dorada, la india más bella del mundo”, asesinada por negarse a entregarse a un español (244).

Su relato de la historia dominicana se va dando en su mayoría a través de notas al pie²³, donde deja anécdotas más que datos verificables, constituyendo una buena muestra de la naturaleza de nuestras historias populares, menos identificadas con el Discurso Oficial que los reportes épicos de la literatura histórica convencional.

El humor constante en la obra no banaliza en ningún momento su sentido trágico. Recordándonos la liviandad preconizada por Calvino²⁴, se trata de una ironía punzante, como en “así es, pertenezco a una cultura en la cual el nacimiento de un hijo negro es tomado como signo de mala suerte”. Y el tratamiento de las descripciones de violencia alterna comentarios jocosos con el reconocimiento de la presencia del horror.

How she survived I'll never know. They beat her like she was a slave. Like she was a dog. Let me pass over the actual violence and report instead on the damage inflicted: her clavicle, chickenboned; her right humerus, a triple fracture (she would never again have much strength in that arm); five ribs, broken; left kidney, bruised; liver, bruised; right lung, collapsed; front teeth, blown out. About 167 points of damage in total and it was only sheer accident that these motherfuckers didn't eggshell her cranium, though her head did swell to elephant-man proportions. Was there time for a rape or too? I suspect there was, but we shall never know because it's not something she talked about. All that can be said is that it was the end of language, the end of hope. It was the sort of beating that breaks people, breaks them utterly²⁵.

²² Darkseid o lado oscuro, es el nombre de un supervillano personaje del cómic estadounidense, *Historias del Cuarto Mundo en la Tierra*. Su principal poder es el Efecto Omega, una devastadora forma de energía de sus ojos, capaces de dispersar las moléculas de la mayoría de los objetos o de los organismos mientras los va quemando de manera eficaz, borrándolos de la existencia ya que los destruye a nivel molecular.

²³ En un tributo, nuevamente, a Tolkien, célebre por su empleo de este recurso para contar otra historia dentro de la historia.

²⁴ Ver en capítulo I el desarrollo de esta idea.

²⁵ Cómo sobrevivió nunca lo sabré. La golpearon como si fuera una esclava. Como si fuera un perro. Permítanme pasar por alto la violencia en sí y reportar apenas el daño infligido: clavícula, hecha trizas: húmero derecho, triple fractura (nunca volvería a tener mucha fuerza en ese brazo); cinco costillas, fracturadas; riñón derecho, magullado; hígado, magullado; pulmón derecho, colapsado; dientes frontales, volados. Cerca de 167 puntos de impacto y fue sólo accidental que los hijueputas no le reventaran el cráneo como una cáscara de huevo, aunque la

Y con toda la ironía que indica el uso del término *Mc Ondo*, también se permite algunas escenas reminiscentes de la literatura postboom llamada realismo-maravilloso, como la oración de La Inca para salvar a Belí, una noche rezando intensamente, con todas sus fuerzas, tanto que la chica la vio entre aquel cañaveral en medio de la paliza y una aparición mágica, la mangosta, la saca de la muerte y la conduce hacia su casa de vuelta. Belí resucita y La Inca se apaga, sus fuerzas se agotan en aquel extremo esfuerzo de invocarla.

Aunque se trata de una novela urbana, aparentemente destinada a un público joven, transculturizado, desconocedor de la historia dominicana, integra costumbres, tradiciones, formas de ser y actuar propias de la historia rural de los pequeños pueblos y provincias caribeñas. Es capaz de recoger la complejidad del imaginario cultural dominicano con todas sus contradicciones en una pluralidad de significaciones que enriquecen la temática literaria.

Estas muestras de *saudade* alternadas con las peripecias urbanas del nerd dominicano Oscar en Nueva York, la lucha de su hermana Lola, (abusada por un vecino en su infancia, maltratada por su madre) por superar la maldición familiar y llevar una vida propia, identificada con la competitividad estadounidense, las tribulaciones de Yúnior, el narrador, quien exactamente al contrario que Oscar “no puede dejar de levantar culos aunque se esté esforzando por ser fiel”, le dan un estilo bastante peculiar a esta obra.

En lugar de una novela típica sobre inmigrantes escrita en un inglés estándar o el *spanglish* de las subculturas de resistencia, Díaz mezcla el tono literario académico con el lenguaje popular urbano, el inglés con el español en cambios de código espontáneos, tal como se da en el habla cotidiana de la mayoría de los hijos de inmigrantes que han crecido en Estados Unidos en nuestra época, alternando con jerigonza callejera y hasta el lenguaje élfico de Tolkien.

cabeza sí se inflamó hasta las proporciones de un hombre elefante. ¿Hubo tiempo para un par de violaciones? Sospecho que sí, pero nunca lo sabremos porque no es algo de lo que ella habla. Todo lo que puede decirse es que fue el fin del lenguaje, el fin de la esperanza. Fue la clase de paliza que acaba con una persona, que la quiebra por completo.

