

# Tens@diagonal

Nº 09 Junio 2020 - Montevideo, Uruguay



**Tensodiagonal** N° 09 - Junio 2020 // Montevideo, Uruguay // ISSN: 2393-6754

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.  
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.  
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.  
<https://www.tensodiagonal.org/> [info@tensodiagonal.org](mailto:info@tensodiagonal.org) [revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)

### Proyecto Tenso Diagonal.

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826 (Montevideo, Uruguay).

Teléfono: 00598 29243568.

Autoridades actuales: Marcelo Damonte ([marcelo.damonte@tensodiagonal.org](mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org)), Claudio Paolini ([claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org)), Virginia Frade ([virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)).

#### Imagen de tapa:

“Ojos invisibles” (collage y acrílico, 2020) de Virginia Frade.

Los diseños de Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza han sido realizados exclusivamente para *Tenso Diagonal*.

#### Imágenes del interior:

F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza.

#### Diseño gráfico y diagramación:

Estudio C.P.V.

### EQUIPO EDITOR

*Marcelo Damonte* (Director-editor)

Universidad de la República

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Claudio Paolini* (Director-editor)

Universidad de la República

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Virginia Frade* (Directora-editora)

Universidad de la República

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Valdir Aparecido de Souza*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

*Marco Vladimir Guerrero*

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

*Javier Molea*

Díaz Grey Editores, Estados Unidos

*Georgina Torello*

Universidad de la República, Uruguay

*María Cristina Dalmagro*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Cristina Elgue de Martini*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Roberto Ferro*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*María de los Ángeles González*

Universidad de la República, Uruguay

*Elton Honores*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*Yanina Leonardi*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Eduardo Marks de Marques*

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

*Claudia Pérez*

Universidad de la República, Uruguay

*José María Pozuelo Yvancos*

Universidad de Murcia, España

*Elena Romiti*

Consejo de Formación en Educación

Biblioteca Nacional, Uruguay

*Susana Rostagnol*

Universidad de la República, Uruguay

*Heloisa Helena Siqueira*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

### COMITÉ ACADÉMICO

*Hebert Benítez*

Universidad de la República

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Riccardo Boglione*

Investigador independiente, Italia - Uruguay

*Lindsey Cordery*

Universidad de la República, Uruguay

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



# SUMARIO

## MANIFIESTO

- ♦ En tiempo de pandemias globales: disciplinamiento, control y colonialismo: *Claudio Paolini*.....[5 - 8]

## ZONA DE CLIVAJE

- ♦ La poética narrativa de Claudia Reina: *Rosa María Burrola Encinas*.....[10 - 24]
- ♦ El cine en los escritores del Boom latinoamericano: *Julia Isabel Eissa Osorio*..... [25 - 35]
- ♦ El imaginario de lo siniestro romántico en *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig. El mito de la mujer-demonio. Una perspectiva de género: *María Lydia Polotto*..... [36 - 50]
- ♦ La infancia y el coro dentro del pozo: poética de soledad y muerte en *Toda la soledad del centro de la tierra*: *Iván Ballesteros Rojo & María Rita Plancarte Martínez* .....[51 - 63]
- ♦ “Luces del Sur” de Pablo Dobrinin. Posibles vínculos entre lo fantástico y la estética de lo grotesco: *Diego Samuelle*.....[64 - 74]
- ♦ Errante de los sentidos, errante del sentido: descentralización poética y hermenéutica posmoderna en *La Guerre* (1970) por J.M.G. Le Clézio: *Nicolás Piedade*..... [75 - 99]
- ♦ La realidad y el sueño en “El desayuno” (1964) de Amparo Dávila: *Gerardo Ferreira*..... [100 - 111]

## ENTROPÍAS LIMINARES

- ♦ El núcleo de las estrellas (cuento): *Altair Martins* (Brasil).....[113 - 116]

## **NOTAS TRANSVERSALES**

- ◆ *El alma de los objetos. Minificciones*, de Ramón Gómez de la Serna [Edición de Rafael Cabañas Alamán]; *Patricia Núñez Bonifacino*.....[118 - 122]
- ◆ Del otro lado de la mecha: apreciaciones acerca de *Mordida* de Mercedes Estramil: *Luana Varela*.....[123 - 126]

## **SOBRE LA REVISTA**

- ◆ Sobre la revista.....[127]
- ◆ Condiciones generales.....[127 - 128]
- ◆ Normas para la presentación de trabajos.....[128 - 129]
- ◆ Normas éticas.....[129 - 130]
- ◆ Política antiplagio.....[130]
- ◆ Declaración de privacidad.....[131]
- ◆ Proyecto Tenso Diagonal.....[131]

## **CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO**

- ◆ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[132]

## **ANUNCIO DE LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL***

- ◆ *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinomaericana* (edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade); *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción* (coordinación y organización de Marcelo Damonte); *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*, de Claudio Paolini; y *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*, de Marcelo Damonte.....[133]

## MANIFIESTO

---

### **En tiempo de pandemias globales: disciplinamiento, control y colonialismo**

Michel Foucault, cuando da inicio al capítulo sobre el panoptismo, refiere a las medidas que se adoptaban a fines del siglo XVIII ante una declaración de peste en una ciudad francesa. Si bien hay algunas diferencias con los protocolos adoptados en la actualidad ante la pandemia del Covid-19, en muchos aspectos se replican las estrategias disciplinarias de aquella época. La disciplina como el conjunto de prácticas de dominación que exige encierro y produce cuerpos sometidos y sumisos, a través de un registro normalizador que clasifica, califica y castiga.<sup>1</sup>

Por otra parte, la abrumadora cantidad de cámaras de seguridad que están instaladas hoy en día en la mayoría de las grandes –y no tan grandes– metrópolis de Occidente y Oriente –como adelantara en 1949 George Orwell en su novela *1984*, sucesora de la menos conocida *Nosotros* (1921) de Yevgeni Zamiatin– no dista demasiado de los mecanismos que Jeremy Bentham ideó un par de siglos atrás para su famoso panóptico. Medios, aquel y este, por los que se determinan las relaciones del poder con la existencia cotidiana de los seres humanos; un poder cuyo efecto no se manifiesta solo de una forma coactiva, sino también por medio de acciones muy sutiles. Es que en el presente, como señalara Gilles Deleuze, en las sociedades de control la tecnología organiza “cifras que marcan o prohíben el acceso a la información. [...] Los individuos han devenido «dividuales» y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o «bancos»” (281).<sup>2</sup> Una sociedad de control que, a mi juicio, no sustituye a la disciplinaria –como sostiene Deleuze–, sino que convive una con la otra en medio de pactos de paz que asumen y que desarticulan.

---

1. Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2002).

2. Deleuze en “Post-scriptum sobre las sociedades de control” (*Conversaciones 1972-1990*. Pre-Textos, Valencia, 2014).

Del mismo modo, los latinoamericanos estamos padeciendo otro tipo de “pandemia”. En la actualidad habitamos un constructo multicultural, pero que oculta un montaje totalizador y universalizante.

Aníbal Quijano plantea que los procesos de independencia de los estados latinoamericanos no significó un camino hacia el impulso de Estados-nación modernos, sino un reajuste de la colonialidad del poder; desde esta perspectiva, la globalización es el remate de un proceso que se inició con la conformación de América y la del “capitalismo colonial-moderno y eurocentrado” (201) como un modelo inédito de dominio mundial.<sup>3</sup> Antonio Cornejo-Polar advierte sobre “el excesivo desnivel de la producción crítica en inglés que parece –bajo viejos modelos industriales– tomar como materia prima la literatura hispanoamericana y devolverla en artefactos críticos sofisticados” (343);<sup>4</sup> artefactos que, al poseer cierta aureola cargada de persuasión y supuesta supremacía por provenir de zonas centrales, son tomados muchas veces como lectura obligada y cardinal. Y Nelly Richard refiere al modo en que la globalización ha fragmentado los rasgos identitarios nacionales y continentales, y a la forma en que ha distorsionado la producción de saberes y teorías bajo una hegemonía transnacional de universidades “que administra recursos para la circulación de las ideas a la vez que programa las agendas de debate intelectual. Los territorios de lo universitario y de lo académico son uno de los sitios marcados por las divisiones entre lo global (las dinámicas expansivas del neocapitalismo que afectan también a las instituciones del saber) y lo local” (456-57).<sup>5</sup> Voces de alerta, entre muchas otras, que generan la necesidad de fortificar un espacio de debate –crítico y metacrítico– en América Latina.

Desde otro ámbito, también Edward Said llama la atención sobre determinados vínculos de afiliación que ponen en juego jerarquías que muchas veces parecen inamovibles y que, en el marco de los estudios académicos, provocan un número mayor de exclusiones que de inclusiones. Esto se refleja con nitidez y saturación a través del imperio, fundamentalmente, de la literatura, historia, filosofía, sociología, psicología... europea. En este sentido, Said aboga por un ejercicio crítico secular que se oponga a “toda forma de tiranía, dominación y abuso” (47).<sup>6</sup>

---

3. Quijano en “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (*La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilado por Edgardo Lander. CLACSO, Buenos Aires, 2000).

4. Cornejo-Polar en “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (*Revista Iberoamericana*. n° 180, Pittsburgh, Julio-set. 1997).

5. Richard en “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” (*Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Compilado por Daniel Mato. CLACSO, Buenos Aires, 2005).

6. Said en *El mundo, el texto y el crítico* (Penguin Random House, Barcelona, 2016).

Se trata de visibilizar la iridiscencia de voces sumergidas, aunque sin desconocer la presencia de otros relatos. En otras palabras, el establecimiento de flujos que den lugar, en términos de Enrique Dussel, a un pluriverso transmoderno.<sup>7</sup>

No solo, entonces, nos amenaza la pandemia que nos ha afectado en los últimos meses en cuanto a lo sanitario, económico y sociocultural –independientemente de las teorías conspirativas que han circulado por las redes sociales y que los grandes medios de comunicación han ignorado casi por completo–; sino también otras “pandemias” que se manifiestan con sutileza, como si desde “siempre” hubiesen estado entre nosotros, y que inciden por igual –o más– que aquella sobre nuestras subjetividades.

A poco menos de cinco años del número inaugural de *Tenso Diagonal*, y cuando nos encaminamos hacia su décima edición, parece relevante insistir y ahondar sobre el concepto de frontera –identificadora del perfil de la revista.

Hoy tiene más sentido que nunca el hablar de fronteras –culturales, sociales, lingüísticas, ideológicas, artísticas, políticas, económicas–. La globalización, por medio fundamentalmente de los avances tecnológicos de los medios de comunicación, muestra sus ropajes de libertad, progreso e igualdad; su seductor ajuar provoca automatismo, superficialidad, consumismo, irreflexión. Pero, en su globalidad –como todo aquello tan monstruosamente gigantesco que no se distingue, o no se quiere percibir y comprender– fulgura y retumba su vocación colonialista y estandarizadora que despliega renovados modelos de hegemonía; esa que desfigura identidades, tradiciones.

Las fronteras contribuyen a definir la identidad; a proteger lo diferente; a deslindar lo individual de lo general, el interior de lo extrínseco, lo uno de la otredad, el yo del tú. También, las fronteras invitan a ser derrumbadas, infringidas, movidas, fragmentadas; por consiguiente, precisan, demandan, zonas de autonomía y de control, de aquiescencia y de prohibición, de tregua y de combate; están para ser custodiadas y obliteradas, vencidas y francas. Del mismo modo, representan un territorio cargado de hibridez, fusión, extimidad, entropía, laberinto. Si todo fuera homogéneo, equilibrado, brillante, global, no habría rasgaduras, opacidades ni grietas que descubrir, interpelar, indagar.

Por todo esto, las fronteras son imprescindibles. Resultan cardinales para la conformación, como propone Walter Mignolo, de un “paradigma otro” a través de un “pensamiento fronterizo” que “surge del diferencial colonial de poder y contra él se erige. [...]”

---

7. Dussel en *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad* (Akal, México, 2017).

El pensamiento fronterizo es uno de los caminos posibles al cosmopolitismo crítico y a una utopística que nos ayuda a construir un mundo donde quepan muchos mundos. [...] trabaja por la restitución de la diferencia colonial (unidireccional, al igual que la globalización actualmente) que la traducción colonial trató de naturalizar como orden universal” (58, 61).<sup>8</sup>

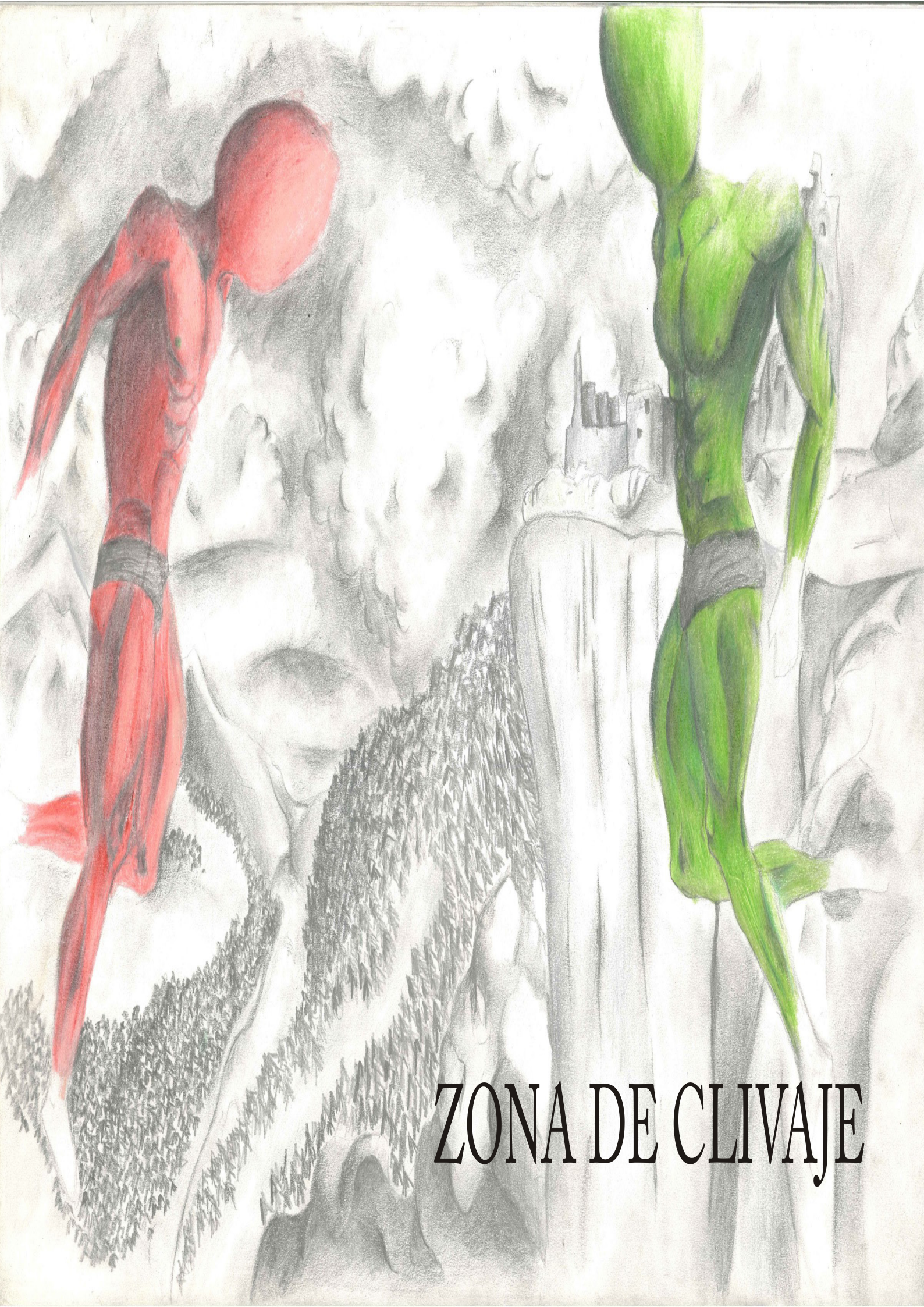
Un “paradigma otro” como alternativa a la globalización impulsada por los centros hegemónicos de poder que se instituye como un régimen más de exclusión y subalternidad. Un “otro” que palpita, tiene presencia y voz. El devenir de una actitud ético-política expansiva hacia lo diferente, lo diverso y lo desigual.

La reacción que desencadena lo tenso a través de una rajadura diagonal.

*Claudio Paolini.*

---

8. Mignolo en *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Akal, Madrid, 2013).



ZONA DE CLIVAJE

## La poética narrativa de Claudia Reina

---

Rosa María Burrola Encinas  
(Universidad de Sonora, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** En este estudio me propongo analizar los cuentarios *Paranoias* (2008) y *Los visitantes* (2017), así como las novelas *Esto no es una pipa* (2008) y *La visita del señor Morhl* (2012), libros escritos por Claudia Reina (1980), una joven autora nacida en el norte de México. Dada la casi inexistencia de estudios sobre esta obra, me propongo ofrecer un recorrido por los principales elementos de su poética narrativa. Para este fin me centraré principalmente en el examen de personajes y narradores por constituirse en los elementos claves para la explicación de los principios composicionales que articula esta narrativa.

**Palabras claves:** Literatura del Norte de México, Ciencia ficción, Literatura fantástica, Narrativa mexicana.

**Abstract:** In this study I propose to analyze the story books *Paranoias* (2008) and *Los visitantes* (2017), as well as the novels *Esto no es una pipa* (2008) and *La visita del señor Morhl* (2012), written by Claudia Reina (1980), a young author born in northern Mexico. Given the almost non-existence of studies on this work, I propose to offer a tour of the main elements of his poetic narrative. For this purpose, I will mainly focus on the examination of characters and narrators for being the key elements for the explanation of the compositional principles that articulate this narrative.

**Keywords:** Northern Mexico literature, Science fiction, Fantastic literature, Mexican narrative.

*Recibido:* 1º de diciembre. *Aceptado:* 25 de febrero.

Claudia Reina (1980) es una emergente escritora nacida en Nogales, ciudad ubicada en la frontera norte de México, en el estado de Sonora. Se graduó como Licenciada en Literaturas Hispánicas en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad

---

1. Rosa María Burrola Encinas, Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora-investigadora en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora, México. Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas con artículos y capítulos de libros sobre literatura hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI. Es parte del Comité Editorial de la *Revista ConNotas* y ha sido organizadora del Coloquio de Literaturas Hispanoamericanas y Mexicanas. Áreas prioritarias de interés: Literatura Hispanoamericana siglo XIX; XX y XXI.

de Sonora. Ella obtuvo el Primer Lugar en el Concurso del Libro Sonorense 2007 en los rubros de cuento, novela y teatro por los libros *Paranoias*; *Esto no es una pipa* y *La luz al final*, respectivamente. Gracias a la beca que se le concedió ese mismo año por parte de la Fundación para las Letras Mexicanas, escribió la novela *La visita del señor Morhl* (2012) con la que ganó el *III Concurso Nacional de Novela para Escritoras Nellie Campobello*. Con el libro de cuentos *Los visitantes* (2017) ganó el *Premio Regional de Cuento Ciudad de La Paz 2015*. La trayectoria de Reina ha ido avanzando en su parte pública merced a los concursos literarios y becas que ha gozado. Lo que habla ya de un afán de profesionalización y de inserción en la institución literaria, un deseo que parece contraponerse con la escasa y al parecer meditada decisión de la autora de vivir apartada de la exposición pública.

Dado la casi inexistencia de estudios sobre la obra de esta autora, resulta de interés ofrecer un recorrido por los principales elementos de su poética narrativa. Para este fin propongo su examen a partir de los elementos básicos de todo relato con especial atención a los narradores y personajes. Parto del supuesto de que las historias que pretendo examinar comparten preocupaciones y principios compositivos que permiten un estudio comprensivo como el aquí formulado. Otro aspecto de interés en el presente análisis es la inscripción de la obra de Claudia Reina en el campo de la literatura del norte de México, y del país. Me centraré entonces en su obra narrativa publicada hasta hoy: dos cuentarios y dos novelas, arriba mencionados.

El universo narrativo configurado por Reina no encuentra su referente inmediato en los temas que se identifican con la literatura del norte mexicano, sino que su escritura parece aspirar a romper paradigmas a partir de su incursión en las literaturas fantástica, psicológica e incluso de terror, así como en la ciencia ficción y en la metaficción.

Con el interés de explorar y ensanchar los límites que la mayoría de la crítica parece haber establecido para lo que se conoce como la literatura del Norte en México, resulta de interés el estudio de una escritora emergente, nacida y radicada la mayor parte de su vida en esta región, pero cuyos intereses parecen ir más allá o, por lo menos, guardar notables diferencias, respecto a los reconocidos como propios de las expresiones literarias del norte mexicano.

Ya sea que entendamos la literatura del Norte de México en sus conceptualizaciones más negativas y estereotipadas como aquellas que la ubican en un espacio de depravación y vacío civilizatorio, tal como advierte Julián Herbert; la reduzcamos a los temas de la narcoliteratura (Aguilar) (Lemus); la asumamos como una manifestación heterogénea de una compleja y específica realidad socio-cultural que exige atención a las poéticas particulares de autores y obras (Méndoza) (Parra) (Rodríguez Lozano); como una literatura neo-regionalista (Palaversich); como laboratorio de la posmodernidad (García

Canclini); como un espacio y expresión discursiva contradictorio y conflictivo aún sin definir (Yépez); o como un producto comercial erigido por el mundo editorial a través de la invención de un grupo de escritores asociados a temas y estilos novedosos y complacientes con los que el mundo esperaba de la región, a saber: el exotismo, la diferencia, la violencia; lo cierto es que encontraremos el común denominador de todas estas intenciones definitorias –en mayor o menor medida– en la asociación de la literatura del norte con temas relacionados con la realidad sociopolítica (violencia, migración, tráfico de drogas o personas), regional (frontera, maquila) o geográfica (desierto). No obstante la variedad de las propuestas que hemos mencionado, es fácil constatar que las obras que aquí examinamos escapan de estas conceptualizaciones. Por este motivo y con el propósito de ubicar nuestro objeto de estudio en el panorama de la literatura del norte volaremos aquí, aun corriendo de riesgo de parecer anacrónicos, sobre la noción de frontera en una de sus definiciones más abarcadoras para el estudio de las manifestaciones discursivas, el cual entenderemos junto a Berumen como:

un concepto polisémico, sumamente flexible y capaz de emplearse en múltiples contextos y con muy diversos propósitos. Para no ampliar aún más la diversidad de propuestas digamos simplemente que el concepto de frontera alude sobre todo a los puntos de intersección y que remite más que a ningún otro hecho al permanente juego de las fronteras entre la mismidad y la alteridad, entre culturas, género y clases: pues la frontera implica siempre la alteridad. Si bien es preciso preguntarse por quién o quiénes se encuentran al otro lado de las fronteras. (122-23)

Así, si acudimos al concepto entendiéndolo como un espacio cultural y escritural heterogéneo y diverso que exige atención a las poéticas particulares, pudiera resultar útil para entender la superposición genérica con la que experimenta la obra de Reina y su diferencia respecto a la mayoría de los escritores del medio.

Reina nació, vive y ha desarrollado su obra en Hermosillo, con excepción de dos años en los que vivió en la ciudad de México debido a las exigencias de una de las becas que recibió. Salvo algunas contadas comparecencias públicas las cuales, podríamos conjeturar, fueron condicionadas por las exigencias de las becas y premios a los que ha podido acceder, la autora ha mantenido un perfil sumamente bajo y parece más bien que ha procurado mantenerse alejada del ámbito artístico-cultural en el que suelen desenvolverse los escritores en el país. Es este quizás uno de los rasgos de su perfil autoral más llamativo en el campo de las letras. Por un lado su trayectoria como escritora parece haberse ido forjando bajo el cobijo de la institución literaria, si entendemos como parte de esta la formación académica que recibió en una escuela universitaria de letras y la publicación o escritura de cada uno de sus libros bajo los auspicios de premio y becas concedidos por instancias oficiales. Sin embargo, por otro lado, si consideramos que, tal como ya se mencionó, la participación y exposición de la autora en los medios cultura-

les es prácticamente inexistente, una circunstancia que se suele destacar en las reseñas de sus obras, y si admitimos que su obra se aleja de los temas y formas que cultivan la mayoría de los escritores de los estados fronterizos mexicanos, podríamos concluir que hablamos de una obra que se inscribe de una manera distinta en el campo de las letras de lo que se ha considerado la Literatura del Norte de México. Como un punto de partida para el presente análisis, formularemos algunas posibles explicaciones que ayuden a esclarecer este hecho ya que entenderemos como un paso ineludible para el análisis literario, la restitución de los lazos que la obra guarda con el mundo cultural y social.

La primera explicación que podemos exponer cobra sentido a partir de las propuestas de Barrera Enderle quien en el artículo “Consideraciones sobre la llamada literatura del Norte en México”, reflexiona que a fines del siglo xx y principios del xxi, cuando surgió el fenómeno editorial de la literatura del Norte, tanto las casas editoriales como los concursos y críticos literarios se propusieron convertir a esta literatura en un éxito comercial, por lo que, relata Barrera:

Muchos de mis amigos escritores (que solían tener un amplio repertorio temático, el cual iba desde el intimismo más refinado hasta la ciencia ficción) padecieron transformaciones parecidas. De pronto se «descubrieron» redactando historias truculentas, infladas con todos los ingredientes antes mencionados. Al cuestionarlos por tan repentino cambio, me confesaban: «queremos que nos publiquen». Tal era la consigna. El Norte de México había dejado de ser un espacio en la dilatada geografía nacional y ahora se convertía en un género literario. (67-68)

Así pues, si atendemos a las aseveraciones de la primera parte de la cita, podemos pensar que los elementos presentes en la obra de Reina no surgieron por generación espontánea y no son producto exclusivo del natural talento literario de la autora, sino que se trata de temas y formas que no solo han nutrido a la historia literaria universal y que han estado presentes en las letras cultivadas en la realidad nortea, solo que al no ser parte del tipo de literatura que se espera y que suministra prestigio a los llamados escritores del Norte de México, no constituyen una tendencia dominante en los mismos.

La segunda explicación me permite conectar el estudio de las obras de Reina con el surgimiento de un nuevo tipo de escritor que según Fernando Ainsa: “... practica, más allá de la adscripción una literatura nacional, el cruzamientos de géneros, una apertura regida por la curiosidad y la falta de solemnidad y una intensa vocación trasnacional que lo aleja de los debates de las décadas precedentes alrededor de la identidad o el compromiso político”. (*Palabras Nómadas* 9). Se trata aquí de una cartografía que da cuenta de los nuevos flujos y posiciones de los sujetos que antaño se movían por los territorios nacionales y cuyos desplazamientos, en la actualidad, delinea sitios fragmentados y nuevas subjetividades. Así, pues, las economías globales generan un complejo movimiento en el que, por un lado, se construyen nuevas regiones y, por otro, alientan el desvanecimiento

de fronteras, asistimos de esta manera a un simultáneo proceso de multiplicación y disolución de identidades individuales y colectivas.

Acorde a estas circunstancias, los estudios que se han ocupado de esbozar líneas generales a través de las que se puede pensar el desarrollo de la narrativa de las últimas decenios en hispanoamericana, hablan de la porosidad de las fronteras nacionales, de literaturas desterritorializada (Martín Barbero), de tendencias centrifugas y centrípetas (Fernando Aínsa, *Palabras Nómadas*), de literaturas posnacionales (Bernat Castnay Prado), entre otros conceptos que pueden resultar útiles como una primera apreciación de la vasta producción narrativa hispanoamericana reciente. Desde la perspectiva de Fernando Aínsa existen dos extremos entre los que se debate la narrativa reciente: la nacional y la extraterritorial. Me interesa centrarme en este análisis en esta última tendencia que el crítico uruguayo relaciona con la condición nomádica del artista contemporánea y que marca buena parte de la narrativa reciente como aquella:

de vocación universal y [que] circula, sin necesidad de señalar su patria de origen, con temas y estilos de un deliberado cosmopolitismo que no hace sino comprobar que vivimos una pérdida de los tradicionales referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de las tradicionales nociones de territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces". (*Palabras Nómadas* 61)

Desarraigo, deslocalización, extranjería, autoexilio, nomadismo, extraterritorialidad, posnacional, fuerzas centrifugas, son algunos de los términos que se han utilizado para definir estas nuevas narrativas. Estos rasgos pueden ayudar a situar a Reina en una poética generacional que aboga por una literatura que trasciende las marcas nacionales, culturales y territoriales.

Así, si pensamos que los temas del universo narrativo que ahora estudiamos no son los comunes en un narrador del Norte o en un escritor comprometido con una realidad social-política específica, que tampoco parece responder a los condicionamientos editoriales o comerciales del momento, ni son exactamente los propios de lo que se entiende como literatura femenina, podríamos considerar a las cuatro obras narrativas de Reina como portadoras de un cierto sentido de extranjería o de desterritorialización.

*Paranoias* es un libro compuesto por ocho cuentos cuya historia se escenifica principalmente en el cerebro de sus personajes, casi todos ellos presos de miedos y delirios, que los convierten en personajes enajenados de sí mismos y del mundo.

En la novela *Esto no es una pipa*, homónima del cuadro de René Magritte, Lucía, la protagonista pugna por entender su mente y cuerpo como una forma de explicar su sentimiento de no pertenencia al mundo.

*La visita del señor Morhl* es una novela protagonizada por Daniel Molina, un joven que busca a un padre cuya existencia su madre niega. El joven vive convencido de

que es víctima del mal literario. Vive intensamente dos obsesiones la búsqueda del padre y la literatura. Se debate entre dos mundos y no parece estar seguro cual de ellos habita.

Por último, *Los visitantes* incluye cinco cuentos. “Noche estrellada” es la historia de un niño diferente al resto de los compañeros, capaz por lo mismo de perturbar a quienes lo rodean, hasta que al final la voz que rememora su relación con el niño cuenta el secreto que ese niño guardaba; “Luces en el horizonte” cuenta la historia de una mesera que se obsesiona con un cliente alcohólico que murmura “La vida iba mas allá de ese espacio infinito”, con quien finalmente decide marcharse llena de incertidumbre por saber que suerte correrá o a qué peligros se enfrentara; “R400” se centra en la temática hombre-máquina; “Meteorito” es la historia de una pareja mayor, su cotidianidad en la inminencia de la muerte y por último; “¿Qué harías si vieras naves espaciales en el cielo?” es la historia de una joven que accede a un espacio desconocido en donde encuentra a sus padres muertos.

Como se puede advertir fácilmente en esta rápida reseña, los temas que preocupan a la joven escritora delinear mundos extraños, cuyos contornos genéricos se mueven desde la literatura fantástica, ciencia ficción, metaficción hasta literatura del absurdo. Las atmósferas son oníricas, delirantes, podemos así afirmar que apuntan hacia nuevos realismos comunes en la literatura de fines del siglo xx y principios del xxi, los cuales son gestados a partir de la simbiosis entre humanismos y ciencia, y la fractalidad que parece apoderarse de las sociedades modernas.

En el centro del mundo configurado en estas cuatro obras podemos colocar el principio de la crisis de la experiencia, donde todo esfuerzo por captar o entender la realidad se acompaña de un desasosiego que, junto a Montoya Juárez, podemos entender como un sentimiento que surge “ante la pérdida de densidad de esa misma realidad, consecuencia de una inconmensurabilidad nueva que tematizará hasta la extenuación la literatura moderna y, muy particularmente, aquélla que elige un punto de vista oblicuo para narrar el caos inabarcable que deviene lo real” (*Miradas oblicuas* 10). De esta cita me interesa destacar, sí ese sentimiento de extrañeza del sujeto que recoge la literatura moderna y que indudablemente está presente y vertebrata la visión del mundo en la obra que ahora examinamos pero, sobre todo, en este punto de la exposición quiero llamar la atención en lo que el autor llama “un punto de vista oblicuo” y que, afirma, “recorre la narrativa de una serie de autores que oscilan entre el realismo, lo fantástico o lo simplemente absurdo y cuya mirada está esencialmente descolocada” (31)

Aún cuando es posible analizar la narrativa de nuestra autora a partir de la diversidad de los géneros a los que se hace referencia en la cita anterior, es decir, discutir las formas en las que los relatos de Reina responden a las conceptualizaciones de literatura fantástica, realismo al absurdo e incluso a la ciencia ficción, por ahora lo que me inte-

resa más bien es señalar esa delicada zona de indeterminación que los relatos de Reina expresan gracias a las perspectivas de narradores y personajes focalizados desde una subjetividad que podríamos calificar de paranoica, enferma, alucinada o presa de miedos y terrores infantiles. Se instaura así una narrativa en la que aun cuando la historia se desgrana en el día a día de sus personajes, la materia del relato parece ser la expansión de la realidad ya sea a partir de perspectivas enunciativas alteradas o desde el desmantelamiento del realismo en su cruce con la ciencia ficción, lo fantástico o lo absurdo. Tanto las perspectivas como esa superposición de géneros produce una mirada profundamente perturbada en las voces que articulan el relato, por lo que más que hablar, en muchos casos, de fantástico o ciencia ficción pura, podríamos hablar de un realismo oblicuo.

La apertura de las fronteras del realismo a lo absurdo, a lo fantástico y extraño, contribuyen a lo que Aínsa ha denominado “realismo sesgado u oblicuo” (“Una narrativa”) y que también califica como una mirada descreída y de una postura deliberadamente descolocada y marginal.

Ya desde el título mismo del primer cuentario *Paranoias* se anuncia la realidad atormentada, las subjetividades laceradas y los escenarios enrarecidos presentes en las perspectivas de narradores y personaje. Los ocho cuentos reunidos en este libro están narrados en primera persona, los espacios en su mayoría son cerrados: casas familiares, un avión, una sala de exposición y una cueva, son los principales escenarios. En seis cuentos los personajes están unidos por lazos sanguíneos: se trata de hermanos, hijos, sobrinos. En los dos restantes los protagonistas son un grupo de amigos y un maestro y su discípulo, respectivamente. Tal como podríamos suponer la mayoría de los cuentos se centran en narrar el transcurso del día a día de estos seres unidos por fuertes lazos, sin embargo, lejos de contarnos historia apacibles o concentradas en el desmenuzamiento de la domesticidad, se trata de relatos atravesados por la tragedia, la locura, las subjetividades vulneradas de sus protagonistas y por desenlaces de una violencia que, aun cuando la mayoría de las veces apenas es sugerida, resulta impactante.

Así lo podemos constatar en “Virginia”, el segundo cuento del libro. Se relata la historia de dos hermanas huérfanas que viven en una enorme casa. El cuarto de los padres fallecidos permanece siempre cerrado por voluntad de Marta, la hermana de la narradora llamada Virginia. Esta última cuenta como la otra ha perdido una pierna por lo que vive obsesionada pensando que el miembro artificial que sustituye al mutilado tiene vida propia, una obsesión que alcanza también a la narradora quien llega a admitir la locura de ambas. Al final la inválida invita a la hermana a la habitación de los padres para desencadenar de esta manera la historia en un enigmático final:

Llegamos a la habitación, se sacó del bolsillo de la bata la llave y quitó el cerrojo, le dio vuelta al picaporte y empujó la puerta con fuerza para que quedara abierta

de par en par. En los ojos de Marta se reflejaba la inocencia de una niña, estoy casi segura que no entendía nada de lo que pasaba, y ya no alcanzaba a comprender el horror, como yo; se había vuelto loca por completo. Creo que por eso me dijo con la mejor de sus sonrisas; sin despegar la vista de lo que sucedía dentro de la habitación: No volverás a ver algo así, Virginia. (*Paranoias* 27-28)

Los lectores no podremos conocer con exactitud el “horror” que se apoderó de la vida de las hermanas al final del relato, por lo que se convertirá en una más de las incertidumbres que el texto cultiva, aunque sí se explicita que un desenlace terrible se irá gestando junto a la enfermiza cotidianidad vivida por las hermanas, así lo explica la narradora cuando en un tiempo posterior a la tragedia confiesa:

Yo sé que lo mejor había sido no encerrarnos dentro de esa casa tan grande y tan deshabitada. Debimos salir, aceptar las invitaciones de la vecina a tomar un café, ir a pasear a un parque, lo que fuera para alejarnos unas horas de esa idea tenebrosa que crecía en la cabeza de Martha y después en la mía. Ahora me doy cuenta, demasiado tarde, que uno jamás debe de quedarse solo consigo mismo, menos con alguien que se está volviendo loco. Es la única explicación de lo que pasó. (*Paranoias* 27)

La búsqueda de una explicación, la sorpresa de la misma narradora ante los sucesos y el convencimiento de lo increíble que resulta su relato para sus receptores, son algunos de los elementos que prestan la incertidumbre que la narradora continuamente tematiza: “nadie me lo creería, de todas formas voy a contarlo” (*Paranoias* 26), “Nadie debería de creer lo que a continuación voy a decir. Yo también desearía no creerlo, pero no puedo. Ocurrió de noche; me quedé dormida durante unos minutos, soñé con la piedad que escrutaba de nuevo mis dos piernas” (*Paranoias* 27).

El cuento “Galatea”, toma su nombre de la protagonista quien a lo largo del relato se dirige a sí misma en segunda persona para ir desmenuzando el miedo que parece irle congelando la sangre ante el relato anticipado de lo que ella supone la inevitable y terrible venganza de la que será víctima por parte de sus dos hermanos. Ella, cuenta Galatea, ha delatado a sus hermanos al descubrir que se dedican a actividades criminales. El creciente espanto de creerse condenada a una muerte segura, se articula en un relato en el que la mujer apenas parece respirar al prescindir de los puntos y seguidos y enhebrar casi la totalidad de su relato en un solo párrafo. Se va entretejiendo el horror de Galatea junto con el desgrane de la cotidianidad al lado de sus hermanos a quienes se dedica a servir a pesar de que siempre le han dispensado un trato frío y un tanto cruel. Una vez más en este cuento estamos los lectores merced de las suposiciones de la narradora, ya que solo su versión de la historia es la que podemos conocer. Se trata del relato de una mujer tocada por el trato cruel al que siempre estuvo sometida y ahora inmersa en una situación de ansiedad e indefensión extremas ante un desenlace que ella imagina inminente y sanguinario:

ellos vienen a buscarte, de noche, cuando los gritos suenan sofocados, cada uno con su navaja, con las navajas que tú tantas veces afilaste sin saber que también las afilabas para ti. Para que cortaran mejor tus entrañas, luego las limpiarán en sus pañuelos blancos que tú misma les planchaste y que nunca te dejaron lavar, ahora sabes que había sangre que debía ocultársete a ti para que no sucediera lo que sucede ahora, los pañuelos se teñirán con tu sangre. (*Paranoias* 39)

Se trata en este libro de hermanas huérfanas tocadas por la enfermedad mental y física, mujeres presentadas como víctimas indefensas, niños atrapados en la lucha de padres que se odian, personajes que parecen habitar en las grietas y en la marginalidad de vidas tocadas por la alineación física y mental.

*Los visitantes*, el último libro que ha publicado Reina, se adentra en la ciencia ficción, persisten los finales desconcertantes y el predominio del punto de vista de un único narrador en primera persona o bien de la narración focalizada en la mente de uno de los personajes.

También en este, como en el primer cuentario, la lectura en muchos casos es ambivalente, o más bien, en la mayoría de las historias persiste el vacío de sentido en los hechos. Así sucede en “Luces del horizonte” en el que la mesera de una cantina, a pesar del terror y de la convicción de que algo indescriptible le sucederá, movida por una fuerza incomprensible, se ve empujada en la mitad de la noche a seguir a un extraño parroquiano hasta una colina donde presencia junto a él un misterioso y aterrador hecho. A partir del diálogo sostenido entre los dos personajes en el sobrecogedor momento del suceso y si atendemos al contexto que proporcionan el resto de los cuentos y el título del libro, podríamos convenir que se trata del aparición de una presencia extraterrestre:

Esperaremos, dijo.

¿A qué?, pregunté.

A que vengan, respondió taciturno. ...

Quiero irme, dije

Ya es tarde contesto, cuando lleguen te recomiendo que no dejes de mirar, porque después, si sobrevivas, vas a vivir atormentándote por la posibilidad de que todo haya sido un sueño o una alucinación. ...

¿De qué habla?

Vienen solo un momento, justo antes del amanecer. Después sale el sol y todo termina. ...

