

LEJANA. REVISTA CRÍTICA DE NARRATIVA BREVE**NÚM. 14 (2021): EL POSTHUMANISMO Y LA NARRATIVA BREVE HISPÁNICA**DOI del número: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14>

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Disponible en línea: <https://ojs.elte.hu/lejana/issue/view/35>**ÍNDICE****Artículos monográficos**

- pp. 1-17. Giuseppe Gatti: Ejemplos de deshumanización en la antesala del posthumanismo. Reificación y des-subjetivación del ser humano en *El patio*, de Jorge Edwards, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1660>
- pp. 18-30. Fernando Gabriel Pagnoni Berns: Fronteras porosas en “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1661>
- pp. 31-45. Ludmila Soledad Barbero: Demasiado post-humanas: cruces entre especies en relatos de Elvira Orphée y Marosa di Giorgio, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1664>
- pp. 46-57. Gerardo Cruz-Grunerth: Construcción y destrucción de un cuerpo posthumano, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1666>
- pp. 58-69. Z. Márió Nemes: La naturaleza como montaje total. César Aira, Alexander von Humboldt y la naturaleza posthumana, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1667>
- pp. 70-82. Daniel Zavala Media: “Criaturas extrañas somos todos”: metamorfosis, posthumanismo y pensamiento del cuerpo en *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.908>
- pp. 83-94. Graciela Sarti: La perspectiva del trans/posthumanismo en *La piel intrusa* (2019) de Yanina Rosenberg, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1670>
- pp. 95-110. Ilinca Ilian: Las aporías del transhumanismo: “La segunda celeste” de Alberto Chimal y *Sinfín* de Martín Caparrós, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.966>

Estudios

- pp. 111-124. Rodrigo Olay Valdés: “Silvio en el Rosedal”, de Ribeyro: cuando el medio es el fin, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.445>
- pp. 125-140. Iram Isaí Evangelista Ávila: Elementos fantásticos y simbólicos en “Tiempo destrozado” y “El espejo” de Amparo Dávila, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.936>

- pp. 141-154. Berenice Romano Hurtado: Cuerpo, escritura y silencio: La letra como refugio en *Los abismos de la piel* y *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* de Lourdes Meraz, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1672>

Rincón del doctorando

- pp. 155-171. Jorge Antonio Sánchez Rivera: “El hombre sirena” de Samanta Schweblin, o los elementos neofantásticos en la contemporaneidad, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.935>

Reseñas

- pp. 172-174. Rafael Cabañas Alamán: Claudio Paolini: *Proyecciones de lo insólito: lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX* (2019), <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.892>
- pp. 175-178. Ádám András Kürthy: Humberto López Cruz: *Tetrapalabra. Cuatro ensayos sobre letras cubanas* (2020), <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1674>
- pp. 179-181. Sandra Mendoza Vera: Carmen María Pujante Segura: *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)* (2019), <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1675>
- pp. 182-184. Gabriella Zombory: José Luis Nogales Baena: *Hijo de todo lo visto y lo soñado. La narrativa breve de Sergio Pitol* (2019), <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1677>
- pp. 185-188. Petra Báder: Ramón Gómez de la Serna: *El alma de los objetos. Minificciones* (ed. Rafael Cabañas Alamán, 2019), <https://doi.org/10.24029/lejana.2021.14.1662>



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

EJEMPLOS DE DESHUMANIZACIÓN EN LA ANTESALA DEL POSTHUMANISMO REIFICACIÓN Y DES-SUBJETIVACIÓN DEL SER HUMANO EN *EL PATIO*, DE JORGE EDWARDS