La presencia del elemento mítico fragmentado, disperso entre distintos personajes, historias e historietas populares, aporta una dimensión interesante a nuestra incursión en las manifestaciones míticas del horror en la literatura contemporánea.

La Fiesta del Chivo Vargas Llosa, (2000) es un buen ejemplo de la novela traumática, donde se narra la petrificación en la historia de Urania Cabral, una de tantas hijas sacrificadas a Trujillo. *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* representa un agon maravilloso para este tipo de obras en las cuales se traduce la historia a un lenguaje literario “culto” para dar a conocer sus aspectos sombríos.

Díaz no brinda este tipo de concesiones y nos somete como lectores a una miríada de íconos de la cultura pop, de manera que es difícil saber siempre de qué habla, aunque curiosamente no se pierde el sentido del mensaje. Esta fusión o collage multicultural nos permiten tal vez incluso más que las novelas anteriores observar que la Gorgona se manifiesta en todas las culturas con distintos nombres, y los Perseos de nuestro tiempo juegan a esquivarla con espejos caleidoscópicos que nos devuelven cientos de ojos malignos recogidos en el banco infinito de la imagería fantástica disponible.

El horror aquí, proponemos, no se encuentra banalizado sino recreado en un estilo absolutamente contemporáneo, reconociendo su presencia entre nosotros y su inevitabilidad como destino, en un acercamiento a los mitos de una cultura desperdigada por la emigración y la globalización, que en lugar de desaparecer reemergen transfigurados, enriquecidos por la iconografía de la cultura pop estadounidense, integrándose en una especie de *collage* propia de los tiempos que vivimos.

IV. *Mirar la Gorgona*

Notas finales

Una mirada a los aspectos sombríos de la humanidad de la mano de nuestros escritores. Ha sido apenas un ejercicio de acercamiento a otra forma de leer, iniciando un desprendimiento de las categorías convencionales de violencia y trauma para, por un lado, llamar la atención sobre la potencialidad de constructos desarrollados desde el psicoanálisis como el arquetipo de la *sombra*, lo *siniestro* y lo *real*, proponiendo que en estas articulaciones teóricas aquellos pensadores se acercaron mas a una comprensión del mal que en formulaciones directas con pretensiones explicativas como ocurre con el llamado trauma y las hipótesis sobre la agresión.

Pero más allá del reconocimiento de la existencia y utilidad de estas categorías, quisimos iniciar una integración de las mismas al terreno del mito y la literatura, donde pueden apreciarse con mayor riqueza que en la clínica, por su naturaleza abstracta, metafórica, imaginal.

El empleo del mito de la Gorgona Medusa se inició apenas como un ejemplo de la metáfora del horror y nuestra dificultad para abordarlo, sin embargo dada su riqueza, como todo mito su polivalencia y su presencia en trabajos de distintos autores de ámbitos diversos nos llevó a dedicarle todo un capítulo, quizás el central en nuestra propuesta, que esperamos haya cumplido con el propósito de mostrar las posibilidades que se abren para un trabajo transdisciplinario en torno a mito, psique y literatura.

La selección del corpus literario fue la tarea más difícil, dada la profusión de obras en torno a estos temas y la existencia de numerosos estudios a profundidad desde otros ángulos, principalmente el sociopolítico. El criterio que privó finalmente no fue la calidad de los textos ni su representatividad como novelas sobre la violencia, sino el

manejo numinoso del *horror* como motivo central y la presencia de elementos sincréticos tanto en el aspecto cultural-religioso como en lo que respecta al género literario. La fecha de publicación reciente y juventud de los autores también se tomó en cuenta, dado que se trata de herederos de una tradición literaria desacralizada en la actualidad, quienes se atreven a mezclar lo que pudiera llamarse una novela histórica, comprometida políticamente, con características populares de géneros como la literatura negra y las crónicas urbanas. Los tres autores reconocen su legado cultural y pasan del tributo de una simple asimilación o continuidad para mostrar otras formas de mirar. La indirección no se encuentra necesariamente en la belleza del estilo, no se trata de transformar el horror en un objeto hermoso para exorcizar el mal. Su trabajo de Perseos contemporáneos se encuentra precisamente en buscar nuevas miradas, otras formas de acercamiento, en atención al gran poder del monstruo al que se atreven a imaginar. Imaginar la Gorgona es reinventarla, darle otros nombres que sólo pueden encontrarse en el propio acervo cultural, y el mundo de estos escritores nuestros incluye los mitos de creación de las grandes religiones tanto como las Cruzadas y la Inquisición, la épica heroica de la colonización y la descolonización, la utopía socialista y sus fracasos.