No es luz, dije viendo cómo se acercaba aquel manto brillante. (*Los visitantes* 34-36)

Como se puede también notar en esta cita se mantiene en los personajes de este libro la duda sobre si los sucesos vividos fueron reales, producto de un sueño o de una mente alterada. En este cuento también es posible observar, al igual que en varios de la colección, que se mantiene en los narradores la voluntad de contar, que más bien parece

responder a la necesidad de repasar los hechos y en el proceso tratar de encontrar una explicación: “No sé qué habría pasado si me hubiera resistido. Estoy casi segura de que ahora estaría muerta. Muchas veces me han preguntado cómo lo sé y se tienen que conformar cuando les digo que es un presentimiento” (*Los visitantes* 30).

Las instancias narrativas se complejizan en muchas ocasiones debido a la multiplicación de la figura de los destinatarios del relato. Los narradores reconstruyen la historia en un tiempo posterior a los hechos y aluden a receptores pasados del mismo: “A veces dicen que podría haberle avisado a alguien, que podría haber escapado, pero ellos no estaban ahí, porque de haber estado sabrían que no había modo de huir” (*Los visitantes* 29-30).

Aunque, tal como ya mencioné, en este libro de cuentos existe un deslizamiento hacia temas propios de la ciencia ficción tales como relación hombre-robot, el fin del mundo debido a cataclismos cósmicos o a la presencia de invasores de otros mundos, subsisten muchos de los principios compositivos ya advertidos en los libros anteriores tales como la incertidumbre que asedia a narradores y a receptores y que configura a la historia misma; la complejización de la instancia enunciativa y el predominio de dubitativos narradores en primera persona y de anonadados personajes focalizados.

En los dos cuentos revisados hasta aquí existe otro tipo de entidad en las que ahora quisiera detenerme. Se trata del narrador del cuento “Cenizas” de *Paranoias*, del extraño niño de “Noche estrellada” y de la mujer de “Meteorito” estos dos últimos del libro *Los visitantes*. Todos ellos se construyen como enigmáticas voces en el relato, ya sea por la inexplicable indiferencia que asumen ante el mundo, ante su propia vida y ante hechos como la muerte y el amor o por el distanciamiento con el que aceptan sus relaciones con los otros. En el caso del personaje de “Cenizas” podríamos especular que se trata de un estado psicológico derivado por la muerte prematura de los padres, un hecho que lo sume en un estado de apatía para el resto de su vida. En el segundo se insinúa que se trata de un extraterrestre incrustado en la vida cotidiana de los habitantes de este mundo a quienes tiene la misión de estudiar y someter. En el último caso, se trata de una mujer que desde una edad temprana sabe que el mundo sucumbirá por el advenimiento de un meteorito, por lo que asume y guarda ese secreto que mediará en adelante su distanciada relación con el mundo y con los otros. Como quiera que esto sea o se explique en los cuentos, el hecho es que se erigen personajes que parecen transitar por el mundo casi de soslayo, presas de un permanente malestar o bien, podríamos afirmar, simplemente se trata de personajes descolocados, desarraigados, de una o de otra forma ajenos a este mundo. Así podemos interpretar la explicación que de su condición existencial formula Juan, el personaje-narrador del cuento “Cenizas”:

Yo no era infeliz, nunca lo he sido, y ahora que lo pienso creo que siempre he vivido una especie de existencia animal o vegetal. Eso significa que no vivo, porque no siento la necesidad, no porque no quiera, para ser feliz sino para existir y por eso mismo nunca busqué un trabajo en el que me pagaran mucho o una mujer a la que amara. Yo necesito alimento, un poco de sol, agua, dormir, distracciones ocasionales, nada extravagante y el coito. Estoy bien con eso, sin ir más allá, por eso reconozco que mi naturaleza es puramente animal y que quizá tengo un poco de planta. (*Paranoias* 59-60)

El extrañamiento y distanciamiento que adolecen los personajes que aquí hemos examinado encuentra su pleno desarrollo en Lucía, la protagonista de la novela *Esto no es una pipa*. Igual que en muchos de los cuentos de Reina estamos aquí ante un ente roto, cuya existencia discurre entre continuas pesadillas y la enfermedad mental. Con ecos del atormentado personaje de los *Diarios* y del poemario *Piedra de locura* de Alejandra Pizarnik, se construye a un personaje que desde el inicio de la novela anuncia su determinación de quitarse la vida: “Es hora de recostar en la mesa de metal frío a la niña que fui y abrir su cabeza para extraer de una vez por todas, pero no a tiempo, la piedra de la locura” (*Esto no* 12). La novela parece avanzar a un final que desde el principio se presenta inexorable pero no por ello exento de misterio, pues Lucía anuncia reiteradamente planes que involucran al hombre con el que vive, sin embargo, estos no se develan sino hasta el final de la novela cuando la protagonista planea minuciosamente que su amante la asesine en un arrebato de furia que ella provocará.

Lucía es un ser fragmentado por la enfermedad mental que sufre, la cual se tematiza en una obsesiva observación del cuerpo y de sus síntomas. Su cuerpo se erige en su principal campo de investigación y de batalla. También desde el inicio, esta novela se plantea como una investigación sobre la realidad, en este caso sobre los indicios y causas de su permanente desasosiego: “Después de quince años sigo preguntándome qué fue lo que pasó en realidad aquél día que pensé que una pareja quería secuestrarme” (*Esto no* 14).

Al igual que en el cuadro de Magritte que presta título a la novela y en el que la imagen u objeto no corresponde con la palabra dispuesta para designarlos, el cuerpo de la protagonista no parece relacionarse con su nombre: “Me llamo Lucía, aunque el nombre no importa, podría llamarme de cualquier manera. Pero me llamo Lucía y mi cuerpo no responde. No puedo lograr que mi cuerpo me reconozca por mi nombre o sentir la familiaridad que dan las palabras a los objetos. Me veo en el espejo, digo Lucía y es como si dejara mariposa o mesa” (*Esto no* 32). Esta fractura de la identidad, originada sobre todo por la no correspondencia entre cuerpo y entidad psicológica o biográfica, parece agravada porque Lucía siente que no puede controlar a su cerebro, por lo que necesita del equilibrio químico que le otorgan las pastillas para funcionar con cierta normalidad. Entonces, su cuerpo y el cuerpo de los otros se le presentan con frecuencia con aterradora ajenez, como una amenaza que la atormenta y la llena de pavor:

Vi abrirse su boca y mi mente se perdió. Ya no pensaba en Gabriel persona sino en Gabriel cuerpo. Imaginaba lo que estaba pasando dentro de su cuerpo; en el sorbo de vino tinto que hacía un recorrido desde su boca hasta llegar a la bolsa del estómago. Quería escuchar el ruido que hacían los dientes al despedazar la masa. Veía pulsiones dentro de él. Un cuerpo lleno de bolsa de distintos tamaños y con diferentes funciones que se ocultaban ante mis ojos. Túnelos por donde circulaban torrentes. Deseaba volver a su piel, a la superficie, pero mi mente estaba atapada. (Esto no 91)

Las historias de las tres obras que hasta aquí hemos revisado parecen ir trazando desde su inicio un indefectible camino hacia la tragedia que pondrá fin, de de una o de otra forma, a la vida de los personajes, por lo que el tono y ritmo en todas ellas es el propio de la escenificación de un drama.

En contraposición, en la novela *La visita del señor Morhl*, aun cuando también la vida se presente como un evento inexplicable, la cotidianidad familiar se viva como un acontecimiento traumático y lleno de extrañeza y los personajes estén aquejados de múltiples obsesiones, la historia aquí se presenta un tanto rocambolesca y con frecuencia se extiende hacia derroteros absurdos y un tanto hilarantes. El joven Daniel lleva una existencia trasmutada por la literatura y por la búsqueda de su padre. Dos relatos fundantes de la búsqueda de identidad. Ya sea que la novela se entienda como un homenaje a la literatura, tal como en la contraportada de la novela se declara, o como una prolongación de las interrogantes de los personajes de las otras obras de la autora en las que los protagonistas se cuestionan desesperadamente por sentido de la existencia, también esta novela se decanta por diseñar al personaje como un incansable investigador de la realidad y de su propia vida. A semejanza de los poetas que en los *Detectives salvajes* de Roberto Bolaño emprenden un viaje al desierto de Sonora para buscar a Cesárea Tinajero; en *La Visita del señor Morhl* Daniel emprende un viaje a Sonora para buscar a un naufrago danés quien supone es su padre. Este suceso resume Eve Gil, en la única apreciación crítica que pude localizar sobre la novela, constituye una aislada referencia al Norte de México: “Nunca menciona el nombre de la capital, ni el de la playa donde fue rescatado: al igual que Roberto Bolaño alude a Sonora como un lugar abarcador. Daniel llega a su destino, cuyo intolerable calor parece ser su rasgo más notable”.

Para Daniel, igual que para el resto de los personajes que hemos venido examinado, la realidad se presenta como una materia sospechosa y amenazante, solo que aquí la confusión se erige entre la realidad y la ficción y el mal que aqueja al personaje es el de la literatura. Esta última también es capaz de contagiarse del trastorno que asedia a personajes y narradores, así consigna el padre en un reproche al hijo en una rápida e irónica mención al clima norteño: “—Ahora entiendo por que escribiste ese cuento enfermo. Este maldito sol es capaz de enloquecer a cualquiera. No quiero imaginar qué escribirías si te quedaras a vivir aquí” (*La visita* 83).

Al tematizar y convertir en el eje de la trama la búsqueda en la biblioteca paterna, el rechazo de la tradición poética y la relectura del canon, se delinea en este libro una poética de innovación radical mediante mecanismos como la risa, el absurdo y la parodia.

Por último, a modo de conclusión, podemos sugerir que las perspectiva de narradores y protagonistas de las obras analizadas, aunadas a unas tramas entretejidas principalmente entre los meandros mentales de personajes y las historias que caminan por vericuetos un tanto excéntricos, prestan a esta literatura un potente poder fabulador. Esta capacidad de invención de historias parece encontrarse en el centro del extrañamiento que estas obras construyen como el principal mecanismo mediante el que encuentran su correspondencia con la realidad. La fabulación que estas historias despliegan se encuentra en el centro de los mecanismos de ficción, de ahí, con toda probabilidad, la obra de Reina extrae el impulso de resistencia a la realidad que la rodea. En reina el proceso de invención de la historia es cardinal, así se lo ha declarado ella misma:

Me gusta imaginar historias. Para algunos, su principal preocupación es el lenguaje, o la forma, pero para mí lo es la historia. De hecho, una cosa que se me señalaba frecuentemente en la Fundación para las Letras Mexicanas era que no honraba lo suficiente al dios lenguaje. Si lo hubiera hecho, habría caído muerta de aburrimiento, aunque tal vez fuera una mejor escritora, pero preferí inclinar toda la balanza hacia la imaginación. Tal vez algún día se equilibre. (“No honrar”)

Al constituirse los personajes en sujetos que se mueven y viven en las fronteras de realidades alternas, las mirada de todos ellos son gestadas en la resistencia hacia los esquemas que rigen la vida común y corriente, se trata de entidades extrañas, ajenas a la normalidad que rige la existencia de la mayoría de los seres humanos. Así, el efecto extravagante, irreal, absurdo, desorbitado, incluso cómico y paródico en el caso de la última novela analizada, se produce a partir de la colisión de los personajes y los diferentes marcos de referencia que en las historias se configuran.

Esta fuerza argumental potencia la capacidad de componer fabulas y de instalarse en el estatuto primordialmente ficcional, en el centro de la pulsión narrativa.

La obtención de lo nuevo en la obra de Reina pareciera consistir en situarse en la propia tradición desde una posición fronteriza, de extraterritorialidad, como una voluntad de posicionarse frente a la literatura nortea, a la mexicana y frente al canon universal, para crear una tensión productiva en su excentricidad, en el desborde paranoico de la cotidianidad y en la manía literaria persecutoria de sus personajes.

Se construyen aquí identidades cortadas, heridas, incapaces de hallar respuestas útiles que los amparen de la intemperie en la que parecen transitar los personajes ante su desacomodo en el mundo o ante la “pérdida de densidad de lo real” (Vattimo).

La invención plena aquí parece expresarse en la construcción de la historia, en la certidumbre de que el principio de la literatura se trata precisamente de la construcción de lo otro, en un proceso en el que el arte se constituye en experiencia de conocimiento y de relación del hombre con el mundo. Así, la materia prima del relato lo constituye lo extraño o lo ajeno, por lo que parece erigirse la invención en la plenitud del encuentro con lo otro. Se devela entonces la falacia en la que se fundan las identidades y los imperativos ideológicos que devienen en fenómenos editoriales. La mirada sobre sí mismo como si se fuera extranjero, deviene en estas obras en mecanismo inverso a la fijación de la identidad.

### Bibliografía citada

- Aínsa, Fernando. *Palabras Nómadas. Nueva Cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- . "Una narrativa desarticulada, desde el sesgo oblicuo de la marginalidad." *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 35-50.
- Barrera Enderle, Víctor. "Consideraciones sobre la llamada literatura del Norte en México." *Aisthesis* n° 52, 2012, pp. 67-79. Web.
- Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional*. Universidad de Murcia, Murcia. 2007.
- Félix Berumen, Humberto. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Universidad Autónoma de Baja California, Baja California, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990.
- Gil, Eve. "Un tal señor Morhl." *Siempre!* 6 abril 2013. Web.
- Herbert, Julián. "El norte como fantasma." *Yonke Blog*. 17 de febrero de 2010. Web.
- Lara Zavala, Hernan. "La literatura del norte se acabará muy rápido." *Milenio*. 19 de marzo 2016. Web.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2001.
- Méndoza, Elmer. "Un discurso que suena: Élmer Mendoza y la literatura nortea." *Especulo*, n° 31, 2005. 14 abril 2015. Web.

- Montoya Juárez, Jesús. "Introducción al caos a través de una mirilla." *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2009, pp. 7-15.
- Palaversich, Diana. "Otra mirada a la literatura del norte." Édgar Cota, Salvador Ruiz y Gabriel Trujillo. *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. Universidad Autónoma de Baja California, México, 2014, pp. 13-46.
- Parra, Eduardo Antonio. "Notas sobre la nueva narrativa del norte." *Jornada Semanal*, 2001.
- Reina, Claudia. *Esto no es una pipa*. Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2008.
- . *La visita del señor Morhl*. CONACULTA-Instituto de Cultura de Durango, México, 2012.
- . *Los visitantes*. FORCA Noroeste, La Paz, 2017.
- . "No honrar al dios lenguaje." *Pez Banana*. 20 mayo 2016. Web.
- . *Paranoias*. Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2008.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Escenarios del norte de México*. Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo. UNAM, México, 2003.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras." *Frontera Norte*, n° 9.18, 1997, pp. 85-110.
- Vattimo, Gianni. "La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?" Gianni Vattimo et al. *En torno al posmodernismo*. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 9-19.
- Yépez, Heriberto. "Lo post-tranfronterizo." *Literal 21*, 21 abril 2012. Web.

## El cine en los escritores del Boom latinoamericano

---

*Julia Isabel Eissa Osorio*

(Universidad Autónoma de Tlaxcala, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** El siguiente trabajo tiene por objetivo, el análisis de la importancia en el desarrollo de los mercados literario y cinematográfico, durante las últimas décadas del siglo XX, y la relación que establecieron como una herramienta para apoyar la consolidación de lo conocido como “literatura del Boom” en Latinoamérica. Así, realizo un breve recorrido entre los principales acontecimientos en ambas artes, desde mediados del siglo XX y, principalmente, en los años sesenta y setenta. Por último, me centro en el cine y la literatura en México, donde algunos autores representativos de la época, como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, crean los guiones y las adaptaciones de algunas de sus obras más exitosas, aspecto que favoreció a ambos mercados.

**Palabras claves:** Literatura latinoamericana, Cine latinoamericano, Boom, Mercado editorial, Mercado cinematográfico.

**Abstract:** The following work aims to analyze the importance of literary and film markets in the development of the last decades of the 20th century, and the relationship they established as a tool to support the consolidation of what is known as “Boom literatura” in Latin America. Thus, I make a brief overview of the main events in both arts, since the mid-twentieth century and, mainly, in the sixties and seventies. Finally, I focus on film and literature in Mexico, where some representative authors of the time, such as Carlos Fuentes and Gabriel García Márquez, create the scripts and adaptations of some of their most successful works, an aspect that favored both markets.

**Keywords:** Latin American literature, Latin American cinema, Boom, Editorial market, Film market.

*Recibido:* 13 de abril. *Aceptado:* 13 de junio.

---

1. Julia Isabel Eissa Osorio es Maestra en Literatura Mexicana, y Candidata a Doctora en Literatura Hispanoamericana, por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Como parte de su doctorado, de 2018 a 2019, realizó una estancia de investigación con Beca de CONACYT, en la Universidad de Limoges (Laboratorio EHIC), bajo la dirección de Bertrand Westphal. Ha participado en diversos congresos en México, Estados Unidos, Francia, y Argentina, con temáticas sobre la literatura del norte, literatura erótica, literatura del Boom, y la geocrítica; de las cuales también cuenta con diversas publicaciones. Actualmente, es profesora en la Licenciatura de Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

En las primeras décadas del siglo XX, comenzó a generalizarse una modernización en las artes, la cual se vería consolidada con el surgimiento de las vanguardias<sup>2</sup>. En ellas, las proporciones clásicas son reemplazadas por configuraciones aparentemente arbitrarias, aleatorias y desordenadas. De igual forma, se pierden o se diluyen esos centros o puntos nucleares de organización que caracterizaban las creaciones artísticas hasta el siglo XIX. En el caso específico de la literatura pueden identificarse dos características principales, en general: por un lado la novela pierde sus vectores clásicos en las obras de James Joyce, Marcel Proust, y más tarde Franz Kafka y los narradores estadounidenses (Faulkner, Dos Passos); por otro lado, la poesía también se abre a formas de composición más libres. Así, es importante admitir que esa modernidad artística llega relativamente temprano a la institución cinematográfica, gracias al gran acercamiento que entabla con la literatura, y que la lleva a relacionarse con las vanguardias de los años veinte (el expresionismo, las vanguardias francesas, el abstraccionismo alemán, el movimiento soviético, ciertas tendencias documentalistas o realistas, etcétera), y más adelante con el existencialismo y el neorrealismo italiano, entre otras<sup>3</sup>.

Durante los años veinte, en la última década del cine mudo, se da un capítulo importante en la historia de este arte joven. Un cine de vanguardia que en países como Francia, Rusia, Alemania, Italia, etcétera, explora las posibilidades expresivas y poéticas del cinematógrafo. Se alimenta y recicla de las vanguardias artísticas modernas, a las que devuelve y aporta también sus novedosas técnicas y formas, realizando propuestas y obras que alimentarán la sed experimental de esos fructíferos años. (Durán 92)

Esos primeros contactos entre literatura y cine sólo serían los inicios de una alternativa, y por supuesto, de una búsqueda creadora que, con el tiempo, se fue afinando. Todavía en la actualidad la complejidad de los lenguajes literario y fílmico continúan generando discusiones y disputas, acerca de la validez o el acierto de una película que se ha inspirado en un cuento, una novela o una obra de teatro, porque se considera que han distorsionado el sentido lírico de las obras originales.

---

2. Para un estudio más amplio sobre el panorama de principios del siglo XX en relación con las vanguardias en Europa se pueden consultar algunos estudios como los de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (1984); Sascha Bru y Peter Nicholls (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (2009); y Béatrice Joyeux-Prunel *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale* (2016) y *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale* (2017); entre otros. Para un panorama general de las vanguardias en Latinoamérica recomiendo los estudios de: Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1990); y el de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991). En lo que respecta a las vanguardias en México, también es importante considerar el texto de Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (2014), cuyo objetivo es mostrar la importancia que tuvo el estridentismo como base para las literaturas que se desarrollarían en las décadas posteriores hacia mediados y finales del siglo XX, en este país.

3. Para mayor información con respecto al proceso evolutivo del cine clásico al cine moderno, a partir de las vanguardias, se puede consultar el texto: León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Lima, 2013.

Sin embargo, no todo está perdido, ya que algunos cineastas han concentrado su creatividad y su experiencia en la desafiante y complicada empresa de la adaptación cinematográfica.

Y es que si algo hacía falta para que el resultado final de una película pudiera equipararse con la intensidad de una pieza literaria, acaso aquello era la colaboración de los escritores con los realizadores y al paso de los años, el cine comenzó a estrechar sus lazos con la literatura, cuando los narradores se lanzaron a la experiencia de escribir por y para las pantallas. (Ríos Gascón 29)

De esa forma, las cualidades narrativas que el cine ofreció a los ojos de los escritores, principalmente de los novelistas, favorecieron un acercamiento con los personajes y sus entornos desde otra perspectiva. Ejemplo de ello son algunos de los escritores del Boom como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, quienes a partir del impacto que tuvieron algunas de sus obras, decidieron incursionar en este otro arte, al crear los guiones para cine de algunas de sus obras, y colaboraron muy de cerca en las adaptaciones, ya que a la par del auge literario de los escritores del Boom en América Latina y Europa, la apertura del mercado editorial con los grandes consorcios, la creación de varios premios literarios internacionales, y la consolidación de grandes figuras para las letras latinoamericanas; también se dio la consagración del cine latinoamericano con las industrias filmicas de Argentina y México, y la apertura a un cine moderno con el *Cinema Novo* de Brasil, aspectos que, al mismo tiempo, propiciaron el desarrollo de un gran mercado cinematográfico a nivel mundial. Así, ambas artes se conjuntarían, en varias ocasiones, para llegar a tener un mayor impacto en el público que gustaba de los “productos de moda” de los dos mercados, convirtiéndose, muchas veces, en un arte de masas que decaía en calidad. Es por ello, que al lograr conjuntar el trabajo de algunos de los grandes cineastas de la época con el de algunos de los literatos más destacados de esos años, se mejoró la calidad de las adaptaciones filmicas, sin cambiar el objetivo de comercialización en masa de una parte del cine y la literatura de esa época.

### **1. La complementación de dos mercados: el literario y el cinematográfico**

El mercado editorial influyó mucho en la importancia del golpe generado por los escritores del Boom en el resto del mundo, ya que la traducción y buena comercialización publicitaria desempeñaron un papel fundamental en el éxito de estos escritores y de sus obras. De esa forma, agencias como la de Carmen Balcells y editoriales como Plaza y Janés, Seix Barral, Barral Editores o la Editorial Sudamericana, fueron de gran apoyo para la labor que desarrollaban grandes personalidades de la industria literaria como Carlos Barral y Carmen Balcells desde París y Barcelona, o Paco Porrúa y Antonio López Llausás desde Buenos Aires, al tratar de proyectar la nueva literatura latinoamericana a todo el mundo. Una enumeración parcial de las editoriales de los sesenta, así lo eviden-

cia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etcétera; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mórtiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, entre otras. De todas, sobresalen Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mórtiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una transformación del habitual material extranjero que los ocupaba a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana.

Estas casas editoriales realmente impulsaban a su propia literatura, principalmente con importantes concursos literarios, lo que ayudó a la legitimación de las diferentes obras ganadoras, ya que al tiempo que varias de ellas organizaban concursos internacionales con premios atractivos para los escritores, al mismo tiempo daban a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una gran audiencia. Así, Losada descubrió a Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960), Fabril Editora a Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961), Sudamericana a Daniel Moyano (*Una luz muy lejana*, 1966), aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. La boga de los concursos se acrecentó con el anual instituido por la Casa de las Américas, el cual se orientó al descubrimiento de los jóvenes valores emergentes (Rama 1984). La importancia de los premios a nivel mundial llegó a tal grado que dos de los escritores más representativos del Boom latinoamericano, tiempo después, obtuvieron el Premio Nobel de Literatura: Gabriel García Márquez en 1982, y más recientemente Mario Vargas Llosa en 2010.

En la última mitad del siglo XX, se dio una toma de control de América Latina por parte de los medios de comunicación, debido a la expansión del mercado de consumo interno, y al desarrollo de la clase media. Asimismo, inició la difusión de revistas de noticias en papel satinado, de la televisión, y de otras tecnologías de comunicación, entre las que por supuesto se encontraría el cine. No obstante, al igual que con el Boom de la literatura latinoamericana, no podemos decir que esta apertura en los medios de comunicación haya abarcado a toda Latinoamérica, ya que es claro que la industria cinematográfica de aquellos años, sobresaldría principalmente, en México y Argentina, países en los que podría decirse que se gestó el modelo del cine clásico latinoamericano.

Por lo pronto, las industrias se constituyen en esos dos países de habla hispana cuando ya el modelo clásico estadounidense estaba plenamente instalado y ejercía una fuerte influencia a nivel mundial. En México y Argentina no se propone

un modelo alternativo en términos estructurales, sino en todo caso una adecuación del modelo estadounidense (que se veía como el “modelo” por excelencia) a las condiciones y necesidades locales. Es decir, esos dos países reproducirían los cimientos básicos de la gran industria hollywoodense a nivel ciertamente más limitado. A su manera, México y Argentina fueron nuestros Hollywood del norte y del sur de América Latina, casi como dos filiales en castellano de una suerte de gran emporio único, que, claro, no lo era en absoluto la industria cinematográfica a nivel mundial, pese a la hegemonía estadounidense. (León s/p)

Así, al igual que las casas editoriales, las grandes producciones cinematográficas se centrarían en México y Argentina, principalmente; aunque también con un gran apoyo de España. De igual forma, hubo lugares en los que no tuvieron los recursos para desarrollar la tecnología ni para solventar los gastos de las grandes producciones cinematográficas ni para hacer los grandes tirajes de las obras de sus escritores, por lo que muchos países latinoamericanos se quedaron fuera y a la espera de lo que les llegaba de países como México, Argentina o Cuba, tanto para la literatura como para el cine.

En ese mismo sentido, es importante reconocer que, en Brasil, el *Cinema Novo* (Cine Nuevo) surgió a la par de esas otras grandes industrias fílmicas, es decir, a finales de 1950 y principios de 1960, y su objetivo era expresar y mostrar las contradicciones de la realidad, y a la vez ayudar a transformarla. Sin embargo, a pesar de que también tuvo un papel fundamental en la industria cinematográfica, desafortunadamente fue segregado de América Latina –al igual que sucede con la literatura de estos años y hasta con la de la actualidad, debido, principalmente, a la diferencia de la lengua y la cultura con respecto a la gran mayoría de los otros países latinoamericanos que son hispanohablantes; y por estar enfocado a un público principalmente europeo. Por lo que primero tendría que cobrar renombre en el extranjero para que, después, fuera reconocido con un mayor interés en Latinoamérica, y como parte fundamental para la transformación del cine nuevo latinoamericano.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, al consagrarse la noción de nuevos cines latinoamericanos, no como una unidad sino como una diversidad de cines innovadores de esta parte del mundo, es como comenzarían a atraer la atención de la prensa estadounidense y europea, tal y como lo habían hecho anteriormente el *Cinema Novo* y el documental cubano, y entre otros que contribuyeron a formar una imagen de novedad en esas otras cinematografías americanas que habían estado reducidas al espacio complementario de la producción de Hollywood, o al exotismo de sus paisajes y personajes.

De esa forma, es comprensible que, a partir de ese momento y apoyado por el auge y éxito de la “nueva literatura latinoamericana” con los escritores del Boom, el cine latinoamericano comenzó a resurgir. Sin embargo, a pesar de ese acercamiento con la cultura, la prensa y, principalmente, la literatura; de todas formas el cine no tendría el

mismo auge que tuvo la literatura del Boom, esto debido a que, por ejemplo, las novelas de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros, circularon por muchas partes, mientras que no podemos decir que haya sucedido lo mismo con las películas de esa época, de las cuales, en su mayoría, apenas y habían sido escuchados sus títulos, incluso en sus países de origen. También porque el prestigio de la literatura estaba más extendido en la prensa cultural y social, que el del cine, ya que era considerado, principalmente, como un mero entretenimiento de fin de semana, aunque posteriormente se vería que no era así.

## 2. El caso de México: de la llegada del cine a las adaptaciones del Boom

Desde la llegada del cine a la Ciudad de México en 1896, la sociedad experimentó una sensación de ambigüedad y escepticismo ante un invento que no comprendía del todo, ya que la noción de ilusionismo de la técnica, hacía desconfiar al espectador, por lo que la prensa sólo destacaba los aspectos curiosos o pintorescos de las funciones, salvo tres representantes del periodismo y la literatura de esa época: Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo, quienes más allá de la mera crónica de sus experiencias en los salones de proyección, llegaron a una interpretación y análisis de las “vistas” que eran publicados en periódicos como *El Universal* o *El Cosmopolita*.

De esas opiniones equidistantes entre quienes apoyaban estos nuevos espectáculos conocidos como “vistas”, y aquellos que las rechazaban con comentarios conservadores con respecto a las artes como la pintura realista, comenzó el surgimiento de un público exigente que ya no se conformaba con la incesante repetición de los programas, reclamando a los propietarios de los salones la renovación constante del material de proyección. Al igual que algunos intelectuales y escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Villela y José Martí, quienes consideraban que la pintura, la foto y el cine, debían servir para promover la historia y la belleza de la nación. Para lo cual era importante que cada una de estas artes, registrara la verdad de las costumbres populares, los paisajes y el sentimiento patrio. Elemento que años después se vería reforzado con los ideales de la revolución, además de que el cine tuvo un papel principal como medio informativo para dar a conocer las batallas y los dirigentes de todo el país y aun posteriormente para difundir “la importancia de la Revolución mexicana”, ejemplo de ello fueron las películas *Vámonos con Pancho Villa* de 1935 o *En tiempos de Don Porfirio* de 1939.

Años después, surgió la época de oro del cine mexicano con películas como *Salón México* de 1948 de Emilio “Indio” Fernández, y con actores reconocidos a nivel mundial como Dolores del Río, María Félix, Sara García, Ninón Sevilla, Pedro Infante, Jorge Negrete Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdoba, los hermanos Soler, entre muchos otros como en la comedia con Mario Moreno “Cantinflas”, Germán

Valdéz “Tin Tan”, Antonio Espino “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”, quienes reinventaron el lenguaje, la identidad nacional y la vida urbana, pintando un mapa de los “cuadros costumbristas” que influyeron en el público mexicano, e inclusive en diversas regiones de América latina, porque el cine no fue sólo una opción para el entretenimiento, sino también una forma para tejer fantasías y proyecciones de las sociedades latinoamericanas. Este breve esbozo del cine mexicano, apenas delimita la vasta producción entre los años cuarenta y sesenta, que permitió la prosperidad de la industria y la consolidación de un *Star System*, similar al de Hollywood, en los Estudios Churubusco.

Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público que se da a través de lo nacional: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forja el canon de lo popular. (Monsiváis 62)

En 1960 se buscó una renovación del cine mexicano y latinoamericano, la cual no intentaba romper los lazos entre literatura y cine, sino que tenía la finalidad de adecuar o transformar al cine de acuerdo con los nuevos intereses de una sociedad contemporánea, que se encontraba distante del regionalismo y la revolución (temáticas que habían sido centrales durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX), debido a que estaba marcada por una ambigüedad en su identidad nacional y continental. De esa forma, literatura y cine también encontraron, en los escritores del Boom, la unión en un mismo interés sobre una consciencia de lo latinoamericano, y del mundo contemporáneo en el que se estaban formando las nuevas sociedades. Debido a que estos escritores creían, al igual que Leon Tolstoi, que el cine tendría un gran poder ante los espectadores y los públicos de gran masa, por lo que a partir de entonces, cine y literatura se fundieron en una obra que buscaba una estética que condensara la armonía entre ambos lenguajes.

Así, entre los años sesentas y la primera mitad de los setentas, el cine mexicano tuvo producciones financiadas y controladas por el Estado, a partir del Banco Nacional Cinematográfico, patrocinando un laboratorio experimental para una serie de realizadores y guionistas independientes que pretendían poner sus inquietudes en una industria que pronto clausuró, debido a que perdió el apoyo del gobierno, por lo que entró al capital privado que, a finales de los setentas y durante la década de los ochentas, creó producciones de muy baja calidad y dirigidas a un público marginal. Dicho fenómeno sería conocido como “Cine de ficheras”. Sin embargo, durante el primer periodo antes mencionado es cuando surgió un gran acercamiento entre cine y literatura, de forma que en enero de 1961 se publicó el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” en un suplemento cultural del periódico *Novedades*. En ese texto, un grupo de cineastas, críticos y por supuesto algunos escritores, proponían el rescate del cine mexicano de las viejas estructuras para darle paso a un cine experimental y novedoso. Además fomentaban el surgimiento

de más cine-clubs, y reuniones críticas sobre este arte, para propiciar el surgimiento de espectadores y públicos más informados y críticos. Por último, anunciaban la publicación mensual de la revista *Nuevo Cine* y el interés por conseguir apoyos para la producción de películas experimentales en las que se pudiera observar esta nueva tendencia.

En este grupo sobresale la participación de Jomí García Ascot, quien con *El balcón vacío* obtuvo el premio Fipresci en el Festival de Cine Locarno en 1962, y el Premio Giano d'Oro del Festival de Cine Latinoamericano en Sestri-Levante en 1963.

Sin embargo, del Grupo Nuevo Cine no sólo Jomí García Ascot incursionó en la realización, pues Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Alberto Isaac, Rafael Corradi y Paul Leduc mantuvieron una presencia activa en el cine mexicano, en tanto que Emilio García Riera y José de la Colina escribieron argumentos y guiones. (Ríos Gascón 53)

De esa forma, nacieron algunas otras películas y participaciones destacadas de escritores como Carlos Monsiváis con su aparición en *Tajimara*, dirigida por José Juan Gurrola, y escrita por Juan García Ponce y José Juan Guerra; *Un alma pura* en la que Monsiváis aparece como sacerdote y con sotana, dirigida por Juan Ibáñez y coescrita por Carlos Fuentes; o *En este pueblo no hay ladrones*, escrita por Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Isaac.

Para continuar con esos ideales y salvar del naufragio a la industria cinéfila, a mediados de 1965, se publicó la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, subvencionado por algunas instituciones de gobierno, en ella participaron 229 argumentos y guiones originales, una importante cantidad de concursantes, debido a que en las bases del certamen no existían restricciones temáticas ni literarias. En la lista de ganadores y menciones honoríficas surgieron nombres como Juan Tovar, Parménides García Saldaña, Inés Arredondo, Nancy Cárdenas, José Agustín y por supuesto Carlos Fuentes, quien ganó el primer lugar con el guion *Caifanes*, aspecto que sería de suma importancia para la recuperación del cine, debido a que Fuentes, para este momento, ya contaba con el respaldo de su nombre como escritor en México, Latinoamérica, y Europa (España).

Sin embargo, no fueron todos los escritores del Boom latinoamericano quienes presentaron ese interés, los casos más destacados son Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y en quienes se pueden observar dos vertientes. En primer lugar, una gran participación directa en la creación de guiones y en la colaboración para adaptaciones literarias como en *Tiempo de morir* (1965) o *El gallo de oro* (1964) escritas en colaboración por ambos autores; o *Pedro Páramo* (1967), *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), y *Las dos Elenas* (1964) adaptaciones literarias de Fuentes de la obra literaria de Juan Rulfo, en el caso de las dos primeras, y de su propia obra con respecto a la última. Al igual que

Gabriel García Márquez participó como guionista en *En este pueblo no hay ladrones* (1965), *Juego peligroso* (segmento "HO") (1966), *Patsy, mi amor* (1968), *Presagio* (1974), *María de mi corazón* (1979), y *Eréndira* (1983); además de las adaptaciones de las obras *El año de la peste* (1979) –del libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*, *María* (1991) –del libro de Jorge Isaacs, *Edipo Alcalde* (1996) –basada en la obra *Edipo Rey* de Sófocles; y de sus propias obras *La viuda de Montiel* (1979), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *Un señor muy viejo con alas enormes* (1988), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *El amor en los tiempos del cólera* (2006), *Del amor y otros demonios* (2010), *Memorias de mis putas tristes* (2012). En segundo lugar, en sus obras narrativas trataron de incluir algunos efectos cinematográficos al realizar las descripciones de los lugares, como paneos de cámara (*La región más transparente*, *Aura*, *Crónica de una muerte anunciada*); una multiplicidad de diálogos y escenas sobrepuestas que tan sólo eran diferenciadas con el uso de letras cursivas (*El otoño del patriarca* y *La región más transparente*); o con la utilización de temáticas y personajes que tenían una presencia importante en el cine, como la prostituta (*El amor en los tiempos del cólera* o *La región más transparente*), o los thrillers (*La cabeza de la hidra*); entre muchos otros elementos que intentaron crear en sus obras y en sus películas para profundizar en la convivencia entre estas dos artes.

En cuanto a la creación de guiones y la colaboración para adaptaciones literarias, se puede decir que contribuyeron ampliamente a la difusión de sus obras como los productos novedosos y que todo el público esperaba ver en las pantallas, pero al mismo tiempo fomentaron la recuperación de escritores importantes y de algunos clásicos, no solo en México, sino que en Latinoamérica, aunque, desafortunadamente, no podemos decir que estas películas hayan tenido el mismo impacto, por lo que es obvio que no llegaron a ser conocidas en el mundo y a tener el mismo reconocimiento que las obras del Boom. En lo que respecta al uso de las técnicas cinematográficas en la literatura, y a la inversa, aunque no puede ser considerado como una novedad porque ya se había realizado en algunas obras de inicios del cine; sí es claro que renovaron los espacios y la forma de presentarlos, al igual que los diálogos y las temáticas, acercándose más a la vida de la época, es decir a la posmodernidad.

Finalmente, aunque hacia el final de sus carreras, estos dos escritores se alejaron un poco de las representaciones cinematográficas, es muy probable que ambos autores jamás dejaron de pensar en la pantalla grande como una fuente de inspiración y como un arte que dialoga perfectamente con la literatura, porque son recintos donde el hombre se encuentra con sus propios mitos, de forma que, incluso en algunas de sus últimas obras, todavía podían observarse esos elementos que los habían caracterizado al entremezclar al cine y la literatura.

Quizá [siguieron] inventando sus historias con la lente imaginaria que se vuelve palabra, frase, sonido, movimiento. Posiblemente [redactaron] sus obras como iluminado[s] por el verbo que construye y deconstruye empalizadas, que derriba muros y erige universos paralelos al concebir imágenes y escenas y secuencias ópticas, donde el lector, en clara, silente convivencia, se transforma, a su vez, en el protagonista/ espectador de la historia creada. [...]

Al fin y al cabo, dijo François Truffaut, “escribir es una manera de filmar sin cámara”. (Ríos Gascón 202)

De esa forma, la unión del mercado cinematográfico y del mercado editorial, logró reforzar las necesidades que tenían estas dos artes para posicionarse en el mapa internacional. El primero, el cine, marcando su diferencia y riqueza con respecto de Estados Unidos (Hollywood); y el segundo, la literatura, consolidándose y definiéndose independiente de Europa (España). Pero ambos con el ideal de figurar con una identidad propia, para responder a las necesidades de un público que comenzaba a formarse para lo que más adelante sería un capitalismo neoliberal, que respondería a una globalización cultural, más ligada a los principios económicos y políticos, que a los realmente artísticos y culturales.

## Bibliografía citada

Bru, Sascha, y Peter Nicholls, directores. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, De Gruyter, Berlin, 2009.

Durán Castro, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*. Gallimard, Paris, 2016.

---. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Gallimard, Paris, 2017.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, España, 2000.

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Lima, 2013.

Rama, Ángel. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, España, 1984. Digital.

Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. FCE, México, 2014.

Ríos Gascón, Iván. *El cine de Carlos Fuentes.*, Ediciones B / Penguin random House Grupo Editorial, México, 2017.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. FCE, México, 1991.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. FCE, México, 1990.

Weisgerber, Jean, director. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

## El imaginario de lo siniestro romántico en *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig. El mito de la mujer-demonio. Una perspectiva de género

---

María Lydia Polotto  
(University College Dublin, Irlanda)<sup>1</sup>

**Resumen:** El objetivo de este artículo es explorar el alcance del mito romántico de mujer-demonio en la novela *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig. Con este objetivo, debemos identificar los orígenes de esta dicotomía en la esencia misma de la sociedad falogocéntrica en donde mujeres las mujeres que se alejan de la normatividad patriarcal son tildadas de demonios, hechiceras, brujas. En el caso que nos atañe analizaremos el personaje de Ana, la protagonista, y sus *alter ego*. Ellas intentan rebelarse contra los estándares del discurso falogocéntrico y son sancionadas con la enfermedad y la muerte.

