

Cristina Múgica

Presentación

Este número de *Acta Poetica* comienza con un dossier en donde se presentan lecturas de textos diferentes (*exempla*, un *fabliau*, *nouvelles*, una tragicomedia, un poema épico-burlesco, una novela ejemplar, el productor-producto cultural Shakespeare, el *Quijote* y una novela contemporánea) a partir de su pertenencia a la tradición de lo cómico-serio. Según ha señalado Mijaíl Bajtín, los “géneros cómico-serios” surgen durante la época helénica en oposición a los géneros serios, como la épica, la tragedia y la historia. La novela moderna se origina precisamente en estos géneros carnavalizados.

El cruce de fronteras, la subversión, la carnavalización, la desconstrucción y la disidencia constituyen diferentes formas mediante las cuales la comicidad irrumpe en la esfera de la seriedad (sea ésta la moralización, la tragedia, la épica, la filosofía, la Idea renacentista, la melancolía, la historia) para socavarla, liberando significaciones, mostrando el reverso de las cosas, el mundo al revés. Así, como efecto de la dicotomía entre la seriedad didáctica y la comicidad se produce la risa disciplinaria; entre el espanto y la burla, la risa burlesca; entre la tragedia y la comedia, un efecto de liberación; entre la épica y los objetos de lo bajo material, la risa ambivalente; entre la murmuración y la filosofía, la sátira; entre el “arriba” y el “abajo”, la desmitifica-

ción de la bardolatría; entre la melancolía y la comicidad, la risa carnavalesca; entre la historia y la comicidad, la desmitificación de la seriedad oficial.

El artículo “Personajes cómicos en la *Disciplina clericalis* y *El Conde Lucanor*”, escrito por Graciela Cándano, presenta un análisis de los aspectos que en los relatos ejemplares medievales hacen reír (enfaticando particularmente la comicidad de los personajes), en contrapunto con la seriedad de la función moralizante que cumplían. Un *exemplum*, explica la autora, es un relato que ilustra o revela algún hecho; si éste es saludable o edificante tiende a convencer, y si es malo tiende a ser repudiado.

Con este propósito, Cándano elige las dos colecciones de *exempla* más representativas de los siglos XII y XIV: la *Disciplina clericalis* de Pedro Alonso y *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel. La autora señala dieciséis relatos del primer texto y diez del segundo en los cuales al adoctrinamiento se aúna la comicidad y donde, en consonancia con el mensaje de índole didáctica, la risa tiene un valor sancionador.

Siguiendo a Bergson, la articulista plantea que el automatismo (ideas fijas, obsesiones, manías, traumas, inconciencia, vanidad, ignorancia, ingenuidad, estupidez) y la excentricidad producen risa. Más adelante cita a Huizinga, para quien la categoría de lo cómico está vinculada con el desatino, el desvarío, el frenesí y la “locura”.

En los seis relatos por ella analizados (tres de *Disciplina* y tres de *El Conde Lucanor*), advierte Graciela Cándano que todos los personajes presentan una ceguera momentánea, la cual les impide ver la realidad. Esto manifiesta una falla, una mancha que los hace lucir cómicos y por lo que también deben sufrir una corrección; de ahí surge la risa disciplinaria, “capaz de enmendar, por vía del escarnio, conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos”.

Por su parte, en el artículo “Del espanto a la hilaridad en el relato cómico medieval”, a partir de las indagaciones de Le-

couteux, Binski, Russell, Le Goff y Schmitt sobre las nociones de la muerte, las costumbres funerarias y las creencias en el más allá de paganos y cristianos, Cristina Azuela trabaja en torno a un *fabliau* y a *nouvelles* italianas y francesas en las que el miedo a los muertos, a los aparecidos y a los fantasmas se convierte en objeto de burlas y risa. En el *fabliau* de *Estormi*, las malas intenciones de los diablos cristianos se aúnan con los rasgos típicos de los aparecidos vengativos pertenecientes a las tradiciones paganas; asimismo, se mezcla la idea del aparecido de carne y hueso —el “doble” en el paganismo— con la fuerza del demonio cristiano.