“Darle la vuelta” a los monstruos de nuestra cultura, como proponía Freud en una época aún esperanzada en el poder civilizatorio de la Ciencia, cada vez nos exige más el reconocimiento de la presencia de mitos fragmentados, destruidos y *deconstruidos*, eternamente actuando desde la diáspora y en una banalización que tiende a distraernos, a crear la ilusión de un mundo laico, racional. Cuando el crecimiento del poder de pequeñas sectas y acciones sectarias en todo el planeta debería hacernos sospechar que la lucha (¿titánica?) contra el enemigo externo a través de estrategias de purificación, estudios clínicos que le alejan o de guerras que juegan a destruirlo, es eterna y parte de un ciclo mítico.

La indirección que nos proponen Calvino y López-Pedraza puede ser la tarea del milenio, aprender un poco de psicología y a leer la sociedad por medio de los espejos de nuestra literatura, donde mejor se evidencia, es nuestra impresión, la recreación de un mundo complejo, donde se contempla con la debida prudencia y liviandad ese sitio

tenebroso más allá del fin del mundo que se encuentra en los rincones más profundos del alma humana.

www.bdigital.ula.ve

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. (1991) *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. **Cuadernos Americanos**. No.4
- Apolodoro (2004). **Biblioteca mitológica**. Madrid: Alianza
- Barthes, Roland (1997). **Barthes Por Barthes**. (1ra Ed. 1975, Editions Du Seuil). Caracas: Monteávila.
- Bárcena, Fernando y Mélich, Joan (2000). **La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad**. Barcelona: Paidós.
- Bárcena, Fernando (2001). **La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz**. Barcelona: Anthropos.
- Bataille, Georges (1997). **El ojo pineal**. Valencia, España: Pre-textos.
- Borges, Jorge (2001). **Arte Poética. Seis Conferencias**. Barcelona: Crítica.
- Briceño-León, Roberto (2002). **Morir en Caracas**. Caracas: Ediciones UCV.
- Briere, John (1995) **Professional Manual for the Trauma Symptom Inventory**. Odessa: Psychological Assessment Resources.
- Calvino, Italo (1995). **Seis propuestas para el próximo milenio**. (1ra Ed. 1990: Palomar). Madrid: Siruela.
- (1999) **El vizconde demediado**. Madrid: Siruela.
- (2003) **El barón rampante**. Madrid: Siruela.
- (2005) **Un caballero inexistente**. Madrid: Siruela.
- Cavarero, Adriana (2009) **Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea**. Barcelona: Anthropos.
- Cicerón, Marco Tulio (2004). **Obras**. Madrid: Alianza.
- Cyrułnik, B. (2003). **El Murmullo de los Fantasmas. Volver a la Vida Después de un Trauma**. Barcelona: Gedisa.
- Cixous, Helene (1995). **La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura**. Barcelona: Anthropos.
- Dalí, Salvador (1978). **El mito trágico de “El Angelus” de Millet**. Barcelona: Tusquets.
- Daza, Gisela y Zuleta, Mónica (1997). **Maquinaciones sutiles de la violencia**. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores.
- Delumeau, Jean (2002). **El miedo en Occidente**. 1ra. Ed. 1978. Madrid: Taurus
- Derrida, J. (2000). **Estados de ánimo del psicoanálisis**. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, Junot (2008). **The brief wondrous life of Oscar Wao**. New York: Riverhead.

Dorfman, Ariel (1972). **Imaginación y violencia en América**. Barcelona: Anagrama.

Duvignaud, Françoise (1987). **El cuerpo del horror**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Eliade, Mircea (1992). **Mito y Realidad**. (1ra Ed. 1963, Harper Y Row). Barcelona: Labor.

Eurípides (1998). **Ion. Tragedias. Obra completa**. Madrid: Gredos.

Freud, Sigmund (1895). *Estudios sobre la histeria*. **Obras Completas**. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva.

(1906). *El delirio y los sueños en La Gradiva de W. Jensen*. **Obras Completas**. Tomo II. Biblioteca Nueva: Madrid.

(1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. **Obras Completas**. Tomo II. Biblioteca Nueva: Madrid.