**Palabras clave:** Puig, Género, Romanticismo, Siniestro, Mitos.

**Abstract:** The purpose of this article is to explore the scope of the Romantic myth: woman demon/woman angel in Manuel Puig's novel *Pubis angelical* (1979). To reach this object, we have to identify which are the origins of this dichotomy in the basis of the phallogocentric society where women that avoid the norms of the patriarchal society are seen as demons or witches. In this text we are going to analyze Ana's character, the protagonist, and her *alter egos*. They try to reveal against the standards of the phallogocentric discourse and are punished with illness and death.

**Keywords:** Puig, Gender, Romanticism, Sinister, Myths.

Recibido: 3 de marzo. Aceptado: 31 de mayo.

### Introducción

La novela *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig se inscribe dentro de la línea temática en donde el autor analiza la estrecha relación existente entre sexualidad y política.

---

1. María Lydia Polotto es graduada de la carrera de Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA, 2008). Realizó sus estudios de maestría en la Universidad Complutense de Madrid y actualmente realiza su proyecto de doctorado en University College Dublin. Sus líneas de investigación son feminismo (estudios *queer*) y se ha dedicado los últimos años a la investigación de la obra narrativa del escritor argentino Manuel Puig.

Esta relación se basa, principalmente, en la violencia y el sometimiento y se traduce en la opresión que ejerce la sociedad patriarcal sobre “lo femenino”. “Ella estaba en desacuerdo pero él no la escuchó y arrojó el papel al mar. «Pero, ¿por qué tomas una decisión sin consultarme?, el hombre de tus sueños no puede ser un mequetrefe que siga a su mujer a donde esta diga. Si a una mujer no la domina un hombre, la dominan sus caprichos; ¿no prefieres que te domine yo?»” (Puig 78).

De esta manera, y como ya hiciera Puig en *El beso de la mujer araña* (1976), se establece una dinámica dialógica en donde un personaje guía al otro en un proceso de autoconocimiento y aceptación. En el caso de *Pubis* es la protagonista Ana, que responde a los clichés de la mujer sometida en búsqueda de un “hombre superior”, la que transita este proceso de autoconocimiento. “¿Pero no está bien alguna vez seguir un impulso? Pero la verdad es que la mujer cuanto más pasiva mejor, más elegante, ¿o no?”. (Puig 89).

Esta temática del sometimiento de lo femenino toma relevancia a partir de las reivindicaciones de la mujer en el siglo XX pero tienen larga data en la literatura occidental.

Uno de los textos que citaremos a lo largo de este trabajo es “El Hombre de Arena” (1817) de E.T.A. Hoffmann. En este relato el protagonista, Nataniel, se enamora de la muñeca Olimpia. Cuando el engaño es descubierto por todos, los hombres de la sociedad reaccionan:

Pero muchos señores respetables no se conformaron con esto; la historia del autómatas había echado raíces y ahora desconfiaban hasta de las figuras vivas. Y para convencerse enteramente de que no amaban a ninguna muñeca de madera, muchos amantes exigían a la amada que no bailase ni cantase al compás, y que se detuviese al leer, que tejiera, que jugase con el perrito, etc., y sobre todo que no se limitase a oír, sino que también hablase y que en su hablar se evidenciase el pensamiento y la sensibilidad. Los lazos amorosos se estrecharían más, pues de otro modo se desataban fácilmente. *Esto no puede seguir así*, decían todos. En los téis, ahora se bostezaba para evitar sospechas.

Manuel Puig logra construir una crítica acerca de los problemas de género apoyándose en diferentes recursos conscientes e inconscientes, entre ellos la sublimación de sus pensamientos mediante los sueños en donde hay una puesta en abismo de esta relación de sometimiento de “lo femenino”. Dichas metaficciones son las materializaciones de las obsesiones de Ana que se plasman especialmente en sus sueños.

En este trabajo nos centraremos en el primer metarrelato que, además, es el que comienza la novela y se centra en la historia de Ama. Ama (nótese el parecido con el nombre de la protagonista) es un desdoblamiento onírico de la misma. Es caracterizada como “la mujer más bella del mundo” que es una presa de los deseos de su marido que la mantiene encerrada en un palacio-jaula, en donde es rigurosamente vigilada por una

multitud de sirvientes. Su doncella, especialmente seleccionada para controlar que no escape del lugar, es en realidad un hombre que se enamora de ella y, tras seducirla, consigue que se escape con él.

La suerte de Ama no mejorará. Se enamora de Theo, el verdadero nombre de su “doncella” pero, sin embargo, este conoce un secreto: Ama es sumamente peligrosa ya que al cumplir los treinta años será capaz de leer el pensamiento de los hombres. Por ese motivo, la sociedad patriarcal para la que trabaja Theo lo utiliza de doble espía y le encarga la misión de seducir a Ama para eliminarla. Ama se pone en conocimiento de estas intenciones cuando lee por error el diario secreto de su “enamorado”. Toma coraje, lo envenena y lo tira por la borda del barco en el que navegaban juntos rumbo a un lugar desconocido.

No obstante, no consigue su libertad. El crimen es presenciado por un poderoso productor de Hollywood que promete no denunciarla a cambio de que ella acepte trabajar en exclusividad en sus estudios. Ama queda, así, nuevamente presa de un círculo machista del que no consigue emanciparse.

En *Pubis angelical* analizaremos tres conceptos cruciales referentes a la idea de “lo siniestro” en el imaginario Romántico:

La cuestión del doble;

La presencia del autómatas;

El tópico de la mujer ángel / mujer demonio.

Vale destacar que en esta novela, Puig resignifica estos temas desarrollados durante el Romanticismo ya que los utiliza como dispositivos para denunciar los estereotipos que recaen sobre lo femenino en la sociedad patriarcal.

### **Una aproximación hacia la idea de “siniestro”**

Para realizar un análisis metódico de los temas planteados en el punto anterior es necesario construir una definición de qué es lo que consideramos como “siniestro”.

Freud intenta una definición sobre este tema (*Das Unheimliche*, 1919) diciendo que lo siniestro puede considerarse como el retorno de lo “familiar reprimido”, es decir, una repetición de algo que consideramos familiar, un regreso, que tiene su matriz en el sentido de “lo angustioso”.

Pero aquello familiar que regresa, precisamente, lo hace bajo la influencia del extrañamiento: reconozco aquella cosa como familiar pero ya ha tomado otra condición, y al mismo tiempo me resulta extraña. Y esta condición altera la subjetividad del individuo al punto de generarle angustia.

Tanto la idea del doble como la noción de autómatas (es decir, lo inanimado que cobra vida) son temáticas que se encuadran dentro del sentimiento de “lo siniestro”.

Freud toma como referente el ya citado relato “El Hombre de Arena” de Hoffman en donde estas cuestiones se ponen de manifiesto, a saber:

- La muñeca Olimpia y la idea del autómatas.
- La locura
- Los dobles como figuras terroríficas

Del mismo modo, se cristalizan en la novela de Manuel Puig, *Pubis angelical*.

Pongamos por caso y a modo ilustrativo, un fragmento del relato de Ama que puede servirnos como ejemplo: “Volvió la mirada hacia el cuarto. El respaldo de la cama, de madera tallada policroma, terminaba en nubes y ángeles. Uno de ellos, de mirada extraña, como de pez, parecía observar al Ama” (Puig 11).

Este párrafo representa vivamente la idea de siniestro ya que se utiliza el icono del “ángel”, tradicionalmente asociado por el imaginario cristiano a una criatura que otorga protección a los humanos. Y se lo utiliza para producir en la protagonista el sentimiento contrario: el ángel no la protege, sino que la vigila. La vigila con una “mirada extraña”. Más aún, una mirada de pez (podemos hacer la idea de una mirada plana y vidriosa, una mirada muerta que hace nuevamente referencia a este límite difuso entre fantasía y realidad, propia de lo siniestro). El entrecruzamiento entre lo cotidiano, el ángel, y su extrañamiento a partir de su reubicación en una función opuesta, produce tanto en Ama como en el lector la angustia proveniente de lo siniestro. Prestemos atención ahora a este otro fragmento:

Acababa de conocer en sueños a un médico obeso vestido de etiqueta que colgaba su sombrero de copa, procedía a calzar guantes blancos de goma, se acercaba adonde estaba ella tendida sobre algodones gigantes, y con un bisturí le abría el pecho: a la vista aparecía –en lugar de corazón– un complicado mecanismo de relojería. Era una muñeca mecánica, y rota, no una mujer enferma, la que yacía tal vez moribunda. (Puig 9).

En este párrafo el sentimiento de lo siniestro se deja ver en dos aspectos. Por un lado, la pesadilla que responde a la definición de Freud: algo familiar que se nos vuelve extraño. Lo onírico siempre entraña, por su naturaleza inconsciente y surreal, algo siniestro. Por otra parte, ella puede verse a sí misma en ese sueño y al mismo tiempo que se reconoce en su aspecto físico, se da cuenta –con horror– que no es mujer corriente sino una especie de muñeca que en lugar de corazón tiene un “mecanismo de relojería”.

Este aspecto de lo siniestro se relaciona con uno de los tópicos románticos por excelencia, que luego será retomado por el cine expresionista alemán: el tópico del Hombre

Nuevo o del autómeta. Y lo siniestro se manifiesta en el hecho de que algo inanimado, inerte, acaba cobrando vida, hecho que produce al mismo tiempo fascinación y horror, tópicos presentes –como mencionamos antes– en “El Hombre de Arena” de Hoffmann.

En esta imagen de la mujer como muñeca, fácilmente manipulable por la mano del varón, Puig busca –además– hacer una denuncia hacia la sociedad patriarcal.

### **El origen cinematográfico de la narrativa de Manuel Puig**

A esta altura, existen numerosos trabajos críticos acerca de la obra narrativa de Manuel Puig y la influencia que el cine ha tenido sobre esta, tanto en algunas cuestiones técnicas como en proporcionar hipertextos o personajes paradigmáticos.

Es evidente la influencia que el cine ha tenido sobre la obra de Manuel Puig. El cine fue para él una fuente de inspiración creativa. Como afirma Graciela Speranza (Speranza 131), la videoteca para Manuel Puig “se impone materialmente como espacio privilegiado de aprendizaje e inspiración y reemplaza a la enciclopedia tradicional del escritor, la biblioteca”. En segundo lugar, porque el cine estereotipado de Hollywood proveyó al autor de un imaginario social de “lo femenino”. También fue el cine proveedor de material en relación a lo genérico por su adopción de fórmulas fijas y clisés. Del mismo modo, la ausencia de un narrador omnisciente y la presencia de voces que dialogan construyendo un relato inestable, evidencian la influencia del cine. La narración se conforma, podríamos decir, en el “montaje” de voces.

Pero, sin duda, el imaginario cinematográfico está presente en su obra literaria y Puig ha tomado ejemplo de diferentes fuentes. Si bien no tenemos constancia de que se influyera concretamente en el cine expresionista alemán, sí es muy probable que haya entrado en contacto con él, al menos, en su paso por Cinecittà. En cualquier caso, los ejes de lo siniestro que se encuentran presentes en *Pubis angelical* (el doble, el estereotipo de lo femenino, el autómeta) son funcionales a la finalidad del relato que es denunciar el sometimiento de “lo femenino” en la sociedad patriarcal.

En *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), por ejemplo, también se reelabora el mito romántico del “doble” y su relación con lo siniestro. Del mismo modo, el escenario de *Caligari* también tiene reminiscencias románticas en la construcción de los ambientes.

También en *Pubis angelical*, podemos encontrar el uso de estos espacios en la primera metaficción, la historia de Ama, que plásticamente nos remite al cine Expresionista alemán, tal y como lo citamos antes en el fragmento que describe la mirada de los ángeles en el mobiliario. En el aspecto escenográfico, entonces, también encontramos la influencia del cine en la narrativa de Puig.

## ***Pubis angelical* y la mirada de “lo femenino”**

En toda la obra narrativa de Manuel Puig hay una fuerte preocupación por la condición de lo femenino y su sometimiento al discurso patriarcal. Tanto la temática como los procedimientos de escritura apuntan a denunciar el maniqueísmo presente en la sociedad que impone una mirada unidimensional hacia los problemas de género.

*Pubis angelical* es un caso muy paradigmático y paradójicamente poco estudiado en la obra de Manuel Puig. Esta novela puede considerarse como una especie de “manifiesto” del autor y, al mismo tiempo, esboza una resolución a los problemas de género planteados en obras anteriores. La solución es la imagen simbólica y utópica del “pubis angelical”: el sometimiento se resuelve en la superación de las oposiciones genéricas a través del camino del autoconocimiento.

Esto es lo que realiza la protagonista, Ana. Ana encarna a un cuerpo enfermo que a través de la autorreflexión y la puesta en abismo de su problemática en sus manifestaciones oníricas, consigue llegar a la conclusión de que no necesita al tan buscado “Hombre Superior” y que el amor propio y la comunión con otras mujeres alcanzan para lograr la felicidad y la realización personal. En ese camino de autoconocimiento, Ana sublima algunos de sus temores en metaficciones de carácter onírico. La novela empieza con la primera de estas dos metaficciones en donde, como ya hemos dicho antes, Ana se desdobra en Ama.

En esta primera historia podemos analizar cómo los elementos del siniestro romántico se ponen en juego para crear un sistema que permita crear un dispositivo literario e ideológico para denunciar el machismo presente en la sociedad. Analizaremos a continuación cómo estos elementos se manifiestan en esta ficción y cómo resultan funcionales a los intereses de Puig.

### **La cuestión del doble**

El mito del doble surge en el Romanticismo y se ha convertido en un tema recurrente dentro de la narrativa occidental porque remite al problema de la identidad y al desdoblamiento del ser humano. Por ende, podemos afirmar que es una problemática de carácter existencial. Para Freud y Jung, la creación de la propia identidad es un proceso permanente en el que el ser humano constantemente se sitúa ante posibles formas de desdoblamiento. El ser humano afronta una búsqueda constante por regresar a la unidad.

Según afirma Cédille (2011) una forma de desdoblamiento asimilada por muchas culturas a través de las religiones, es la del ser humano que encuentra su doble en un alma inmortal que, dicho sea de paso, soluciona uno de los interrogantes existenciales como es el relacionado con qué pasa con nosotros luego de la muerte.

También se relacionó al doble con la figura del “andrógino” y de cómo lo femenino y lo masculino eran una sola cosa antes de las imposiciones de la sociedad. Esta interpretación nos es útil para el análisis de *Pubis angelical* ya que, según Puig, la forma de solucionar el sometimiento de lo femenino por la sociedad patriarcal es a través de la anulación de las diferencias de género a partir de la figura del ángel como ser asexuado (habrá que ver las implicancias políticas de esta transfiguración porque ¿anular la propia diferencia sexual es una forma de liberación o una nueva forma de sometimiento a través de la represión?). En cualquier caso, la figura del doble siempre produce angustia y desasosiego porque altera el orden normal de las cosas y pone en abismo problemas de la psiquis humana que aún no han sido del todo resueltos.

Como mencionamos antes, la idea del doble tiene su origen en el Romanticismo alemán y fue posteriormente sistematizado por la crítica literaria y por la psicología por Sigmund Freud, que categorizó a la figura del doble en el orden de “lo siniestro”. Lo siniestro, según Freud, se origina -como dijimos- cuando se diluyen los límites entre la fantasía y lo real y cuando hay un retorno involuntario hacia un mismo lugar.

En este caso, el doble produce un sentimiento de perturbación, como sucede en algunos de los textos Románticos más destacados como “El Hombre de Arena” de Hoffmann, o ejemplos del cine expresionista como “El gabinete del Doctor Caligari”. “No ha cambiado mucho su nombre. Se hace pasar por mecánico piamontés y ha tomado el nombre de Giuseppe Coppola”.

En el caso de Ana, es ella quien –en sueños– se ve a sí misma en el espacio exterior o en un espacio onírico, a través de un fenómeno denominado “heautoscopia”, que provoca en ella sentimientos de angustia. Estos desdoblamientos oníricos, funcionan al mismo tiempo como puesta en abismo de su propia problemática como mujer.

El otro aspecto que podemos tomar en consideración en relación a la cuestión del doble en el análisis de *Pubis angelical*, es tomar al doble como “cuerpo enfermo”. Ana es, en la clínica de México donde está internada, una sombra de lo que fue en momentos anteriores. Pero paradójicamente es a través del cuerpo enfermo como consigue escaparse del sometimiento y puede tomar autoconciencia de su identidad como mujer.

La problemática del cuerpo enfermo suele encarnar la citada paradoja. Por una parte, hay una suerte de exclusión por parte de la sociedad, que considera al cuerpo enfermo como un cuerpo anormal que genera, a la vez, rechazo y morbosidad. El Otro es el enfermo. En este caso particular, en donde la temática de género es recurrente y central en el desarrollo del relato, Ana tiene la doble condición de estar enferma y ser una mujer sometida a los designios patriarcales.

La otra cara de la paradoja en relación a la enfermedad es que, como decía Rilke, es a través de ella como el cuerpo se libera de lo que le es extraño.

Ana es una mujer bella, atrapada en un cuerpo enfermo, un cuerpo que se consume con el paso del tiempo, pero es a través de su enfermedad que consigue liberarse de las ataduras sociales: se libera de un marido al que no ama, de una maternidad que no desea, de una nueva pareja que la hostiga y de un país en donde se siente oprimida. De este modo, sería conveniente pensar en la enfermedad como un estado de redención.

También la figura del monstruo puede ser considerado como una suerte de “doble” y en el caso de *Pubis* también podemos relacionar metafóricamente al monstruo con el rol que desempeña la mujer dentro de la sociedad patriarcal.

En *Frankenstein*, por ejemplo, el monstruo nace inocente y bondadoso, pero son el abandono y el rechazo de los hombres lo que lo convierten en un ser malvado. Análogamente, podemos transpolar esta interpretación al papel que la mujer cumple para el macho: la mujer se defiende ante la sociedad patriarcal y es tomada por esta como un “monstruo”.

Según el discurso falocéntrico, la mujer –al igual que el monstruo– está “liderada por sus emociones” (Barrantes, 2007) y se encuentra “en constante cuestionamiento de su propia naturaleza”. ¿Por qué? Porque una mujer que se siente insatisfecha en los roles que se le asignan construye un discurso subversivo para el patriarcado. Esto provoca que la mujer se halle en constante contradicción con la sociedad ya que esta avanza pero “el monstruo, no”.

Podemos convenir, de este modo, que la mujer se erige como el “monstruo” dentro de la sociedad patriarcal. Tal y como ocurre en *Pubis*, la mujer autodeterminada y crítica del discurso de la sociedad machista está en contradicción constante con el sistema y si no puede ser sometida, debe ser eliminada. Keppler (Barrantes, 2007) asegura que: “En un momento de vulnerabilidad del yo, el encuentro con el doble representa la ocasión única de colmar la profunda insatisfacción que va unida, en todo ser humano, al sentimiento de limitación radical”.

En el caso de Ana, esta relación queda muy clara ya que la sublimación, el desdoblamiento onírico en un doble, se produce en un estado de convalecencia y significa para ella una posibilidad de integración en su ser femenino y de desarrollar empatía hacia otras mujeres a partir del autoconocimiento.

En “El Hombre de Arena” de Hoffmann, Nataniel le escribe una carta a Lotario en la que afirma que “[Clara] me ha escrito una profunda y filosófica carta en la que me demuestra que Coppelius y Coppola solo existen en mi interior, y que son un fantasma de mi propio yo, que desaparecerán en el acto cuando lo reconozca”.

En este fragmento no solo se hace referencia a la manifestación de la locura como tópico romántico sino también podemos marcar una analogía con el caso de Ana: el

encuentro con el doble sirve como vehículo de autoconocimiento. En el cuento de Hoffmann, el carácter obsesivo de Nataniel lo conduce al suicidio.

## El autómatas

También mencionamos la cuestión del autómatas en puntos anteriores y su vínculo con la idea de lo siniestro en el aspecto de que un autómatas es un ser que se encuentra en un estado intermedio entre lo animado y lo inanimado.

Podemos volver a citar el relato de Hoffmann que tiene como personaje central la figura de la muñeca Olimpia:

El baile de Spalanzani fue durante mucho tiempo tema de conversación. A pesar de que el Profesor les había obsequiado espléndidamente, no pudo evitar la crítica y, especialmente, recayeron los comentarios sobre la callada y rígida Olimpia, que, no obstante su hermoso aspecto exterior, demostraba ser una estúpida, lo cual justificaba que Spallanzani se hubiera abstenido tanto tiempo de presentarla en público.

En *Pubis angelical*, también aparece en ambas sublimaciones de Ana la idea del autómatas: "...se acercaba adonde estaba ella tendida sobre algodones gigantes, y con un bisturí le abría el pecho: a la vista aparecía –en lugar de corazón- un complicado mecanismo de relojería. Era una muñeca mecánica, y rota, no una mujer enferma, la que yacía tal vez moribunda”.

La idea del autómatas no solamente puede funcionar como alegoría del cuerpo enfermo sino también se puede hacer una crítica de género en donde la comparación entre una mujer y una muñeca alude a cosificación del cuerpo de la mujer y a la reducción de su valor como persona a sus atributos físicos y al correcto desempeño de sus funciones sociales de madre y esposa.

La noción del autómatas también puede ser relacionada con un concepto romántico que mencionamos en el punto anterior: el del monstruo. El monstruo habita en el espacio de la frontera, en el espacio de la Otredad. Desde un punto de vista, el monstruo romántico –como el que crea el doctor Víctor Frankenstein- es un intento de la ciencia en crear vida humana.

El espacio que ocupa el monstruo está en tierra de nadie, un cuerpo que no es humano y que, por estos motivos, forma parte de lo siniestro: se sitúa en un angustioso límite. Existe la posibilidad de hacer un análisis psicológico de la figura del monstruo y retomaremos la definición que Freud hace de lo siniestro: algo familiar que retorna. Lo angustioso de la figura del monstruo es que nos podemos reconocer en algunas de sus características, y esta posibilidad de mimesis es lo que nos provoca angustia.

Lo mismo ocurre con Ana y sus *alter egos*, de alguna manera son figuras monstruosas y se configuran a partir de la idea del cuerpo enfermo. Ana, la primera sublimación onírica de la protagonista, se ve a sí misma como una muñeca que en lugar de corazón tiene un aparato de relojería. W218 es una heroína futurista cuyo comportamiento es similar al de un robot. Ambos personajes poseen capacidades paranormales: al cumplir los treinta años tendrán la capacidad de leer la mente de los varones y, por ende, son una amenaza para la estabilidad de la sociedad patriarcal. Y esta es la razón por la que deciden eliminarlas.

La situación de Ana es distinta y, sin embargo, podemos trazar una clara analogía con la situación en la que se hallan sus “compañeras”. Por una parte, su parte de autómata se puede ver reflejada en su tumor, un cuerpo extraño que habita en su interior. La capacidad de leer la mente es una metáfora de la capacidad que va adquiriendo a lo largo de la novela, la de autodeterminarse como mujer. Siempre se instala en el espacio de la Otredad.

Hay un concepto posmoderno que encarna la idea del monstruo y que viene al caso traerlo a colación en este trabajo: la idea del *cyborg*. El concepto de *cyborg* se relaciona con la idea del *robot*, pero un robot de algún modo humanizado, porque conserva parte del organismo y porque posee subjetividad. El cuerpo *cyborg* es un “cuerpo del futuro”, sustentado por “unas tecnologías capaces de dotarle extensiones prácticamente infinitas y de hacerle a la larga inmortal, asexual” (Alonso Cano, 2012). Según define Alonso Cano, “el cuerpo *cyborg* es como una especie de membrana permeable, con órganos sustituibles, con una integridad que puede ser violada y amenazada”. El cuerpo *cyborg* es la mujer vista desde la perspectiva del varón dentro de la sociedad patriarcal: sumisa a las órdenes del *macho* y peligrosa cuando transgrede las normas.

La necesidad de anular la sexualidad de la mujer, ya que es vista como peligrosa, también aparece en la novela *Pubis angelical*, en donde la “solución” que se encuentra al sometimiento de lo femenino es a través de un pubis angélico, es decir, a la anulación de la sexualidad femenina. Una vez más, es una característica que se toma del ideario romántico y que reduce las posibilidades de la mujer a “ángel” y “demonio”. “De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. Y el tiroteo cesó, y los enemigos se abrazaban y lloraban dando gracias al cielo por haber mandado un mensaje de paz”.

Así el cuerpo *cyborg*, el monstruo, o también el hermafrodita/andrógino (en el caso de *Pubis*) aparecen estrechamente ligados en la novela de Puig a la noción del “doble”. En el caso de Ana, la protagonista, sus dobles son sus *alter egos*, su

desdoblamientos oníricos –Ama y W218– que la acosan y la atormentan en sueños, como fantasmas, y conforman sus parejas antagónicas transformando el Yo en el Otro.

Walter Benjamin afirma en *El libro de los pasajes* que el motivo “del muñeco” posee un significado crítico-social. Evidentemente, presentar a la mujer como una autómatas o una muñeca, permite ratificar la lectura de Benjamin. La mujer se presenta como una muñeca porque puede ser manejada, puede ser usada y descartada cuando el hombre o la sociedad lo decidan. Y en cierto punto, aún sigue siendo así. A pesar de los avances que en muchos países se han producido beneficiando el rol de la mujer dentro de la sociedad, aún recaen sobre ella ciertas demandas sociales relacionadas con el rol maternal o ciertos estereotipos físicos que muchas mujeres padecen porque no pueden ajustarse a ellos.

Del mismo modo, Benjamin habla de un “despertar” como “proceso gradual” y es esto lo que le ocurre a Ana, donde la enfermedad se transforma en un vehículo necesario para conseguir su propio “despertar” en un doble sentido. Por un lado, en las elaboraciones de sus obsesiones a través de los sueños, de su etapa inconsciente. Por otro lado, el diario personal que escribe en momentos de vigilia funciona como el momento de autorreflexión y es en esa instancia cuando consigue autoconocimiento para superar su malestar con el rol social que se vio “obligada” a asumir y la forma brusca en la que eligió abandonarlo.

### **Los tópicos mujer ángel – mujer demonio**

Nuevamente, Puig hace uso de uno de los tópicos románticos más difundidos –el de “mujer ángel/mujer demonio”– para denunciar el sometimiento de lo femenino en la sociedad patriarcal.

En la novela de Puig, como en el tópico romántico, la mujer demonio (o en la forma de vampiro, como analizaremos más adelante) aparece como un sujeto de alteridad sexual, como el *otro*, y al mismo tiempo representa un peligro para la sociedad machista que debe reprimirla o eliminarla, en el caso de que quiera subvertir las normas de esta sociedad.

Ya sea que la imagen de la mujer en cuestión tome la forma de ángel o de su antagónico, siempre estará sujeta a los estereotipos funcionales del discurso patriarcal. Y en ese caso, se vuelve *siniestra*, en el sentido freudiano del término.

Así sucede con la protagonista, Ana, y con sus *alter egos* metaficcionales. Ana decide escaparse de Buenos Aires cuando un novio suyo, Alejandro, miembro de la Triple A, la amenaza porque no quiere comprometerse con él. Cuando se marcha, deja al

cuidado de su madre a su hija Clarita. En la capital mexicana, Ana se enferma de cáncer. En su estadía en la clínica es cuando a través de diferentes recursos literarios, el autor pone en juego un proceso de autoreconocimiento como mujer.

Pero Ana puede ser encuadrada en el estereotipo de mujer demonio ya que rompe en forma drástica con los estereotipos que le son funcionales a la sociedad patriarcal: abandona a su marido y a su hija y marcha al extranjero con el objetivo de encontrarse como una mujer autodeterminada.

Algo similar sucede con sus alter egos ficcionales: Ama y W218 pasan de ser mujeres funcionales a mujeres disfuncionales, es decir, mujeres demonio.

La crítica posterior ha acuñado otro término para referirse a la “mujer demonio”: la *femme fatal*. Este tópico se ha utilizado mucho en el cine y Puig lo ha traído a colación en numerosas oportunidades. Sin ir más lejos, su primera novela recibe el nombre de *La traición de Rita Hayworth*, en relación con la heroína hollywoodense que, en numerosas oportunidades, desempeñaba esta faceta en la pantalla grande.

El cine de *Hollywood*, como hemos mencionado antes, ha servido como recurso de intertextualidad permanente en la narrativa de Manuel Puig. Pero la fuerte estereotipación de “lo femenino” en este género cinematográfico le sirvió como modelo a Puig no para reforzar los clichés en torno a la noción de lo femenino sino, justamente, para cristalizarlos con la finalidad de realizar una crítica a la sociedad patriarcal.

La denominación *femme fatale*, viene de la expresión francesa que significa “mujer mortífera” o “mortal” (Rodríguez, 2012). También se las conoce bajo otro nombre, esta vez en su denominación inglesa: *spider woman* o “mujer araña” ya que “la mujer fatal tiende una red en la que caen uno tras otro los varones, seducidos por la perversidad de su mirada y la dulzura de su elegancia” (Rodríguez, 2012).

Acá será interesante y necesario marcar la analogía con una novela del mismo autor que hace referencia al tópico de la mujer fatal desde el título: *El beso de la mujer araña* (1976). Y justamente, el relato se basa en un preso homosexual que intenta seducir a su compañero de celda –un preso político en los años 70 en la Argentina- a partir de la renarración de sus películas preferidas. De esta forma, Molina, va atrapando a Valentín hasta concretar la consumación del acto sexual. Pero, nuevamente, Molina lejos está de ser una mujer fatal. El patriarcado le impone su moral y sus reglas: Molina no solo no consigue destruir a Valentín sino que muere por él cuando al salir en libertad lo confunden con un miembro de la guerrilla.

## El vampirismo

El tópico del vampirismo también alude a uno de los lugares comunes del Romanticismo. Y está en estrecha relación con lo siniestro y lo terrorífico desde el punto en que hay una línea delgada entre la vida y la muerte.

Pero si lo analizamos en profundidad, encontraremos otras puntas para seguir investigando. Lo primero que podemos comentar al respecto es que -como afirma- Ricardo Chávez, “el vampiro como arquetipo es polivalente sexualmente” (Chávez, 2000), ya que puede encarnar tanto en hombre como en mujer.

Chávez afirma que la paulatina presencia de la mujer en la sociedad provocó el temor de los hombres y el de muchas mujeres e hizo que se desarrollara el mito de la mujer fatal, como describimos en el punto anterior, y el de la vampiresa.

La mujer, el cuerpo de la mujer, siempre se ha constituido como punto clave de la alteridad sexual en la sociedad patriarcal y ante cada nuevo avance de estas a lo largo de la Historia, la sociedad misógina ha reaccionado demonizando a la mujer, insultando sus capacidades intelectuales o su integridad personal. Esta operación de desprestigio del género, hay que decir, pudo llevarse a cabo gracias a que otras mujeres también apoyaron la iniciativa misógina de estos hombres.

Si el cuerpo de la mujer representa la *Otredad*, vale destacar cómo el pensamiento occidental niega al cuerpo como conductor de conocimiento y auto-descubrimiento.

En *Pubis angelical* es la pasividad del cuerpo enfermo la que le permite a Ana reflexionar acerca de su condición de mujer, sobre su vida y sobre su interacción con otras mujeres. Esta evolución queda plasmada en otro meta-texto presente en la novela: su diario personal. En este, Ana enuncia desde un misterioso “nosotras” y tiene un destinatario que permanece incógnito.

Así, el proceso de aprendizaje y reivindicación se da poniendo el cuerpo femenino como punto de encrucijada para la resolución de los conflictos de género.

## Conclusiones

En este apartado podemos concluir este trabajo con las siguientes afirmaciones:

En la obra de Manuel Puig, *Pubis angelical*, como en todas sus otras novelas, se analiza a conciencia el rol que cumple lo femenino dentro de la sociedad patriarcal y se realiza una denuncia a la preeminencia del discurso machista.

El caso de *Pubis angelical* es más paradigmático aún ya que toda la novela gira en torno al proceso de autoconocimiento de una mujer que, por diferentes medios, desea librarse de los clisés y las obligaciones que le ha impuesto la sociedad machista.

En esta novela además, Manuel Puig, “consigue” que el personaje femenino se libere de sus ataduras y que se reconcilie con otras de su género. Al final de la novela, propone, para ello la imagen metafórica del “pubis angelical” (asexuado) que esboza la idea de que para suprimir la opresión de un género sobre otro tienen que anularse las diferencias sexuales.

Para conseguir el autoconocimiento, la protagonista se vale de diferentes instrumentos, uno de los cuales es la sublimación onírica que cristaliza estereotipos machistas.

En dichas sublimaciones oníricas aparece la noción siniestra del alter ego o el doble, que son desdoblamientos de su persona en los que actúan los clisés de “lo femenino”.

La presencia del doble permite, además del autoconocimiento, la liberación del discurso falocéntrico y la reconciliación con el propio género.

Para el despliegue de la primera sublimación onírica Puig se vale del imaginario de lo siniestro: la idea del doble, el autómatas, la mujer ángel/demonio.

Estas nociones estereotipan fuertemente la imagen de lo femenino y la ruptura de estos tópicos permite la reflexión hacia la problemática del género.

## Bibliografía citada

Barrantes, Patricia. “Frankenstein o el movimiento romántico.” *Escena. Revista de las artes*, n° 60.1, 2007.

Cano, Arantxa Alonso. “El cuerpo monstruoso: dialéctica de la ocultación-desocultación.” *Filmhistoria online*, n° 22.2, 2012.

Castellano, Irene Gómez. “El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab.” *Revista Hispánica Moderna*, n° 60.2, 2007, pp. 187-203.

Cecilia, Juan Herrero. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas.” *Çédille: revista de estudios franceses*, n° 2, 2011, pp. 15-48.

Chaves, José Ricardo. *Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX. Anuario de Letras Modernas*. Vol. 9, 1998-1999, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2000.

Dios, Álvaro Pérez, y Imaginarios del cine de Hollywood. “Lacan ya no vive aquí. La cuestión del doble en El Quimérico Inquilino.”

- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*. Vol. 17, 1975, pp. 215-51.
- Guimón, José. *Psicoanálisis y literatura*. Kairós, 1993.
- Hoffmann, Ernest T. A., y Sigmund Freud. *El hombre de la arena*. Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.
- Oyarzún, Pablo. "Hipótesis sobre lo siniestro." *Revista de Teoría del Arte*, nº 1.6, 2002, pp. 9-21.
- . "La cuestión de lo siniestro en Freud." *Revista de Teoría del Arte*, nº 8, 2003, pp. 53-94.
- Eetessam Párraga, Golrokh. "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale." 2009.
- Rodríguez, José Carlos. "La representación de la mujer fatal en el cine negro." *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Ensayos sobre la Imagen*, 2010, pp. 23-27.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "El expresionismo cinematográfico: nostalgia del romanticismo." *El Gnomo*, vol. 7, 1998, pp. 153-160.
- . "El gabinete del doctor Caligari y los destinos del filme expresionista." 2004.
- Verzero, Lorena. "Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror."
- Puig, Manuel. *Pubis angelical*. eLibros Editorial, Laguna Libros, 2018.
- . *El beso de la mujer araña*. Debolsillo, 2016.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Debolsillo, 2016.

## La infancia y el coro dentro del pozo: poética de soledad y muerte en *Toda la soledad del centro de la tierra*

Iván Ballesteros Rojo & María Rita Plancarte Martínez

(Universidad de Sonora, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** La franja fronteriza que divide México de Estados Unidos es uno de los territorios en disputa, por grupos criminales, más violentos en el mundo. Son múltiples las formas que el mal adopta en esta vasta zona desértica. Una de las más ominosas es la presencia de cárteles del narcotráfico. La novela *Toda la soledad del centro de la tierra* (2019) presenta tres narradores, tres voces que relatan el espanto en el que sobreviven los habitantes de este páramo agreste. Una es la voz de la infancia, representada por El Chaparro. La otra es la voz colectiva de las víctimas. Es decir, de la denuncia. Finalmente encontramos una voz omnisciente que se presenta en dos cuentos enclaustrados dentro de la trama de la novela. Dos historias que se unen a la confabulación novelística hacia su resolución final. Las tres perspectivas construyen una panorámica del espacio representado y de lo que ahí sucede. El siguiente trabajo se ocupará de revisar cómo se presenta la melancólica y poética voz de la infancia. Una voz marcada por el desamparo que se convierte en una metáfora sobre el horror y la soledad.

**Palabras clave:** Desierto, Frontera, Narcotráfico, Soledad, Infancia, Crimen, Mal, voces, desamparo, muerte.

**Abstract:** The border strip that divides Mexico from the United States is a territory disputed by some of the most violent criminal groups in the world. In this vast desert area, evil takes many forms. One of the most ominous ones are drug trafficking cartels. The novel *Toda la soledad del centro de la tierra* (2019) features three narrators, three voices recounting the horror in which the inhabitants of this rugged wasteland survive. One

---

1. Iván Ballesteros Rojo (Hermosillo, 1979). Cursó la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sonora. Ha publicado los libros de relatos *Monstruario*, *Bungalow* y *Plaga Serena*. Es editor de la revista *Pez Banana* (pezbanana.net). Sus líneas de investigación giran en torno a los discursos culturales sobre el mal y la violencia.

María Rita Plancarte Martínez. Doctora en Literatura por la Arizona State University. Es Investigadora de Tiempo Completo, Titular C, del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Ha dirigido tesis de licenciatura, maestría y doctorado en el área de Análisis del Proceso Literario Hispanoamericano. Ha participado en diversos congresos de la especialidad, en foros nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en revistas especializadas. Es autora de los libros *De la plegaria a la blasfemia: la narrativa sonorenses 1960-1975*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1994 y *La modernización de la novela mexicana de los años sesenta: el arribo a Babel* Pliegos, Madrid, 2010. Compiladora de *Escrituras Femeninas: estudios de poética narrativa hispanoamericana*, Pliegos, Madrid, 2007 y de *Una escritura en los márgenes: estudios sobre la obra de Sergio Valenzuela*. Unison, 2009. Ha sido organizadora del Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana que se celebra bianualmente en Hermosillo.

is the voice of childhood, represented by El Chaparro. Another is the collective voice of the victims. That is, the voice that denounces said horror. Finally, there is an omniscient voice, present in two stories embedded within the plot of the novel. These two join the novelistic confabulation towards its final resolution. The three perspectives build a panoramic view of both the represented space and, what takes place there. The following paper focuses on the representation of the melancholic and poetic voice of childhood. A voice marked by helplessness that becomes a metaphor for horror and loneliness.

**Keywords:** Desert, Border, Drug Trafficking, Loneliness, Childhood, Crime, Evil, Narrative voices, Helplessness, Death.

*Recibido:* 5 de diciembre. *Aceptado:* 20 de marzo.

## 1. ¿Un guardián en el desierto?

La principal preocupación del personaje, tachado de nihilista y rebelde, Holden Caulfield, de la novela *El guardián entre el centeno* (1951) de J.D. Salinger, son los niños. Niños que juegan en el campo. En la famosa escena descrita por Holden los niños están sin supervisión de sus padres y él resguarda el borde de un precipicio que representa una amenaza constante para ellos. Un peligro que les pasa inadvertido por su condición infantil. De cumplirse su principal anhelo, Holden trabajaría para que ningún pequeño, inocente de las estructuras de poder creadas por los adultos, se lastime:

¿Sabes qué me gustaría ser? Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos. Quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Solo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que caigan por él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Yo sería el guardián entre el centeno. (143)

En la novela *Toda la soledad del centro de la tierra* (Alfaguara, 2019) de Luis Jorge Boone (Monclova, 1977) hay una voz infantil, la de El Chaparro, que nos presume su asombrosa virtud de desaparecer, de esconderse. Al avanzar en la lectura notamos que su habilidad se proyecta, pero sin ser un prodigio, en todos los que lo rodean; exceptuando a su erosionada Güela Librada. Sus padres, sus primos, sus vecinos, todos son parte de la ausencia que caracteriza su entorno. Una ausencia que corresponde con el escenario que habita: el desierto. Un lugar yermo que además divide dos países, dos idiomas, dos culturas radicalmente distintas. A esta voz infantil que va creciendo, más en sus memorias y deseos que en la realidad, se le une un coro de dolientes: los habitantes de un pueblo que ha sido desplazado por la violencia y el horror. Un pueblo ubicado en algún punto cercano al que divide la franja entre México y Estados Unidos. Fusionadas, estas voces resultan un coro de soledad y muerte.