A decir de la autora, el cristianismo medieval intentaba sustituir el culto pagano de los ancestros por los ritos funerarios cristianos y la veneración de los santos, figuras éstas que transgreden la separación entre los ámbitos de la vida y la muerte al actuar como intercesores entre ambos. Y si la Iglesia había reutilizado las apariciones de los paganos para presentarlas como productos infernales y así acrecentar el temor al pecado, los relatos cómicos reutilizan los mismos argumentos, bien sea para ridiculizarlos o para celebrar la astucia que los pecadores ponían en juego con tal de satisfacer toda clase de placeres corporales y materiales. Estos textos presentan, pues, un cruce de fronteras entre lo serio y lo cómico.

En “La tragicómica ‘grandeza de dios’ en *La Celestina*”, Gustavo Illades llama la atención sobre la frase inicial de Calisto en la obra, que inicia a lo divino una fábula de fuerte contenido erótico, a partir de la cual la “grandeza de dios” y la lujuria del protagonista se funden en un mismo campo semántico. Posteriormente, Illades habla del carácter experimental de la tragicomedia, a la que inserta en los “géneros cómico-serios” tal como los caracteriza Bajtín. La obra, en cuanto tragi-comedia —explica—, pone en contacto a dioses con hombres y al placer con la tristeza; comienza con el tema del amor divino-humano (grandeza de Dios-lujuria de Calisto), y constituye un mundo erótico

inseparable del Dios de los cristianos y de la Iglesia católica. La superposición del campo semántico religioso con el erótico establece una trayectoria textual en la que Celestina aparece como mensajera de una deidad dual, cómico-seria: Dios y Cupido.

La “grandeza de dios” que Calisto define al inicio de la obra aparece glosada por Pleberio en su lamento final, en el que denegando la equivalencia entre Dios y Amor, ante el cuerpo exánime de su hija, da cuenta del modo como Dios-Amor trata a sus *subjectos*. Pleberio hablará del cuerpo ardiente de los enamorados; y si Cupido no es otro que Dios, los ardientes cuerpos serán también los de los condenados a la hoguera por la Inquisición. De esta manera, las palabras de Pleberio y la biografía del autor (el padre de Rojas fue ejecutado en la hoguera en un auto de fe) entran en diálogo por mediación del discurso mítico.

Finalmente, Illades observa que, al decretar la universalidad del culto romano, los Reyes Católicos instituyeron la orfandad de los judíos españoles. De esta manera, el Dios de los católicos, Padre postizo o Padrastro del converso Rojas, tendría por atributo, en su dimensión arquetípica, quemar con la llama del amor y de la pira a sus criaturas. Al contradecir la bondad intrínseca de Dios, Rojas realiza un deicidio simbólico. De esta manera, carnaliza el amor divino-humano convirtiendo a Pleberio en un hombre nuevo: “un huérfano de Dios, del Amor, de la honra y de la familia, un individuo inmerso en el nuevo mundo —‘*In hac lachrymarum valle*’— que habitarán el siglo siguiente los personajes de la novela moderna, los pícaros”. Y si los cristianos viejos, identificados con las lágrimas de Pleberio, leyeron el final de la obra como tragedia, tal vez la comunidad de conversos la habría leído literalmente como tragi-comedia. Esto es, con un inicio característico de la tragedia y un liberador holocausto ficticio del mundo católico.