Giuseppe Gatti

Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma

Universitatea de Vest de Timișoara – Rumania

g.gatti@unimarconi.it

giuseppe.gatti@e-uvt.ro

Resumen: Se propone en estas páginas un análisis del volumen de cuentos *El patio*, que Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) compuso en su juventud, a lo largo del periodo 1950-1952. Nuestro enfoque se propone analizar la forma a través de la que el escritor traslada al plano ficcional los mecanismos que pretendían gobernar no solo la vida social e individual sino también los cuerpos y las conductas de los ciudadanos en la época de gestación del volumen. A partir de las líneas teóricas trazadas por Foucault, Braidotti y Bourdieu, entre otros, se pretende evidenciar de qué manera Edwards describe críticamente los fenómenos de “incorporación forzada” de normas y valores dominantes que la estructura social vigente imponía como efecto de una verdadera biopolítica de la existencia. La deshumanización que el autor denuncia se refiere a una forma de biopolítica que manipula los cuerpos sociales para forzarlos a asimilar normas que los sujetos creen “libremente elegidas”. Dos son las formas de deshumanización que se pueden detectar en los cuentos escogidos: o bien una modalidad que —sin conducir a la creación de monstruos y *cyborgs*— lleva a la reificación del ser humano, sobre todo de sexo femenino; o bien una modalidad que niega la “experiencia práctica” del cuerpo e impone la “normalización forzada” de la conducta subjetiva.

Palabras clave: Jorge Edwards, narrativa chilena del siglo XX, *El patio*, deshumanización, biopolítica.

EXAMPLES OF DEHUMANIZATION AT THE BEGINNING OF POST-HUMANISM REIFICATION AND DE-SUBJECTIVATION OF THE HUMAN BEING IN JORGE EDWARDS'S *EL PATIO*

Abstract: In the next pages we will propose an analysis of the volume of stories *El patio* that Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) composed between 1950 and 1952. Our approach aims to analyse the way in which the writer transfers to the fictional level the mechanisms that were intended to govern not only individual and social life but also the bodies and behaviours of citizens. From the theoretical lines drawn by Foucault, Braidotti and Bourdieu, among others, we

will try to show how Edwards critically describes the phenomena of “forced incorporation” of dominant norms and values that the current social structure imposed as an effect of a true biopolitics of existence. The dehumanization that the author denounces refers to a form of biopolitics that manipulates social bodies to force them to assimilate a sort of “control and domination rules” (even if the subjects considers these as a “free choice”). Two forms of dehumanization can be detected: either a modality that—without leading to the creation of monsters and cyborgs—leads to the reification of the human being, especially the female; or a modality that denies the “practical experience” of the body and imposes the “forced normalization” of subjective behaviour.

Keywords: Jorge Edwards, 20th century Chilean narrative, *El patio*, dehumanization, biopolitics.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1660>

Recibido: el 9 de junio de 2020

Aceptado: el 15 de agosto de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

*Porque ella había decidido que la infancia no podía cargar
con tanto secreto, con tanta obligada necesidad de callar.
(Dina Díaz, La ballena de Jonás)*

*Durante un día entero, el sótano abovedado y sofocante
se llenó con el murmullo rítmico, monótono y profundo
de la oración que se desprendía de los cientos de labios
que contestaban alternativamente al recitativo siempre uniforme,
al rumor apagado, oscuro, que se renovaba miles de veces como las olas.
(Margit Kaffka, Hormiguero)*

I – Reacción a lo preestablecido y “construcción cínica” de la identidad subjetiva

En el año 1983, Michel Foucault dictó en la universidad estadounidense de Berkeley un seminario centrado en el cinismo de la antigüedad griega y latina, volviendo pocos meses después a reelaborar esas lecciones en un segundo curso dictado en la primera parte de 1984 en París, en el Collège de France. A partir de aquellas sesiones, en estudios posteriores el filósofo francés recuperó sus reflexiones previas acerca de los continuos intentos que los poderes contemporáneos llevan a cabo a diario para establecer normas, fijar reglas y gobernar la vida del ser humano, interviniendo en la conducta cotidiana de los individuos como efecto de un afán normalizador que apunta al disciplinamiento del sujeto y a conseguir una *normación disciplinaria*. Esta se realizaría a través de la introducción de moldes dirigidos a la consecución de ciertas prácticas de comportamiento social, con el objetivo de conseguir un cierto “resultado de orden”. La *normalidad* vendría, así, a medirse sobre la base de la cercanía de las actitudes individuales y colectivas al modelo, convirtiendo en *anormal* a quién no sepa ajustarse a esta norma: de ahí el riesgo de la *degeneración*, aplicable, “a los individuos o series de individuos que se apartan de su tipo específico” (Foucault, 2012b: 208).¹