Tanto la voz del Chaparero como la del coro que lo acompaña, y hace las veces, al igual que en la tragedia griega, de voz colectiva o la voz del poeta, según el caso, refieren a un pozo en medio del desierto. Un agujero del que emanan gritos desesperados que Seras, el personaje principal del cuento “Los gritos”, enmarcado dentro de la trama de la novela, escucha con angustia. Un pozo profundo que es el símbolo de un país que bordea el abismo de la criminalidad, la pobreza y la impunidad. Un agujero donde año con año van a parar miles de personas de las que ya no se vuelve a saber nada. ¿Quién funge, en esta topografía del mal, como guardián del pozo? ¿Qué voces rescatan a los desaparecidos? ¿Quién cuenta esta historia de silenciados? Descubrirlo y en el trayecto conocer sus poéticas es la tarea del presente trabajo.

## 2. El desierto y la frontera norte de México: un lugar para el arrebatado del mal

En la búsqueda de un enfoque adecuado sobre las prácticas del mal que se extienden en la frontera norte de México, me apegaré a la definición de frontera que reconoce este concepto como el espacio limítrofe que marca la línea de separación territorial entre dos o más entidades geográficas, ya sean estados, municipios o países; reconociendo que la frontera que separa México de Estados Unidos es una de las más particulares del planeta. No sólo se trata de un límite geográfico, sino de un límite cultural, económico y político que consta de más de 3000 kilómetros. Este cambio radical de visión de mundo en un espacio tan reducido como agreste, nos hace entender las relaciones culturales que se dan entre los habitantes de las ciudades fronterizas, tanto del lado mexicano como del estadounidense, no como una hibridación de culturas, sino como lo que Heriberto Yépez ha llamado una *fisión* de culturas:

La cultura fronteriza no es sintética sino analítica: no es una cultura que integre otras en un tercer estado fusivo sino un juego de culturas cuya relación con otras se caracteriza por evidenciar las partes de la vinculación, subrayar su derivación, – origen–, pertenencia, apropiación, plagio o recontextualización. Lo que la cultura fronteriza dice son sus polaridades; no sus sincretismos o terceros resolutivos. (19)

Para crear una imagen real de la actual condición fronteriza es necesario abordar una de sus principales problemáticas. Una que mina aspectos sociales, económicos y culturales: el narcotráfico. El narco y sus tentáculos en la realidad geopolítica nacional ha sido representado en decenas de obras literarias no sólo de autores norteros. Sin embargo, han sido estos escritores los que han estirado más el tema. Por citar tres podemos nombrar a Elmer Mendoza, Orfa Alarcón e Hilario Peña. La manera de abordar la presencia del crimen organizado en esta zona del país, en la mayoría de las obras literarias de la llamada literatura del norte, presenta dos enfoques: desde el interior de la vida de los criminales y como telón de fondo de la trama. Esto viene a colación ya que la peor cara del narcotráfico también está presente en la raíz argumental de *Toda la soledad del*

*centro de la tierra*; donde el tema de fondo es precisamente esta violencia exacerbada que se desprende del mal moral, como lo reconoce Neiman, que generan los actos criminales. Esta presencia de la delincuencia más violenta y poderosa convierte un espacio, en este caso un pueblo ubicado en el desierto fronterizo, en la antesala del infierno. Si bien la etiquetada literatura del narcotráfico, como sugiere la tesis de la compilación de ensayos *Tierras de nadie* (Machieux, Zavala), “es más que desierto y balazos”, la idea de este espacio como un lugar para la muerte y la violencia se ha desarrollado en obras de gran calado que no necesariamente fueron escritas por autores mexicanos nortños. Como es el caso de Roberto Bolaño en el último capítulo de los *Detectives salvajes* y sobre todo en su póstuma *2666*. Así como el estadounidense Cormac McCarthy en su célebre *Meridiano de sangre*. En gran parte de la obra de los escritores nortños más destacados de la generación pasada, esta visión de desierto-frontera-violencia responde más a una necesidad estética y la presentación de una realidad social. La obra cuentística de Eduardo Antonio Parra da cuenta de ello. Así mismo algunos proyectos narrativos de David Toscana y Daniel Sada. Gabriel Trujillo Muñoz no está de acuerdo en señalar solo los aspectos ominosos del desierto fronterizo. Para él: “los viajeros que han tenido que atravesarlos son regiones silenciosas, sin agua ni horizontes, donde cualquiera puede perderse. Espacios donde reina la nada, el vacío, el caos y, especialmente, la muerte. Pero para quienes habitan estos arenales infinitos, el desierto es vida y prodigio, sustento y rumbo” (15).

Es en esta zona, a la que algunos han señalado como mágica (Castaneda) y otros como un umbral profundamente poético (Parra), donde podemos observar, desde la teoría Bajtiniana de cronotopía (1937), cómo se construye discursivamente un espacio geográfico.

### 3. El desierto en el centro de la tierra

La frontera entre México y los Estados Unidos como una zona violenta cuya inercia se proyecta, principalmente, sobre familias y pobladores de pueblos donde el narco (aunque nunca se utiliza esta denominación en la novela, sabemos que se trata de esta actividad criminal) ha decidido establecerse o disputarse “la plaza”. Lo anterior a manera de estrategia. Estar cerca de la frontera y capitalizar su “negocio”: el envío de droga al país vecino es su objetivo primordial. Recordemos que Estados Unidos es el principal consumidor de estupefacientes en el mundo. La frontera norte de México es el espacio propicio para la caracterización de la violencia porque esta presencia criminal (que, incluso, tiene proyecciones culturales e identitarias en muchas regiones de la frontera norte de México y sus estados limítrofes, como los llamados buchones o la narcocultura) ha hecho de este territorio su espacio de operaciones y su escenario de batalla.

El tráfico de drogas, como la marihuana, la cocaína y las anfetaminas, supone el gran mercado de los narcotraficantes que luchan, sanguinariamente, por controlar las plazas fronterizas. Arteaga Botello calcula las ganancias de los cárteles “alrededor de 750 mil a un billón de dólares anualmente.” Y reconoce que “el problema del incremento de la actividad criminal no es cuestión de la mala organización policial; el eje central donde se sostiene el crimen organizado se encuentra en la capacidad de poder blanquear el dinero ilegal en legal” (26). El narcotráfico en el mundo se ha convertido en un componente fundamental de la economía mundial, el lubricante indispensable de un buen funcionamiento del capitalismo.

Todos los días ocurren balaceras y demás escenas violentas en algún punto de esta árida geografía fronteriza. Pero un acto de horror de mayor escala, al cual hace referencia indirectamente *Toda la soledad del centro de la tierra* fue el sucedido en Allende, Coahuila, el 18 de marzo de 2011. Esto ocurrió cuando al poblado ingresó un grupo armado que “desapareció” (en México desaparecer en este contexto es un eufemismo de asesinar) a 300 personas entre niños, mujeres, adultos mayores y padres de familia por igual, destruyendo, a balazos, más de 40 hogares. El acto de barbarie causó el desplazamiento de cientos de familias hacia otros espacios del país y Estados Unidos.

Es en este escenario, y con estos antecedentes, donde se ubica el espacio construido en *Toda la soledad del centro de la tierra*.

#### 4. Voces y coros para narrar el mal

La novela cuenta con tres narradores que comparten tres visiones y tonalidades diferentes que crean una panorámica más rica del universo representado. En este sentido podemos reconocer que se trata de una novela construida mediante una pluralidad de voces que en conjunto dan cuenta del complejo mundo a que hacen referencia. Un universo que confluye en la soledad y la muerte. Por un lado, está la voz de El Chaparro, la cual muestra tonalidades poéticas, reflexivas y desoladoras sobre su entorno. Una voz que causa la empatía del lector porque resulta, con el avance de la trama, profundamente conmovedora. El otro narrador es colectivo, presentado en cursivas y marcado por un nosotros que marca un narratorio presente en un diálogo imposible: “Por qué el olor a muerte. Somos mudos, nomás eso les decíamos. Pero si los estamos oyendo hablar. Pues ya ve” (33). Se trata de testimonios que nos van presentando el paulatino desvanecimiento de un pueblo. Una desbandada violenta, urgente y sin lugar para la justicia. Esta es la voz de la denuncia. Finalmente encontramos a un narrador omnisciente que presenta dos cuentos enmarcados dentro de la trama. Dos historias que se unen a la confabulación novelística hacia su resolución final. Aquí se revisará fundamentalmente la tonalidad de la infancia a fondo, Es decir, el narrador-personaje encarnado en El Chaparro, pues en

tanto se ubica en primera persona da cuenta de una experiencia vital extremadamente sombría, que las demás voces terminan por reiterar.

## 5. La voz de El Chaparro: soledad y muerte

La voz más representativa de la obra revisada es la de El Chaparro, personaje central quien, como en general lo hacen los niños, según el propio autor lo señalara en la presentación de su libro en la ciudad de Monterrey, utiliza el lenguaje como un juguete. En ese juego con las palabras logran hallazgos poéticos casi de manera involuntaria. De ahí que las reflexiones, a veces demasiado profundas y poéticas a las que llega El Chaparro en su discurso, sean verosímiles para el lector. Sobre todo, porque están conectadas con su sentimiento de orfandad. La voz del Chaparro es un juguete de tristeza y soledad. Un juguete que desde su visión infantil revela al lector un acercamiento todavía más escalofriante al mal puro. Georges Bataille se refirió a este tipo de mal como particularmente perverso y violento. En su ejecución el criminal goza no solo con infringir un crimen, sino con el testimonio del sufrimiento que causa en el otro (35). Este accionar resulta imperdonable desde el punto de vista moral y ético porque no se obtiene ningún tipo de beneficio con su realización; sólo el retorcido deleite de quien lo ejecuta. En esta categoría del mal entran las violaciones, los genocidios por odio, los asesinatos seriales y ceremoniales. Aunque en el caso del texto analizado el mal que se ejecuta sobre la población, a manera de asesinatos multitudinarios y coerción social, parece tener una intención de sometimiento sobre el pueblo, no queda del todo claro su despliegue sobre la población. Por lo que podemos pensar que los motivos tienen que ver con venganza, ajuste de cuentas o intereses económicos; sin embargo, no es difícil advertir también una instrumentación del odio, de la saña, en su ejecución. Es decir, estos asesinatos (desaparecidos) pueden estar ocurriendo por odio, pero vistos desde el terror normalizado en la perspectiva del niño:

A ver, a ver, no anden hablando de lo que no saben putos. Yo vi el pozo, por ahí cabe hasta un camión de los que surten la tienda del Ceguetas. [...] Sabrá dios quién madres construyo la casa encima del pozo, un cabrón bien loco, pero ahora la chingadera ese es el resumidero de gente muy cabrona, gente de lana y batos poderosos que avientan ahí a sus enemigos, los tiran como si fueran mierda y lo único que hay que con ellos es mandarlos lejos por la cañería. (42)

En *Toda la soledad del centro de la tierra* la intensidad del mal, en voz de El Chaparro, va incrementando. Inicia con la ausencia de sus padres; después de familiares cercanos y luego de todos los que lo rodean. Una voz emanada desde un niño del que nadie parece preocuparse del todo. Que sólo cuando juega a las escondidas, y se queda encerrado durante todo un día en un ropero, se preocupan por él sus tías y la encargada, a regañadientes, de su cuidado, la Güela Librada:

Ese día impuse récord. Un día completo escondido en el ropero. De tan cansado que estaba dormí varias horas. Salí cuando el juego hacía mucho que se había terminado. Todos siguieron buscándome otro rato más, pero ahora iba en serio. Gritaron mi nombre, le avisaron a Güela Librada, a mis tías. Todos prometieron que me iba a ir de la fregada cuando apareciera. Pero pedían que apareciera. No más no me hallaban. (20)

El temor por la desaparición de El Chaparro tiene un justificante esencial: que en el lugar donde viven los personajes las personas desaparecen y no se vuelve a saber de ellos. Por causa de este temor la Güela Librada recibe a El Chaparro con una cachetada que causa el llanto no del niño, sino de la misma abuela. Un llanto significativo ya que es el mismo niño quien lo advierte y se sorprende de él. Güela Librada no es la prototípica abuela dulce y protectora. Se trata de mujer configurada de manera rústica y violenta. Se advierte en ella una historia de abusos y abandono que descarga en su sobrino. Sólo cuando bebe y canta canciones tristes muestra emociones. El llanto de la abuela en este momento resulta esperanzador, aun cuando esté precedido por un golpe. Después de todo alguien está al tanto que este niño abandonado por sus mismos padres se encuentre con vida. Es decir, el temor a que desaparezca, paradójicamente, detona la violencia como forma de afecto que culmina en el llanto no del infractor, sino de quien es consciente del peligro inminente que ha sido, por suerte, una falsa alarma:

Qué te crees, me gritó más fuerte.

Quería ganar.

Se me quedó viendo, con la mano alzada, abierta, apretando los dedos, lista para dar el primer guamazo.

Es que siempre gano. Ésa la tenía que ganar.

Me cruzó la cara. Una cachetada bien puesta, de las que arden. Y aunque pensé que debía ser yo el que lo hiciera, fue ella la que se echó a llorar.

Pues ganaste, dijo Güela Librada. (21)

El Chaparro es un huérfano que observa el mundo desde su condición profundamente solitaria. A veces las reflexiones que ofrece al lector no corresponderían a la de un niño porque, como ya se señaló, éstas resultan sumamente poéticas. Es decir, sus significados pueden ser múltiples dentro de los conceptos de la soledad y la muerte. Este tono lírico se hace más evidente cuando El Chaparro decide irse del pueblo y no regresar. Aquí advertimos uno de los cronotopos señalados por Bajtín, el del umbral, es decir el de los instantes decisivos en los que existe la posibilidad de salir de los límites marcados por el tiempo espacio referido en el mundo novelesco: “No quise mirar atrás. Puro para adelante. Allá había algo mejor. Allá las personas vivían de otra manera. Allá podía hacer otra cosa, otra vida. Una vida mejor” (31). Este impulso de caminar por una carretera oscura en medio del desierto para buscar a sus padres, a su destino, es un momento

clave dentro de la novela. Es a partir de aquí que El Chaparro inicia la reconstrucción de su pasado a través de la memoria. Construye a su Abuela, a sus tíos y tías ausentes trabajando del otro lado de la frontera, “Los papás de mis primos, todos, estaban lejos, chambeando en el otro lado, de mojados. Sirviendo hamburguesas a los gringos, decían en la casa. Barriendo pisos. Limpiando baños. Hundidos en la mierda...” (30).

En este mundo cerrado y angustiante, pareciera que sólo los niños tienen a posibilidad de disfrutar, de sentir su propia existencia. Es así como el Chaparro reconstruye la memoria no sólo del espacio que habita, sino de las personas que lo rodean. En el siguiente párrafo, al observar a su abuela cantando, alcoholizada, también reconstruye la infancia de Librada. Su pasado que es el de sus antepasados. Cuando todo era mejor. Es decir, cuando ella era niña. La poca felicidad y ternura que se cuele en el rostro y la mirada de la abuela Librada le recuerda a la mirada de una niña:

Se ponía a cantar. Contaba que en casa de sus papás, los bisabuelos, siempre había música, que seguido ponían tocadiscos y su papá sacaba a bailar a su mamá, un bolero, un vals, una redova, a sacudir la tierra del talón, decían, risa y risa, pero despacio, bailaban despacito, con una elegancia que no vieras, afirmaba la Güela Librada, orgullosa del porte de sus papaces, sonriendo bonito, porque entonces le salía algo de niña, como sólo con ellos, y ahora en su recuerdo, pudiera sentir algo de ternura. Cantaba como apagándose, pero con hartito sentimiento. (44)

Después de este momentum sentimental de la abuela, y de la reconstrucción de su memoria, viene un episodio de coraje y odio. Güela Librada contra todos los hombres, “plaga de este pinche mundo”. (50) Chaparro no sólo configura los claroscuros del espacio que lo rodea. También de las personas y además de sus sentimientos. En este punto, donde el territorio y la memoria de sus habitantes ya han quedado fijos en la narración, Chaparro inicia, desde distintas perspectivas, la configuración de otro espacio en medio del desierto. El resuello del que se cuentan historias, leyendas. El pozo. Esa metáfora de mal total donde todo queda resumido en muerte y silencio:

Cuando me dormía pensando en el pozo, soñaba con su oscuridad.

La boca era del tamaño de la noche.

Me podía tragar sin que apenas se notara mi cuerpo cayendo a través de su inmensidad. [...] A veces no había caída y estaba desde siempre en la oscuridad. No estaba vivo ni muerto. (57)

Ni vivo ni muerto, como la misma tierra del desierto, sus habitantes recorren un territorio estéril que se proyecta infinito. Muchas veces esta búsqueda por la salida, por el fin del desierto, si pensamos en quienes lo transitan con el fin de llegar a Estados Unidos, representa la muerte. La impotencia de perseguir un sueño que queda truncado en medio de la nada, en la concepción de un niño huérfano y solitario, puede traducirse en odio: “Si todos conserváramos recuerdo de las chingaderas que los demás nos han

hecho, el pueblo entero tendría razones para aventar al resto de la humanidad que conoce al pozo sin fondo” (76). Recorriendo el camino de la memoria, y del desierto, El Chaparro sentirá una soledad avasalladora. Una soledad como la que sintió dentro del ropero donde nadie lo pudo encontrar. Aquí se nos revelan dos imágenes, la de los violentadores y la de los violentados. Unos como perros rabiosos y sin corazón, y los otros, erosionados, convertidos en tierra y polvo. Adheridos a la naturaleza del desierto. A sus entrañas:

Imaginaba tanta soledad, toda la que cabía en esas cuevas interminables se les metía en el corazón, a los hombres y mujeres, a los niños que arrojaban unos tipos que parecen gente pero son perros, perros enfermos de rabia, imaginaba que la soledad se les metía en el corazón, se los cargaba de tanto peso que se les quedaba quieto, dejaba de latir, se les volvía tan chiquito que se les perdía en el pecho, y se ponían fríos, se volvían piedras de la cueva, y la tierra nada más esperaba que se cansaran de una vez, que se sentaran, se recargarán, para volverlos estatuas de lodo, secas, tierra, polvo. (55)

La poética de la soledad y la muerte avanza. La soledad más absoluta, dice Fernando Pessoa, es la que siente el que está a punto de morir. El final de la obra se comienza a redondear y no pude ser otro que un final trágico: “Soledad para siempre, envolviéndote como lluvia cerrada. Todo es negro y se cierne sobre ti. Te hace olvidar en qué lugar estás, y desde cuándo. Te pierde, te pierde de ti. (55). Sin embargo, nuestro narrador persiste. Así como lo hacen miles de personas año con año, El Chaparro atraviesa el desierto en busca del “sueño americano y se queda en el camino. El Chaparro persigue y persiste en su sueño de pertenecer a una familia. De ser querido por sus padres: “Quería que todo fuera cierto. Quería, al mismo tiempo, que nada lo fuera. Que más allá del pueblo el mundo fuera nuevo, que mis sueños apenas lo empezaran a inventar” (70) Toma una mochila y deja atrás a su abuela roncando. No tardará mucho con encontrarse con la realidad. Con hombres armados y lugares derruidos. La voz del niño, su tono, es casi imposible de comprender en este lenguaje estilizado y profundo que adquiere: “Un pueblo fantasma donde todas las puertas se quedaban abiertas de noche. Todas abiertas. Como si las casas intentaran gritar, pero se hubieran quedado sin voz” (78). Es porque entendemos el desamparo del narrador que podemos asimilar su lenguaje poético, sensible a la destrucción de la que está siendo testigo.

Vuelve a aparecer la infancia como símbolo de esperanza. Una niña que lleva a El Chaparro a ocultarse de personas armadas. Pero su cercanía al pozo, a la muerte, es inminente. El final de la obra es desgarrador. El personaje al que hemos venido siguiendo se convierte en un habitante más de las entrañas del desierto, junto a los personajes de los cuentos perdidos dentro de la novela que justo se conectan con la trama general de la obra. Justo aquí, en la pluralidad de la muerte.

Mientras yo, él, ella, nosotros, nos íbamos muriendo.

La oscuridad se cambia de lugar con uno. Ella es la que cada vez está más viva mientras uno se muere de trancazo.

Se vuelve todo.

Nos traga.

Nos recibe.

La oscuridad que es la misma, pero es toda la de mundo y de la noche y de la soledad y de los ciegos.

Que morir se es quedarse sin uno mismo.

Que es desaparecer de todos lados.

Que es no saber.

No decir.

Sin voz. Sin a quién.

Sin a dónde.

Solo.

Como nunca nadie ha estado.

Nunca.

Y para siempre. (115)

Después de esta tremenda despedida de El Chaparro y de Doña Susana (del cuento "La sangre", que tiene la designación dentro de la trama general de presentar la cruda violencia, de manera explícita, que se vivió en aquel pueblo) y don Sebas (que nos llevó a las coordenadas del pozo de muerte en medio del desierto, atraído por los gritos desesperados de los desaparecidos, hacia el coro de dolientes que clamaba por su vida).

Un final en el que confluyen todas las voces, todas poéticas que intervinieron en la narración de la novela. La de El Chaparro, que se hace parte de la colectividad, es decir, de la muerte. La de los personajes Doña Susana y Don Sebas, contados por narradores omniscientes que observaban, a través de estos personajes, panorámicamente el escenario de soledad y violencia que se fue construyendo durante la narración. Al final, juntas, las voces denuncian la injusticia e infamia, casi anónima, de la que fueron sujetos al ser enterrados, olvidados en algún lugar del inmenso desierto. La voz plural de la muerte que nos señala:

En esta voz que nos dice: que sabe quiénes  
somos, hablamos nosotros también, cuando hablamos desde el  
sueño, desde la vigilia dura, desde el fondo de  
lo que somos y seremos.  
Desde el desierto y las piedras.  
Desde las casas y las historias.

Desde la verdad y la mentira que se van a decir  
de todo esto que vivimos  
y de nosotros  
que lo vivimos  
y no sabemos bien a bien  
cómo decirle,  
qué decirle,  
y a quién.  
Y para qué.  
Si usted sabe,  
dígalo:  
diga para quién nos sirven  
todas estas palabras. (117)

Este lugar sin lugar, margen de los márgenes, donde la humanidad ha sido arrasada y la esperanza aniquilada, en la que la precarización domina, sólo queda la conjetura de un mundo mejor, aunque sea para barrer y servir hamburguesas, que augura la posibilidad de una vida posible y al mismo tiempo inalcanzable, como lo señala Zygmunt Bauman en *La sociedad sitiada*:

Se alienta a viajar para obtener beneficios, mientras que se condena a quienes viajan para sobrevivir -para alegría de los traficantes de “inmigrantes ilegales” y a pesar de los ocasionales arrestos de horror e indignación causados por el espectáculo de “inmigrantes económicos” ahogados o asfixiados en vano intento de alcanzar la tierra del pan y el agua potable-. El mundo globalizado es un sitio agradable y hospitalario para los turistas, pero es hostil e inhóspito para los vagabundos. A estos últimos se les impide seguir el patrón que los primeros han establecido. Pero, desde el primer momento, ese patrón no fue pensado para ellos. Además, si hubiera sido diseñado para la adopción masiva y no para el privilegio exclusivo y bien salvaguardado de unos pocos, no les traería los beneficios por los cuales sus impulsores y beneficiarios lo habían celebrado (108-09).

Por otro lado, aunque la académica María Pía Lara, en sus estudios, hacer referencia, sobre todo, a la literatura que retoma las evidencias del horror causadas por el Holocausto que significó la Segunda Guerra Mundial, su teoría “posmetafísica del juicio reflexionante” se aplica también a este holocausto en el desierto fronterizo del norte de México. ¿Qué sentido tiene, por un lado, escribir una historia de este episodio de horror, que por lo demás sigue continuando? ¿Qué sentido tiene, para el lector, ingresar, junto todo un coro de silenciados, en el pozo de la muerte? Pía Lara sostiene sobre su teoría una interpretación:

Mi interpretación es que si estudiamos atentamente las historias de los que han muerto o desaparecido, debemos insistir en que mientras sigamos siendo humanos no dejarán de surgir nuevas formas para destruirnos ni tampoco habrá una

manera de expresar con un solo juicio la serie de acciones destructivas que generamos [...] Con el concepto de aprender de las catástrofes deseamos restaurar la idea de que cuando comprendemos las pasadas atrocidades, el hecho de distinguir entre éstas nos habilita para obtener un mayor conocimiento moral. Ahora la conciencia moral se convierte en el marco que construimos para poder vislumbrar un futuro diferente. (270-71)

El Chaparro y la colectividad que habita en *Toda la soledad del centro de la tierra* nos están advirtiendo algo. Será tarea de cada lector descifrar qué. Lo que queda claro es que, con sus voces, con las imágenes que han ido compartiendo, podemos identificar uno de los síntomas más ruines de nuestro “avance” como especie: el de la deshumanización e indolencia.

El presente análisis inició con una referencia a Holden Coulfieid, el chico que quiere cuidar que los niños no caigan en el abismo. La denuncia que hacen todas las voces hacia el final de *Toda la soledad del centro de la tierra* nos está haciendo una invitación a reflexionar sobre quién está cuidando el borde del abismo.

### **Bibliografía citada**

- Arteaga, Botello, Nelson. “Violencia y globalización.” *Revista Este País*, nº 173. México, 2005, pp. 22-30.
- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela.” *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus, Madrid, 1989.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Taurus, Madrid, 1981.
- Bauman, Zygmunt. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- Boone, Luis Jorge. *Toda la soledad del centro de la tierra*. Alfaguara, México, 2019.
- Giménez, Gilberto. “La Frontera Norte como representación y referencia cultural en México.” *Revista electrónica Cultura y Representaciones Sociales*, nº 3, 2007, pp. 17-34.
- Neiman, Susan. *El mal en el pensamiento moderno*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- Pía Lara, María. *Narrar el mal*. Gedisa, Barcelona, 2009.
- Sallinger, J. D. *El guardián entre el centeno*. Alianza, Madrid, 2006.

Trujillo Muñoz, Gabriel. “El desierto en el arte y la literatura del noroeste de México.” *Estudios del desierto*. Edición de Michael Schorr Wiener. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 2006.

Varios autores. *Tierra de nadie*. Edición de Mahieux Viviane y Oswaldo Zavala. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.

Yépez, Heriberto. “Adiós al happy hybrido: variaciones hacia una definición estética de la frontera (más allá del mítico personaje mixto).” *Made in Tijuana*, 2005, pp. 11-35. ICBC.

## “Luces del Sur” de Pablo Dobrinin. Posibles vínculos entre lo fantástico y la estética de lo grotesco

Diego Samuelle

(Universidad Palacký de Olomouc, República Checa)<sup>1</sup>

**Resumen:** Pablo Dobrinin<sup>2</sup> es conocido por una larga trayectoria de publicaciones en medios uruguayos e internacionales y una escritura afín a la literatura fantástica, la ciencia ficción y la fantasía. En este artículo proponemos una lectura de su cuento “Luces del Sur”,<sup>3</sup> donde un hombre desempleado busca refugio en casa de su abuela, situación que degenera en una relación incestuosa y en un desenlace fatídico que tensa los límites de la realidad. Se dará prioridad a la construcción del personaje femenino: la mencionada abuela, que padece demencia senil, obesidad extrema, y que vive en un estado de aislamiento absoluta. Así, las características hiperbólicas del personaje –junto a otras– serán puestas en relación con las ideas de Mijail Bajtin acerca de un “cuerpo grotesco”. A partir de aquí y siguiendo una aproximación hermenéutica a los acontecimientos fantásticos en el relato, relacionaremos esta estética de lo grotesco con las ideas que definen lo fantástico como una transgresión simbólica del orden moral, según son expresadas por teóricos como Ana González Salvador o Irène Bessière.

**Palabras clave:** Grotesco, Fantástico, Raros, Tabú, Abulia.

**Abstract:** Pablo Dobrinin<sup>1</sup> is known for a long history of publishing in Uruguayan and international media and a way of writing related to fantastic literature, science fiction and fantasy. In this article we propose a reading of his short story “Luces del Sur”,<sup>4</sup> where an unemployed man seeks refuge in his grandmother’s house, a situation that degenerates into an incestuous relationship and a fatal outcome that strains the limits of reality. Priority will be given to the construction of the female character: the aforementioned

---

1. Diego Samuelle Guillén es licenciado en letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Sus trabajos de fin de grado exploran los elementos no miméticos en la literatura clásica y sus posibles relaciones con la génesis del género fantástico. Ha presentado ponencias sobre estos temas en Alemania, Chequia, Hungría, Perú y Uruguay. Su artículo “Potential fantastic elements in the epistle 27 of book VII in the book of letters of Pliny the Younger” ha sido publicado por Universitätsverlag Winter (Alemania) y una continuación de este trabajo se encuentra actualmente en prensa. Desde setiembre de 2016 es estudiante de doctorado a tiempo completo en el Departamento de Filologías Románicas de la Universidad Palacký de Olomouc. Su tesis de doctorado explora las literaturas no miméticas contemporáneas del Río de la Plata desde una perspectiva sociológica.

2. Montevideo, 1970.

3. Publicado por primera vez en el año 2007 en la revista online *Sinergia*. Hemos optado aquí por trabajar con la primera edición impresa del relato, por ser la canónica.

4. First published in 2007 in the online magazine *Sinergia*. We have chosen here to work with the first printed edition of the story, as it is canonical.

grandmother, who suffers from senile dementia, extreme obesity, and who lives in a state of absolute isolation. Thus, the hyperbolic peculiarities of the character –along with others– will be put in relation to Mikhail Bakhtin’s ideas about a *grotesque body*. From here and following a hermeneutical approach to the fantastic events in the story, we will relate this aesthetic of the grotesque, with the ideas that define the fantastic as a symbolic transgression of the moral order, as expressed by theorists such as Ana González Salvador or Irène Bessièrè.

**Keywords:** Grotesque, Fantastic, Rare, Taboo, Abulia.

*Recibido:* 12 de abril. *Aceptado:* 21 de junio.

### Acerca del autor

La bibliografía sobre Pablo Dobrinin es aún escasa y se limita sobre todo a reseñas literarias y notas en la prensa especializada. Hasta ahora, no ha sido objeto de estudios académicos. Como marco de referencia, empezaremos entonces por situar a este autor en el contexto de la literatura uruguaya. Al referirse a Dobrinin, el autor argentino Juan Manuel Candal le atribuye “una imaginación desbordada y desbordante”, una “[...] prosa de un lirismo poco corriente” y lo coloca en la tradición como un claro sucesor de los raros (Candal).

Herederos del Lautremont y del malditismo, estos raros irrumpen en el escenario de las letras uruguayas junto a la llamada generación del 45 y ponen en evidencia una crisis de los modos de representación realistas –dominantes en el Uruguay desde el siglo XIX–. Algunos ejemplos son Armonía Somers, María Inés Silva Vila o Giselda Zani (Benítez Pezzolano, *El otro lado* 13). El principal rasgo en común de los raros, justamente, sería el de compartir algún grado de distanciamiento con la realidad extradiegética.<sup>5</sup> Esto se evidencia en la profusión de lo insólito, que tematiza el cuestionamiento a las relaciones causales y en una preferencia por modos de representar emparentados con las vanguardias en general y con el surrealismo en particular, donde destaca el recurso a los elementos oníricos (Rama, 9).

Rama también apunta a una diferencia fundamental entre la literatura fantástica y la de los raros y es que para el crítico, esta última no participa del carácter evasivo que históricamente se ha atribuido a la primera.<sup>6</sup> Los raros, en cambio, se sirven de elementos fantásticos pero como un instrumento en su exploración del mundo y de su propia subjetividad (9).

---

5. En un sentido lato, la realidad como convención o código compartido por la sociedad receptora del texto, contemporánea a su producción.

6. El crítico propone una literatura *imaginativa* como característica de los raros, por oposición a la producción fantástica canónica de la región, que identifica principalmente con la corriente representada por el grupo *Sur* en Argentina (Rama 9).

Con más de cincuenta años, la categoría ha sido ya elocuentemente criticada en trabajos como el de Benítez Pezzolano, por su ineficacia para deslindar lo particular: “La rareza, sin establecerse claramente como un concepto, irrumpe a la manera de una noción heteróclita y de contornos difusos” (“Raros y fantásticos: perspectivas teóricas” 9-13). No nos extenderemos en esto, solo diremos que rescatamos aquí la categoría por su valor histórico; Rama intenta por primera vez perfilar las idiosincrasias vernáculas de las formas literarias no miméticas en el Uruguay. Reconocemos un gran mérito a ese esfuerzo y de hecho, arriesgaremos algo en el mismo sentido cerca del final de este artículo. También resaltamos la sagacidad con que niega –ya en 1966– el carácter evasivo de estas literaturas, prejuicio de larga data que solo ha servido para postergar y obstaculizar el estudio serio de esta materia.

Por último, el propio Dobrinin propone para su escritura un rótulo nuevo, el de *sexyfiction*<sup>7</sup> que define por la inclusión de elementos fantásticos, de la ciencia ficción, surrealistas, del terror y de la literatura onírica, más un rasgo determinante: el tratamiento especial del sexo como vía de acceso a un conocimiento más profundo o trascendental de la realidad (Candal). Esta búsqueda se nos antoja en sintonía con la exploración del mundo y de la propia subjetividad que Rama ve en los raros y que según Benítez Pezzolano, la hegemonía de los realismos literarios en la crítica reprime y disgrega. (*El otro lado* 13).

### Síntesis argumental

Uno de los relatos de Dobrinin que mejor ilustran la idea de *sexyfiction*, es “Luces del Sur”, donde el abordaje del sexo despliega un efectismo bizarro<sup>8</sup> de un grado tal, como no se observa en otras obras del autor. Se trata de una narración autodiegética, el narrador refiere los hechos en primera persona y el imperfecto los coloca en un pasado indeterminado, la acción transcurre en alguna parte de Montevideo.<sup>9</sup> El argumento puede sintetizarse de la siguiente manera.

El protagonista, un librero desempleado, recién separado de su esposa y en apuros económicos, acude donde su abuela,<sup>10</sup> a quien no ve desde hace años, en busca de una vivienda provisoria. La mujer muestra los signos de una larga enfermedad mental, está sucia y muy obesa. El librero se instala en la vivienda y enseguida se revela como

---

7. Otro calificativo propuesto por el autor es el de literatura *bizarra* (“Sexo bizarro”, de Pablo Dobrinin), no en el sentido histórico de la voz española “1. adj. valiente (arriesgado). 2. adj. Generoso, lucido, espléndido.” (RAE y ASALE), sino siguiendo el calco semántico común en América que proviene del inglés o del francés y cuyo sentido es el de “raro o extravagante” (DPD 1.a edición, 2.a tirada. Cf. Diccionario de americanismos).

8. Ver nota 7.

9. Como mencionamos antes, el cuento se publicó por primera vez en 2011.

10. El texto no aclara si se trata de la abuela paterna o materna.

un aprovechador que trata a la abuela solo en función de sus intereses egoístas. “La senilidad de la vieja representaba una ventaja. No tendría que explicarle nada y tampoco sería capaz de presentarme oposición” (Dobrinin, *Colores peligrosos* 134). Ambos se van adaptando a la nueva rutina compartida, pero las cosas se tuercen cuando el trato mutuo degenera en una relación incestuosa –la abuela, alienada, toma la iniciativa en un obscuro lance venéreo–. Finalmente hacia el clímax del relato, el protagonista se desespera por ocultar el romance a su familia –que está llegando a la casa– y al no poder refrenar el comportamiento impropio de la anciana, la mata.

### **Lo grotesco**

Decimos que “Luces del Sur” responde a una estética de lo grotesco, definida por Bajtin como un sistema de imágenes y significados estrechamente vinculado en su origen a las fiestas populares medievales –por antonomasia: el carnaval–. La risa carnavalesca consiste en una disposición particular del ánimo colectivo, que se distancia del carácter formal y de la solemnidad de las relaciones sociales pero también es una actitud que relativiza las angustias inherentes a la condición humana: el hambre, la enfermedad, el dolor. En suma, la necesidad y lo frágil de la existencia (Bajtin 10, 41-42).

Lo grotesco incita la risa al poner el foco justamente sobre aquello que la sociedad ha marcado cómo tabú. El alumbramiento y la muerte, la ingesta y la excreción, el coito, son algunos de los aspectos materiales de la vida que han de permanecer ocultos bajo el signo de la formalidad y del decoro, pero que precisamente se vuelven visibles –o más bien centrales– en lo grotesco, que siempre implica un rebajamiento, pero como paso previo y necesario al renacer. La degradación implícita es entendida por Bajtin como una fuerza renovadora al servicio de la continuidad de los ciclos –de la vida y de la sociedad. (66-67, 305, 358).

### **Lo denigrante**

En el cuento, lo grotesco se manifiesta en la representación de la abuela, mediada por la percepción del protagonista, que alterna entre dos actitudes opuestas. Primero la voz narradora se refiere a ella con un rechazo superlativo, actitud que luego será matizada dando paso a la aceptación y a un erotismo perverso.

El rechazo primero, es expresado en descripciones denigrantes que además van cargadas de un humorismo cínico y que se sustentan en un juicio pesimista sobre la mujer y su espacio. Las llamaremos aquí *descripciones negativas*. Hay un claro énfasis en lo material –lo tangible por oposición a lo espiritual– y una tendencia a lo hiperbólico cuando se habla de su aspecto físico. Se trata del cuerpo grotesco, imagen que exalta

los menesteres de la vida –en el sentido más prosaico de la palabra– (Bajtín 16-24). En su decrepitud y mutismo, en la demencia, la abuela representa lo bajo, la inevitable materialidad de la existencia. Ella es la vejez, la fase descendente de la vida, la decadencia que nos espanta, nos inspira pavor.

La primera impresión que el protagonista tiene de la abuela es de por sí bastante elocuente:

Era obesa y no muy alta. Casi no tenía cuello. Los esponjosos brazos le caían sobre los costados de una vieja solera que dejaba adivinar unos senos exuberantes. Su rostro parecía una naranja exprimida y sin color. Unos pelos hirsutos, tristemente escasos tratándose de una mujer, le brotaban de forma desordenada. Algunos le llovían sobre las líneas grises de los ojos. (Dobrinin, *Colores peligrosos* 131)

Este ejemplo no es el único, en lo sucesivo estas descripciones negativas se verán ampliadas, destacándose el recurso a imágenes olfativas que apelan al asco, como en la relación del primer encuentro sexual: “Lustrosa de afeites, hediendo a sudor, cremas y perfume barato, ella avanzaba en la oscuridad” (145); “Hubiese querido huir de aquella ciénaga inmunda” (146).

El comportamiento senil es otro elemento clave, expresado sin misericordia alguna. La abuela es desmesurada, ajena a la más mínima sofisticación. No cuida su higiene y cuando finalmente hace un esfuerzo por mejorar su apariencia, el resultado es más bien payasesco: “Si bien continuó bañándose muy poco, un día comenzó a ocuparse de su aspecto personal. Se perfumó con una colonia ordinaria, se probó vestidos chillones que ya no eran de su talla y se pintó la cara con una petaca vieja y lápices de labios reventados. El resultado de esa transformación fue grotesco” (142).

El desprecio en el tono es tal que por momentos llega incluso a negar su humanidad: “Inclinó la cabeza hacia un costado como hacen los perros” (131-32). La obesidad, por otra parte, hace pensar en el tropo medieval del vientre que Bajtín señala en Cervantes y Rabelais (Bajtín 19-20). Más adelante veremos cómo la obesidad se relaciona también con la dimensión moral del relato.

Ahora bien, el conocido teórico explica cómo la riqueza original de significado en lo grotesco se resume y polariza a partir del romanticismo. Dice Bajtín: “La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida [podríamos incluso decir *corporalmente* vivida] de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento” (33).<sup>11</sup> Se despoja de su carácter público, universal y totalizador. Consecuencia de esto es la pérdida del sentido de renovación que da como

---

11. Itálicas y paréntesis rectos en el original.

resultado un grotesco unívoco y pesimista, donde la risa se vuelve burlona e implica siempre un juicio negativo (31-33).