(1919). *Lo Siniestro*. **Obras Completas**. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.

(1922). *La Cabeza de la Medusa*. **Obras Completas**. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.

(1928) *Dostoevski y el parricidio*. **Obras Completas**. Tomo III. Biblioteca Nueva: Madrid.

(1932) *El por qué de la guerra*. **Obras Completas**. Tomo III. Biblioteca Nueva: Madrid.

(1937) *Construcciones en psicoanálisis*. **Obras Completas**. Tomo III. Biblioteca Nueva: Madrid.

Garber, Marjorie y Vickers, Nancy (2003). **The Medusa reader**. Nueva York y Londres: Routledge.

García, Luis (2003). *Entrevista a Mario Mendoza*. Novela negra. **Literaturas**. <http://www.literaturas.com/mariomendoza.htm>

Girard, René (1975). **La violencia y lo sagrado**. Caracas: Ediciones Universidad Central de Venezuela.

Graves, Robert (1981). **Greek Myths**. (1ra Ed. 1955). Londres: Penguin Books.

Guilane, Jean y Zammit, Jean (2002). **El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria**. Barcelona: Ariel.

Herman, Judith (1997). **Trauma and Recovery**. Nueva York: Basic Books.

Hesíodo (2007). **Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen**. Buenos Aires: Losada

Higino (2009). **Fábulas**. Madrid: Gredos.

Hillman, James (1983) **Healing Fiction**. New York: Station Hill.

(1990). **Oedipus revisited**. En *Oedipus Variations*. Dallas, Texas: Spring Publications.

(2005). **A terrible love of war**. New York: Penguin.

(2007). **Pan y la pesadilla**. Girona: Atalanta.

Hoffman, Nathaniel (1816) El hombre de arena.
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hoffmann/hombre.htm>

Homero (1991). **Iliada**. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.

Jung, Carl (1939). **Obras Completas**. Madrid: Trotta.

Kaplan, Harold y Sadock, Benjamin. (2003). **Synopsis Of Psychiatry**. Philadelphia: Williams and Wilkins.

Kerbs, Raúl (2000). *El enfoque multimetodológico del mito en Paul Ricoeur*. **Revista de filosofía**. Vol. XIII. N° 24. p. 99-138. Universidad Complutense de Madrid.

Kerenyi, Karl (1999). **Los Dioses de los Griegos**. (1ra. Ed.1951, Thames y Hudson). Caracas: Monteávil.

Lacan, Jaques (1992) **Seminario 2**. Buenos Aires: Paidós

Levi, Primo (2005). **Trilogía de Auschwitz**. Barcelona: El Aleph.

Lira, E. y cols. (1984). **Psicoterapia y Represión Política**. México, D.F.: Siglo XXI.

López-Pedraza, Rafael (1998). **Anselm Kiefer. La psicología de “Después de la catástrofe”**. Caracas: Festina Lente.

(2000a). **Dionisio en el exilio**. Caracas: Festina Lente.

(2000b). **Ansiedad cultural**. Caracas: Festina Lente.

(2001). **Hermes y sus hijos**. Caracas: Festina Lente.

(2002). **Sobre héroes y poetas**. Caracas: Festina Lente.

(2006). **Cuatro ensayos desde la psicoterapia**. Caracas: Festina Lente.

(2007). *Sobre arte y psicología*. **Arquetipos**. Revista venezolana de Psicología Jungiana. (2). Pp.4-16

Mantegazza, R. (2006). **El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio**. Barcelona: Anthropos.

Martín-Barbero, Jesús (2005) **Transdisciplinariedad: Notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales**. Ponencia presentada en Congreso Internacional “Nuevos Paradigmas Transdisciplinarios en Las Ciencias Humanas”. Universidad Nacional. Bogotá, Abril 7, 8 y 9 De 2003.
<http://www.Debatecultural.Net/Observatorio/Jesumartinbarbero2.Htm>

Martínez-Migueléz, Miguel (1997) **El Paradigma Emergente: Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica**. 2ª Edición. México: Trillas.

(1999) **La Psicología Humanista: un nuevo paradigma psicológico**. 7ma. Edición. México: Trillas.