Según Foucault, la acción de resistencia del ser humano, tanto a nivel individual como a nivel colectivo (es decir, el apartarse del “tipo específico” impuesto por la normación disciplinaria), frente a los propósitos normalizadores del poder, debe asentarse precisamente en el plano de la conducta cotidiana: esto conlleva la necesidad ética para el individuo de volver a reapropiarse de la vida ordinaria mediante un trabajo que Foucault considera de “ética personal”. Frente a las imposiciones de los poderes gubernamentales y frente a los intentos de regulación de la existencia, el ser humano debería comprender que su propia vida tiene que convertirse en la materia misma de la ética. El llamado del filósofo francés apunta a subrayar la importancia de una nueva adquisición por parte del hombre contemporáneo de su propia vida cotidiana, una conquista diaria que puede lograrse mediante un “esfuerzo de conducta” que el *yo* lleva a cabo sobre *sí mismo* y que se constituye como una respuesta consciente frente a los modelos impuestos por las estructuras de la *gubernamentalidad*. De este modo, existiría una posibilidad de

¹ Vincenzo Sorrentino, en su estudio “Biopolítica, liberalismo y libertad en Foucault”, analiza el concepto de *normación disciplinaria* y sostiene que la noción “consiste en la introducción de un modelo optimizado en función de un cierto resultado [...]”; por lo que *normal* es quien es capaz de conformarse a esta norma, *anormal* quien no lo consigue” (Sorrentino, 2012: 54).

apropiación de la existencia como producto de un compromiso entre lo individual y el precepto social, puesto que el mismo Foucault usa el concepto de *gubernamentalidad* para referirse a “la confluencia entre las técnicas de dominación ejercidas sobre los otros y las técnicas de *sí mismo*” (Foucault, 1994: 445).² En esta lógica se inserta la figura del cínico antiguo, entendido como un sujeto capaz de asumir su propia vida —hasta en los pormenores que en apariencia resultan irrelevantes— como el objeto principal de su propia visión de la existencia, de su percepción de sí y también como herramienta para construir una vida verdadera (Foucault alude explícitamente a la *vraie vie*). Es decir, lo que se plantea es la construcción de un *bíos* personal que funcione como “testimonio de la verdad”, o sea, como una forma existencial dirigida a invertir las relaciones de poder existentes y a subvertir los modos de vivir asentados y aceptados ciegamente.

La referencia a la vida de los cínicos de la antigüedad resulta coherente y compatible con los postulados foucaultianos si se vuelve atrás la mirada hacia la tradición filosófica grecolatina, para la cual es innecesario que el ser humano oculte parte de su propia existencia: el modelo humano del cínico clásico puede quedarse bajo la mirada de los demás puesto que su vida, al no cometer él ninguna acción deshonesto ni digna de reproche, se vuelve irreprochable. En el marco de nuestro enfoque, es esencial reflexionar acerca de que el hecho de no ocultar nada de la propia vida significa, en particular, no ocultarse detrás de los modelos socialmente codificados, de las expectativas generalizadas por el hábito, de las convenciones sociales impuestas y menos aun de los códigos de conducta preconstituidos. En oposición a estos modelos socioculturales de regulación *a priori* de la existencia, el cínico testimonia “la verdad de la propia vida” a través de su propia praxis vital, que se convierte en una *crítica militante* de las estructuras sociales y de poder consolidadas gracias al conformismo imperante. A partir de este principio de no-disimulación, la actitud filosófica y social del cínico se coloca en el plano de una reprobación a todas las convenciones culturales y de pudor que se han considerado socialmente válidas, convenciones que el entramado sociocultural comparte sobre la base del principio de la dúplice división artificial entre la esfera de lo público y de lo privado, y de lo masculino y lo femenino.