En “El ‘cuerpo estropeado de mil modos’ en el inframundo de *La Moschea*” Gabriela Nava trabaja sobre un poema burlesco de asunto animalístico que resulta de la desconstrucción de

lo épico y en donde la risa transfiere a un plano distinto la visión y los valores de este mundo para examinarlos, cuestionarlos y revalorarlos libremente. *La Moschea* de José de Villaviciosa cuenta en doce cantos la batalla de las moscas, los tábanos y los mosquitos contra las hormigas, las pulgas y los piojos. Se trata de un ejemplo del “columpio del realismo grotesco” (Bajtín) en el que los personajes, los tópicos y escenarios de la épica son sustituidos por elementos grotescos y escatológicos. De esta manera, los distintos aspectos del mundo épico resultan desidealizados a través de imágenes ambivalentes de lo bajo material, que los presenta como objetos risibles. Otra fuente de lo cómico en el poema es la conjugación y yuxtaposición de la épica seria y la de burlas. El cuerpo del inframundo épico, subvertido por el realismo grotesco, aparece deforme; se presenta además una descripción de su parte inferior (el vientre, el trasero y los órganos genitales) y los actos asociados con ella (el alumbramiento, el embarazo, la digestión, la defecación y el coito).

Villaviciosa desmitifica el tópico de la inspiración poética (agua y aire) al compararla con las deyecciones corporales. Ahora bien, en la concepción carnavalesca, lo inferior corporal fecunda y da a luz, de modo que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar (Bajtín).

El autor del poema burlesco se sirve de dilogías para hacer mención “velada” de lo escatológico. Según la autora, en la concepción carnavalesca las secreciones corporales están despojadas de sentido negativo; “funcionan como un medio ambivalente (degradación / regeneración) del mundo que entra en contacto con él”. De la misma manera, el cadáver descompuesto se transforma en tierra fértil, dando lugar al nacimiento. Hacia el final del poema se produce un desmembramiento corporal como resultado de la guerra. “El ‘columpio del realismo grotesco’ asciende en esta escena para trasladar el cuerpo despedazado al plano deífico, colocándolo entre las ‘viandas’ de la

mesa beatífica”. De esta manera, el cuerpo del inframundo de *La Moschea* constituye un doble paródico de los personajes y motivos de lo épico, los cuales pueden ser enaltecidos y revalorizados tras estar en contacto con el ambivalente mundo de lo bajo material y corporal.

En “La filiación genérica del *Coloquio de los perros*”, ante la cuestión del habla de los canes, Jorge Alcázar trata del problema de la verosimilitud que, planteado acorde con Aristóteles, establece que la maravilla y lo imposible no son incompatibles con ésta. Posteriormente, Alcázar aborda el problema de la tendencia filosófica del coloquio, que proviene de Diógenes el Sínope, apodado “el Perro”, que Cervantes habría leído —si no en Diógenes Laercio, sí seguramente en *Silva de varia lección*, de Pero Mexía.

En el *Coloquio* aparece la impronta de Erasmo y los diálogos de Luciano de Samosata, asociados con la sátira menipea. Una de las particularidades de la menipea es crear situaciones excepcionales, como es el caso del coloquio de los perros mismo. En el *Coloquio* se dan así la mano géneros cultos y populares, desde el diálogo erasmiano hasta la pragmática discursiva de los submundos criminales y los mataderos; coexisten asimismo diversos géneros: las narrativas picaresca y pastoril, el entremés y distintos tipos de saberes tocantes a la retórica y la argumentación lógica. De esta manera, Berganza habla de las fábulas de Esopo y reconoce la prédica moralizante. Por su parte, Cipión, familiarizado con los procesos de simbolización, puede identificar sentidos alegóricos y conoce etimologías griegas.

Berganza es locuaz y parlanchín. Cipión funciona como lector ideal y como censor de las digresiones e interpolaciones de la narración realizadas por su compañero. La capacidad crítica de Cipión adquiere cabal importancia cuando intenta interpretar la profecía de la bruja Camacha sobre la posible mudanza de su naturaleza perruna.

En el *Coloquio* se cuestiona la identidad de los seres que lo habitan, así como de los signos y las acciones que representan.