Estatuto epistemológico de la Psicología. Revista Intercontinental de Psicoanálisis Contemporáneo. 1996. Vol.1, N° 2, Pp. 131-140.
[Http://Prof.Usb.Ve/Miguelm/Estatutoepi.Html](http://Prof.Usb.Ve/Miguelm/Estatutoepi.Html)

Epistemología, Ciencia y Arte. Tharsis. 2003. N. 7, 13. Pp. 111-124.
[Http://Miguelmartinezm.AtSPACE.Com/Epistemologiacienciayarte.Html](http://Miguelmartinezm.AtSPACE.Com/Epistemologiacienciayarte.Html)

Hacia una epistemología de la complejidad y transdisciplinariedad. Utopía Y Praxis Latinoamericana. Univ. Del Zulia. 2009, Año 14, N. 46, Pp.11-31.
[Http://Miguelmartinezm.AtSPACE.Com/Haciaunaepistcomplytransdisc8.Pdf](http://Miguelmartinezm.AtSPACE.Com/Haciaunaepistcomplytransdisc8.Pdf)

Marx, Karl (1977). **El Capital.** (1ra Ed. 1867). México, D.F.: Fondo De Cultura Económica.

Mendoza, Mario (1992). **La ciudad de los umbrales.** Bogotá: Seix Barral.

(1995). **La travesía del vidente.** Bogotá: Seix Barral.

(1998). **Scorpio City.** Bogotá: Seix Barral.

(2002). **Satanás.** Bogotá: Seix Barral.

Mélich, Joan (2001). **La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del holocausto.** Barcelona: Anthropos.

Micklem, Niel (1979). *The Intolerable Image.* **Spring.** Zurich: Spring Publications.

Moreno, Alejandro (2007). **Y salimos a matar gente.** Maracaibo: La Universidad del Zulia. Ediciones del Vice Rectorado Académico

Organización Panamericana de la Salud (1995) **Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud.** Vol. 1. Washington. D.C. OPS.

Ovidio, Publio (1995). *Libro IV. Las metamorfosis.* Madrid: Gredos

Ricoeur, Paul (1995). *Tomo III. Tiempo y narración.* México D.F.: Siglo XXI

(1999). *Qué es un texto. Historia y Narratividad.* Barcelona: Paidós.

(2002). **Del texto a la acción.** México D.F.: Siglo XXI

(2003). **El conflicto de las interpretaciones.** Buenos Aires: Siglo XXI

(2004). **Freud: una interpretación de la cultura.** México D.F.: Siglo XXI

(2007). **El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología.** Buenos Aires: Amorrortu

Roncagliolo, Santiago (2006). **Abril rojo.** Bogotá: Alfaguara.

(2007). **La cuarta espada.** Bogotá: Debate.

Rotker, Susana (2000). **Ciudadanías del miedo.** Nueva York: Rutgers.

- Saldivia, Zenobio (2008). *La interdisciplinariedad, método holístico cognoscitivo*. **Revista Semestral Humanidades y Educación**, 2 (4): Pag. 57-60. Diciembre.
- Sánchez, E. (1999). *El mito de Perseo en la obra de Italo Calvino y la levedad*. **Espéculo**. Revista De Estudios Literarios. Universidad Complutense Madrid.
<http://Www.Ucm.Es/Info/Especulo/Numero13/Perseo.Html> El 08/02/07
- Sartre, Jean (1984). **El ser y la nada**. Madrid: Alianza.
- Semprún, Jorge (1995). **La Escritura o la vida**. Barcelona: Tusquets Editores.
- Siebers, Tobin (1985). **El espejo de Medusa**. México D.F.: Siglo XXI.
- Tedeschi, **Trauma and transformation: growing in the aftermath of suffering**. Thousand Oaks, CA.: Sage.
- Terao, Ryukichi (2005). **La novelística de la violencia en América Latina**. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Terr, L. (1991). *Childhood Traumas: An Outline and Overview*. **American Journal of Psychiatry**. (148), 10-20
- Valera-Villegas, Gregorio (2006). **Relato y formación. Lectura antropológica del paria**. Caracas: CELARG.
- Vélez, Marta (2000) **Los hijos de la Gran Diosa: Psicología analítica, mito y violencia**. Medellín: Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia.
- (2007) **El errar del padre**. Medellín: Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia.
- Vervuert (1998). **Versiones escritas de tradiciones orales: el mito del Inkarrí**. Descargado 12/10/2010 <http://www.ku-eichstaett.de/Fakultaeten/SLF/romanistik/romanlitwi2/Mitarbeiter/vitasteckbauer/Inkarri>
- Villalobos, Magaly (2009). **Hilaturas**. Caracas: Tique.
- Vernant, Jean-Pierre (1996). **La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia**. Barcelona: Gedisa.
- Zweig, Connie y Wolf, Steve (2001) **Encuentro con la sombra. Iluminando el lado oscuro del alma**. Tercera edición. Primera edición: Septiembre 1999. Barcelona: Editorial Kairós