Cuando el cínico afirma que la existencia individual debe entenderse “como instrumento táctico de lucha, de subversión puntual de las relaciones de poder que intentan a diario gobernar nuestra vida” (Lorenzini, 2012: 111), está afirmando que la existencia subjetiva debe convertirse en una *construcción estratégica*: “estratégica” en cuanto tiene que configurarse como una forma de resistencia ante la eficacia normalizadora del poder, y sobre todo ante la imposición de reglas y normas de conducta establecidas por las convenciones del pudor aceptadas. Así, la vida del sujeto, en la interpretación foucaultiana, debe percibirse como una construcción subjetiva para hacer frente a las jerarquías de poder establecidas y, sobre todo, debe verse como una creación ético-política de la que cada individuo debería ser *autor*. En los textos literarios que se analizan en estas páginas —unos cuentos que el escritor chileno Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) compuso en su juventud y que fueron recopilados en el volumen titulado *El patio*, publicado en

² En el ensayo titulado “Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad”, Daniele Lorenzini reflexiona sobre la importancia de una nueva adquisición por parte del hombre contemporáneo de su existencia que se logre “a través de un *trabajo de sí sobre sí mismo* que se configura como el revés militante del poder gubernamental” (Lorenzini, 2012: 111).

1952— nos proponemos dos objetivos: en primer lugar, aplicar las reflexiones planteadas por Foucault al contexto sociocultural de la ciudad de Santiago de Chile a lo largo de la década de los años cincuenta del siglo XX, sobre la base de la identificación de los rasgos idiosincrásicos más representativos de la prosa de ficción del autor, que “escribe de la burguesía, atrapada en un presente de fantasmas aristocráticos y mala conciencia, de la opresión de la mujer y de un exilio innmercedo. En Edwards el discurso del pasado y presente de la burguesía se modula en un intento de autorrescate [...]. Por otro lado [el autor plantea] la necesidad de escaparse de un mundo atrofianete” (Schulz Cruz, 1994: 14).

Paralelamente a este primer nivel de análisis —que enlaza con los motivos centrales de la narrativa del autor presentes en sus más conocidas y estudiadas novelas (*Los convidados de piedra*, 1978; *El museo de cera*, 1981; *La mujer imaginaria*, 1985; *El anfitrión*, 1987; *El inútil de la familia*, 2004)— se propone en estas páginas un acercamiento a los relatos escogidos desde la perspectiva de un “posthumanismo sesgado”. Es decir, se tratará de comprobar: a) en qué grado los textos primerizos de Edwards abarcan tanto el espacio conceptual de los procesos de deshumanización como el ámbito de las reflexiones sobre biopolítica y biopoder, y b) bajo qué modalidad de representación literaria se preocupa el autor por las formas de deshumanización que, si bien no conducen a la creación de monstruos y *cyborgs*, pero sí llevan a la reificación del ser humano, sobre todo si es mujer, y a su conversión en muñeca u objeto sin voluntad, según una *necesidad histórica* que se construye a través de la “opinión” consolidada.

Si el marco literario en el que se inscribe la redacción y la publicación del volumen de Edwards coincide con una etapa histórica próspera de las letras chilenas (pensemos en la publicación de títulos como *Hijo de ladrón*, 1951, de Manuel Rojas; *Coronación*, 1957, de José Donoso; *Para subir al cielo*, 1958, de Enrique Lafourcade, entre otros), el ámbito sociocultural en el que se generan los cuentos de *El patio* es el de una familia burguesa tradicional que se enriqueció gracias al negocio de transporte de exportaciones y que permitió al joven Jorge recibir estímulos culturales ya desde temprana edad (sintonizó desde pequeño con la lectura y el teatro gracias a su madre y se volvió amante de la música gracias a la pasión de su padre).