### 3.2. Lo que enaltece

Si bien la abuela claramente corresponde a este grotesco romántico, encontramos de sumo interés que Dobrinin recupere ese carácter renovador en las descripciones que llamamos *positivas* y cuya función es la de enaltecer al personaje. Estas descripciones se construyen no ya desde las referencias a lo material sino mediante giros poéticos que explotan la ambigüedad del lenguaje, con un énfasis en la expresividad y el lirismo –esto nos recuerda la “prosa de un lirismo poco corriente” que elogiaba Candal–; y mediante el recurso a imágenes poéticas que se relacionan con la luz y con el color: “La abuela, con su solo ejemplo, me enseñaba a escuchar detrás del silencio. Siempre la encontraba sentada en su reposera, recibiendo como un bálsamo las luces del cielo, ovillándose sobre sí misma, envuelta en la eterna y dulce tristeza del Sur, presintiendo los refugios del frío, los caminos aéreos, los colores finales” (Dobrinin, *Colores peligrosos* 144).<sup>12</sup>

El personaje de la abuela es transpuesto a un plano místico, lo que habilita la contradicción sin vulnerar la credibilidad de la historia. El discurso adquiere aquí tintes metafísicos, se torna trascendentalista. Como resultado, se produce un fuerte contraste entre las dos actitudes descriptivas mencionadas, una incoherencia estratégica que cuestiona la solvencia del narrador y que al proyectarse en el horizonte de expectativas, impone la duda todoroviana acerca del estatuto de realidad de los acontecimientos extraordinarios.

### El espacio

La abuela ha sido abandonada a su suerte en una casa que la simboliza, porque muy pronto en el relato nos percatamos que la mugre y el deterioro, la ausencia de relojes y de todo artefacto eléctrico hablan de una identificación entre la mujer y su espacio. Prácticamente todo el cuento transcurre en la casa, que es el espejo en que se refleja el estado mental de la anciana, su total aislamiento, la atemporalidad en que vive.

Es la carga de simbolismo en el discurso del narrador-librero la que tiende a desdibujar los límites entre la mujer y su entorno. Lo que se dice del espacio, sutilmente se extiende o de alguna forma la incluye. La voz narradora consistentemente trata el interior de la casa y el patio de atrás con una ambivalencia análoga a la que emplea en las descripciones pesimistas y optimistas. Al igual que la abuela, la casa es presentada

---

12. También con mayúscula en el original.

siempre con un sesgo negativo, con el foco en la miseria material y el descuido. Un lugar que ha permanecido cerrado por años, una prisión... y una extensión de la abuela misma. Nótese, por ejemplo, estas superposiciones: “Había un fuerte olor a encierro, que se mezclaba con el hedor a yuyos verdes que le salía de las axilas” (132); “Los artefactos debieron irse rompiendo uno tras otro, hasta que en algún momento su vivienda quedó insonorizada, al igual que ella misma” (137-138).

Por otro lado, si la casa es el lugar del asco y del denuedo, el patio es el de la fascinación, de lo espiritual, de la luz y del color, donde el desprecio del protagonista cede y donde el cuerpo grotesco –por la vía del lirismo y de las imágenes oníricas– se eleva: “Veía cómo una luz limonada iba ganando espacio sobre las sombras y extendiéndose sobre la abuela. Su nuevo rostro, suavizado, me reveló un insospechado aspecto de ángel. Cerré los ojos y la imaginé ingravida, a punto de elevarse en el aire sosegado. La vi volar sobre los canteros del fondo, los árboles, los grategos...” (140).

### **El desplazamiento de la voz narradora**

Como decíamos, hay un claro desplazamiento de la voz narradora que marca el ritmo del relato y que se sustenta en la alternancia entre las dos actitudes descriptivas señaladas. Este desplazamiento implica también un conflicto ideológico, porque todo en la abuela representa lo anti-social, lo estigmatizable: su falta de higiene, su mutismo, la ausencia de electrodomésticos o relojes en la casa, el comportamiento casi animal. El acercamiento a ella puede leerse entonces como un alejamiento de la norma(lidad) social. El librero se deja arrastrar al caos y a la miseria en una espiral descendente donde se ve menoscabada su independencia, porque no obstante la debilidad y subordinación aparentes de la anciana y aunque su voz está ausente durante casi todo el relato, ella se vuelve más carismática en la medida en que el nieto sucumbe al abandono. Es ella quien impone su voluntad, por ejemplo, al tomar la iniciativa en el sexo: “Yo quería decirle a mis brazos que la detuvieran, que por nada del mundo debían permitirle traspasar el umbral de la puerta, pero ya estaba dentro del cuarto. Cerré los ojos para que la imagen retrocediera; fue inútil resistirme. Al abrirlos, la abuela se quitó frente a mí el camisón que llevaba, revelándome la sobrecogedora luz de su cuerpo desnudo” ( 145).

### **Los tabúes**

Quienes han abordado el problema de lo fantástico desde una perspectiva sociológica, apuntan en la dirección de una formulación estética de los conflictos del hombre con la ideología o la creencia heredadas. Irène Bessière lo pone en términos rotundos:

Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y con sus inconsecuencias. Como representación de un cuestionamiento cultural, impone formas de narraciones particulares ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones –históricamente fechadas– sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario; muestra que esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática. (3)

En las configuraciones más tradicionales o canónicas de lo fantástico, los acontecimientos inexplicables implican siempre algún tipo de negatividad, porque son el vehículo de un mensaje admonitorio: significan el castigo a una infracción, siendo el elemento o referente sobrenatural un énfasis que indica la gravedad de dicha infracción –o visto al revés, la importancia de la norma–. Así, el conflicto en el relato representa la transgresión de una censura, que según González Salvador se aborda en el dominio simbólico, porque la sociedad productora del texto no está aún preparada para tratarlo explícitamente (González Salvador, 217), y se configuran unos arquetipos moralizantes con la clara función –social, no artística ni estética– de reafirmar la norma.

Leyendo así, en “Luces del Sur” podemos identificar claramente, la tematización de varios tabú: el abuso, el incesto, el homicidio y otro que llamaremos aquí la *abulia*, entendida en un sentido lato como falta de voluntad o desgano.

Por cuestiones de extensión, nos limitaremos a señalar algunos aspectos cosa acerca del último de ellos: la abulia, porque sospechamos que ocupa un lugar de privilegio en el imaginario colectivo de la sociedad uruguaya. Para sostener esta idea, recurrimos al segundo tomo de la Historia de la sensibilidad en el Uruguay, donde José Pedro Barrán explica, cómo a partir de fines del siglo XIX tiene lugar un proceso de canonización de ideales relacionados con el trabajo y el esfuerzo:

todas las autoridades de aquella sociedad, entonces, comenzaron a predicar en estos años en torno a nuevos dioses y diablos con énfasis no igualado en el pasado por la unanimidad y cuantía de la insistencia, y la novedad de algunas propuestas éticas.

*Trabajo, ahorro, disciplina, puntualidad, orden, y salud e higiene del cuerpo, fueron deificados a la vez que diabolizados el ocio, el lujo, el juego, la suciedad y la casi ingobernable sexualidad.* (1990, 34)

El conflicto que da lugar a los acontecimientos en «Luces del Sur» es la pérdida del empleo, pero no se trata solo de esto. La abulia es una constante a lo largo del relato, cuya apoteosis es la abuela misma. Tanto así, que el abandono se constituye en su aspecto físico –su obesidad extrema y su falta de higiene–. Resaltamos el siguiente pasaje: “[...] en ningún momento dejó de exhibir sin orgullo esa expresión característica de los uruguayos: una tristeza desdramatizada, contagiosa como un bostezo” (Dobrinin, *Colores peligrosos* 138).

La infracción castigada en el desenlace trágico, está constituida por el estado de abandono al que se deja llevar el narrador: “Administré con cautela el dinero del seguro de paro, y no tuve necesidad de salir a buscar empleo. [...] Después del almuerzo dormíamos la siesta, de tarde tomábamos mate, y en la noche comíamos cualquier cosa” (141).

Bajo esta clave de lectura se impone la reflexión sobre el rol del protagonista –y de la sociedad toda– en la génesis de las condiciones de vida de la anciana. Una fuerte crítica a la negligencia en el cuidado de los mayores, es el reverso del humorismo cínico en «Luces del Sur» Al respecto, llamamos la atención sobre el siguiente párrafo, presente en la publicación de 2007 pero omitido por decisión del autor<sup>13</sup> en las posteriores:

Habíamos descubierto que estábamos hechos el uno para el otro. No me refiero solamente a que ella fuese una mujer extraordinaria, sino a que yo era su complemento ideal, porque una obra de arte no tiene mucho sentido si no hay alguien que pueda apreciarla. Y destaco esto porque generalmente los nietos no valoran a sus abuelas, las encierran en asilos en lugar de disfrutarlas como corresponde. (Dobrinin, “Luces del Sur”)

Reconocemos que esta vía de análisis merece mayores esfuerzos, sobre todo, en lo concerniente a las circunstancias históricas del imaginario colectivo uruguayo. No obstante hemos querido mencionarla aquí como adelanto de futuras indagaciones.

## En conclusión

Con una última vuelta de tuerca, Dobrinin atomiza el desenlace en tres finales alternativos, consolidando la indeterminación fantástica y sometiendo a examen los postulados morales de la sociedad productora del texto. En el primer final, una abuela diabolizada, sale volando *físicamente* de la tumba improvisada en el patio trasero. Es el fantástico canónico, ominoso ya que se trata de lo familiar que vuelve con el signo cambiado, y también es como dijimos, el castigo sobrenatural a la transgresión de la norma. En el segundo final, el narrador cree presenciar la liberación espiritual de la abuela en la muerte, que concreta la mencionada restitución del sentido original –pre-renacentista– de lo grotesco. Se puede decir que ella accede a otro plano al completarse su ciclo vital. En el tercer final, se nos revela la reclusión del protagonista –institución mental, cárcel– y su anhelo por una resolución pacífica que ya no es posible: la (re) integración social de él y de la pobre anciana.

“Luces del Sur” conjuga de manera singular estrategias narrativas que apelan a una estética de lo grotesco y a elementos fantásticos de fuerte raigambre *rara*, poniendo de relieve una afinidad entre ambos modos de representación: ambos exploran aspectos

---

13. En entrevista personal.

de la subjetividad tematizando el tabú –aunque con diferentes grados de literalidad–. Con el ejemplo de la abulia, proponemos que detrás de esto, se encuentran los fantasmas de la sociedad productora del texto. Lo grotesco y lo fantástico dependen fuertemente de la actualización de un *efecto* proyectado al horizonte de expectativas. En el caso de las descripciones negativas, se trata del asco, de la burla y del desprecio. Claramente identificables con el grotesco romántico y posterior, cuya expresividad es reducida y se enfoca en lo bajo, en lo material, en el cuerpo y propende a lo unívoco e individual. En el caso de las descripciones positivas, se permutan el lenguaje llano y la retórica de tono objetivista, por una prosa lírica y un simbolismo basado en imágenes cromáticas y oníricas; generando un fuerte contraste que desacredita al narrador y causa incertidumbre en el lector, dejando filtrar poco a poco la duda fantástica. Pero eso no es todo, este escarceo entre lo lírico y lo fantástico de alguna forma restituye la completud de significado del grotesco original: lo alto, lo espiritual. Aquí juega un papel importante la construcción del espacio, que al desdibujar los límites entre la abuela y su entorno, la conecta nuevamente con lo universal y lo absoluto.

### Bibliografía citada

- Bajtin, Mijail Mijaïlovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003. *Open WorldCat*, [ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf](http://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf).
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad del Uruguay, Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Banda Oriental, Montevideo, 1990.
- Benítez Pezzolano, Hebert, editor. *El otro lado: disrupciones en la mimesis: lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Udelar, Montevideo, 2018.
- . “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas.” *Revista [SIC]*, vol. 10, Diciembre 2014, pp. 9-13. [aplublog.files.wordpress.com/2016/02/sic-10-diciembre-2014-final-web.pdf](http://aplublog.files.wordpress.com/2016/02/sic-10-diciembre-2014-final-web.pdf).
- Bessière, Irène. *El relato fantástico, la poética de lo incierto*. [es.scribd.com/doc/97426427/Bessiere-Irene-El-Relato-Fantastico-La-Poetica-de-Lo-Incierto](https://es.scribd.com/doc/97426427/Bessiere-Irene-El-Relato-Fantastico-La-Poetica-de-Lo-Incierto).
- Candal, Juan Manuel. *Sexyfiction*. [escriturasindie.blogspot.com/2012/11/sexyfiction.html](http://escriturasindie.blogspot.com/2012/11/sexyfiction.html).
- Diccionario de americanismos*. [lema.rae.es/damer/?key=bizarro](http://lema.rae.es/damer/?key=bizarro).

Dobrinin, Pablo. *Colores peligrosos*. 2. ed, El Gato de Ulthar, 2012.

---. "Luces del Sur". *Sinergia*. 22 octubre 2007 [www.nuevasinergia.com.ar/cuentos\\_dobrini.html](http://www.nuevasinergia.com.ar/cuentos_dobrini.html). [web.archive.org/web/20120126051359/](http://web.archive.org/web/20120126051359/)

[www.nuevasinergia.com.ar/cuentos\\_dobrini.html](http://www.nuevasinergia.com.ar/cuentos_dobrini.html).

---. "Sexo bizarro." *Revista Axxón*, [axxon.com.ar/rev/2012/05/sexo-bizarro-de-pablo-dobrinin/](http://axxon.com.ar/rev/2012/05/sexo-bizarro-de-pablo-dobrinin/).

DPD 1.<sup>a</sup> edición, 2.<sup>a</sup> tirada. [lema.rae.es/dpd/srv/search?key=bizarro](http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=bizarro).

González Salvador, Ana. "De lo fantástico y de la literatura fantástica." *Anuario de estudios filológicos*, n° 7, 1984, pp. 207-26. [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>.

RAE, y ASALE. *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, [dle.rae.es/?id=5dC5eFT](http://dle.rae.es/?id=5dC5eFT).

Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Arca, Montevideo, 1966.

**Errante de los sentidos, errante del sentido:  
descentralización poética y hermenéutica posmoderna en  
*La Guerre* (1970) por J.M.G. Le Clézio**

Nicolás Piedade  
(Universidad de Limoges, Francia)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo arrojar luz sobre los procesos de defamiliarización de los referentes topográficos en la narrativa *La Guerre* (1970), del escritor francés J.M.G. Le Clézio. El texto parece redescubrir de manera ingenua, a través del carácter de Béa B., los contornos de las sociedades modernas contemporáneas, exploradas a través del establecimiento de un régimen escritural fundador de los personajes errabundos. Imagen de una condición colectiva, la Guerra es, por lo tanto, objeto de una investigación. Metáfora hiperbólica de la violencia diaria y universal, la novela explora su potencial de agresión para con el ser. Su definición constituye un desafío para definir un sentido global de la obra. La clave de este impasse se encuentra en el vagabundeo físico de los personajes, lo que forja, en espejo, la de la experiencia de lectura. Así, nos preguntaremos cómo el vagabundeo de los personajes puede conducir al descentramiento poético, y en qué medida la hermenéutica que resulta permite explorar la reconfiguración de la relación del individuo con el mundo en un contexto posmoderno.

**Palabras claves:** Posmodernismo, Errante, Novela, Literatura francesa, Fenomenología, Ficción hermenéutica.

**Abstract:** This work aims to shed light on the processes of defamiliarization of topographical references in the narrative *La Guerre* (1970), by the French writer J.M.G. Le Clézio. The text seems to rediscover naively through the character of Béa B., the contours of our contemporary modern societies, explored through the establishment of a founding scriptural regime for the wandering of the characters. Reflection of a collective condition, the War is, therefore, the subject of an investigation. Hyperbolic metaphor of the daily and universal violence, the novel explores its potential for aggression towards the self. Its definition constitutes a challenge for delimiting a global sense of the work. The key to this impasse is to be found in the physical wandering of the characters, which forges, as a mirror, the one of the reading experience. Thus, we will ask ourselves how

---

1. Nicolás Piedade estudia el tercer año de Doctorado en Literatura Comparada, en la Universidad de Limoges, Francia, Laboratorio EHIC, donde está preparando una tesis sobre la "mise en abyme" del escritor en la novela modernista europea, y bajo la supervisión de Bertrand Westphal. Con motivo de la publicación de varios artículos, Nicolas Piedade se ha interesado en el cine brasileño, más específicamente en las representaciones del espacio producidas por los cineastas del Cinema Novo. También ha desarrollado el estudio del espacio urbano en la ficción de Alfred Jarry, en la perspectiva de las cartografías del imaginario. De igual forma, ha colaborado impartiendo clases en diversas ocasiones en la Universidad de Limoges, así como en la Universidad del Minho, en Portugal.

the wandering of the characters can lead to a poetic de-centering experience, and to what extent the resulting hermeneutics allows us to explore the reconfiguration of the individual's relationship with the world in a postmodern context.

**Keywords:** Postmodernism, Wandering, Novel, French literature, Phenomenology, Hermeneutic fiction.

*Recibido:* 6 de abril. *Aceptado:* 7 de junio.

*“Et le genre de vie qu’il menait dans son esprit lui faisait plaisir,  
un tel plaisir que c’était presque une absence de douleur”*

Samuel Beckett, *Murphy*.

Si observamos la creación literaria de la segunda mitad del siglo XX, es posible destacar una característica que se repite con regularidad: el recurso del tema del errante. Esta dinámica es parte de la influencia del *Nouveau roman* francés, todavía muy viva a fines de los años sesenta. Así, el movimiento intenta romper, en sus primeras formulaciones, con la tradición de la novela europea, atacando los más sólidos de sus fundamentos estructurales. En primer lugar, es la objetividad la que se ve rechazada, seguida tanto de la muy famosa muerte del personaje, como la del autor. “*L’ère du soupçon*” pretende, de esta manera, poner fin a la sumisión del medio romántico a los imperativos tradicionales de unidad y plausibilidad, en favor de nuevos medios de representación centrados en comprender las especificidades del arte de la escritura. Por lo tanto, es una literatura altamente reflexiva, basada en una independencia de la obra de las lógicas biográficas y lineales. Lo que importa para los nuevos novelistas es el escrito, y solo el escrito. Transformación contemporánea de la narración de viaje, las novelas del errante y sus escritores, “[b]ajo el efecto de las mutaciones del arte contemporáneo, [...] siguieron las vías de la experimentación formal, como Michel Butor o Georges Pérec” (Venayre, 21). Muchos autores, hoy preponderantes, se formaron, por así decirlo, al corazón de este período del *Nouveau roman*. A este respecto, basta observar los principales procesos de legitimación y de consagración de la institución literaria para convencerse de eso. Peter Handke, Nobel 2019, a pesar de los detalles de su caso, es un ejemplo muy revelador. Perteneciente a esta misma generación, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Premio Nobel de Literatura para el año 2008, se agrega a la lista de iniciados consagrados del *Nouveau roman*. Su producción abunda en representaciones del vagabundeo, desde sus primeras obras, antes de experimentar un giro decisivo y más narrativo, desde finales de la década de 1970.

Su novela *La Guerre*,<sup>2</sup> publicada en 1970, carente de intriga auténtica, aún se deriva en gran medida de una estética que rechaza las reglas de la novela tradicional. La intriga, si aún se puede usar esa palabra, se presenta en los aspectos de un experimento mental más que en un contenido estrictamente narrativo. Así, el texto parece redescubrir de manera ingenua, a través del personaje de Béa B., los contornos de las sociedades modernas contemporáneas. El paisaje de hormigón, asfalto, luces y sonidos, tan violentos por su erupción como en su evanescencia, aparece, bajo la nueva mirada del personaje, como una suma fenomenológica que la escritura organiza en el umbral mismo de su desbordamiento. Imagen de una condición colectiva, la Guerra es, por lo tanto, objeto de una investigación. Este es uno de los únicos rasgos característicos de Béa B. Ex-periodista retirada al margen “para entender”, su existencia mezcla intrínsecamente la escritura de un diario y un recorrido sin fin por los espacios desfamiliarizados de la Guerra, de los supermercados al lado de las autopistas. El camino de escritura se amalgama entonces con el régimen errante del personaje. Por lo tanto, renovando el enfoque de los elementos más familiares de nuestras sociedades, la novela explora su potencial de agresión para con el ser. La investigación de Béa B., realizada en la intimidad de nuestras sociedades, coloca a la escritura frente a los límites de sus propios recursos, y cuestiona su capacidad para captar un mundo tan trastornado como para restaurar su interioridad al ser. Es así como el vagabundeo de Béa B. realiza una brecha poética en el corazón de un mundo de violencia y acero, y redescubre la posibilidad de estar en paz. En este sentido, reconquistar el mundo con un verbo nuevo equivale a recuperar el acceso a una condición de sujeto por derecho propio, en toda la fragilidad de su ser en el mundo.

Por lo tanto, nos preguntaremos cómo el vagabundeo de los personajes puede conducir al descentramiento poético, y en qué medida la hermenéutica que resulta permite explorar la reconfiguración de la relación del individuo con el mundo en un contexto posmoderno.

Para apoyar nuestra reflexión, abordaremos primero la noción misma de “guerra”, que constituye un desafío para definir un sentido global de la obra, antes de pasar al vagabundeo físico de los personajes representados, lo que forja, en espejo, la experiencia de lectura. Finalmente, nos detendremos en la cuestión de la deambulación concebida como una herramienta de descentramiento estético y, por lo tanto, de la restitución de un potencial poético liberador del mundo, así como del individuo.

---

2. Existe una traducción ya antigua de la novela al español, derivada del trabajo de Rodolfo Hinostroza y publicada en 1972 (*Le Clézio*, 1972). Sin embargo, en aras de la precisión, y para restaurar todo su dinamismo al texto, utilizaremos nuestra propia traducción de los extractos estudiados, todos de la obra original (*Le Clézio*, 1970).

## 1. La Guerra y el errante del lenguaje

Lo primero que viene a la mente al abordar el concepto de “guerra” es el significado histórico del término, que describe un conflicto entre diferentes entidades geopolíticas o diferentes grupos humanos. Estos son los eventos que hacen historia con una “H” mayúscula y que, por lo tanto, pueden fecharse y ubicarse geográficamente. Sin embargo, dentro de la novela de Le Clézio, no lo es. La “guerra”, una noción clave que la novela está tratando de explorar, no tiene lugar ni fecha, como lo indica la primera oración del texto: “La guerra ha comenzado. Ya nadie sabe dónde, ni cómo, pero es así” (Le Clézio, 7).<sup>3</sup> El valor de afirmación contenido en la primera oración de este extracto informa de una verdad con un aspecto universal. Se trata de un hecho que parece hablar por sí mismo, que hay que reconocer aun cuando ya está sumergiendo lo real, y ya no solo entenderse como un objeto extraño. Su origen, por consiguiente, escapa a la comunidad de los individuos, de ahí el uso del pronombre “Nadie” (“*Personne*”). La verdad está ahí, pero nadie sabe por qué, ni cómo. Por lo tanto, la Guerra está sin nombre, y sobre todo sin memoria. El uso de la conjunción de coordinación “pero” (“*mais*”), que tiene un valor adversativo, es el signo de una resignación frente a lo desconocido de la “guerra”, que es un estado de hecho para aceptar, lo que marca el adverbio “así” (“*ainsi*”), con todo su peso final.

De acuerdo con la observación de las dos primeras oraciones, todo el incipit de la novela tiene la función de desfamiliarizar del concepto de “guerra”, que, a partir de este momento, ya no puede concebirse de manera simplista mediante una interpretación habitual del concepto. A medida que se desarrolla, todo el aparato definitorio actualiza el conocimiento del lector de una noción huidiza, que solo se puede demostrar o experimentarse empíricamente. Los procesos de desfamiliarización del significado de la palabra Guerra, presentados en ese inicio de la obra, hacen emerger entonces una redefinición poética del concepto. Así, si continuamos con la cita del incipit de la novela: “Ella está detrás de la cabeza, hoy, ha abierto la boca y sopla” (Le Clézio, 7).<sup>4</sup> El recurso en el verbo de estado permite aquí la atribución de una dimensión espacial a la Guerra, que está “detrás de la cabeza” (“*derrière la tête*”), “la cabeza” que, por supuesto, designa por sinécdoque al individuo, tanto en su dimensión intelectual como física. Sin embargo, esto no quita nada de la debilidad, ni de la fragilidad de esta “cabeza” que ya está bajo el yugo de la guerra. Fuera de alcance, la Guerra lo es tanto en un nivel físico como temporal. El pretérito perfecto de esta oración, indica un evento que tuvo lugar en un pasado impreciso, fuera de alcance. El marcador deíctico “hoy” (“*aujourd’hui*”), se crea en la paradójica indeterminación de un momento universal, que se extiende a lo largo del tiempo, y se remonta a los orígenes del mundo. El aspecto imperfectivo del

3. “La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c’est ainsi”.

4. “Elle est derrière la tête, aujourd’hui, elle a ouvert la bouche et elle souffle”.

verbo “soplar” (“souffler”) indica la continuidad de las consecuencias del despertar de la “guerra”, de esa boca que no se ha cerrado. En calidad de entidad personificada, su potencial de agresión permanece en el uso del término “soplar”. La Guerra sopla detrás del individuo, por lo tanto, fuera de su campo de visión, y de cualquier referencialidad precisa e identificable. Sujeto activo, así como inmaterial, se despliega donde el individuo no puede percibirla, detrás de él, lo que lo hace completamente vulnerable a su acción. Dotada de una boca, tanto para morder y devorar, como para gritar, ordenar, e incluso seducir; la Guerra, una entidad atemporal y atópica, afirma su presencia de manera obsesiva. Esta es una característica recurrente de la escritura de Le Clézio que mantiene, según Marina Salles, “una tensión constante entre el anclaje histórico y la aprehensión de la guerra como un fenómeno transhistórico, permanente y universal” (58).<sup>5</sup>

La noción de “guerra”, como se aborda en la novela, conserva su connotación de entidad violenta, pero ya no se entiende como una confrontación de grandes conjuntos. Afecta al individuo mismo en el que “sopla”, un soplo que podría, por supuesto, ser una explosión en su aspecto repentino y efímero, pero sobre todo un soplo que es el de una brisa o de un flujo de habla. En este caso, preservamos la idea de una duración, como ya está implícito en la primera oración de la novela, con su dimensión incoativa que indica que “la guerra ha comenzado” y, por lo tanto, en ausencia de un final, que aún dura. Es esta dimensión la que la novela explora y cuestiona constantemente.

No obstante, si no tiene lugar ni fecha, es el marco diegético de la obra el que constituye gradualmente, de manera fragmentaria el entorno en el que se desarrollan las manifestaciones que son los signos de la guerra. Este marco es el de la ciudad moderna contemporánea, el de los extensos ejes de comunicación y del consumo masivo. Ningún punto de referencia geográfico es detectable. No es una ciudad en particular, sino la idea misma de la ciudad, de su esencia como biotopo del hombre moderno, de un entorno naturalizado por las ambiciones demiúrgicas de la razón. Por lo tanto, con las palabras de Martin Bronwen, “la ciudad, que surgió originalmente de la cabeza de la protagonista Bea B., está asociada con imágenes de encarcelamiento dentro de un espacio geométrico predefinido y altamente organizado, sin abertura a las dimensiones de la imaginación y de lo desconocido” (13).<sup>6</sup>

La ciudad se define en ausencia, a través de los lugares que la componen: las encrucijadas, las autopistas, los supermercados, los aeropuertos; que son todos lugares atravesados por la protagonista Béa B., y alrededor de los cuales se centra la narración.

---

5. Todas las citas traducidas por nosotros en el texto, se encuentran en su versión original en nota al pie. “une tension constante entre l’ancrage historique et l’appréhension de la guerre comme phénomène transhistorique, permanent et universel”.

6. “the city, emerging originally from the head of the protagonist Bea B., is associated with images of imprisonment within a pre-defined and highly organized geometric space with no aperture onto the dimensions of the imagination and the unknown”.

Este fenómeno de difracción del lugar, acompañado de la esencialización atópica de sus grandes centros de influencia, que se han convertido en sus avatares simbólicos, se corresponde bien con la práctica posmoderna de la elaboración del cronotopo novelístico, como lo describe Paul Smethurst: “el posmodernismo señala una pérdida radical de la diferenciación entre el mundo real como referente histórico y geográfico, y la representación del mundo real” (3).<sup>7</sup> Lo que realmente importa en este contexto ya no es el mundo en sí mismo, o el grado de verosimilitud o de coherencia del discurso que lo representa, sino la forma en que lo vemos, toda la parte singular de la experiencia que produce sobre eso un sujeto. El espacio atravesado, notable a primera vista por el aspecto fugaz de sus contornos, libera así la narración de la contingencia del lugar. Pues, según Bertrand Westphal, “podríamos proponer dos enfoques fundamentales para los espacios perceptibles: uno sería bastante abstracto, el otro más concreto; el primero abarcaría el “espacio” conceptual (*space*), el segundo el “lugar” factual (*place*)” (15).<sup>8</sup> Parece entonces posible plantear una diferencia fundamental entre el espacio, que pertenece al dominio conceptual, que actúa en un rol de marco y proporciona las posibilidades de movilidad; y el lugar, que pertenece al vocabulario de una geografía articulada y objetiva, que regula las ambigüedades y favorece las entregas en términos de significado. *A priori*, solo el lugar puede diseñarse como un soporte para la vida, para la humanización, proporcionando la estabilidad necesaria para una sedentarización, lo que da sentido a un marco. Sin embargo, la mirada descentrada de Béa B., personaje errante, libera a la ciudad de sus marcos y la habita en la horizontalidad lábil de su movimiento.

Desde un lugar fijo, la ciudad se convierte en un espacio de posibilidades por el efecto de las modalidades de existencia específicas de un personaje que esencialmente pertenece a los márgenes. Béa B. difracta su experiencia de la ciudad y la libera de su unidad, tanto espacial como temporal. Su experiencia del entorno urbano abre el espacio representado a la pluralidad de los sentidos, de forma que corresponde al individuo apropiarse, contra las fuerzas de una Guerra que impone las dinámicas significativas dentro de los lugares que difunden su influencia. El espacio, por naturaleza móvil, con contornos indefinidos, aparece como un campo abierto de virtualidades por conquistar. Como señala Vincent Gélinas-Lemaire, “dotado de esta identidad propia que lo separa del espacio abstracto, el lugar pierde su parte de intangibilidad, de multiplicidad, también de libertad” (58).<sup>9</sup> Liberada de la necesidad de hacer lugar, de representar un espacio unido y fijo, la ciudad atravesada por Béa B. se convierte en un espacio virgen, que la

---

7. “postmodernism signals a radical loss of differentiation between the real world as historical and geographical referent, and representation of the real world”.

8. “on pourrait proposer deux approches fondamentales des espaces perceptibles : l’une serait plutôt abstraite, l’autre davantage concrète ; la première embrasserait l’‘espace’ conceptuel (*space*), la seconde le « lieu » factuel (*place*)”.

9. “doté de cette identité propre qui le détache de l’espace abstrait, le lieu y perd sa part d’intangible, de multiplicité, de liberté aussi”.

mirada ingenua del personaje puede leer a placer en toda su desnudez primaria. Por lo tanto, esta mirada se define como la modalidad narrativa privilegiada de la novela, que permite liberar a la ciudad de su calidad de lugar, cuyo significado se borra por el efecto de la banalidad cotidiana. La vista constituye en la novela una modalidad de conciencia por derecho propio, y es, además, a través de sus ojos que el personaje de Béa B. despliega su existencia: “Objetos vivos en la cara, fue de ellos que salió la conciencia. Fueron ellos quienes de repente habían vuelto inmenso al mundo” (Le Clézio, 17).<sup>10</sup> Como instrumento de conciencia, la mirada genera un ser en el mundo, cuyo enfoque cognitivo se pone a disposición para una reinterpretación del mundo. Habiéndose desprovisto de sus sentidos establecidos, de su banalidad, sus proporciones aumentan, y son sus modos de exploración los que deben reinventarse. Además, con palabras de Vincent Gélinas-Lemaire, “el pasearse o el éxodo desarrollan un nuevo lugar, unido a la subjetividad del texto, que lo localiza, limita y caracteriza progresivamente” (82).<sup>11</sup> La ciudad y la guerra que se desata allí se convierten, entonces, en el soporte de un enfoque literario decidido a hacer una *tabula rasa* de las convenciones descriptivas, para comprender mejor la esencia fugaz de un mundo hecho de movimientos y de flujos en interacciones constantes. Por lo tanto, es todo el lugar para un nuevo espacio de conciencia que está organizado por el punto focal narrativo en el corazón de un lugar con bases debilitadas y gradualmente diluidas. Es a través de una narración poética del redescubrimiento ingenuo de las estructuras materiales de la modernidad, que el texto despliega su propio vagabundeo del significado.

La novela de Le Clézio tiene la particularidad de no anclarse en ninguna intriga real, en el sentido tradicional del término. De hecho, no hay ningún evento importante que altere la vida cotidiana de los personajes y que justifique, causalmente, el establecimiento de una cadena de aventuras. Los hechos descritos en la novela están en la moda de la banalidad de un cotidiano que se ha vuelto extraño para sí mismo. Como señala Claude Cavallero, en las obras de Le Clézio, “a manera de actuaciones, de acciones efectivas, el lector se enfrenta a situaciones de inconsistencia y de vacío en lugar de secuencias significativas de causalidad” (103).<sup>12</sup> Por tal motivo, ningún evento realmente tiene prioridad sobre el otro. Ninguno parece ser relevante en relación con aquellos que lo preceden o lo suceden. Además de los momentos de diálogo y algunos pasajes raros en los que domina la primera persona (que consisten principalmente en discursos *in absentia* de Béa B. al personaje de Monsieur X), la mayor parte de la obra está bajo la responsabilidad de un narrador omnisciente. La obra no tiene centro ni periferia, y

---

10. “Objets vivants dans le visage, c’était d’eux qu’était sortie la conscience. C’étaient eux qui avaient rendu tout à coup le monde immense”.

11. “[l]a flânerie ou l’exode développent un nouveau lieu, attaché à la subjectivité du texte, qu’elles situent, bornent et caractérisent progressivement”.

12. “en guise de performances, d’actions effectives, le lecteur se trouve confronté à des situations d’inconsistance et de vacuité plutôt qu’à des enchaînements significatifs de causalité”.

atenúa las asperezas de una experiencia del mundo, la de Béa B., en torno a un único y mismo modo de ejecución, el del errante distanciado.

El vagabundeo, es en primer lugar la búsqueda del significado del personaje, la de sus intentos de entender el mundo. Como Lambert Barthélémy describe en relación con estas prácticas de descomposición del significado: “La escritura del errante se basa esencialmente en procesos que tienen como objetivo delinear la narrativa y producir efectos de enturbiamiento, suspenso o indeterminación del significado generando un modo de lectura dinámico. Aporta estrategias de complicación del lenguaje y de la narración que posponen permanentemente el significado” (17).<sup>13</sup> Sin embargo, y esta es la especificidad de la novela, todos los polos interpretativos del material literario se encuentran involucrados en este errante, en este amplio proceso de debilitamiento del significado. Son, al mismo tiempo, el personaje, el narrador y, por supuesto, el lector, quienes se encuentran en el mismo nivel de información, o, por lo tanto, de incompreensión, frente al mismo cuestionamiento que también será el nuestro aquí: ¿qué es la Guerra?

Como lectores, nuestra búsqueda de significado está sujeta a la información que emana de las descripciones del narrador, tanto como de la voz de Béa B. La Guerra, un fenómeno omnipresente en la vida cotidiana de las personas, pero que escapa de su mirada, es el tema de una investigación específica. Es una noción que se experimenta empíricamente, en tres niveles: a nivel del personaje, es una experiencia vivida en el interior por la acción cotidiana, motivada por los movimientos del vagabundeo; para el narrador, es un concepto cuestionable para la narración, por la representación poética de los entornos atravesados por los actantes; para el lector, es el régimen de una lectura activa, por consiguiente de la interpretación y del desciframiento, lo que permite que emerja el concepto y reactualizarlo con cada una de sus nuevas manifestaciones.

En resumen, la Guerra se vive, se siente, se experimenta, y es a partir de esta experiencia que toma forma toda la investigación, tanto semántica como fenomenológica, a la que invita la novela. Así, Béa B. explora esta ciudad y sus diferentes lugares en busca de significados, acompañada o no por el personaje de Monsieur X, quien tiene una identidad cambiante, algunas veces opuesta, y otras adyuvante. Es a la vez uno y múltiple, ya que su nombre parece cubrir la designación de lo desconocido, del encuentro, de la alteridad radical que escapa a la denotación nominal, sinónimo de subjetividad. Su singularidad aparece despersonificada en su desconocimiento, esta X, que se convierte en sinónimo del fracaso del lenguaje para nombrar, pero también con la extrañeza radical que poseen todas las entidades generadas fuera del sujeto. Desprovista de biografía espe-

---

13. “L’écriture de l’errance repose essentiellement sur des procédés qui visent à délinéariser le récit et à produire des effets de brouillage, de suspens ou d’indétermination du sens générant un mode de lecture dynamique. Elle met en jeu des stratégies de complication de la langue et de la narration qui ajournent en permanence la signification”.

cifica tanto como de atributos fijos, Béa B. se define así, en primer lugar, como una modalidad cognitiva, como un embrague narrativo involucrado en una especie de solipsismo fecundo. En este sentido, es una matriz completa para la producción de significado, pero de un sentido descentrado en su naturaleza intrínseca de contenido sensorial, producto de una mirada subjetiva y afectiva enfocada en el mundo. De esta manera, estaremos de acuerdo con Claude Cavallero para afirmar que “El interés colateral del errante es precisamente el de ir más allá de los hábitos, [...] de promover nuestro hábito de dirigir una mirada nueva a las cosas, como en la primera mañana del mundo” (106).<sup>14</sup>

Béa B., por lo tanto, constituye un personaje hermeneuta, interpretando el mundo para ofrecerlo a nuestro propio entendimiento. Es un personaje cuya experiencia, adquirida a través de su vagabundeo físico en el entorno de la ciudad, forja nuestro propio entendimiento de lo que es la Guerra. En este caso específico, la lectura también se vuelve errante en el texto, buscando pistas que guíen nuestra comprensión de la materia textual.

## 2. Béa B., o cómo caminar en la modernidad devoradora

De esa forma, parece posible identificar diferentes aspectos de esta noción fugaz que constituye la Guerra, a la que nunca se le atribuye una definición definitiva. Su significado es cambiante, evasivo, pero también desbordante, lo que muestra hasta qué punto el vagabundeo textual determina la estética de la novela, e infiltra la ficción hasta el punto que el objeto que pretende denotar sea impreciso. Esta modalidad de vagabundeo se extiende tanto en la esfera del personaje como en la del lector, y adopta tanto una dimensión física, la del desplazamiento, de la deambulación en la ciudad; como también un significado metafórico, el del vagabundeo de la mente en busca de significado. Si la obra lleva este título, es sobre todo en referencia a un proceso, a una búsqueda estética, mucho más que para el objeto que designa. La Guerra en sí misma constituye un código a descifrar, el de los signos de violencia ordinaria de una realidad privada de su significado.