De esta manera, los pastores se comportan cual si fueran lobos, los alguaciles como ladrones, los jiferos como asesinos y aun las brujas pueden fingir santidad. “Esta enigmática incertidumbre de hacia dónde apuntan los signos hace que las cosas sean una y otra a la vez, o que el principio lógico de identidad entre en una crisis referencial”. Así, a Berganza se le llama Gavilán jifero, después Barcino, hasta llegar a ser “el perro sabio”, y en la escena donde arrastra el cuerpo de la vieja Cañizares se le tacha de “demonio en figura de perro”.

La novela ejemplar cervantina se mueve entre los polos activos del “murmurar”, sátira de las costumbres del momento, y el “filosofar”, propósito edificante implícito en cualquier texto literario, polos naturales de los géneros cómico-serios.

La ascendencia de los protagonistas del diálogo se remonta al personaje Diálogo, presente en el texto *Dos veces acusado o acerca de los tribunales*, escrito por Luciano de Samosata, en donde da cuenta de su caída de las cumbres, de la sustitución de su máscara trágica por una perteneciente a cómicos y satíricos, además de cómo fue cubierto de burla mordaz, del yambo y de la libertad de los cínicos; el relato junta a Eupólides con Aristófanes y con el cínico Menipo, que muerde al tiempo que ríe.

En su artículo “Humor en disidencia: Correlatos para abordar a Shakespeare de ‘arriba’ a ‘abajo’”, Alfredo Michel Modenessi se propone explorar puntos de correlación “para abordar la presencia del humor en Shakespeare a partir y a través de ironías que permean su entorno cultural”. De esta manera, resulta posible pensar la estética de la compilación de los 154 sonetos shakesperianos junto con el cuadro del Veronés *La cena en casa de Leví* (originalmente una *Última Cena*). La primera, dice Michel, pareciera preconizar un programa ideológico, pero termina asentando voces, experiencias críticas, dramas de la interioridad e ironizando sobre sí, hacia “arriba” y hacia “abajo”. En el segundo, bufones, borrachos, alemanes, enanos, personajes que no debieran figurar en el cuadro, a decir de la Santa Inqui-

sición, convierten la obra en un teatro de energías e imágenes del tiempo y los cuerpos, produciendo en quien mira un efecto inquietante, desestabilizador.

Alfredo Michel sitúa al “productor-producto cultural Shakespeare” entre una estética de la Idea renacentista y una estética de la experiencia crítica, que es la del teatro popular de la modernidad incipiente. El autor apunta una diferencia entre el efecto artístico provocado por los modos del carnaval descritos por Bajtín y los productos de artistas y pensadores de la temprana modernidad: en el primer caso se trata de subversión; en el segundo, de disidencia. El autor caracteriza a esta última, la disidencia, como una energía que desde el interior de la composición socava su programa ideológico, inscribiendo en ésta la ironía y un gran sentido del humor.

El fenómeno Shakespeare se produce, por una parte, en un entorno relativamente alejado de los espacios “oficiales”, esto es, en lo popular medieval y en fenómenos parateatrales como el carnaval, y por otra en el influjo humanista y cultivado inscrito en la herencia latina y trasminado en las influencias continentales. La “hibridación” de los productos del drama isabelino combina elementos estrictamente populares con otros más “altos”, pero ésta no puede comprenderse como un resultado conciliador o estable: es un producto inestable y errático.

De esta manera, en palabras de Michel, Shakespeare se sitúa entre el mundo de “arriba” y un teatro cuyo origen está en el extremo opuesto, y en medio de ambos inscribe una estética moderna, propia de la clase media, que diluye irónicamente el “arriba” y el “abajo”, traduciendo la ansiedad en humor disidente.