Sin embargo, la condición de privilegio socioeconómico que caracterizó la infancia y la adolescencia del joven Jorge acarreó también la experiencia sombría del contacto con la rígida enseñanza jesuita que se le impartió en el antiguo colegio San Ignacio, ubicado en el centro de Santiago. En el instituto, el joven tuvo que lidiar con la austeridad religiosa y moral de la institución en la que se estaba formando y tuvo también que convivir con la experiencia de la enfermedad, debido a una pleuresía que lo mantuvo un año sin ir al colegio. Fue en esa época de tránsito de la pubertad a la edad adulta cuando el joven Jorge empezó a sentir el peso de la conformación artificial de modelos culturales impuestos por las maquinarias familiares e institucionales, percibiéndolas por vez primera como mecanismos que pretendían gobernar la vida individual y los cuerpos de los ciudadanos, manteniendo inmutable un *status quo* socioeconómico de tipo estamental.³ Fue aquella una etapa reveladora, en la que el joven sintió

³ La percepción por parte de Edwards del peso de la estructura artificial e inicua de los modelos sociales, económicos y culturales impuestos por las instituciones y por la familia se vuelve explícita en las declaraciones del mismo

con claridad el lastre de los fenómenos de “incorporación forzada” de normas y valores dominantes que la estructura social vigente pretendía imponer como efecto de una suerte de biopolítica de la existencia “que interviene los cuerpos para forzarlos a asimilarse a una norma que los sujetos creen *libremente elegida*” (Guerra Palmero, 2012: 138). Ante la exigencia de sustraerse a tales prácticas de “normalización forzada” —y ante la necesidad de manifestar abiertamente y sin recelo su pasión por la literatura, que hasta ese momento había sido una práctica secreta e imposible de realizar en una familia en la que se predicaba que nadie podría ganarse la vida escribiendo— el joven Jorge empieza a desarrollar una estrategia defensiva de desvinculación de la normatividad familiar social: comienza a elaborar una visión personal de la vida en la que separa las obligaciones y el “deber ser” de cuño ideológico, por un lado, del sentido de libertad ligado a la autocreación del individuo, por el otro.⁴ Se vuelve una suerte de “cínico del siglo XX”, según la terminología foucaultiana, buscando no solo su propio modelo existencial, sino tratando de alcanzar también una forma artística (la literatura) que le permita llevar a cabo una *crítica militante* de las estructuras sociales, culturales y de poder consolidadas; se plantea, así, una etapa vital “llena de dudas y de conflictos entre el *deber ser* y el descubrimiento de lo que verdaderamente quería para sí” (Modiano, 1994: 9). Una fase vital en la que el *deber ser* alude al sistema sociocultural vigente en Chile, donde los mecanismos de perpetuación de modelos consolidados y reacios al devenir histórico garantizan el mantenimiento de un orden social que se afirma como una suerte de “orden residual”, ajeno a los estímulos externos y a los agentes del cambio. Un sistema comunitario que rechaza el cambio —percibido como un gesto traumático que amenaza el *status quo* vigente— y que anhela la repetición, según un modelo sociocultural para el que la repetición “anuncia el advenimiento de la Ley, del Nombre-del-Padre en el lugar del padre asesinado, muerto; el acontecimiento que se repite recibe su ley retroactivamente, a través de la repetición” (Žižek, 2003: 95).

Lo que se propone en las páginas que siguen es, precisamente, una lectura de los textos de ficción de nuestro autor a partir de la inscripción del sujeto en la doble categoría foucaultiana, por un lado como a) un individuo cautivo del *deber ser*, es decir, un sujeto sometido al poder del Otro por efecto del control y de la vigilancia que este ejerce sobre el primero (de ahí nace la conversión del ser humano en objeto sin voluntad, cuya identidad acaba desestructurada o, incluso, negada); por otro lado, como b) un individuo cínico según la acepción foucaultiana, o

escritor, quien en su libro autobiográfico *Los círculos morados* (2013), alude precisamente al despertar de su conciencia moral y de su discernimiento ético: “En diversos momentos de mi infancia, mi adolescencia, mi juventud, incluso en mi juventud ya un poco avanzada, tuve visiones agudas, intensas [...] de esa injusticia social dramática que nos mostraba el padre Hurtado. Siento a menudo que fui un niño intimidado, en cierto modo idiotizado, pero que sufría continuos remezones de escándalo, de consciencia social alarmada, bruscamente despertada” (Edwards, 2013: 139).