La definición de Guerra es esquivada. En el transcurso del texto, varias declaraciones a las cuales sería posible atribuir una función definitoria se suceden, se complementan, se reemplazan, comprometen el texto en un movimiento de corrección y rectificación que se acerca a la palinodia. Cada definición que se podría corregir se ve frustrada por la siguiente, revelando toda la dificultad para concebir la verdadera naturaleza de la Guerra. Una entidad fragmentaria, el signo de una totalidad perdida para siempre y, sin embargo, paradójicamente inclusiva, constituye sobre todo un concepto, mucho más que un dato real con valor antropológico, histórico o sociológico. De esa manera, su imposible totalización en forma de definición se abre a las posibilidades creativas de un lenguaje

---

14. “L'intérêt co-latéral de l'errance est justement d'outrepasser les habitudes, [...] de promouvoir notre habitude à porter sur les choses un regard neuf, comme au tout premier matin du monde”.

en constante reinención. La lengua gira entonces en torno a su objeto sin penetrar su esencia, pero desplegando su itinerario poético en el camino de una reconquista del significado. En respuesta al absoluto autoritario de la Guerra, a su presencia inmemorial y a su ubicuidad, la definición incesantemente completada y reformulada organiza espacios de indecisión en el corazón del texto, y restaura al lenguaje literario la posibilidad de salvar el lenguaje en el umbral del absurdo. Además, al tratar, repetidamente, de alcanzar la imposible completitud definitiva de lo que es la Guerra, la novela explota esta área problemática de significado que reside, según Anca Călin y Alain Milon, “no con palabras, no sin palabras, sino *entre* las palabras”, porque “la literatura explora el pasaje entre la expresión de la palabra y la pérdida de significado” (74).<sup>15</sup>

Así, la Guerra es primero dialécticamente la de la naturaleza contra la cultura, de la civilización contra el caos a-lógico del mundo. Es la actividad del pensamiento contra la de la materia, del movimiento contra lo inmóvil. Para luchar contra la falta fundamental de sentido de los orígenes, los humanos construyen edificios imponentes, generación tras generación. Es la ciudad la primera en ser considerada de esta manera. Se contempla como la extensión de la mente humana en el mundo, su realización material. Estas proyecciones se dedican a una lucha contra el vacío, el de un espacio que se debe llenar, pero también contra un vacío metafísico, propicio para la búsqueda de un significado trascendente: “La joven caminaba a través de la ciudad, hacia la noche, y no estaba tranquila. Veía las pirámides desafiando el tiempo, todos los arcos y todas las ventanas que empujaban la bóveda del cielo. La belleza no era suave, no cantaba con la voz de una mujer. La belleza desafiaba el silencio, se había tensado todos los músculos para matar el vacío” (Le Clézio, 166-167).<sup>16</sup>

Como podemos ver, los términos “pirámides” y “arcos” (“*pyramide*” y “*arche*”), utilizados para describir los edificios resultantes de las prácticas arquitectónicas modernas, integran los monumentos de la ciudad dentro de una arqueología simbólica del desafío humano a la naturaleza. Contra el vacío de la creación, contra el vértigo del tiempo y el silencio del cielo, la Guerra erigió sus templos, pirámides y arcos, alimentados por la angustia metafísica de los hombres. La violencia ha suplantado la ausencia de significado, y la actividad mecánica, la de los músculos guerreros, ensordece el canto de los lirismos primitivos. La vida ya no se celebra, sino que se domina; la Guerra le impone un significado, el del combate. Sin embargo, la construcción de edificios parece estar guiada por un sentimiento estético, manifestación de la mente, que está en el origen de esta

---

15. “Non pas avec des mots, non pas sans des mots, mais entre les mots, car la littérature explore le passage entre l’expression du mot et la perte du sens”.

16. “La jeune fille marchait à travers la ville, vers le soir, et elle n’était pas tranquille. Elle voyait les pyramides en train de défier le temps, toutes les arches et toutes les fenêtres qui repoussaient la voûte du ciel. La beauté n’était pas douce, elle ne chantait pas avec une voix de femme. La beauté défiait le silence, elle avait bandé tous ses muscles pour tuer le vide”.

“belleza”. Convertida en material, cristaliza un pensamiento, una intención, los espacializa y los proyecta concretamente sobre el medio ambiente. Sin embargo, esta “belleza” no está creada para la quietud contemplativa de la mente, sino para la lucha contra un mundo aún no transformado, un mundo virgen de toda manifestación humana, contra el cosmos insensible hecho de “vacío” y de “silencio”.

La civilización, formulada como un arma defensiva que combate el vacío de la naturaleza, se vuelve contra el individuo y se convierte en una trampa para las conciencias. Rechazados al margen, los seres están a merced de la ciudad y son objeto de sus intentos de control. Esta lógica se empuja a la esclavitud total, a la alienación, ya que observamos en la novela una clara inversión de valores, en la medida en que lo que consideramos en términos absolutos como valores positivos, como la “suavidad” o la “belleza”, se convierten en armas que se vuelven contra los individuos, armas para hacer la Guerra. Estos son medios de agresión del pensamiento, pensamiento que, sin embargo, hace posible objetivar cosas, cuestionar los fundamentos de los fenómenos que actúan sobre los seres. De ahí el imperativo expresado por Monsieur X, que aparece aquí como un personaje profético: “Que aquel que busca aprender se aleje de las palabrerías, que aleje su oído de las canciones y de las músicas suaves” (*Le Clézio*, 218).<sup>17</sup> Estas “canciones”, estas “músicas suaves”, son las palabras de la televisión, las palabras escupidas por las máquinas, las de la publicidad, la manipulación de la información, la gigantesca afluencia de discurso que ahoga todo pensamiento en su corazón. Estas son las palabras vacías que solo existen para un pragmático, para actuar y hacer actuar, no para pensar, ni para ser vividas. En este sentido, la “dulzura”, el “placer”, tienden a despojar a los seres de sí mismos. El entretenimiento proviene del exterior y ya no es simplemente un impulso interior y natural para el individuo, sino una fuerza impuesta, una herramienta de alienación. Los lazos de la esclavitud, camuflados bajo la faz de la dulzura, ya no se reconocen en su esencia. El sujeto ya no puede reconocerse como oprimido, simplemente porque ya no puede reconocer a su opresor.

En un mundo donde todo significado parece rechazado, los individuos también tienen que luchar contra su propia finitud, contra su fragilidad como seres sensibles y vulnerables al universo de pura materialidad del entorno que los rodea. Como resultado, la Guerra se convierte en un juego de afirmación frente, y contra el mundo:

¿Cómo podríamos estar solos, en medio del desencadenamiento? ¿Cómo podríamos decir no, incluso escribirlo así:

NO

---

17. “Que celui qui cherche à apprendre se détourne des bavardages, qu’il éloigne son oreille des chansons et des musiques douces”

cuando todo, alrededor de uno, en el fondo de uno, todo el tiempo, afirma?<sup>18</sup> (Le Clézio, 8-9)

En medio de la guerra, el individuo parece estar sujeto al imperativo de la autoafirmación, que constituye la resistencia final al peligro de la desaparición del sujeto confrontado con la dictadura del “desencadenamiento” semántico de un mundo que afirma constantemente. El paralelismo “alrededor de uno, en el fondo de uno” (“*autour de soi, au fond de soi*”), muestra, por lo tanto, la existencia de un empuje interior, de una fuerza vital, que atraviesa al individuo y se opone a las otras fuerzas, externas a él. Pero esta voz parece condenada a participar solo en el coro de otras palabras, y así formar el rugido sin forma del “desencadenamiento” de la afirmación de la Guerra. Acorralado, el ser se convierte en un agente, cuyo discurso es rechazado, a través del “NO” hiperbólico arrojado en la página, en la desesperación de Béa B. Frente a tales mecanismos, no se puede oponer ninguna fuerza, porque el mundo en sí mismo es afirmación, instinto o impulso vital lanzado en contacto con el otro para la conquista de una supremacía, imagen por excelencia de la ley de la naturaleza. Concebida como tal, la Guerra se implanta en las profundidades de cada individuo. Ella es instinto, pulsión.

Por lo tanto, la Guerra es lo que los seres se hacen entre sí, la de las influencias desarrolladas sobre los otros, la de la lucha de los intereses. El lenguaje ya no es el vehículo de un decir, la expresión de una presencia en el mundo o el signo de una singularidad abierta a las otras, sino un material áspero y agresivo, vaciado de su vida en el triunfo de su funcionalidad. Es una herramienta inadecuada para cualquier poesía. En este contexto, “todo el paisaje urbano se convierte en la proyección de la mentalidad del utilitarismo tecnológico, donde los humanos, como los productos en exhibición, son simplemente objetos de valor de uso” (Bronwen, 15).<sup>19</sup> Tal fenómeno cristaliza en la dimensión pragmática del lenguaje, cuya forma más exitosa y agresiva es la publicidad, que está representada abundantemente en la novela:

Hay tantas palabras que resuenan en todas partes, tantas palabras incomprensibles, tantos gritos guturales. Tantas palabras dioses y palabras demonios, en las paredes, en las páginas de los periódicos, grabadas en las puertas de las letrinas. Ellas no intentan comunicar. Ellas no dicen nada. Ellas solo quieren saltar sobre mí, aplastarme, golpearme en la cabeza y en la garganta. Estas son las palabras de la guerra, que vienen llenas de ira para derrotar al mundo. Surgen del fondo de

18. “Comment pourrait-on être seul, au milieu du déchaînement ? Comment pourrait-on dire non, même l’écrire ainsi :

NON

quand tout, autour de soi, au fond de soi, tout le temps, affirme ?”.

19. “The whole urban landscape becomes the projection of the utilitarian technological mindset, where humans, like the goods on display, are simply objects of use-value”.

las vidrieras, con sus relámpagos azulados, BRANDT, Chemical Co, WINSTON, SALEM, Frill, Airborne, UNITED FRUIT.<sup>20</sup> (Le Clézio, 195)

El lenguaje se convierte en un instrumento de la Guerra, y de la sumisión del individuo a las aspiraciones y deseos de los demás. En estas situaciones, no es una herramienta de la comunicación, sino un arma que realiza los mecanismos de la Guerra. La publicidad desposee, aplasta la voluntad. Sus palabras aparecen personificadas en este extracto, dotadas de una intención que violenta al ser. Dioses o demonios, saltan, aplastan, atacan. La reducción del lenguaje a su única función vacía a las palabras de su significado, y las agudiza servilmente en signos de una batalla librada contra la conciencia. El lenguaje es omnipresente, pero ya no dice nada. Su violencia está representada en la novela por el recurso del aspecto visual del lenguaje, el cual se observa aquí a partir de un juego con las mayúsculas, y que es llevado hasta el uso de símbolos en la narrativa –“Estábamos así — y luego también así ●” (Le Clézio, 31)–,<sup>21</sup> o realizaciones onomatopéyicas cercanas a los experimentos de la poesía concreta– “tik tik gloup tik tik gloup tik tik gloup” (Le Clézio, 85). Todos estos son momentos en los que el régimen lingüístico escapa al del decir, y donde solo la iconicidad del lenguaje transmite un significado. Desde una perspectiva peirciana, Jean-Marie Chevalier recuerda que “el ícono es el tipo de signo que tiene la característica no de parecerse a su objeto, sino de compartir caracteres de él, es decir de poseer la cualidad que él significa” (155).<sup>22</sup> Para estos dos últimos ejemplos, la iconicidad lingüística se explota en el sentido del juego, de un retorno a la materia primitiva de un lenguaje hecho imagen. Las onomatopeyas reproducen la forma de un sonido que evoca el despertar cognitivo de Béa B. a la modernidad, aquí representado por los parásitos de una radio. Los íconos — y ● reproducen la amalgama de una presencia gráfica extendida en la página y la de la posición del cuerpo en el espacio, del cual forman la imagen. Estos íconos suplen la descripción lingüística, transmitiendo la presencia de una forma de vida. Los símbolos y onomatopeyas producidos por Béa B. son producto de una experiencia en el mundo, de un intento de traducción aún más inmediato que a través de un régimen narrativo. De hecho, como señala Marilena Genovese, “¿Qué mejor manera de expresar de inmediato las sensaciones que despiertan los objetos, los animales o los fenómenos naturales si no se trata de captarlos recurriendo a sonidos onomatopéyicos que imitan su esen-

20. “Il y a tant de mots qui résonnent, partout, tant de mots incompréhensibles, tant de cris gutturaux. Tant de mots dieux et de mots démons, sur les murs, sur les pages des journaux, gravés sur les portes des latrines. Ils ne cherchent pas à communiquer. Ils ne disent rien. Ils veulent seulement bondir sur moi, m'écraser, me frapper à la tête et à la gorge. Ce sont les mots de la guerre, qui viennent pleins de colère pour vaincre le monde. Ils jaillissent du fond des vitrines, avec leurs éclairs bleuâtres, BRANDT, Chemical Co, WINSTON, SALEM, Frill, Airborne, UNITED FRUIT”.

21. “On était comme ça — et puis aussi comme ça ●”.

22. “L'icône est le type de signe qui a pour caractéristique non pas de ressembler à son objet, mais de partager des caractères de celui-ci, c'est-à-dire de posséder la qualité qu'il signifie”.

cia?” (74).<sup>23</sup> Por el contrario, la acumulación de nombres de marcas, armados con sus siglas y letras mayúsculas, indican una manifestación utilitaria tanto del lenguaje como del pensamiento. Las palabras de la Guerra, usadas “para derrotar”, hacen del lenguaje un utensilio inapto para comunicar. Autónomos en su existencia y autosuficiente en sus decires, estos acontecimientos denotan sobre todo una presencia que satura el entorno cognitivo de los seres. Al ingenuo vagabundeo de la búsqueda de un decir, representado por Béa B., oponen la coerción semántica de las lógicas frías del consumo y de la reducción de los seres a su función, de su sumisión a las órdenes de la Guerra. Su funcionalidad “traduce en suma la objetivación del ser”, según Núria d’Asprer, y representa “la imposibilidad de la singularización, el inevitable plural o anonimato, lo efímero del ser, la intercambiabilidad de sus datos, sistema de ecuaciones que requiere un desciframiento” (102).<sup>24</sup>

Así, el concepto de Guerra es tan impersonal como proteiforme. Impersonal porque su funcionamiento escapa a las personas que le dan vida, y proteiforme por la diversidad de sus manifestaciones. Su definición se da para captar en una contingencia que excluye toda fijeza, de la misma manera que los seres anónimos y funcionalizados que pueblan el entorno de la ciudad postmoderna. Sin embargo, la Guerra no es un fin en sí mismo en la novela. Como concepto, por el contrario, constituye una especie de herramienta heurística y requiere una mayor consideración del mundo que lo genera. Para hacer la Guerra, la gente se reunió. Fundaron la ciudad, que se ha convertido en el centro simbólico de sus aspiraciones, un lugar de lucha común contra su propia fragilidad, contra lo que se llama “el miedo” en la novela. La ciudad, que se ha convertido en un monstruo desbordante, ha desarrollado sus propios núcleos de influencia, sus centros, que ejercen su poder por delegación: encontramos entre otros los centros de consumo, como las tiendas; los de comunicación, como las autopistas o el metro; o los centros de entretenimiento, presentes en el evocar de una discoteca. El poder tentacular que la ciudad ha acumulado supone, al menos ideológicamente hablando, un problema importante. De hecho, al convertirse en un centro, relega al individuo a la periferia. Como señala Thouraya Ben Salah Ben Ticha: “constructor de la ciudad, el hombre se convierte en un ser pequeño, frágil, hasta el punto de que el menor objeto metálico puede causar su pérdida. Se convierte así en víctima de su propia creación, del fruto de su pensamiento. Es un enano que evoluciona en un universo que lo aplasta, manipulado por gigantes que

---

23. “quale modo migliore di esprimere nell’immediatezza le sensazioni che oggetti, animali o fenomeni naturali suscitano se non cercando di afferrarli facendo ricorso ai suoni onomatopeici che ne imitano l’essenza?”.

24. “Toutes ces marques traduisent en somme la chosification de l’être - thème dominant dans La Guerre - l’impossibilité de singularisation, l’inévitable pluriel ou anonymat, l’éphémère de l’être, l’interchangeabilité de ses données, système d’équation qui exige un déchiffrement”.

controlan todo su ser e incluso su pensamiento” (86).<sup>25</sup> De esta manera, ya no son los individuos quienes consumen la ciudad, el consumo diario de transporte, entretenimiento u objetos, sino los lugares que los consumen, los degluten, los mastican. Es de acuerdo con tales modalidades que se describe el metro en el penúltimo capítulo, mediante el uso del desplazamiento metafórico de la boca que designa su entrada: “En un momento dado, hubo una especie de boca abierta en la acera, y Béa B. vio a la gente lanzarse allí. [...] Era un lugar aterrador. Varios metros bajo tierra, las tripas de las galerías se hundieron en todas las direcciones: norte, sur, este y oeste. Las olas humanas se deslizaron dentro de las tripas, olas de cabezas, de hombros, de brazos, de piernas” (Le Clézio, 277).<sup>26</sup>

Se observa la metáfora de la devoración, con la isotopía de la digestión construida por los términos “boca” (“*bouche*”), o “tripas” (“*boyaux*”) en dos ocasiones (que, en francés, evoca tanto un túnel como el tubo digestivo), y también los humanos que “se deslizan” (“*glissaient*”), como los alimentos tragados y digeridos por “olas” (“*flots*”) en las galerías. Designado en el extracto por una multiplicidad de sinécdoques anatómicas, los individuos, así reducidos a simples partes del cuerpo, parecen masticados, desmembrados por la violencia funcional de la Guerra. La explotación del significado primario de la palabra boca, que, en francés, como en español, es el soporte semántico de una catacrexis, de una fijación lexical de una metáfora, cuando designa la entrada al metro. Aquí el proceso des-familiariza a su referente y lo restaura para uso poético fecundo. La polisemia constituye un embrague de significados, exhumando los artefactos de una arqueología lingüística que desentierra los hechos ocultos de la Guerra. Como señala Marilena Genovese, “de hecho, en la narrativa lecleziana, no hay descripciones estáticas, sino todo es vida, movimiento” (76).<sup>27</sup> Al deconstruir lo familiar y usar la poesía latente de la vida cotidiana, la narración restaura a las asociaciones lingüísticas su dinamismo y su plena disponibilidad semántica. Tanto el universo del lenguaje, como el real que denota, parecen estar intrínsecamente vinculados y, por lo tanto, constituyen dos lados de la misma comunidad de experiencia, la del ser humano. La explotación de redes metafóricas latentes desarrolla en la novela “una semiótica realista que postula una relación de continuidad entre el mundo y el lenguaje” (Levesque, 133).<sup>28</sup> Esta continuidad adquiere un significado en torno al sujeto, el único capaz de articular un significado entre el mundo del lenguaje y el de la realidad.

25. “constructeur de la ville, l’homme y devient un être minuscule, fragile, à tel point que le moindre objet métallique peut provoquer sa perte. Il devient ainsi victime de sa propre création, du fruit de sa pensée. C’est un nain qui évolue dans un univers qui l’écrase, manipulé par des géants qui contrôlent tout son être et même sa pensée”.

26. “À un moment donné, il y eut une sorte de bouche ouverte dans le trottoir, et Béa B. vit les gens qui s’y engouffraient. [...] C’était un endroit effrayant. À plusieurs mètres sous la terre, les boyaux des galeries s’enfonçaient dans toutes les directions : Nord, Sud, Est, Ouest. Les flots humains glissaient à l’intérieur des boyaux, flots de têtes, d’épaules, de bras, de jambes”.

27. “infatti, nella narrazione lecleziana descrizioni statiche, ma tutto e vita, movimento”.

28. “une sémiotique réaliste postulant un rapport de continuité entre le monde et le langage”.

### 3. El vagabundeo y la apropiación poética del significado

Hay muchas metáforas a lo largo de la obra que describen tales fenómenos. Estas son metáforas de la pérdida, de la disolución, como la del personaje de Béa B., que el narrador pierde de vista en la multitud, y que desaparece definitivamente, lo que lleva al final de la novela. *Le Clézio* no solo procede a una simple representación hiperbólica de la violencia de nuestras sociedades de consumo. *La Guerra* es más que una parábola, y de ninguna manera es una obra polémica. En realidad, es una novela que muestra, que da para ver. El punto de vista ingenuo y descentrado de Béa B. sobre el mundo, cuestiona las ontologías establecidas y transfigura la realidad a través de la suma de sus impresiones subjetivas. Todas las modalidades de escritura adoptadas por el autor apoyan este dispositivo. La novela despliega un régimen escritural de la inmanencia, que actúa de acuerdo con modalidades que son las de la mirada, de la observación, llevadas por una subjetividad en el mundo. Es una escritura de contemplación que da nacimiento, por su propia práctica, al universo diegético de la novela, al errante de los actantes tanto como al de la escritura. Así, como detalla Claude Cavallero, “la deriva marginal de los personajes, es también la del lenguaje [...] porque es obvio que el recorrido de estos seres solitarios está íntimamente mezclado con los sobresaltos del hecho narrativo” (255).<sup>29</sup>

El desplazamiento focal provocado por la representación de la deriva física de los personajes, tanto como la del significado, desfamiliariza los contornos del itinerario narrativo. Este régimen escritural da una dimensión hiperbólica a los objetos del mundo, simplemente porque se coloca al nivel de la mirada individual. El vagabundeo, por lo tanto, constituye en primer lugar un viaje exploración fenomenológico, aquel de Béa B. a través de la ciudad moderna en su esencia, restituido en una forma de escritura que adopta una perspectiva formulada desde los márgenes del significado. La mirada se eleva a la dimensión de manera de estar en el mundo. Es un medio para no sentirse rebasado por lo que es llamado, siempre de forma absoluta y por lo tanto flotante y misteriosa, “el pensamiento”, toda esa suma amorfa de productos lingüísticos que pesa sobre los seres y aliena su voluntad. Este pensamiento es ese “soplo detrás de la cabeza”, que evoca el incipit de la novela, y que violenta a los seres sitiando a la conciencia, bajo la forma de una saturación cognitiva que destruye el significado, al mismo tiempo que encierra al ser.

Así, la pausa contemplativa planteada por toda una dialéctica propuesta entre la movilidad de la ciudad y la inmovilidad del individuo, se convierte en un medio de descentrar el mundo, de posicionarse a una distancia de él. Permitiéndole al personaje adoptar una postura que está en la periferia de toda acción. Entonces notaremos, con Lambert Barthélémy, que “[el vagabundeo] señala que el sujeto está involucrado en un

---

29. “La dérive marginale des personnages, c’est aussi celle du langage [...] car il est évident que le parcours de ces êtres solitaires est intimement mêlé aux soubresauts du constat narratif”.

proceso de desgarramiento en el espacio-tiempo del Poder, que traza una ‘línea de fuga’ sobre la cual puedan establecerse nuevas modalidades de vínculo con el mundo, nuevas alianzas flexibles, modulares y no sistemáticas” (16).<sup>30</sup> La novela misma está situada en la periferia de toda intriga. Lo que tiene prioridad en la narración no son los eventos que tienen lugar dentro de la ciudad. Estos eventos existen, pero no están representados. Se convierten en el soporte para otra apertura a la experiencia, tanto existencial como narrativa, no en la forma de una acción, sino más bien de la epifanía, del impulso poético interno generado por la atención preponderante llevada a los microeventos diarios. Es la mirada que se centra en el mundo lo que constituye en sí el evento. Esta mirada está descentrada, lo que hace posible restaurar su lugar a la cuestión del individuo dentro de un entorno que habla sin decir nada. Debido a que mira, deja derivar a su experiencia del mundo más de lo que ella la deja entrar, Béa B. distingue los elementos de la Guerra fundidos en la banalidad de la vida cotidiana y la combate, al mismo tiempo que organiza su propio espacio de conciencia en medio del pensamiento salvaje del lenguaje desenfrenado contra el ser.

Por la mirada eminentemente poética que lleva sobre el mundo, Béa B. se encuentra y actúa a contracorriente de la Guerra. Ella se le opone con una modalidad alternativa del ser, su vagabundeo, su contemplación, sus derivas, que impiden cualquier fijación definitiva del significado. Así, los poderes pierden su fuerza sobre ella, vacilan bajo la mirada renovada de una narración poética que es, en sí misma, errante. Como señala Michelle Labbé, “el personaje, Béa B., crea, visualmente, la Ciudad, en una especie de Génesis, de lucha contra el vacío” (47).<sup>31</sup> Su posición está descentrada, lo que le permite producir un pensamiento reconquistado y, por lo tanto, escapar del poder vertical de los sentidos impuestos. Su itinerario le da la oportunidad de producir su propia interpretación del mundo, fuera de cualquier modelo preestablecido, y sobre todo de hacer surgir su voz de la suma cacofónica de los sonidos de la Guerra. Esta oposición entre voz y ruido también es interesante desde nuestra perspectiva. El ruido, que es uno de sus conceptos clave, se define allí como la suma de los signos que inundan y atraviesan el mundo, pero también los individuos. No se dirigen, ni hablan, y mucho menos dialogan con nadie. El ruido, como sugiere muy bien la elección de la palabra, es de naturaleza indefinida. Es una masa de signos que han perdido su significado. En la Guerra, todo habla, pero nadie dice nada, de ahí la importancia de la voz de Béa B.

La voz, en oposición a la indeterminación del ruido, constituye una expresión singular y personal, la expresión más íntima del individuo. La de Béa B. es una voz ingenua

---

30. “[L’errance] signale que le sujet est engagé dans un processus d’arrachement à l’espace-temps du Pouvoir, qu’il trace une ‘ligne de fuite’ sur laquelle peuvent s’établir de nouvelles modalités de liaison avec le monde, de nouvelles alliances souples, modulaires, non systématiques”.

31. “le personnage, Béa B., crée, visuellement, la Ville, dans une sorte de Genèse, de lutte contre le vide”.

que redescubre el mundo en los márgenes del ruido, e intenta iniciarse a la existencia individual fuera de la Guerra. Ella está buscando una conciencia nueva, de ahí el uso de un vocabulario muy afectivo, casi ingenuo, donde abundan los marcadores de subjetividad para describir y comprender el mundo en una nueva relación, un “nuevo Génesis”. Así, el errante se convierte en un vector del desnudo del mundo y de sus mecanismos. Como indica Claude Cavallero, “si el recorrido solitario, apenas permite en las primeras novelas el escape de un mundo técnico irrespetuoso de los ritmos y de los equilibrios naturales, expresa al menos la posibilidad de una toma de conciencia” (106).<sup>32</sup> Esta escritura de la extrema intimidad se opone a las olas de signos tan desordenados como desencarnados que nunca forman realmente un acto de comunicación interpersonal. Este es el caso de los nombres de las marcas que nutren la publicidad, o simplemente de cualquier signo lingüístico ininteligible cuando se considera de forma aislada. La obra abunda en transcripciones de estos casos. Podemos citar por ejemplo la representación de la capacidad de potencia eléctrica de una bombilla, en la que vemos aparecer, tipográficamente separadas, las indicaciones “220-230 V; 25 W” (*Le Clézio*, 80). Por lo tanto, el aspecto frío de estos casos debe contrastarse con la calidez emocional del discurso del personaje, cuya voz, por su singularidad, emerge de la suma de todo el lenguaje del mundo. De esta manera, como señala Jean-Marie Kouakou: “el signo lingüístico se convierte nuevamente en el principio mismo del deseo en la medida en que es signo puro, un signo separado de su referente” (61).<sup>33</sup> El vagabundeo de Béa B. adquiere así un poder de descentralización del lenguaje fijado en su uso funcional, y redefine la palabra como la matriz de un significado todavía no producido. El mundo representado en la novela se convierte así en un objeto de deseo, en la medida donde es a partir de la instauración de la desfamiliarización operada por el personaje, que *Le Clézio* rediseña los contornos de los lugares comunes de la posmodernidad y los vuelve disponibles para una interpretación poética.

En un mundo que no considera a los individuos en sí mismos, sino como una multitud que debe ser coaccionada y dirigida, la voz individual de Bea B. cuestiona las dinámicas de poder que relegan el ser a periferia. A través del personaje, el individuo se reemplaza como un valor primario, un centro absoluto. Como centro tanto fenomenológico como hermenéutico, su vagabundeo reinterpreta su entorno y, por lo tanto, ofrece nuevas posibilidades para recuperar el control sobre él.

Esta voz, que aparece primero descentrada, fundamentalmente marginal, luego reenfocada en sí misma, desarrolla una relación con el mundo diferente de la simple concepción consumista y cosificadora vigente en las sociedades postindustriales. La posición

---

32. “Le cheminement solitaire, s’il ne permet guère dans les premiers romans l’évasion hors d’un monde technique irrespectueux des rythmes et des équilibres naturels, exprime à tout le moins la possibilité d’une prise de conscience”.

33. “le signe linguistique redevient le principe même du désir en tant qu’il est alors signe pur, signe détaché de son référent”.

de Béa B. se caracteriza en primer lugar por la distancia que le permite reinterpretar el mundo. Su intento por definir la Guerra eminentemente fragmentada, siempre renovada, prolonga este aspecto. Para Marc Courtieu, “lo fragmentario es, por lo tanto, la coherencia de una tensión interna del conjunto de fragmentos, la unidad de un pensamiento, de un ‘sujeto’” (76).<sup>34</sup> A través de su emprendimiento definitorio, es un camino existencial que Béa B. sigue en la búsqueda de un significado destinado a nunca fijarse. Su viaje desafía los significados establecidos, que parecen difractados por su mirada sobre las páginas de la novela. El texto sigue los contornos de sus movimientos. La fragmentación de la definición de Guerra no constituye entonces un signo de falta, sino más bien de una restitución progresiva del poder individual, eminentemente poético, para dar una idea del flujo de sonidos y luces, de solicitudes y de pulsiones, que invaden los espacios de la ciudad contemporánea. Objetos de la arqueología simbólica iniciada por Béa B., las manifestaciones olvidadas de la Guerra se revelan al filo del vagabundo del personaje y se condensan en un pensamiento que le restituye gradualmente su lugar al sujeto. Su itinerario permite profundizar una incompletitud definitoria necesaria que afirma el poder del pensamiento para llenar el vacío. Su recorrido infunde una dinámica en el lenguaje fijo de la modernidad, y vuelve a los contornos de los sentidos instituidos inestables, flexibles y, por lo tanto, poéticamente facundos. Restaura a la mente y la imaginación la posibilidad de tener sentido. Esta fragmentación, esta difracción de la definición de la Guerra, buscada en todos sus lugares simbólicos, deshace, y vuelve incompletos sus procesos que implican un pensamiento unitario, ya formado, que preexiste al individuo y, por lo tanto, lo domina. Béa B., por lo tanto, pone en tensión el entorno que atraviesa, y alcanza el estado completo de sujeto a través de la producción de un pensamiento fragmentado, que renueva y aumenta nuestra propia comprensión de lo que es la Guerra.

Lo que es notable en la novela es la forma en que se proporciona esta interpretación. Desde un punto de vista estilístico, si toda la novela se desarrolla de una manera muy descriptiva, es sobre todo por la búsqueda de una exposición de la vida cotidiana, que casi no aparece neutral. Las descripciones así producidas siempre están investidas de un trabajo poético, que funciona mediante una acumulación de deslizamientos, tanto semánticos como estéticos, que toman forma en torno al tejido muy amplio de redes de metáforas y comparaciones. La descripción de la entrada a uno de los lugares simbólicos de la ciudad, el centro comercial, es impactante a este respecto:

Las personas entraban y salían sin parar, repasando sus pasos en el lugar, empujaban cuatro puertas de vidrio donde brillaban manijas doradas en forma de S. Continuamente, eran tragados, y luego escupidos por el gran edificio, así, como extraños insectos negros. Las luces de barras de neón, al fondo de las vidrieras y encima de las puertas, hacían grandes halos blancos en la luz del día. Todo el

---

34. “Le fragmentaire, c’est donc aussi la cohérence d’une tension interne de l’ensemble des fragments, l’unité d’une pensée, d’un ‘sujet’”.

mundo iba hacia el templo. Lo habían construido allí, exactamente en el centro de la ciudad, y la gente obedecía a su llamado.

Había a su alrededor, sobre la acera, en el aire mismo, todos los signos que hacen nacer el miedo, que amenazaban de un Dios oculto. Los hombres venían del otro extremo de la ciudad, de zonas de sombra y tristeza, y llegaban frente al templo.<sup>35</sup> (Le Clézio, 49)

Este extracto integra, una vez más, la metáfora del engullimiento, con los participios pasados “tragados” (“*avalé*”) y “escupidos” (“*recrachés*”), y luego la analogía hecha entre la multitud y una tropa de insectos, atraídos por las luces de neón. Este aspecto es indicativo de la impersonalidad de esta multitud, pero también de la naturaleza mecánica de su acción, formulada de acuerdo con el instinto. Finalmente, la metáfora del templo aparece para describir el edificio, que además no aparece designado como tienda sino hasta muchas páginas después. Esta descripción, como muchas otras, se encuentra vacía de su función referencial, ya que el reto aquí va más allá de la de una simple descripción: se trata sobre todo de hacer surgir ante nuestros ojos un nuevo Génesis del mundo, cuya escritura efectuó la metamorfosis.

Para Bertrand Westphal, enunciando uno de los mayores principios del método geocrítico de análisis de espacialidades representativas, “el espacio se sitúa en la intersección del instante y de la duración; su superficie aparente se basa en estratos de tiempo compactos escalonados en la duración y reactivables en todo momento. El presente del espacio se compone de un pasado que aflora en una lógica estratigráfica” (223).<sup>36</sup> El extracto de la novela es una manifestación ejemplar de tal estratificación simbólica, cuyo espacio es el soporte. La descripción del centro comercial parece deconstruida, como de repente desdoblada bajo la mirada de Béa B. Sus estratos se hinchan bajo el efecto de una representación que reactiva un contenido latente. La ingenua contemplación del personaje, producto de su régimen existencial descentrado, constituye en este sentido un embrague simbólico de toda una arqueología cultural progresivamente desplegada por la novela. Así es como, según Robert Tally Jr., “de una manera que no es tan meramente metafórica, la novela a la vez representa el espacio y ayuda a producirlo” (99).<sup>37</sup>

35. “Les gens entraient et sortaient sans arrêt, piétinaient sur place, poussaient quatre portes de verre où brillaient des poignées dorées en forme de S. Continuellement, ils étaient avalés, puis recrachés par le grand immeuble, comme cela, comme de bizarres insectes noirs. Les lumières des barres de néon, au fond des vitrines et au-dessus des portes, faisaient de grands halos blancs dans la lumière du jour. Tout le monde allait vers le temple. On l’avait construit là, exactement au centre de la cité, et les gens obéissaient à son appel.

Il y avait autour de lui, sur le trottoir, dans l’air même, tous les signes qui font naître la crainte, qui menacent d’un Dieu caché. Les hommes venaient de l’autre bout de la ville, de zones d’ombre et de tristesse, et ils arrivaient devant le temple”.

36. “L’espace se situe à l’intersection de l’instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l’espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique”.

37. “In a manner that is not so merely metaphorical, the novel both represents space and helps to produce it”.

Por lo tanto, varios niveles de significado se superponen y resuenan juntos dentro de este extracto. El centro comercial aparece de la manera más inmediata como una inmensa construcción mecánica, que escapa al ejercicio de la conciencia. Las unidades adverbiales sin parar (“*sans arrêt*”) y “continuamente” (“*continuellement*”), apoyadas por la coordinación de los verbos antagónicos “entrar” y “salir”, revelan la dimensión inconsciente y deshumanizante de un crucero simbólico que funciona en la autonomía de un gran reloj de consumo. La secuencia de acciones reducidas a su puro automatismo también se refleja en el ritmo aplicado a la primera oración del extracto, que yuxtapone varios segmentos de oración de una manera asindética. Los actos se suceden los unos a los otros, como en la lógica enloquecida de un autómatas que se alimenta de la carne de los humanos.

Este es el segundo estrato semántico arrojado por el pasaje. A través de la metáfora del engullimiento, se opera una inversión en la cual se basa la atmósfera depredadora de las sociedades posindustriales. Nacidas de las manos de los hombres, la máquina, el edificio, el utensilio, se convierten en autómatas, en agentes de la Guerra. Al tragar y escupir las olas humanas, generan una atracción instintiva en sus víctimas humanas. Desde los umbrales exteriores hasta las profundidades de sus vidrieras, las luces de neón capturan los ojos y ocultan la luz del día. La metáfora del engullimiento depredador revela así el estrato simbólico unido a los poderes de estas entidades pasivas y, sin embargo, agentes de la Guerra. La última oración del extracto tiene por sujeto un “*On*” (“Lo habían construido”), pronombre personal indefinido de la tercera persona en francés, tanto pronombre del colectivo como del anónimo. Un lugar sin memoria, sin origen, el centro comercial es, sin embargo, el fruto de una voluntad humana activa. Abandonado en el corazón de la ciudad, sus llamadas mecánicas difunden su autoridad dentro de los espacios de la dictadura de la multitud. Su aura luego despierta la máquina social y la eterna repetición de la misma. En panóptico mercantil, como un diapasón, el centro comercial usa sus sonidos y sus luces para controlar el ritmo de la existencia humana. Este universo de materia reduce a los seres a la expectativa impaciente de una violencia sorda que contrae a los cuerpos, que se encuentran “repasando sus pasos en el lugar”, cercándolos con sus puertas de vidrio y su hormigón, con el lujo dorado de sus manijas, que le dan la apariencia engañosa de un ídolo falso.

Esta dimensión saca a la luz el último estrato simbólico representado en este extracto del texto, el cual confunde el centro comercial con los templos de las sociedades para las cuales la materia todavía poseía un espíritu, imagen de un más allá. Un lugar de culto sin trascendencia, su misterio y su brillo, así como su tamaño imponente, reducen al ser humano a su debilidad, al miedo de un vacío que la mística consumista no sabría llenar. El centro comercial está en la intersección del “instante y de la duración”, debido

a su seducción y a la fetichización material que genera. Concebida como una necesidad antropológica, la sed metafísica se confronta con la trascendencia vacía de un templo sin Dios, donde la satisfacción de los deseos, de las pulsiones, se esconde en una expectativa siempre renovada. Al abandonar sus áreas oscuras, como insectos, los hombres se mezclan con la exaltada multitud de fieles en busca de un ídolo de plástico o de perfume, para ponerlo en su carrito. Del aire mismo emana el veneno espiritual de una falta de significado.

Esta descripción adquiere un significado *a posteriori*, en la medida en que la clave se proporciona solo más adelante en la novela. Se trata de un proceso dilatorio recurrente en la obra, que presenta los objetos descritos en toda su extrañeza con respecto a Béa B., antes de identificarlos más claramente. Los estratos de significado sugeridos simbólicamente por los avatares de la Guerra que la novela describe se desarrollan gradualmente antes de mostrar explícitamente el referente que moldean en palabras. La arqueología representacional invocada por la escritura hace posible hacer un llamado a todo un horizonte mítico de los imaginarios antropológicos, que son cuestionados en sus fundamentos en relación con el surgimiento atópico y atemporal de la Guerra. Este fenómeno de descentramiento poético recubre hasta las descripciones más pequeñas. Luego hace que cada elemento de la realidad aparezca fuera de toda familiaridad, bajo el signo de la revelación permitida por la mirada nueva y distanciada del personaje. Más allá de los contornos fijos e impersonales de la Guerra, el itinerario de Béa B. multiplica las posibilidades para que el individuo reinvierta el mundo a través del lenguaje, y se beneficie una vez más del poder creativo de las palabras. Así, según Simon Levesque: “el discurso liberado debe permitir abrir una brecha sobre otro mundo, pero también reconocer que este mundo es *el nuestro*” (135).<sup>38</sup> Este proceso de interpretación y de transfiguración del mundo por la metáfora, coloca de alguna manera a los sentidos y a las lógicas instituidas en un vagabundeo. Además de su innegable valor poético, estos procesos revelan el valor simbólico de los lugares y objetos descritos, como el centro comercial que es un templo canalizador de los impulsos mercantiles del hombre posmoderno. *La Guerre es*, pues, una novela que explora el inconsciente de nuestras sociedades contemporáneas, hasta la constitución de una verdadera mitología de la posmodernidad.

#### 4. Conclusión

Como hemos visto, la noción de “guerra”, un término desfamiliarizado por el uso que el autor hace de él, tiene una definición fugaz, que es posible fijar solo por inferencia a lo largo del camino novelesco de Béa B. El texto de *Le Clézio* expone a su lector a

---

38. “La parole libérée doit ainsi permettre d’ouvrir une brèche sur un autre monde, mais de reconnaître également que ce monde est le nôtre”.

una situación de un vagabundeo semántico en busca de un significado para el término. Esta búsqueda constante, objeto de la exploración del personaje, coloca al ser frente a la imagen de su propia fragilidad, frente a la contingencia de su propia soledad, en relación y en oposición a la violencia del mundo. En su precariedad, el sujeto en busca de autenticidad está condenado a un vagabundeo físico. No obstante, no se trata de una maldición. De hecho, no debemos ocultar el hecho de que el vagabundeo ofrece una posición descentrada frente a los poderes que mantienen una presión activa sobre las masas, para controlarlas, regularlas y aplastarlas. En este sentido, vagar constituye una apertura hacia la conquista de ciertas formas de libertad. Además, la representación individual de voces descentradas, como la de Béa B., permite a Le Clézio producir una obra derivada de una estética que se encuentra fuera de cualquier canon establecido, dando así rienda suelta al desarrollo de una visión poética de mundo. Por lo tanto, según Sabine Hillen:

El pensamiento moderno de la segunda mitad del siglo XX es aquel que logra pensar en la identidad bajo nuevas formas, pero sin dudar sobre las posibilidades del hombre. Las novelas muestran cómo esta formación presupone condiciones críticas y dolorosas; la duda, el acceso pasajero a la locura, la no regulación momentánea de la visión, conducen a una conciencia de la soledad que funda el sujeto.<sup>39</sup> (133)

Sola, o casi, enfrentada a un mundo que ya no es entendible, completamente emancipado del universo de la razón humana y dotado de una monstruosa autonomía, Béa B. encarna completamente la precariedad de las condiciones críticas evocadas por Sabine Hillen. Encarna una *tabula rasa* cognitiva, una *epojé* de toda familiaridad con los mundos contemporáneos, y se abre a su ingenuo redescubrimiento. El descentramiento del cual es el agente genera un régimen narrativo perturbado, colocando al lector en la postura distante del arqueólogo que exhuma tanto su pasado como su presente. El itinerario de vagabundeo representado en *La Guerre* le permite a Le Clézio refundar una imagen del sujeto en torno a este avatar de contemplación que es Béa B., considerada como la matriz de una re-poetización del mundo. Es una forma de cuestionar la condición del individuo moderno dentro de su propio ambiente, de oponer a las formas canónicas de creación un viaje escritural que delimita los contornos de nuestras mitologías más contemporáneas.