Mi artículo “Locuras en contrapunto: don Quijote y Enrique IV” presenta lo cómico y lo dramático en relación con la locura de los personajes (cervantino y pirandelliano) objeto de estudio. En ambas obras se establece un vínculo entre locura y teatralidad. De esta manera cito a Carmen Leñero, quien habla de la lo-

cura como recurso de composición de la estética pirandelliana, particularmente en la farsa de la locura en *Enrique IV* (en el doble sentido de la modalidad de representación y del fingimiento de la locura), cuyo protagonista y director es el loco. Por otra parte cito a Aurelio González, quien encuentra en la novela cervantina que la palabra del protagonista crea ámbitos de ficción, como si se tratara de una comedia. De esta manera, cuando a don Quijote se le representa la venta como castillo, opera asimismo la transformación de los personajes que ahí transitan en intérpretes del papel que les asigna.

Puestas una al lado de la otra, las locuras de ambos personajes establecen un contrapunto. La de don Quijote es una locura lúdica, que incorpora a otros personajes a la representación que produce y protagoniza; la de Enrique IV, en la medida en que constituye una defensa contra el atentado sufrido, está marcada por la persecución, la amargura y el ritual fársico con que la propia locura se finge. Y si ambas locuras se gestan a partir de una caída del afectado (que en el caso de Enrique IV aparece marcada por la caída del caballo), el delirio quijotesco se yergue en afán de conquista y de fama, por cuanto se siente llamado a actuar el deseo del hidalgo Quijano; en el caso de *Enrique IV*, el protagonista pierde su cuerpo y queda fijado a la imagen del soberano medieval.

El artículo “Elementos de lo cómico-serio en *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia” de Juan Campesino explica en un primer apartado, referente al eje sintagmático, el surgimiento de lo cómico a partir de cierta disposición y hechos del mundo: siguiendo a Emil Staiger, lo ubica en el ámbito de lo dramático. Originalmente, *Maten al león* se proyectó como guión cinematográfico. El estilo dramático privilegia el presente inmediato, y los acontecimientos se desarrollan en un presente continuo. En la comedia, el presente da significado al pasado y al futuro.

En la novela se presenta la “nueva actitud hacia la realidad” que constituye para Bajtín el primer rasgo de los géneros cómico-

serios, esto es, la actualidad como punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad. Siguiendo a Iser, Campesino se refiere al proceso de lectura que implica la dialéctica entre dos horizontes: el de las retensiones (recuerdos) y el de las protensiones (expectativas). En su opinión, los espacios vacíos que se desplazan en el eje sintagmático implican al lector en la constitución del sentido y hacen posible que experimente la lectura como acontecimiento. El lector de la obra permanece constantemente en el vértice de ambos horizontes, en una tensión entre el recuerdo y la expectativa.

En cuanto al eje paradigmático de lo serio, afirma Campesino que “la risa inaugura un nuevo género de seriedad, no ya anquilosado en el discurso ideológico o autoritario, sino renovado y dinámico”. *Maten al león* recrea los atentados sufridos por Álvaro Obregón entre 1927 y 1928 durante la campaña política y el triunfo en su segunda elección presidencial. Ibargüengoitia funde en el personaje de Belauzarán a Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. La relación entre Belauzarán y sus fuentes históricas opera como contorno semántico a lo largo de la lectura. El mundo real pasa, pues, a la ficción en un proceso que tiene mucho de esperpentismo; afirma el autor que, pese a todas sus diferencias, tanto el tirano Banderas como Belauzarán son resultantes del mundo vuelto al revés del que tanto habla Bajtín. En este eje, el lector se sitúa entre el texto y el mundo, lugar donde descubre un significado que tiende el puente entre el plano vivencial y el existencial, y por tanto lo transforma. De esta manera, el lector “se transporta al mundo de la ficción, para regresar al mundo histórico, del que es parte, provisto de nuevos elementos para su comprensión”. La novela otorga de esta manera realidad y actualidad al discurso anquilosado de la historia oficial de México.

En la sección de artículos, el trabajo “J. J. Bachofen y el retorno de las Madres”, de Annunziata Rossi, se refiere a la obra monumental *Matriarcado. Investigación sobre la ginococracia*

del mundo antiguo en sus aspectos religiosos y jurídicos (1861) escrito por Johann Jakob Bachofen como resultado de una impresionante investigación interdisciplinaria y comparativa sobre símbolos y mitos, documentos históricos, literarios y artísticos. Esta interpretación de la prehistoria, que pone en primer plano las fuerzas irracionales de la sociedad, resultó interesante para el marxismo, el psicoanálisis y el movimiento feminista; influyó asimismo en los “teóricos fascistas” alemanes.

En una carta, Bachofen explica que el derecho materno no había sido un fenómeno privativo de algunos pueblos, sino propio de un determinado estadio de la civilización humana. Esta afirmación fue recibida con rechazo, ya que la tesis de un reino de las Madres en los albores de la historia de la humanidad ponía en crisis los presupuestos histórico-ideológicos de la familia, la propiedad privada y el patriarcado. La supremacía del matriarcado duró milenios, pero tuvo que ceder frente al patriarcado después de un largo proceso de interiorización de la imagen paterna, que terminó desplazando al principio materno. El artículo explora las resonancias del matriarcado en la historia de la cultura y la beligerancia del patriarcado; la pérdida del rol protagónico de la mujer, quien queda bajo la tutela del hombre; la misoginia del mundo occidental teorizada por Aristóteles y la satanización de la mujer por parte de la Iglesia católica.

En su artículo “Acerca de la inferencia en el intercambio verbal habitual y en la dilogía, el doble mensaje y la alusión”, Elisabeth Beniers plantea interrogantes sobre la cooperación entre el emisor y el receptor de la comunicación verbal. Puesto que nuestra capacidad perceptiva no nos permite identificar la estructura segmental de las palabras que se nos dirigen, la comprensión de lo que escuchamos se produce por otras vías, como la elección de la palabra que mejor cuadra a un tramo de un flujo sonoro determinado y el establecimiento de comparaciones entre lo escuchado y el léxico memorizado. Almacenamos palabras completas de dos maneras, de acuerdo con la doble

articulación del signo lingüístico: como entidades semántico-sintácticas y como figuras sonoras o imágenes acústicas. Se establecen, de esta manera, extensas redes de intercomunicación entre las unidades en el cerebro.

De acuerdo con Beniers, para hablar se parte de la intención comunicativa hacia la estructura sintáctica y los significados léxicos más apropiados, y de ahí a los significantes; para interpretar, se procesa el material sonoro haciéndolo coincidir con las imágenes acústicas almacenadas más cercanas e identificando los valores semánticos asociados. Ahora bien, ninguno de estos procesos es directo ni inequívoco, pues existen varios significados léxicos capaces de expresar una misma intención y también diversas estructuras sintácticas para hacerlo. Por otra parte, es necesario desechar las secuencias sonoras no compatibles semántica o sintácticamente con el enunciado o contexto situacional. Tenemos un dominio inconsciente de las secuencias fonológicas permitidas en nuestra lengua; recordamos sobre todo los elementos iniciales y finales de las palabras; en general tenemos una buena conciencia intuitiva de la estructura silábica de las unidades léxicas y sobre todo del ritmo inconsciente. “De esta manera, las unidades léxicas adquieren un contorno más relevante que los segmentos fonológicos individuales en la memoria”.

Para explicar cómo pueden identificarse las palabras aun antes de que se pronuncien, Beniers señala la importancia del contexto del diálogo y la previsibilidad del intercambio verbal, además de la redundancia propia de la lengua. El interlocutor va construyendo mentalmente el enunciado y conoce también ciertas convenciones comunicativas.

De esta manera, acorde con la autora, entender algo implica mucho más que reconocer señales lingüísticas: requiere de un proceso de inferencia en donde se construye una interpretación. Este proceso se lleva a cabo en varios niveles, tanto de orden lingüístico como cultural y de conocimiento del mundo. Así, en la

comunicación verbal cotidiana se trata de ir resolviendo ambigüedades, desactivando opciones débiles y optando por una versión definitiva en el proceso de construcción de la interpretación.