---

39. "La pensée moderne de la seconde moitié du XXe siècle est celle qui arrive à penser l'identité sous de nouvelles formes, sans toutefois hésiter sur les possibilités de l'homme. Les romans montrent comment cette formation présuppose des conditions critiques et pénibles ; le doute, l'accès passager à la folie, le dérèglement momentané de la vision mènent à une conscience de la solitude qui fonde le sujet".

**Bibliografia citada**

- Barthélémy, Lambert. *Fictions contemporaines de l'errance*. Classiques Garnier, Paris, 2011.
- Ben Salah Ben Ticha, Thouraya. *Le Détail et l'infime dans l'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio*. L'Harmattan, Paris, 2014.
- Bronwen Martin. *The Fiction of J.M.G. Le Clézio. A Postcolonial Reading*. Peter Lang, Berna, 2012.
- Călin, Anca y Alain Milon. "Parole littéraire, parole de fragment. La littérature fragmentaire autour de Maurice Blanchot." *De l'Écriture et des fragments*. Edición de Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre. Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 71-80.
- Cavallero, Claude. *Le Clézio témoin du monde*. Calliopées, Paris, 2009.
- . "Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J.-M. G. Le Clézio." *Errance et marginalité dans la littérature*. Edición de Arlette Bouloumié. Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2007. 103-12.
- Chevalier, Jean-Marie. "Peirce lecteur de Kant." *Philosophia Scientæ*, n° 20, vol. 1, 2016, pp. 143-163.
- Courtieu, Marc. "L'écriture fragmentaire: chaos, devenir, rythme." *De l'Écriture et des fragments*. Edición de Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre. Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 81-95
- d'Asprer, Núria. "Pour une lecture traduisante ou comment faire avec la fragilité des signes: Iconicité dans *La Guerre* de J.M. le Clézio." *Quaderns: Revista de traducció*, n° 9, 2003, pp. 93-105.
- Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Classiques Garnier, Paris, 2019.
- Genovese, Marilena. "La narrazione lecleziana e il pluralismo dei procedimenti espressivi." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, n° 26, 2018, pp. 67-80.
- Hillen, Sabine. *Écarts de la modernité*. Minard, Paris, 2007.
- Kouakou, Jean-Marie. *J.M.G. Le Clézio. Accéder en vrai à l'autre culturel*. L'Harmattan, Paris, 2013.
- Labbé, Michelle. *Le Clézio, l'écart romanesque*. L'Harmattan, Paris, 1999.
- Le Clézio, Jean-Marie-Gustave. *La Guerre*. Gallimard, Paris, 1970.
- . *La Guerra*. Barral Editores, Barcelona, 1972.

- Levesque, Simon. "L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975): vers une politique leclézienne de la littérature." *Études littéraires*, n° 47, vol. 3, pp. 133-48.
- Salles, Marina. *Le Clézio notre contemporain*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.
- Tally Jr., Robert T. *Topophrenia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press, Bloomington, 2019.
- Venayre, Sylvain. "Escribir el viaje: de Montaigne a Le Clézio." *Secuencia*, n° 102, 2018, pp. 6-22.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit, Paris, 2007.

## La realidad y el sueño en “El desayuno” (1964) de Amparo Dávila

---

Gerardo Ferreira  
(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Entre los temas que obsesionaron a Amparo Dávila se encuentran la muerte, el desamor, la violencia de género, la enfermedad, la exploración del alma femenina y sus laberintos, el deseo insatisfecho, el tema del doble y la infancia, entre otros tópicos. Dado que muchos de los textos que componen *Tiempo destrozado* (1959), su primer libro de cuentos, han sido ya abordados por la crítica especializada, en este artículo me centraré en el cuento “El desayuno”, que puede considerarse periférico dentro la producción de la autora. Mi interés radica en observar las conexiones existentes entre la realidad y el sueño dentro del texto, e indagar sobre sus implicancias o puntos de contacto fuera de él.

**Palabras clave:** Fantástico, Teorías feministas, Realidad y sueño, Amparo Dávila.

**Abstract:** Among the themes that haunted Amparo Dávila are death, heartbreak, gender violence, illness, exploration of the female soul and its labyrinths, unsatisfied desire, the subject of the double and childhood, among other topics. Given that many of the texts that make up *Destroyed Time* (1959), his first storybook, have already been addressed by specialized critics, in this article I will focus on the story “The breakfast”, which can be considered peripheral in the production of the author. My interest lies in observing the connections between reality and the dream within the text, and inquiring about its implications or points of contact outside it.

**Keywords:** Fantastic, Feminist theories, Reality and dream, Amparo Dávila.

*Recibido:* 13 de abril. *Aceptado:* 16 de junio.

---

1. Gerardo Ferreira es Licenciado en Letras egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En este momento cursa allí la Maestría en Ciencias Humana, op. Literatura Latinoamericana y la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo. En ficción y poesía ha publicado: *Imagina el desierto* (2009), *La sensación es un lugar* (2013) y *Continuidades* (2019), y es coautor del libro *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico [1918-1931]*, proyecto de investigación financiado por la Biblioteca Nacional (2014). Obtuvo dos veces la beca FEFCA del MEC: En Formación (2013, Chile) y en Creación (2016, Argentina). Escribe sobre audiovisual en la revista digital *Sotobosque*, y durante años trabajó para la sección cultural de *La Diaria*. En la actualidad escribe para *El País Cultural* y desde 2019 lleva adelante un emprendimiento personal llamado *El Andén*: tutoría personalizada de escritura, dedicado a la escritura académica y a la creativa.

## Puesta a punto

Llego por subterráneas grutas  
al intacto manantial del sueño.

Amparo Dávila, *Perfil de soledades* (1954)

Cuando una escritura resiste tanto el trajinar de lecturas y, aun así, nos sigue dando minerales para dialogar e interpelar nuestra contemporaneidad, es porque faltan cosas por decir, por interpretar, por descubrir en ella. Así lo demuestra el creciente interés que por Amparo Dávila (México, 1928) [AD de aquí en más] que se disparó hacia fines de la década del 2000, más que nada en el ámbito universitario y académico, tanto dentro como fuera de fronteras. El espaldarazo llegó de dos maneras más o menos palpables.

En primer lugar, parte de la generación de insumos críticos fue impulsada por el enfoque de las Teorías Feministas, que venían estudiando la novela regional escrita por mujeres y tejiendo redes discursivas entre sí. En este sentido, un trabajo pionero de entrecruce que marcó un hito fue el de Gabriela Mercado (2007), al conectar la obra de AD con la de Cristina Rivera Garza (México, 1964) a través de la novela *La cresta de Ilión* (2002). Paralelamente, asomaron los trabajos de Paula Kitzia (2008), Laura Cázares (2008) y América Luna (2008), entre otros esfuerzos en conjunto que permitieron identificar con claridad caminos no transitados o tímidamente esbozados por la crítica en el pasado.

En segundo lugar, la relectura fue acompañada por un proyecto editorial que tomó las riendas del asunto y que colocó sistemáticamente ante los lectores –con interés sostenido–, toda la obra de AD. Así, gracias al Fondo de Cultura Económica, aparecieron *Cuentos reunidos* (2009), *Poesía reunida* (2011) y más tarde una especie de *greatest hits* donde se recogen los cuentos más “incitantes y perturbadores” de AD, reunidos en *El huésped y otros relatos siniestros* (2018). A su vez, este contó con las ilustraciones de Santiago Caruso, “para acercarlo al joven público lector”.

Diversas entrevistas, apariciones en público, premios que llevan su nombre y otras misceláneas biográficas que sobre la autora pululan en internet, han permitido mantener cálida su presencia y su escritura, ya sea desde lo anecdótico (Salazar, 2016), pasando por un abordaje que expande el análisis de *lo fantástico* como batería de recursos aplicada a uno de sus cuentos más famosos como “El huésped” (Cota Torres y M. Vallejos, 2016), o bien, mediante la elaboración de textos que reposicionan las discusiones académicas en torno a la literatura fantástica y sus desafíos actuales (Amatto, 2018; Morales, 2019). Finalmente, merece una mención especial la tesis de grado (devenida luego en libro) de Victoria González (2017), dedicada por entero a la praxis escritural de AD.

No es caprichoso este *racconto* bibliográfico. Con respecto a su producción, se trata de una obra relativamente breve, y el hecho de escribir siendo mujer ya de por sí trae aparejadas problemáticas intrínsecas respecto al género y al *status quo* imperante, no solo de la época en la que escribió la mayor parte de su obra, sino de sus coletazos posteriores, muchos de los cuales llegan hasta hoy. De todas formas, Dávila no parece haber discutido de manera directa el sistema dominante desde la escritura como terreno a ganar para la mujer, es decir, no puso en tela de juicio los hilos de tal desigualdad, al menos desde su rol como autora.

Sin embargo, entre los temas que la obsesionaron se encuentran la muerte, el desamor y la violencia de género, la realidad y la ensoñación, la enfermedad, la exploración del alma femenina y sus laberintos, el deseo insatisfecho, el tema del doble y la infancia, entre otros tópicos. Dado que muchos de los textos que componen *Tiempo destrozado* (1959), su primer libro de cuentos, han sido ya muy estudiados por la crítica especializada, en este trabajo me referiré al cuento “El desayuno”, que puede considerarse periférico dentro su producción y que integra el volumen *Música concreta* (1964). El interés de este trabajo radica en observar ciertas conexiones con relación a algunos de los temas mencionados, como la realidad y el sueño, e indagar sobre sus implicancias y puntos de contacto, si es que los hay.

## La realidad

La historia que se desarrolla en “El desayuno” (1964) es contada por un narrador extradiegético, omnisciente y en tercera persona que, desde el comienzo, nos sitúa en el corazón de una típica escena matinal transcurrida en el comedor de una casa. Allí, los cuatro integrantes se reúnen desde muy temprano, antes de entregarse a sus actividades diarias. Carmen, nuestra protagonista, baja desde su cuarto para incorporarse como cada día a la jubilosa rutina de conversaciones, ya iniciada por su padre, madre y hermano, sin ningún otro evento que resalte en particular. Hasta aquí todo bien.<sup>2</sup>

Digo “todo bien” porque ya en el primer párrafo notamos cómo Dávila establece los hilos que sostendrán el paradigma de realidad en el cuento (Amatto, 2018; Morales, 2019). Estos hilos flotarán luego a través del texto, comportándose como una estrategia discursiva desafiante, ya que establece las condiciones propicias para la posterior disrupción y desarrollo del hecho fantástico, confirmando así “la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable” en la trama del cuento (Cortázar, 1994 368).

---

2. Carmen sigue al pie de la letra el prototipo de las heroínas Davileanas, mujeres “[...] comunes y corrientes, pero a quienes la angustia, la soledad, el miedo y los temores que las abruman, acaban convirtiéndolas, si no en extraordinarias, sí en personajes inquietantes que atraen con gran fuerza la atención del lector” (Cázares, 2008 1).

Así, la escena cotidiana no es casual, sino parte de una norma a la que luego se buscará transgredir para montar el drama, aspecto ya señalado por Paula Katzia: “[...] ya sea en escenarios citadinos o provincianos, Amparo Dávila se recrea a través de la cotidianidad, de la familiaridad de las acciones y espacios para encaminarnos lentamente a la irrupción de lo fantástico” (2008 143).

La “realidad” en este cuento, además de encontrarse delimitada por un espacio físico puntual, es decir, el carcaj para nada aleatorio de una casa (como ocurre en “La señorita Julia” o “La quinta de las celosías”, por ejemplo), se complementa mediante una serie de comportamientos que configuran el fundamento normativo y cognitivo de esa “realidad”. A través de una serie de recursos, o si se quiere, de indicios (Amatto, 2018), tanto padre, madre y hermano (ninguno de los cuales tiene nombre propio en la narración) puntualizarán con extrañeza todo lo que no se encuentre alineado a los patrones sociales de ese mundo (su mundo), empezando por el comportamiento de Carmen. A su vez, sus intervenciones se apoyan en las focalizaciones colaborativas del narrador, que es el primero en señalar:

Quando Carmen bajó a desayunar a las siete y media, **según costumbre de la familia, todavía no estaba vestida**, sino cubierta con su bata de paño azul marino y **con el pelo desordenado**. Pero no fue solo esto lo que llamó la atención de los padres y del hermano, sino **su rostro demacrado y ojeroso como el de quien ha pasado mala noche o sufre de una enfermedad** (Dávila, 2009 131). [El destacado es nuestro].<sup>3</sup>

A continuación, Carmen se sienta junto a ellos en la mesa y en silencio comienza a ser interrogada sobre su estado de ánimo y apariencia, que no resultan ni habituales ni admitidos. Sus interlocutores le lanzan hipótesis mensurables, del tipo causa-efecto, donde causales como la enfermedad (“¿Qué tienes, hija, estás enferma?”), el insomnio (“tiene cara de no haber dormido”), la resaca (“a lo mejor anoche bebió más de la cuenta”), e incluso una mala dieta (“esas constantes dietas para guardar la línea ya deben haberla afectado”), se plantean como posibles explicaciones de su extraño malestar. Carmen no parece acusar recibo de ellas, ni de ellos, y con una voz “apagada”, que parece provenir desde otro lugar, dispara el comienzo de una explicación, introduciendo el elemento irracional como alternativa a todas las demás explicaciones: “Tuve un sueño espantoso”.

En otras palabras, Carmen expone ante los demás el argumento menos creíble desde el punto de vista simbólico para justificar su malestar. A partir de allí, es

---

3. Tal como lo detecta acertadamente Óscar Mata Juárez: “Resulta sintomático que en la mayoría de las frases inaugurales de sus narraciones aparezca el nombre del ser humano que párrafos más adelante estará en una situación insoportable, se verá sometido a una rigurosísima prueba, o terminará sacrificado” (2008 20). Si bien el crítico menciona los casos de “Arthur Smith”, “Música concreta”, “Detrás de la reja”, “El desayuno” y “Tina Reyes”, me permito agregar a este patrón los inicios de “Fragmento de un diario”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “La señorita Julia”, “El pabellón del descanso”, “Radio Imer Opus94, 5” y “Con los ojos abiertos”.

curioso observar la inmediata reacción de los varones de la casa ante la sentencia de la joven, ya sea de parte del padre, restándole importancia a la causa exhibida: “Un sueño no es para ponerse así, niña”, o bien del hermano, que la acusa de fingir ese rol: “Amaneció en trágica, ni modo [...] ¡Estas actrices inéditas!”. En ambos casos presenciamos la desautorización indirecta de la voz de Carmen, operación que funciona como tic correctivo (y por qué no, bajo cierta modalidad de *bullying* psicológico contra la joven) ante una amenaza que altere el orden racional del universo en el que habitan.

La operación es interrumpida por un comentario de la madre quien, en apariencia, parece interponerse en el entretejido de discursos en favor de Carmen y en oposición al de los varones: “Déjala en paz”, dice, pero enseguida entendemos que su intervención no hace sino confirmar una posición aliada a la de los otros, dado que señala la inestabilidad emocional de su hija y revela una nueva desacreditación de su voz: “Lo único que consigues es ponerla **más nerviosa**” [El destacado es nuestro]. De modo que la postura de la madre termina por afiliarse aquí a la clave patriarcal en repudio a una especie de ‘histeriquismo’ sentimental en Carmen, al tiempo que luego (cuando su hija haya contado la totalidad del sueño fatal) esta quedará presa de la tipificación propuesta por Laura Cázares, la de la *solterona que enloquece*.

Esta clase de personajes “se encuentran dominados por las reglas, los temores, la anulación que la sociedad les impone” (2008 3), al tiempo que se les invalida cualquier discurso que desafíe o evada la “normalidad”, si su psiquis se muestra dominada por “pulsiones inconfesables” (Luna, 2008). Un segundo nivel de bloqueo racional sobre la causal del sueño de Carmen como explicación de su malestar, se produce luego que la joven delimita el contenido temático de lo soñado.

A partir de allí, el tiempo presente se desdobra para todos (lectores incluidos) y toma contacto con un pretérito indeterminado que atraviesa la narración: “Soñé que habían matado a Luciano”. Vale aclarar que Luciano es el novio de Carmen, con quien aún no se ha casado, pero con el que se sospecha ha mantenido relaciones sexuales, lo cual – para los valores sociales de la época– constituye un problema mayor por el que deberá responder la protagonista, más allá de que en el cuento no se la acuse directamente o se la exponga como tal.<sup>4</sup>

---

4. Sin embargo, la postura de la crítica Virginia González, especializada en AD, va más al hueso sobre este asunto, aventurando una hipótesis de homicidio: “Esta experiencia –la relación sexual fuera del matrimonio– resulta ser, entonces, una situación anómala ante los ojos de los demás y de la protagonista misma, tanto así que la conduce al aparente asesinato de Luciano, el novio, y posteriormente a la cárcel. Son precisamente esos valores inherentes al hogar, de “gente tan conservadora” (2009 132), los que suscitan los sentimientos de culpa que desquician a Carmen después de haber experimentado su propio erotismo, transgrediendo las normas establecidas, que son las que determinan que el acto sexual, en el caso de las mujeres, solo debe ser experimentado dentro del matrimonio y con fines de procreación y constitución de la familia” (2017 120).

Sea como fuere, ante las palabras de la joven, el padre vuelve a invalidar el motivo del sueño, esta vez con algo de sorna: “ponerse así por **un sueño tan absurdo**, es como si yo soñara cometer un desfalco en el banco, y por eso me enfermara”.<sup>5</sup> La negación enseguida es retomada y reforzada por la madre: “Todos soñamos a veces cosas desagradables; otras veces cosas hermosas [...], pero **ni una ni otras se realizan**”. [El destacado en las citas es nuestro].

Finalmente, el colmo de la desacreditación del saber onírico se produce a través de un remate del hermano, que atribuye su estado mental al uso de drogas: “cualquiera diría que fumó mariguana”, luego que ella efectivamente cuenta parte del sueño. Si bien no es un pensamiento que el hermano exteriorice a los otros para que lo escuchen, el narrador se encarga de mostrarlo formulado como un pensamiento reprimido pero que queda latente. De esta manera, funciona como casual de bloqueo metatextual, dado que Carmen ni siquiera puede escucharlo. De aquí en más, el narrador no solo se compadecerá con la familia, sino que se referirá a la situación de la hija como “el trastorno de Carmen”, clausurando las posibilidades de diálogo u entendimiento entre ambas realidades que se nos presentan enfrentadas. Este aspecto tal vez quede más claro a continuación, cuando se revele el sueño que todavía no hemos podido escuchar por boca de ella.

## El sueño

En pocas palabras y con el mínimo *spoileo* posible, el sueño de Carmen transcurre en el departamento de su novio, Luciano. Este la mira desde un sillón, fumando, mientras ella baila con un clavel rojo que encuentra en un florero. La música es hipnótica y no cesa, sube el volumen repentinamente y Carmen se abandona por completo al movimiento de su cuerpo, al tiempo que es poseída por el clavel, que la obliga a seguir bailando. Luego tiene lugar una sucesión de imágenes confusas, donde el humo del cigarro de Luciano va creando en el aire formas pequeñas de animalitos de cristal que flotan por el lugar, mientras se escuchan sus gritos o risas, no sabemos bien. Los animalitos asedian a Carmen y en determinado momento ella detiene su andar solo para darse cuenta de que, en vez de un clavel rojo, lo que en realidad tiene entre sus manos es el corazón de Luciano, “caliente, vibrante”, aún latiendo. Fin del sueño.<sup>6</sup>

---

5. En la obra de AD es habitual la desautorización de los hablantes, ya sea de parte de narradores o de personajes. Por ejemplo, en “Música concreta” la operación es ejercida en un nivel similar al que la sufre Carmen: “las fantasías son propias de la niñez, es absurdo a su edad apartarse de la realidad” (2009 33).

6. La interpretación que seguiremos en este trabajo es que “por la forma en que está narrado el sueño, podríamos pensar que se trata de una intensa y disfrazada relación sexual que la protagonista soñante tiene con su novio” (Luna, 2008 7).

La intensidad del relato de Carmen no parece despertar mayor interés en los comensales, que luego de escucharla “se miraron comunicándose su extrañeza y siguieron desayunando”. No es sino hasta que la madre le sirve un vaso de jugo de tomate que se producirá la explosión total de la joven, dado que asocia el color del líquido con el de la sangre de su novio muerto en el sueño: “[...] el rostro de Carmen se desfiguró totalmente. —¡No, por Dios, no, no, así era su sangre, roja, roja, pesada, pegajosa, no, no, qué crueldad, qué crueldad!”. Ante la desestabilización emocional de Carmen, ahora sí, todos reaccionan preocupados e intentan calmarla. Mientras el hermano la conduce nuevamente a su dormitorio, dado que ella no reaccionaba a los estímulos exteriores, el padre llama al doctor y al trabajo para avisar que la joven se encuentra indispuesta. La madre, por su parte, se encarga de prepararle un té caliente.

En este momento debemos detenernos para realizar una digresión en el cuento, con la finalidad de consignar un dato sumamente crucial: al comienzo, entre las conversaciones del desayuno, aparece el tema de la lucha estudiantil en México (introducido por el narrador y luego puesto en boca del hermano y de la madre), dado que el Estado se oponía a la educación popular y socialista entre la década del cuarenta y cincuenta, conflicto que derivaría en la matanza de Tlatelolco (1968), que excede los límites temporales ficcionales del cuento. Lo vemos así:

Narrador: “El muchacho [...] se puso a platicar de **la manifestación que habían hecho los estudiantes, la noche anterior, y que un grupo de granaderos dispersó lanzando gases lacrimógenos**” (132).

Madre: “[...] yo no sé lo que daría por que no anduvieras en esos **mítines tan peligrosos**. Nunca se sabe cómo van a terminar ni quienes salen heridos, o **a quiénes se llevan a la cárcel**” (132). [El destacado siempre es nuestro]

Cortázar dijo alguna vez que el género fantástico es “difícil y peligroso”. Y que “para que en un cuento la sorpresa de argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada” (1994 9). Amparo Dávila conocía muy bien las palabras del maestro, y esa inteligencia se aprecia en la minuciosa introducción de la peligrosidad de los mítines estudiantiles al comienzo del cuento como indicio de realidad (Amatto, 2018). El dato logra pasar desapercibido, dado que enseguida comienza el desarrollo del sueño de Carmen, que es lo que en verdad roba la atención de los lectores. Colocado el indicio, solo hay que esperar hasta el final del cuento para que cumpla su función, es decir, el momento perfecto para recuperarlo.

Si por un lado, el paradigma de realidad se sostiene en base a la seguidilla de bloqueos de parte de la familia ante el malestar de Carmen para darle una explicación

racional y normativa a su comportamiento; por otro, la presencia del indicio de los mítines estudiantiles nos ofrece una coartada “real”, en el sentido de verosímil, a por lo menos uno de los tres posibles desenlaces que tiene el cuento. Dicho de otro modo: “Fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como un acontecer ilegal y transgresor. [...] lo ilegal emerge, entonces, como una operación de desorden en un sistema claramente ordenado que es sobre todo sintáctico” (Morales, 2007 4).

Así, la sistemática operación castrativa de la voz de Carmen acaso pueda entenderse como un castigo inconsciente de sus parientes, ya que infligir la normativa familiar y patriarcal a la vez significaría poner al descubierto los hilos de una realidad de la que es esclava. También puede entenderse como la implementación de un mecanismo de defensa de los padres ante lo que está afuera de la casa (o sea, aquello que no se comprende, aquello sobre lo cual no tienen control, aquello ante lo cual se tiene miedo). Si fuese de esta manera, el mecanismo se aplica para los dos hijos por igual:

Al recorrer el texto se puede observar que, para los padres, el espacio exterior del hogar es vivenciado como una amenaza. [...] En el caso del hijo varón [...] significa que el muchacho está expuesto al peligro durante las manifestaciones estudiantiles a las que tanto gusta acudir, en tanto para Carmen, representa el riesgo de despertar su propia sensualidad en el departamento del novio, cosa aún inaceptable en México a finales de los cincuenta en que fue escrito el relato” (González, 2017 119).

Retomando nuestra línea narrativa/argumentativa, es el hermano quien, ante la conmoción de Carmen, intenta conducirla a su dormitorio. La joven continúa ensimismada con las imágenes vívidas y frescas del sueño sin poder salir del trance, esta vez concentrándose en los ojos de su novio: “Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como cristal opaco. [...] Tenía los ojos verdes muy abiertos, muy abiertos. [...] Los ojos de Luciano me miraban fijamente, fijamente, como si quisieran traspasarme”. Resulta significativa, y no casual, la obsesión de Carmen por los ojos. En opinión de Óscar Mata Juárez: “La mirada es el elemento más significativo en la narrativa de Amparo Dávila. [...] Siempre hay una mirada en un momento significativo de la narración, siempre una mirada dice o calla todo, una buena cantidad de sus cuentos culminan con una mirada” (2008 15).

El tiempo parece detenerse en este intervalo del cuento donde, así lo señala el narrador, Carmen parecía “una figura fantasmal que se desplazaba entre las rocas”. La imagen espectral es acompañada por el sonido de una pieza musical que oficia de banda sonora al patetismo de la situación y genera una cortina de preparación para el final. De esta manera, irrumpe la canción *The Last Time I Saw Paris* desde el reloj musical que

los hijos le habían regalado a la madre en su último cumpleaños.<sup>7</sup> El hechizo se rompe antes de que puedan subir al cuarto y se desata por fin la resolución del cuento: “No alcanzaron a llegar al final de la escalera. Unos fuertes golpes en la puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía” (137). Se abren desde aquí tres posibles desenlaces: a) que la policía entre a buscar al hermano debido a las movilizaciones estudiantiles del día anterior, confirmando el paradigma de realidad e invalidando el sueño de Carmen, es decir, la transgresión o ilegalidad; b) “que su sueño ha sido tan vivo que le ha trastornado los nervios por las implicaciones culpígenas que representa” (González, 2017 121), avalando el triunfo de la normativa patriarcal que se traduce en el colapso nervioso de la joven; o bien, c) que la policía entre a buscar a Carmen por el homicidio de Luciano ocurrido en el sueño, confirmando así el hecho fantástico que marca el desafío y posterior ruptura/triunfo con el orden instaurado durante todo el cuento.<sup>8</sup>

En todo caso, mediante este final abierto la autora apuesta todas sus fichas al juego distópico y plurisemántico que pueda provocar la última frase del cuento, donde vemos ingresar a la policía dentro de la casa ante la sorpresa de todos (incluida la nuestra). Descansar el peso y la estructura de la narración sobre esas líneas no solo es un riesgo que se corre cuando se apela al final *de efecto* (lo sabía muy bien Horacio Qui-

7. Creemos que la alusión y presencia de esta canción tiene su referente directo en el tiempo de escritura del cuento y que dialoga con él a modo de marca o efecto de realidad. Se trata de la película homónima *The Last Time I Saw Paris* (1954), cinta romántica basada en el cuento “Babylon Revisited” (1930), de F. Scott Fitzgerald. La película fue dirigida por Richard Brooks y tuvo como protagonista ni más ni menos que a Elizabeth Taylor. Aquí el tráiler con la canción: [bit.ly/2kXeSnp](http://bit.ly/2kXeSnp). Sin embargo, para entender mejor el paisaje emotivo y psicológico de la escena es conveniente retrotraerse una década atrás hasta el origen de la canción, ya que *The Last Time I Saw Paris* [La última vez que vi París], fue compuesta por Jerome Kern, con letra de Oscar Hammerstein II, y lanzada en 1940. La canción cobró carácter icónico a partir de la película *Lady Be Good* (1941) donde fue interpretada por Ann Southern y gracias a lo cual obtuvo el Oscar a Mejor canción original. La escena de la película donde se representa la canción se puede ver aquí: [bit.ly/2kVBV1L](http://bit.ly/2kVBV1L). En mi opinión, así es como verdaderamente suena la escena de Carmen siendo llevada hacia su dormitorio por su hermano en pleno trance onírico.

8. El final con *sueño realizado* como recurso en realidad no resulta original dentro del género y tiene una larga tradición (de la cual seguro AD estaba al tanto), y que acaso haya comenzado con este relato breve llamado “La sentencia”:

Aquella noche, en la hora de la rata, el emperador soñó que había salido de su palacio y que en la oscuridad caminaba por el jardín, bajo los árboles en flor. Algo se arrodilló a sus pies y le pidió amparo. El emperador accedió: el suplicante dijo que era un dragón y que los astros le habían revelado que al día siguiente, antes de la caída de la noche, Wei Cheng, ministro del emperador, le cortaría la cabeza. En el sueño, el emperador, le cortaría la cabeza. En el sueño, el emperador juró protegerlo.

Al despertarse, el emperador preguntó por Wei Cheng. Le dijeron que no estaba en el palacio; el emperador lo mandó buscar y lo tuvo atareado el día entero, para que no matara al dragón, y hacia el atardecer le propuso que jugaran al ajedrez. La partida era larga, el ministro estaba cansado y se quedó dormido.

Un estruendo conmovió la tierra. Poco después irrumpieron dos capitanes, que traían una inmensa cabeza de dragón empapada en sangre. La arrojaron a los pies del emperador y gritaron: Cayó del cielo.

Wei Cheng, que había despertado, la miró con perplejidad y observó: Qué raro, yo soñé que mataba a un dragón así.

Wu Cheng'en

(Autor chino del siglo XVI) (Bioy Casares, 2010 402-03).

roga cuando escribió “El hijo” o “El hombre muerto”, por ejemplo, como tantos otros) sino que implica un dominio cabal de las palabras a utilizar en función de una estrategia narrativa que finalmente se logra imponer en el texto. Allí es donde mejor se aprecia la experiencia y el oficio de AD.

En cuanto al tipo de final, es decir, a su explicación con relación al argumento, el de “El desayuno” entraría en la categoría “c” de las que propuso Cortázar, esto es: “Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural [...] los que admiten una explicativa alucinación” (1994 13). Así, el sueño de Carmen es una muestra de resistencia ante la razón que impone el orden civilizado y abre las puertas a expresiones vedadas de sexualidad y erotismo, de amor y de culpa, y habilita la explosión de fuerzas internas que contienen otras clases de violencias y autodestrucciones (Luna, 2008), como el suicidio o el homicidio, que son vividas muy intensamente por los sujetos deseantes en la narrativa de AD y, en especial, por sus mujeres:

Aparte de la locura que aparece como un resultado de la infracción de las normas de la vida patriarcal, existe otra, que nace a partir de la sujeción extrema de las mujeres a su condición de tal. [...] Se trata de mujeres que no infringen nada, sino que se sostienen en un profundo sentido de resignación a su condición genérica, pues han renunciado a ser ellas mismas en beneficio de los otros, sin recibir a cambio ni siquiera una valoración positiva a su sacrificio [...]. Para las mujeres casadas, la sociedad tiene asignado un lugar específico: el hogar, un lugar donde el trabajo realizado no es improductivo económicamente. En él deben realizarse a través de ser esposas, madres, amas de casa, educadoras, de tal forma que esos papeles, aparte de ser su obligación ineludible, son a la vez sus posibles gratificaciones. Pero cumplir día a día con esos roles, sin existir siquiera algún tiempo libre para dedicarlo a ellas mismas, termina por colmarlas de hastío y de angustia (González, 2017 121).

Para finalizar, la otredad de este tipo de realidades alternas –por ejemplo, la que procede del mundo de los sueños en este cuento–, ha logrado plantear con éxito ciertas problemáticas, pero nos ha costado muchos años decodificarlas. Esto sucede incluso hoy con obras que explotan masivamente ante nuestros ojos de manera tardía, como *El cuento de la criada* de Margaret Atwood, originalmente publicada en 1985. No fue sino hasta que llegó la serie televisiva, en 2017, que mucha gente ingresó a esta lectura, ¿adelantada, premonitoria? ¿Pasa lo mismo con Amparo Dávila? Por fortuna, en sus textos no se agotan las implicancias teóricas, ni literarias, ni políticas. En este sentido, una escritura que resiste es una escritura valiosa, no importa el momento en el que se pare frente a nosotros. Aunque sea a destiempo, no sigue invitando a reflexionar.

**Bibliografía citada**

- Amatto acuña, Alejandra. “La literatura fantástica: el carácter fascinante de su naturaleza.” *Ritmo 32. Imaginación y crítica*, n° 35, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 9-17.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”; “Posdata”. *Antología de la literatura fantástica*. Edición de J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares. Sudamericana, Buenos Aires, 2010, pp. 7-14.
- Cázares, Laura. “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones.” *Casa del Tiempo*, Cariátide, Amparo Dávila: un reconocimiento a sus ochenta años, 2008, pp. 75-79.
- Cortázar, Julio, “Del sentimiento de lo fantástico.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI, México, 1967.
- . “A Amparo Dávila.” *Cartas 1937-1963*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2000, p. 393 [20 de junio de 1959]; p. 439 [29 de abril de 1961]; p. 469 [15 de enero de 1962].
- . “A Amparo Dávila.” *Cartas 1965-1968*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2012, pp. 39-42 [23 de febrero de 1965].
- . “Algunos aspectos del cuento (1962-1963).” *Obra crítica 2*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1994, pp. 365-85.
- . “Felisberto Hernández: Carta en mano propia.” *Obra crítica 3*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1994, pp. 261-69.
- Cota Torres, É, y Mayela Vallejos Ramírez. “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en *El huésped* de Amparo Dávila.” *Revista de Filología y Lingüística*, Vol. 42, Número especial. Universidad de Costa Rica, San José, 2016, pp. 169-80.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. FCE, México, 2009.
- González Pérez, Victoria. *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*. [Tesis de grado para Doctor en Humanidades-Literatura, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.], México, marzo 2014.
- . *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, 2017.
- Kitzia Bravo Alatríste, Paula. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo.” *Tema y Variaciones de Literatura*, n° 30, Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco, 2008, pp. 133-55.

- Luna Martínez, América. "Amparo Dávila o la feminidad contrariada." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 39, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.
- Mata Juárez, Óscar. "La mirada deshabitada. La narrativa de Amparo Dávila." *Tema y Variaciones de Literatura*, n° 12, Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco, 2008. pp. 11-24.
- Mercado, Gabriela. "Dialogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en La cresta de Ilion de Cristina Rivera Garza." *Revista de Humanidades*, n° 22, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2007, pp. 45-75.
- Morales, Ana María. "Paradigmas, códigos de funcionamiento de realidad, estatuto de realidad. Hacia una configuración de lo fantástico como un sistema de ilegalidades." *Seminario de literatura fantástica hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, febrero 2019.
- Morales, Ana María y José Miguel Sardiñas, editores. *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*. Cálamo, Valencia, 2007.
- Salazar, Severino. "Tres encuentros con Amparo Dávila." *Fuentes Humanísticas*, Vol. 28, n° 53. UAM-A, 2016, pp. 113-17.



E  
N  
T  
R  
O  
P  
Í  
A  
S  
  
L  
I  
M  
I  
N  
A  
R  
E  
S

*Claudia S*

## El núcleo de las estrellas

*Altair Martins*

(Traducción de Soledad Mernis Fernández)<sup>1</sup>

*Porque es, de hecho, entre otras,  
la percepción del contorno  
una de las más nobles  
funciones del Puente de Varolio.  
Constanzio Varolio*

No obstante la lluvia de gotas largas, casi añicos de espejo, noto, un tanto aturdi-  
do, que nadie se moja. Entonces paso a prestar la debida atención a la cosa-nueva, eso  
que es simplemente la lluvia y las personas secas, y descubro que la mayor novedad es el  
hecho de que ninguno se da cuenta ni de las dos, ni de las dos en una.

Después vuelve el sol, y un brillo intenso indica el vapor de los hombres. Es cuan-  
do las personas pasan a modificarse espectralmente, derramando sus contornos: la masa  
corporal se derrite, y todos adquieren, en un decir menos intuitivo que técnico, la belleza  
de la llama. Es entonces que el sol, un sol aguado de Onetti, retoma su plenitud cítrica de  
ocaso, y las personas tienen hambre y fosforescencia.

En semiótica, Peirce denomina tales imágenes fluidas de índices, como las som-  
bras y las siluetas, en su naturaleza algo líquida e inexacta.

Estas son las primeras consideraciones del narrador, todavía recorriendo la alame-  
da entre el Instituto de Física y el de Matemáticas.

---

1. Altair Martins (Porto Alegre, 1975) es doctorado en Letras por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Es Profesor de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Ha escrito cuentos, novelas así como textos para teatro. En lengua española le edita Adriana Hidalgo la novela *La pared en la oscuridad* (Prêmio São Paulo de Literatura 2009). *El núcleo de las estrellas*, publicado originalmente en el libro *Enquanto água* (2012), se encuentra ya traducido al inglés y al húngaro. [www.altairmartins.com.br](http://www.altairmartins.com.br)

Soledad Mernis Fernández es montevideana con raíces en el interior del país. Periodista en diversos medios, fue editora y redactora responsable durante cuatro años del mensual "Vientos del Paso Molino y Belvedere". Algunos de sus poemas han sido publicados en la serie ODISEO (I al IV) en Montevideo. En Buenos Aires fue finalista del Concurso 2005 de Editorial Nuevo Ser, formando sus poemas parte de la "Antología: Poesía y Narrativa actual". A punto de culminar su Licenciatura en Letras en FHCE (Udelar), incursiona ahora en la traducción de escritores brasileños.

A él, doctorado en semiótica, nada le había llamado tanto la atención desde que viera, por Internet, el anuncio de una estrella que había muerto hace miles de años-luz de su percepción. Y entonces es como si una dimensión nueva se abriese en ese instante y le bastase para escapar de aquella estructura bastante firme que le aseguraba en la bolsa externa, un tanto vertiginosa, de la realidad. Y por lo tanto la lluvia de espejo, no alcanzando la masa corpórea de las personas, pone en duda la red de relaciones entre hombres y la lluvia-ella-misma, un yo y tú para Martín Buber.

Pero el efecto plasmático, término de Langmuir, deja al narrador perdido en una categoría de ceguera algo semejante a un astigmatismo brutal: la trasposición de los contornos produce un desbordamiento de los colores esenciales, un efecto tal de dilución como ocurriría en toda mezcla, si el solvente excediese lo disuelto. Ahora vea: viene la lluvia de espejo y el agua disuelve lo que los hombres concentran. Un agua tan pura como invisible. No moja, apenas refleja. Y entonces las personas se diluyen y el desconfort parece venir del hecho de que las siluetas difusas no se imponen por la sugestión, sino por la afrenta. Las manchas se van componiendo de los mismos colores catalogables que tenían los cuerpos cuando todavía eran cuerpos. Y, mirando sus manos, es evidente para el narrador que él ya no retiene ni un color ni un volumen: es un garabato más que camina por el salón de clases a su escritorio, en el campus I de la Universidad. Y todo aquello le representa una adecuación confortable a la vacuidad de cada individuo y una fuga incesante de cada línea que vuelve a las personas muy distintas entre sí.

Casi llega a su escritorio y ya nota que el vaciamiento humano se expande con la falta limítrofe de los contornos. Limítrofe, porque enseguida otros profesores se cruzan con el narrador y hablan cosas distintas venidas de la misma mancha que los mezcla en una coautoría discursiva de Julia Kristeva.

El narrador esboza la primera hipótesis en un cuaderno tan pronto se encierra en el escritorio y va hacia la ventana, de donde ve en el pimentón humano en que las personas se mezclan y palidecen para casi un mismo tono. El ángulo de visión le permite entrever que no se trata de una expansión plana, sino por el plano imaginario euclidiano, perpendicular, de las artes plásticas. Al contrario: de cada ángulo de visión, se modifican las impresiones de la imagen, sensación fantasmagórica, bajo el efecto de la incidencia de la luz.