Más adelante Beniers se pregunta por las dilogías; esto es, por la posibilidad de mantener activa una doble o múltiple versión de un mismo texto, pese a que esto resulta contrario al proceso natural de comprensión. Analiza varios ejemplos periodísticos y concluye que son muchos los recursos posibles para obligar al receptor a manejar dos o más elementos en un mismo discurso, y que para descifrar simultáneamente dos mensajes paralelos, éste debe aportar sus conocimientos lingüísticos y del mundo. Finalmente, se refiere al lenguaje alburero, territorio del doble mensaje en donde intervienen los recursos de la alusión y del implícito, además de la dilogía misma que se construye por homonimia, paronomasias o reconfiguración de partes de significantes de cualquier expresión. “El lenguaje alburero ejemplifica la vastedad de conexiones existentes dentro del léxico mental y la opción de mantener encendidas todas las ramificaciones formales y semánticas respecto de algún tema y de hacer un uso creativo de ellas”.

Finalmente, el artículo “El sujeto discursivo: la construcción social de subjetividades en el pensamiento de Bajtín y su Círculo” de Erika Lindig explica el movimiento de las “Feministas Misrahi” (israelíes universitarias y judías de origen oriental doblemente excluidas por su origen étnico y su género) como ejemplo de prácticas de subjetivación alternativas a partir de los planteamientos de Voloshinov / Bajtín tocantes a la conciencia como “verbalmente estructurada” y al lenguaje como fenómeno ideológico y social. “Las prácticas de subjetivación mediante las cuales estas mujeres elaboran estrategias de resistencia son prácticas discursivas”. Siguiendo a la socióloga Sigal Nagar-Ron, estas nuevas formas de conciencia se construyen en dos tiempos; en el primero, las mujeres interiorizan las percepciones hegemónicas reinantes en la sociedad y pretenden

desarrollar una identidad que se ajuste a las demandas ideológicas de la hegemonía; en la segunda, gracias a un “agente de conocimiento” (en este caso representado por una profesora universitaria) se percatan de su oposición como parte de un grupo étnico excluido, lo que produce cambios en su autoconciencia e identidad.

En la interesante nota de investigación “La locura artificial de Roberto Calasso. El discurso irracionalista frente a las ciencias”, José Eduardo Serrato Córdova argumenta, en contra de Roberto Calasso, que la inspiración de algunos poetas, artistas y creadores aquejados de enfermedades mentales, lejos de deberse a su locura, tiene que ver con momentos de lucidez en los que tienen la capacidad creativa. Serrato contrapone a las tesis irracionalistas de Calasso el racionalismo del pensamiento científico, para concluir que en las ciencias humanas ha imperado una falta de reflexión sobre los aportes de las ciencias duras, a las que se trata como si todavía fueran manifestaciones del positivismo decimonónico.

En su nota “La ‘*Lucinda*’ de Schlegel”, José Ricardo Chaves señala que esta obra cumple con el anhelo del autor por escribir una teoría novelística escrita como novela. En opinión de Chaves, la *Lucinda* funciona como una especie de crisol narrativo de la estética de Schlegel. En palabras de uno de sus estudiosos, el escritor alemán busca una “experiencia paradójica de la verdad abierta a la dimensión imaginaria de lo posible”. Schlegel entiende la diferencia sexual a partir de un esencialismo y de un constructivismo; presenta una visión de los sexos como complementarios basada en la teoría del andrógino. Habla de una mujer compañera del hombre, situada a la misma altura que éste como sujeto intelectual.

El número concluye con reseñas de los libros *El Quijote desde América*; *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century* y *Why Mrs. Blake Cried: William Blake and the Sexual Basis for Spiritual Vision*.

Agradecemos afectuosamente a los becarios Yoshiro Tanaka, Ivonne Sánchez Becerril, Eduardo Silva Chacón y Karen Briano Veloz por su trabajo comprometido y cuidadoso.