De ahí le resulta la hipótesis, casi certeza, de que las manchas reproducen dilatación volumétrica, yendo del centro de las representaciones humanas a la realidad externa, en graduación de colores. Las personas cercanas forman una malla de interrelaciones casi invisibles, pero significativas y mezcladas; se vuelven un género, algo inevitable, ni feo ni bello, y asustador.

Y con todo se presentan sorprendentemente felices, dando la impresión, suave y sofocante, según George Perec, de estar sin músculos ni huesos. Después del esbozo de esa prueba, le falta al narrador entender por qué razón la mancha general basta para añadir euforia a la normalidad.

Al arrancar el auto, él nota ya el diluvio humano que alcanza las calles. Las personas se vuelven luz, fluídas como la parte del aire cantada por Paez. Y entonces el narrador no cabe en el auto y conduce por entre globos humanos y una algaraza polifónica de Bakhtin.

En casa todo es preparación para la fiesta de casamiento de la cuñada. Los niños están en el apartamento de la abuela materna, donde pasaron la noche, y la empleada viene a preguntar si el narrador quiere que le sirva café. La mancha diligente de la empleada, tan color de tierra clara, casi sólida al centro, se va volviendo calvinamente leve en los extremos hasta desvanecerse, evidenciando la discreción de la mujer que le cuida la casa. Y la empleada se vuelve hacia el narrador y le pregunta de nuevo, ya mezclando colores como el viento que revuelve los granos claros sobre la superficie más oscura, y positivamente el profesor acepta, sí, necesita un café, gracias. Entonces la empleada flota en un cuadro de Chagall. El narrador se derrama sobre la mesa, una mancha muy cansada, y acompaña el dibujo que enciende el fuego y se vuelve difuso al punto de permitir acompañar todo lo que hace, los caprichos, en una transparencia toda dedicada que antes el narrador apenas podía sospechar.

Después, el narrador se baña en y lejos de la ducha, porque ya se siente en tres habitaciones de la casa, desnudo y, más que expuesto, en la tercera naturaleza de Paracelso, sutil entre el espíritu y el cuerpo. Él ya está mezclado con la empleada, que le prepara en el cuarto de al lado, las ropas para el casamiento. Y, antes que el narrador saliera del baño, percibe, en la puerta del fondo, la presencia de la esposa que lo invade. Y, cuando es besado, en la puerta del cuarto, el narrador siente un honesto enojo, porque la esposa, aunque esposa, se va tornando demasiado envolvente y paradójicamente menos suya. (Es evidente que otros la tocaron). Y entonces transitan los dos por una extrañeza nueva, de una libertad privada, que no es otra cosa que un pasaje de Maquiavelo: antes de aquella ocupación vivían, aunque casados, en el respeto a sus propias leyes. Ahora ella entra en el baño, y en cuanto parte de él se baña, parte de ella se viste. Envueltos en todo aquello, ya lavan con la empleada la loza en el piso de abajo, y la sienten también en el baño, también en el cuarto. Y, pensando consigo, pensando con ellos, ya se imagina haciendo el amor con ella, más ella, y se prevé, dentro de la realidad que los torna completamente permeables, sofocado o ahogada, indefinidamente muertos. Y descubren que no hay cómo no despedir a la empleada.

Y con todo parten para la iglesia, como padrinos del casamiento. Y arrastran parte de la empleada hasta la esquina, donde ella desaparece, diluída en el fermento de los colores primos, nuevo parentesco elemental de Levi Strauss.

En la iglesia, todos sienten el mismo calor. Cristo no hace distinción alguna: son todos hermanos sin secretos, y se casan no sólo los novios, sino todos los invitados, inclusive el sacerdote, que también tiene voz en el sí colectivo. Allí ya se sienten en la fiesta y el narrador imagina con todos que aquel casamiento será el primero a cuya luna de miel los invitados ya comparecen. Pero, al cortar la torta, también el narrador está llevando a los invitados para la casa, donde, supuestamente tomada como la de Cortázar, cabrán todos los de todas las casas donde él y la esposa también caben. Y ya no siente enojo hacia la mujer, porque es como si ella no existiese o coexistiese, y las cosas del mundo cristiano se pudiesen cumplir en la idea de hombre y mujer como uno solo. Y el narrador sonríe, porque tampoco siente ya enojo consigo mismo y puede gozar masturbándose en una masa común que engulle todo, sin fronteras entre un individuo y otro. No le asombran, por eso, las ideas tristes que se obstinan en aparecer, porque el narrador acepta/hace aceptar el natural egoísmo del pensamiento humano, opuesto a la inercia y al estancamiento. Comprende/es comprendido que hay mucho que entender en aquella expansión del hombre tan opuesta al humanismo, por ejemplo si se trata de una expansión del sujeto o un retroceso del mundo. La última hipótesis lleva al ahogamiento del individuo, en la teoría de Lacan, pero el narrador ya no consigue concentrarse ni en la tesis ni en la antítesis, porque ya se siente también con los hijos y con la suegra. Y acepta/hace aceptar por fin que la lluvia, aquella lluvia, una lluvia tan lluvia que [lluvia]<sup>3</sup>no le alteró nada del mundo, porque apenas volvemos a ser el núcleo de las estrellas, y ya sintiendo dificultad para pensar solo, se siente muchos y se olvida de sí mismos, acostumbándose a aquel flujo perpetuo de Bergson apud Borges, que a fin de cuentas, nada supera la metáfora de un diluvio.

# NOTAS TRANSVERSALES

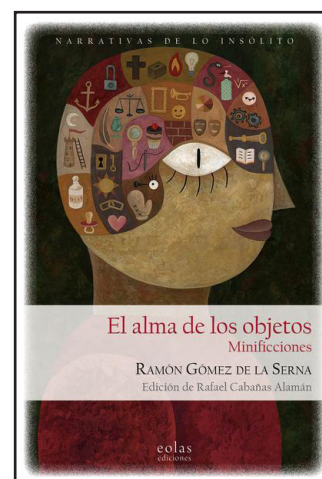


## ***El alma de los objetos. Minificciones, de Ramón Gómez de la Serna***

***Patricia Núñez Bonifacino***

(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)

Gómez de la Serna, Ramón.  
*El alma de los objetos. Minificciones.*  
Edición de Rafael Cabañas Alamán.  
Colección Las Puertas de lo Posible.  
Narrativas de lo Insólito,  
Editorial Eolas, León, 2019.



La tarea conjunta de la editorial Eolas y del Grupo de Estudios literarios y comparados de lo Insólito y perspectivas de Género (GEIG) de la Universidad de León hizo posible la puesta en marcha de la colección “Las puertas de lo insólito. Narrativas de lo posible”, con la intención de jerarquizar y difundir aquellas manifestaciones en las que se erosiona el plano estable de lo conocido dando lugar a la irrupción de lo insólito, en la literatura escrita en español. El catálogo cuenta, hasta el presente, con nueve volúmenes que buscan acercar al público ficciones no miméticas: incursiones en lo fantástico, lo absurdo, la ciencia ficción, entre otros. Incluye obras inéditas así como reediciones de autoras y autores reconocidos del siglo XIX, tales como Emilia Pardo Bazán, o contemporáneos como José María Merino, uno de cuyos textos inspira el nombre de la colección.

El presente volumen es una selección –al cuidado del Dr. Rafael Cabañas Alamán– de textos de Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963), fecundo y controvertido escritor cuyo afán innovador fue decisivo en las vanguardias españolas de principios del siglo XX. De incansable y vasta labor: fue ensayista, poeta, narrador; incursionó en el teatro, el cine, la radio y el periodismo. “Monomaniaco de la literatura” –como gustaba decir de sí mismo– forjó un estilo único en el campo intelectual y artístico en que se desempeñó: el “ramonismo”, concepto que trasciende desde uno de sus libros

para dar cuenta de su sello. A través de su revista *Prometeo*, así como en las tertulias del café *Pombo*, inauguró la experimentación con el lenguaje y las formas heredadas, y encontró en las “greguerías” el medio eficaz de creación. Sus apariciones públicas de conferencista circense montado sobre un elefante o vestido de Napoleón; su despacho atestado de objetos “decorativos” comprados en la feria del Rastro; sus relaciones sentimentales que no se ajustaban a la moral al uso, fueron construyendo la imagen de un autor frívolo y molesto que opacó su esencia de lúcido creador. Víctima de su propio personaje, viajó a América cuando cayó la República, sin pronunciarse en contra de los militares sublevados, lo que le valió el juicio de “neutral” y fascista. Una posterior visita a Franco, así como sus publicaciones en el periódico falangista *Arriba* solo acrecentaron una opinión, en cierta medida parcial, respecto del paradójico accionar de quien pregonaba un “anarquismo ibérico”. A todo esto debe agregarse una opción pertinaz por las “greguerías hasta la muerte” (para la crítica una forma ya anquilosada) que no contribuyó a la justa valoración de tan rica y prolífica obra. Celebrado y rechazado, los versos de Alberti testimonian su condición “incongruente inverosímil pero / ramón genial ramón solo ramón.”

En su libro *Lo uno y lo diverso*, Guillén afirma que la importancia de la lectura –como “arranque” y “destino” de toda antología– es lo que conduce la fecunda actividad del antologista, en la búsqueda de renovadas recepciones de una obra. No hay selección que no sea arbitraria y especialmente compleja en el caso de una labor multifacética e inabarcable como la del esquivo Gómez de la Serna. En la presente edición, el destacado ramonista Cabañas Alamán, con rigor académico y claridad expositiva descubre y acerca –a quienes leen por primera vez a Gómez de la Serna como a especialistas en su obra– una selección de textos que se resignifican al ser incluidos en nuevas reagrupaciones.

El presente volumen tiene su punto de partida en la invitación a leer los textos de Gómez de la Serna como parte de las “narrativas de lo insólito” –primer tamiz– que los incorpora a las literaturas disidentes del contrato mimético y visibiliza algunos mecanismos que lo hacen posible: el humor, lo absurdo o lo fantástico entre otros. De esta manera se reposiciona la figura del autor en un contexto mayor donde se revaloriza su carácter pionero en cuanto a descubrir dimensiones escondidas en el universo de lo real.

El título del libro, *El alma de los objetos*, es otra guía para la lectura en función de la relevancia que tienen los objetos en la literatura de Gómez de la Serna, lo que confirma su protagonismo en novelas, su varia obra breve y ensayos como “Las cosas y el ello” de 1934. Cabañas Alamán rastrea esta obsesión (reconocida y estudiada por personalidades como Torrentes Ballester o Borges) en aquellos textos que por medio de la mirada insólita, oblicua y siempre atrevida del autor sobre las cosas, las convierte en objetos dignos de anécdota o historia. Convencido de que los mismos podían trascender a las personas en ese ser “de nadie, sino de ellos” Gómez de la Serna se les acerca y los

descubre desde una luz o una sombra inquietante la mayoría de las veces, pero no exenta de respeto y casi siempre de afecto.

Como parte del título, a modo de subtítulo, la categoría teórica “Minificciones” funciona como otra coordenada de lectura e instala la obra de Gómez de la Serna en un debate de categorías “posmodernas”, que a la luz de la ironía y la paradoja desmontan convenciones textuales y conforman un hito en el enclave teórico de la estética de la brevedad. Más allá de taxonomías y matices en cuanto al alcance del género, rasgos como la concisión en la escritura, la condensación semántica en función del carácter estético y ficcional de los textos, llevan a un nuevo posicionamiento –más justo y acertado– de la innovadora obra de Gómez de la Serna.

En el prólogo al volumen, Cabañas Alamán presenta al autor español como el defensor de una poética que parte de la realidad pero indaga en las aristas menos obvias de la misma, en una apuesta por la novedad de formas y temas que da sustento a sus experimentaciones vanguardistas. A partir de allí fundamenta y desarrolla lo que anticipa el título del libro y establece como criterio de selección el protagonismo de los objetos tangibles al rastrear en el universo literario de Gómez de la Serna la presencia insistente de los mismos. Los libros que sirven de soporte a la antología son: *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918), *Greguerías selectas* (1919), *Libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones* (1922), *El alba y otras cosas* (1923), *Ramonismo* (1923), *Gollerías* (1926, 1946), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935, 1942, 1945), *Total de Greguerías* (1955, 1962) y *Caprichos* (1956). Esta nómina evidencia la amplia revisión de la que parte el editor y la lectura panorámica que promueve, facilitando a los lectores una aproximación al periplo de la creación ramoniana sustentada en doce obras que jalonan la intensa actividad de Gómez de la Serna. El aporte de textos inéditos (catalogados en la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh) que Cabañas Alamán transcribe directamente de documentos manuscritos del autor español, enriquece el corpus y eleva el nivel de la publicación.

Los límites lábiles de las creaciones ramonianas llevan al editor a advertir, con acierto, que algunos textos podrían pertenecer a más de uno de los cuatro apartados en los que distribuye los textos seleccionados y que constituyen guías para la lectura al configurarse como posibles epígrafes: “El optimismo vitalista”, “Los objetos y el alma”, “Los objetos insólitos” y “Perspectivas de la muerte”; cada sección se cierra, a modo de colofón, con un texto inédito, a excepción del último que incluye uno más. En la presencia variopinta de objetos que recorren los textos, algunos son recurrentes como los relojes, espejos, faroles o lámparas, otros menos, como el sifón que encierra la esencia de Buenos Aires en su alma “entusiasta” y “fervorosa”, pero lo que es común a todos es la mirada excéntrica sobre los mismos apelando a la carga visual propia de la metá-

fora, así como las asociaciones insólitas que irradian en múltiples sentidos y consigue resignificarlos. Gómez de la Serna somete cosas y humanos a un doble proceso de animación-cosificación y relaciona las propias experiencias, la imaginación, los recuerdos, con técnicas propias de la vanguardia o heredadas del esperpento, donde no faltan la ironía y el humor.

En el primero de los “bloques temáticos”: “El optimismo vitalista”, el editor opta por aquellos textos en los que los objetos trasuntan emociones o sentimientos positivos. Así en “Las gafas del abuelo” y gracias a los cristales cargados de la experiencia del fallecido abuelo, unos hermanos huérfanos logran revertir su natural rivalidad al transformar las gafas en monóculos; el mismo efecto se da en “La sensibilidad de los cuadros” cuando la mala noticia de un telegrama conmueve al “retrato cubista” o en “El reloj de la risa” capaz de alegrar bodas, bautismos o tediosas conferencias. En otros casos los objetos, humanizados, se cargan de sensualidad como la baraja que siente “voluptuosidad al ser barajada” o los maniqués que se desnudan en las noches “cerrando los ojos de largas pestañas”. No falta el aspecto lúdico y la experimentación con la sonoridad del lenguaje, por ejemplo en el texto que cierra este bloque: “Sobre las campanas” las mismas son consideradas “oferentes” porque “dan, dan, dan”. La mirada heterodoxa de Gómez de la Serna, hace de lo cotidiano algo insólito y consigue, gracias a esta operación, elevar una realidad muchas veces miserable o decadente.

El segundo apartado: “Los objetos y el alma” tiene su eje en esta última en tanto está presente en la obra de Gómez de la Serna desde sus inicios. Cabañas Alamán analiza su presencia “multiforme” desde 1912, en textos como el ensayo “Alma” y el libro *Tapices*, entre otros. Una de las minificciones a destacar es “Cedulario del alma” del libro *Gollerías* de 1946 en el que evalúa criterios de clasificación de las almas. Aquí Gómez de la Serna reedita la idea planteada en el prólogo a *Greguerías* de 1917 a propósito del deseo y la imposibilidad de observar las almas por el telescopio. En ese texto el autor afirmaba que “Nuestra alma está hecha de Greguerías”, en 1946 en la búsqueda de un criterio de clasificación más apropiado para las almas, recurre a la enseñanza de su maestro “Silverio Lanza que clasificaba a la humanidad en dos grandes grupos, como a las almendras, en dulces o amargas, es decir, agradables o desagradables”. Aunque no contento con esta tipificación agrega una tercera variante: almas como “las almendras garrapiñadas o a esos pedazos de azúcar cande que dan en las boticas”, imagen “atrevida” a su juicio.

El tercer grupo lo constituyen “Los objetos insólitos” y es en el que se reúnen aquellos textos más explícitamente marcados por las premisas del absurdo, el humor o lo sobrenatural. Cabañas Alamán fundamenta esta sección rastreando en la obra de Gómez de la Serna la predilección del artista por las formas que apelan a liberar la

realidad, como las “fantasmagorías” y el absurdo entendido como “posición contra la costumbre”. Por este motivo es posible encontrar minificciones que rozan lo truculento como “Los rompecabezas del ogro” en el que la criatura es entrenada a base de “niños descuartizados” o lo inquietante como en “Las lámparas” donde un hombre expuesto a las luces de un teatro tiene una “indigestión de lámparas” que el doctor no puede sacar de su cabeza, o el texto de “Nuevas Greguerías” en el que se sugiere que “Quizás nos matan y nos suplantán por retratos...”. El inédito que cierra la sección compendia todos estos aspectos en un diálogo de tazas capaces de advertir el miedo de las personas que las usan: “Sentimos cómo les tiembla el pulso” dice una de ellas; Gómez de la Serna da con el objeto “banal”, “olvidado” y lo transforma en potencial testigo que, antes mudo, denuncia el falso equilibrio de las apariencias.

El último grupo de textos asedia el tema de la muerte, tan afín y ambiguo en la obra y en la vida de Gómez de la Serna. “Perspectivas de la muerte” mantiene la agudeza y notas de humor propias del autor aunque se evidencia el giro hacia la desolación. El universo urbano, presente en toda la obra, adquiere aquí un sesgo fúnebre: “Cada losa de las aceras es una losa funeraria”; los faroles son “tristes enlutados”, los transeúntes el blanco de una “motocicleta ametralladora”. Los objetos se revisten de un sesgo amenazante: bufandas, cinturones, trajes o cortinas son potenciales peligros para los humanos que los poseen o manipulan y cuando parecen salvarse de la muerte –como lo sugiere el inédito que cierra el libro en el que las sartenes son las únicas de luto ante la muerte del Señor de la casa–, una greguería advierte: “Una muñeca es una niña muerta con la que juega una niña viva”.

Esta edición de Cabañas Alamán permite a los lectores aproximarse a un aspecto de la vasta obra de Gómez de la Serna en que los objetos trascienden su propia materialidad y se vinculan con lo humano desde ángulos insospechados, no exentos de misterio aun en la más concreta cotidianidad. También contribuye a entender cómo el artista español descubre el alma de los objetos a través de la experimentación con el lenguaje, en su particular modo de trabajar el material que hereda y en su opción por cultivar formas que indagan en lo fantástico y lo insólito que confirman su capacidad creadora, transgresora y pionera.

Vale destacar el objeto libro, de diseño impecable, que sumado al cuidado de la edición, el rigor de composición, la inclusión de textos inéditos, jerarquizan la publicación y hacen de este volumen un verdadero tributo al inclasificable Ramón Gómez de la Serna.

## Del otro lado de la mecha: apreciaciones acerca de *Mordida* de Mercedes Estramil

**Luana Varela**

(Consejo de Educación Secundaria  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Estramil, Mercedes.

*Mordida*.

Hum, Montevideo, 2019.



En las novelas que componen el corpus de Mercedes Estramil la narración focalizada en la perspectiva masculina no es nula, aunque sí poco frecuente. Títulos como *Hispania help* (2009), *Washed Tombs* (2018) e incluso el conjunto de relatos de *Iris play* (2016) –que nace de sus columnas en la *Revista Bla*– poseen, como característica común a sus narradoras, personajes femeninos típicamente tercermundistas delimitadas por el estilo ácido de la autora que traza sus fortalezas como reflejos irremediables ante un contexto en general crudo, yermo a cualquier expectativa de avance personal, aunque nunca inverosímil. Innovando en sus propios universos ficcionales, la novela *Mordida* incursiona en una serie de rupturas dentro de lo que implica su propio estilo. La utilización de narradores múltiples, la aparición en voz propia de caracteres desplazados de la centralidad de su obra global, desde la principalidad del hombre en el relato como también los personajes en la tercera edad, son algunas de las singularidades que enriquecen al argumento de este texto que se erige desarticulante.

Comenzando con un largo viaje de carretera desde Montevideo hacia el Chuy, Christian Moreno, siendo el primero de los narradores y el motor del argumento, acarrea toda la brutalidad y la violencia de un hombre criado para serlo, y las lleva consigo en la misma *pick-up* en que se dirige, objeto al que glorifica como manifestación y extensión de una virilidad de la que se jacta como estilo de vida. Meticulosamente entallado por

una prosa autodescriptiva, se perfila como un personaje tosco, dedicado en demasía a su físico, a sus perros y a nada más; violenta también al lector –la víctima última de su paso abrupto– desde las primeras líneas:

me extiende el tique con lentitud y desde arriba va pasando la vista por el volante, por el panel polvoriento, por el piso cubierto de botellas, papeles, por mi pantalón deportivo de marca con algo de grasa, por los Caterpillar barrosos, hasta dejarlo en mi mano izquierda, la del tatuaje en el puño [...] Escupe el “señor” como un insulto, pero mentalmente ya le metí un disparo entre los ojos. (9)

La agresión, las mentiras, la ira en sus múltiples formas y un egocentrismo incesante caracterizan a este arquetípico hombre opresor rellenando una inestabilidad e inmadurez emocional que encuentran su génesis en la infancia y se exteriorizan en todos los vínculos que establece a lo largo del texto, siempre breves, siempre intensos y completamente cargados de su necesidad de dominio.

Es posible entender como antecedente de su construcción a dos personajes que, aunque muy distintos entre sí, figuran en obras previas de la autora confirmando lo mencionado al inicio de este trabajo.

La novela *Irreversible* (2010), en cuyo argumento también se implica la temática del largo viaje por carretera, las amantes y la necesidad del alejamiento, erige como protagonista a un vendedor ambulante de videos caseros, rutinario y solo, que vivencia los extraños sucesos de un pueblo cualquiera del interior del país. El detalle introspectivo al que permite acceder la narración omnisciente avala al lector a inmiscuirse en los procesos internos del personaje, aunque sin la perspectiva intimista que siempre promueve el relato en primera persona. Arturo Butor, en consideraciones generales, poco se vincula a Christian Moreno: instalado en la comodidad de sus cincuenta años, venera a la tranquilidad y gusta carecer de la necesidad de buscar expectativas; sus encuentros sexuales fuera del matrimonio, como único aspecto temerario en su insulso devenir, son absolutamente apáticos y no generan en su cotidianeidad ni un solo desequilibrio; aún en los momentos en que aparenta haber un atisbo de sensibilidad y emoción, planteando la posibilidad de un sentir por parte de Arturo hacia su amante estable – denominada como Ella, sin nombres propios que le otorguen relevancia alguna- la idea de cualquier forma de pasión es eliminada: “es un hombre de naturaleza no agresiva, dado a la reflexión y a llevar las cosas de la vida con calma y resignación” (2010 9). Sin embargo, a pesar de la diferencia abismal en la idiosincrasia de los personajes que resultan prácticamente antitéticos, Arturo Butor podría considerarse un pilar trascendente en la génesis del protagonista en la novela que nos ocupa. La principalidad masculina, la tendencia a la evasión, la preferencia por los vínculos en que se es dominante ante la actitud de sumisión de la mujer involucrada: “por eso cree haberla elegido, porque es el tipo de mujer que no da problemas ni exige demasiado, no le va a hacer una *histérica* ni una *mujer fatal*, no lo va a llamar

a su casa para sembrar la duda ni le dirá que quiere planchar sus camisas o servir su cena aunque le trague el semen con convicción y sin perder una gota” (2010 51).

En segundo lugar resulta inevitable entender, como otro posible precedente, al personaje de Qingming que figura en *Washed Tombs*, la penúltima novela de la autora. Como ex pareja de la protagonista, sus apariciones en el texto son escasas, aunque no así las menciones a él. De hecho, gran parte del accionar de la narradora gira en torno a una actitud vengativa hacia él –padre de un único hijo en común– que a pesar de su ausencia física sobrevuela la cotidianeidad de esta mujer hacia la que ha ejercido un abuso multiforme que ella detecta y aborrece, pero no siempre impide. Descrito como –lo que percibo– un irónico cliché de machismo y tiranía, en esencia, él y Christian son cortados por la misma cuchilla. Sin embargo, y a pesar de esta coincidencia que resulta explícita hasta cierto punto, el vínculo entre estos no podría llegar a más que una comparación superficial.

En *Mordida* confluyen bajo una forma particular estos dos precedentes, otorgando visibilidad al pensamiento y las conductas más íntimas del hombre despreciable, cuya violencia no se asume caprichosa, sino hija de un contexto dado. La construcción del personaje en su formalidad, tanto como la del individuo en la ficción, derivan en un relato que evidencia la cara que no se quiere ver, la reprochable, y la devuelve –desde la boca propia de la marginalidad– a una sociedad que, aún enmarcada como uruguaya, se tiñe de universalidad en la especificidad de una historia que contar en uno de los tantos mundos posibles en que ocurriría.

La postura misógina del personaje en general no deja espacio a la vacilación a lo largo de la obra “–No me gustan las mujeres en general atrevidas, las que se hacen las putas. O sos puta o no sos. No elimino el chat, son trofeos y siempre anda con clave” (21). Teniendo como única proyección hacia el futuro al avance de la *pick-up* por la carretera, entre sucesos y evocaciones, Christian se ve envuelto, mayormente, en eventos que involucran a una mujer, aun llegando a destino. Este solitario y extenso recorrido para él no es una novedad: “Hice este viaje infinidad de veces, en diversos coches, con distinta gente. Mujeres, casi todas. Les encanta viajar y que otro conduzca. Ninguna toma conciencia de que el asiento del acompañante huele a muerto. Se acomodan como un gato en la cesta y maúllan cuando les viene la gana de hacer pichí” (9).

Fue llevado a cabo “Con todas, creo que con todas las que duraron algo” (13), aunque el único encuentro que se detalla de forma duradera, paradójicamente, es el que tiene con “la mujer del Chuy” (10) con la que nunca viajó lejos.

Sus vínculos con personajes femeninos, signados por un mayor o menor grado de ausencia, forman parte activa en su devenir –a pesar del desprendimiento que lo caracteriza– y suelen estar unidos a la maternidad, ya en su existencia o en su falta: Navidad,

la madre de su hija Mabi; Tamara, la que nunca tuvo un hijo pero: “Dejar que cuide a Mabi es darle una ilusión [...] como si Mabi fuera una extensión mía” (10); Leila, la “que se sacó mi hijo” (29). Todas zurcidas por una manipulación unísona, a la que excede Dolores Gálvez, una abuela circundada por el olvido.

Como pareja de turno, Tamara cumple el rol de la espera y la especulación. El tratamiento de este personaje, junto al del principal, posee la particularidad de ser doblemente retratado, en el discurso del otro que lo evoca y lo construye, y a la vez desde la primera persona. Este recurso se utiliza en ambos de forma inversa: Christian narra desde el comienzo proporcionando a la novela el impulso de su intensidad, mientras que Tamara cierra en los capítulos finales equilibrando el relato del primero, y reivindicándose desde una perspectiva propia que otorga al texto la circularidad necesaria y el brillo esperanzador de un final insospechado.

En una entrevista, Estramil expresa: “La literatura no es para dar mensajes [...] me parece que eso es contraproducente para la narrativa misma”. El tono de su escritura, carente de solemnidades, suele tender hacia una arista irónica que en general está presente como una marca de autor intachable. En *Mordida*, sin embargo, el alcance de esto es relativo y allí también radica su carácter rupturista: en cada episodio subyace el deseo remoto de que, eventualmente, alguien o algo enmiende lo que en algún punto la sociedad arruinó.

## Bibliografía citada

Estramil, Mercedes. *Irreversible*. Hum, Montevideo, 2010.

---. *Washed Tombs*. Hum, Montevideo, 2017.

---. *Mordida*. Hum, Montevideo, 2019.

“Conversamos con Mercedes Estramil sobre *Mordida*: «La violencia está en nosotros».” *Montevideo Portal*, 11 dic. 2019. [www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Conversamos-con-Mercedes-Estramil-sobre-La-mordida--La-violencia-esta-en-nosotros--uc738310](http://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Conversamos-con-Mercedes-Estramil-sobre-La-mordida--La-violencia-esta-en-nosotros--uc738310)

## **SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

### **Sobre la Revista**

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Equipo editorial está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. La revista tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, *Tenso Diagonal* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. *Tenso Diagonal* tiene una frecuencia de publicación semestral, a fines de junio y fines de diciembre.

4. La revista contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

### **Condiciones Generales**

1. *Tenso Diagonal* acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos por medio del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), o a través del registro en el sitio web de la revista. Los formatos aceptados son: doc, docx u odt.

2. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

3. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

4. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

5. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

6. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

## **Normas para la Presentación de Trabajos**

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de esta, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación*, n<sup>o</sup>, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

## **Normas Éticas**

### ***Responsabilidades de los directores y del Equipo editorial***

1. Los directores y el Equipo editorial de la revista asegurarán la calidad del material que se publica, con criterios objetivos, descartando toda discriminación en función de pertenencia étnica, orientación sexual y creencia religiosa, filosófica o política de los/as autores/as.

2. Los directores y el Equipo editorial deberán proteger la integridad y reserva de la información confidencial suministrada por los colaboradores de la revista.

3. Los directores y el Equipo editorial tienen vedado el uso del material no publicado para su beneficio personal o institucional sin el consentimiento y aprobación expresa de los colaboradores.

4. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a seleccionar y asignar evaluadores idóneos para la revisión de las publicaciones, de acuerdo a su área de competencia y experticia.

5. Los directores y el Equipo editorial garantizarán el anonimato de los evaluadores y de los autores del material recibido.

6. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a evitar todo conflicto de interés entre los participantes de la producción.

7. Los directores y el Equipo editorial se obligan a publicar correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas si la circunstancia lo exigiera.

8. Es responsabilidad de los directores fomentar la transparencia, de acuerdo al protocolo de evaluación de la revista y según normas y pautas establecidas; así como comunicar los resultados de los dictámenes de los evaluadores.

9. Los directores y se comprometen a cumplir con los plazos de publicación establecidos.

10. *Tenso Diagonal* no cobrará a los/as autores/as o colaboradores/as ningún cargo por la publicación de sus trabajos, los que estarán disponibles online y libremente a partir de la publicación de la revista.

### ***Responsabilidades de los evaluadores***

1. Los evaluadores se comprometen a aplicar criterios claros y objetivos en sus revisiones, eludiendo todo tipo de discriminación étnica, sexual o religiosa de los autores/as.

2. Los evaluadores se obligan a advertir a la dirección de la revista acerca de posibles conflictos de intereses, previo a la aceptación de los artículos a evaluar.

3. Los evaluadores se comprometen a colaborar voluntariamente en un proceso de revisión riguroso y ecuánime.

4. Los evaluadores deberán conocer y respetar los protocolos de evaluación establecidos por la revista, así como el cumplimiento de los plazos establecidos por la dirección editorial.

5. Los evaluadores deberán respetar la confidencialidad del material encomendado a revisión, y a no difundir o utilizar los contenidos de los artículos evaluados.

### **Responsabilidades de los autores**

1. Los autores o colaboradores se harán responsables por el contenido de sus artículos, y deben garantizar la fiabilidad de los datos entregados, así como también garantizar la originalidad del material enviado y de no infringir los derechos de autor de terceros.

2. *Tenso Diagonal* rechaza firmemente cualquier situación de plagio, parcial o total. El autor o colaborador debe evidenciar un correcto reconocimiento de las fuentes utilizadas.

3. Los autores deben expresar los posibles conflictos de intereses de cualquier índole que pudieran existir, ya sea por incompatibilidades relacionadas a intereses económicos, pertenencias institucionales, posiciones académicas, relaciones laborales o personales.

4. Es de exclusiva responsabilidad de los autores el envío del material bajo el formato y las directrices de estilo establecido por la revista. *Tenso Diagonal* se reserva el derecho de rechazar aquellos envíos que no se adecuen a las de presentación.

5. *Tenso Diagonal* no acepta trabajos publicados con anterioridad, sea cual sea el formato en el que se sustente, o que estén en proceso de publicación en otras revistas o editoriales.

### **Política Antiplagio**

Teniendo en cuenta su declaración de exigencia de originalidad, *Tenso Diagonal* publica trabajos originales e inéditos producidos por una o más personas que declaran su autoría. Los autores, al pretender publicar en *Tenso Diagonal*, deben aceptar las normas y condiciones de la revista, haciendo constar que su trabajo es original e inédito. Asimismo, que no poseen compromisos con otras revistas o editoriales.

Con la intención de asegurar el carácter de original e inédito de los contenidos de la revista, los editores se comprometen a llevar a cabo un riguroso control de antiplagio sobre los trabajos recibidos. Estos controles se efectúan a través de una operación interna del Equipo editorial utilizando diversas herramientas de búsqueda en Internet y de otros repositorios bibliográficos, además del recurso de herramientas informáticas de antiplagio.

Conjuntamente, en la instancia del arbitraje, se solicita a los evaluadores –como conocedores de las fuentes y especialistas en el tema– que también presten atención a factibles indicadores de plagio.

## Declaración de Privacidad

Para *Tenso Diagonal* es fundamental garantizar la ética de los artículos que se publican. Por tal motivo, todos los involucrados en el proceso de publicación (Equipo editorial, autores y evaluadores) se comprometen a conocer y actuar de acuerdo a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales.

Los nombres y las direcciones de correo electrónico recibidos en esta revista se utilizarán, de modo exclusivo, para los fines establecidos en ella y no se compartirán a terceros o para su usufructo con otros propósitos.

## Proyecto Tenso Diagonal

Proyecto Tenso Diagonal es una entidad sin fines de lucro, integrada por académicos latinoamericanos, que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico a través del impulso de investigaciones, publicaciones de libros y de la revista, y eventos académicos –como todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2016-19), entre otros. Todas las actividades llevadas a cabo por Proyecto Tenso Diagonal se sustentan por medio de aportes de sus directivos o donaciones de amigos; por consiguiente, Proyecto Tenso Diagonal no exige ningún tipo de pago por sus acciones –tampoco efectúa remuneraciones–; asimismo, para preservar su independencia y autonomía, no admite avisos publicitarios externos.

Funciona bajo el patrocinio de: Díaz Grey Editores (Nueva York, Estados Unidos), Grupo de investigación “Literatura y Cultura del Norte de México” (LICUNOME) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), “Devir-Amazônia: Grupo de pesquisa em Educação, Literatura e Interculturalidade” de la Universidade Federal de Rondônia (Brasil), “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” (G.I.L.F.U., Uruguay) y “Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante” (Uruguay).

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826. Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 00598 29243568

Autoridades actuales:

Mag. Marcelo Damonte

[marcelo.damonte@tensodiagonal.org](mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org)

Dr. Claudio Paolini

[claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org)

Mag. Virginia Frade

[virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)

## CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

*Tenso Diagonal* convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 30 de setiembre del 2020. Los artículos serán recibidos, para su evaluación, a través del correo electrónico de la revista ([revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)) o por medio de su registro en este sitio.

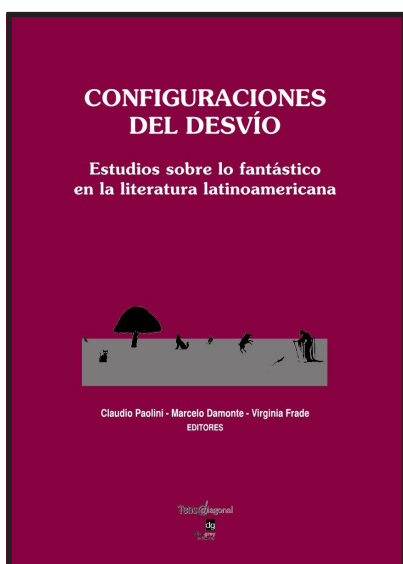
Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

En cuanto a la sección “Territorios Usurpados”, que en esta oportunidad será coordinado por el Grupo de Pesquisa Devir Amazónico (Rondônia-Brasil) y el Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante (Montevideo-Uruguay), tendrá como temática las transformaciones y crisis eco-ambientales y sociales que tienen lugar en el mundo, vistas desde el lugar de la literatura, la cultura y el arte. En ese sentido, se busca pensar las sensibles y determinantes relaciones entre seres humanos y no humanos, a partir de la perspectiva que relaciona la literatura y la vida en este planeta.

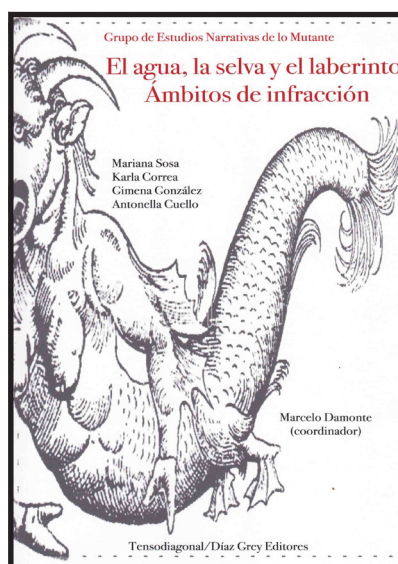
Las relaciones violentas y por momentos destructivas entre los humanos y su biosfera llevan a atender con mayor seriedad una perspectiva eco-crítica, bioética, que involucre vectores temáticos como los de la animalidad y las narrativas metamórficas, desde el punto de vista de una deconstrucción de la mirada antropocéntrica, especialmente. El actual contexto pandémico problematiza esta situación, haciendo visible la incidencia e interferencia de las políticas neoliberales capitalistas en la vida del hombre y las especies vegetales y animales que lo circundan. Irrupciones, todas estas, que han escapado, en muchos casos, al control de las sociedades racionales de occidente, y desatados catástrofes medioambientales y perturbaciones de todo tipo. De ese modo, temas como la deforestación y su relación con los nuevos virus que se expanden, el reordenamiento en torno a la convivencia en las ciudades en crisis, las grandes movilizaciones, movilidades o desplazamientos dentro de las estructuras y sistemas que organizan la vida en el planeta y mantienen cierto equilibrio entre los individuos que lo habitan, denuncian un choque que, en la mayoría de los casos, involucra a la especie humana y su potencial de aniquilación de su entorno inmediato.

Todos estos tópicos pueden ser reflejados por la literatura, por los estudios culturales, las ciencias humanas y el arte, con el fin de recuperar voces, visitar utopías, reconocer elementos distópicos, y de esa manera señalar territorios críticos desde narrativas disidentes, que discuten la experiencia del hombre y su relación con las otras subjetividades no humanas, en contextos y devenires diversos, en términos de potencialidades eco-estéticas, bioéticas, culturales y simbólicas.

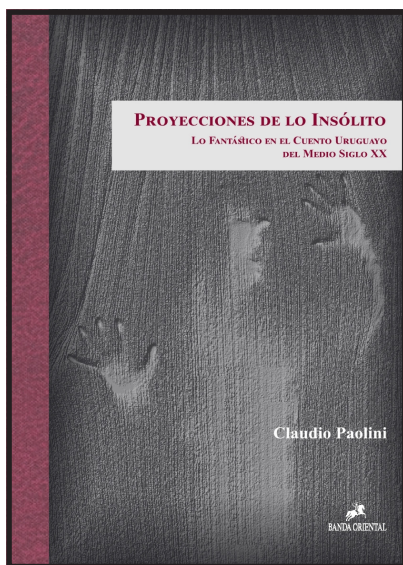
## LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL*



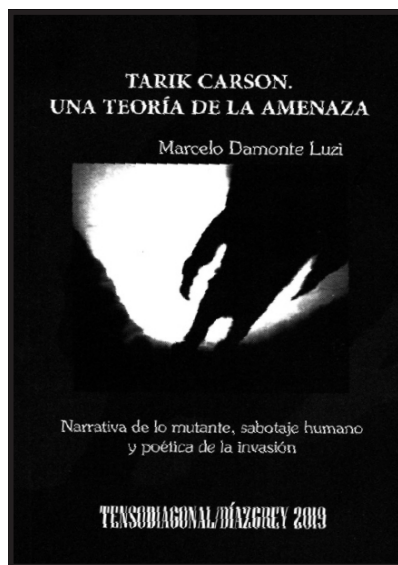
Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.



Damonte, Marcelo, coordinador. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.



Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2019. 480 págs.



Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2019. 192 págs.