⁴ De nuevo, en el volumen autobiográfico *Los círculos morados* la voz de Edwards se refiere al proceso que lo llevó a una visión personal de la vida desvinculada de las obligaciones sociales y de las barreras culturales impuestas por modelos ideológicos reaccionarios, hasta alcanzar paulatinamente un sentido de libertad ligado a la autocreación cultural del *yo*. Alude Edwards al rol de su preceptor, el padre Hurtado, en el proceso de adquisición de las herramientas culturales para alcanzar una verdadera amplitud de mirada: “Cuando apareció en el San Ignacio, en el fragor de nuestra adolescencia, solía llegar a la clase de apologética con un montón de libros recién aparecidos en Francia. [Nos mostraba] *La náusea*, de ese joven filósofo y novelista que se llamaba Jean-Paul Sartre. [...]. Y después nos exhibía la cara desesperada de Federico Nietzsche en la tapa de un libro [...]” (Edwards, 2013: 135-136).

sea, un ser humano que es capaz, en cambio, de construir una identidad propia como herramienta básica para el conocimiento de sí y el de-sometimiento a los códigos impuestos. Así lo ratifica el propio Foucault, cuando observa cómo “hay dos sentidos que pueden aplicarse a la palabra *sujeto*: *sujeto* sometido al Otro por medio del control y la dependencia, y *sujeto* aferrado a su propia identidad para alcanzar la consciencia o el conocimiento de sí” (Foucault, 2001: 1046).⁵ Esto significa que nuestra lectura de los textos debe analizar al sujeto como un “conjunto de límites históricos y efectivos de la acción” que se originan en un espacio que se convierte al mismo tiempo en una *posibilidad* y en una *limitación*. ¿Por qué posibilidad y/o limitación? Porque, las anécdotas descritas en los relatos de Edwards plantean un discurso en el que el sujeto (femenino, en ambos casos) se encuentra frente a ciertos límites impuestos por una cierta estructura de poder y se halla, a la vez, ante la posibilidad de ejercer una crítica de este poder que le permita alcanzar una consolidación íntima de la propia identidad. Se trataría, en suma, de aplicar a los textos presentes en *El patio* lo que Foucault denomina con el término de “cuestión de la verdad”, que puede resumirse en la dialéctica entre, por un lado, la *sujeción* del ser humano y, por el otro, los *modos de subjetivación* que este intenta poner en práctica en el campo gubernamental, donde el poder impone sus límites y sus códigos de conducta.

II – Prácticas de incorporación de prejuicios de género

“La Virgen de cera”, el primer relato que se examina, es un texto construido sobre la denuncia de la represión de actitudes de liberalización del cuerpo femenino, asociado a la idea de que lo que la estructura sociocultural considera “pecado” —sobre todo cuando este se asocia a la sexualidad— va a merecer su castigo. Se accede, a partir de la presente reflexión, al campo de la bioética y, en un sentido más amplio, a las distintas lógicas de apropiación patriarcal del cuerpo femenino que despojan a la mujer de toda posibilidad de decisión acerca de su propia conducta. La anécdota que da origen al desarrollo ficcional remite a la apuesta entre dos adolescentes que dejan pasar las horas en un patio doméstico, en una casona de la burguesía santiaguina, durante una tarde de verano soleada en que se encuentran solos, sin la presencia de adultos. A la voz masculina se le atribuye un nombre, Pedro; a la voz femenina solo un pronombre, ella. La apuesta entre los dos consiste en averiguar si la joven tiene la valentía para sacarse las prendas íntimas en el medio del patio. El texto resulta, así, construido desde la perspectiva de una focalización que subraya la imposición de una “normatividad social” relativa solo al cuerpo y a la conducta femeninos, siendo además esta normatividad impuesta en un contexto espacial de marca doméstica (la cocina, el comedor y el jardín): se plantea, así, una visión de conjunto de ámbitos hogareños y amenos caracterizados por la inclusión de símbolos como la mariposa o la misma virgen, que enlazan con las construcciones culturales dominantes en la época de la redacción del relato. El escenario en el que acontecen los hechos es, en principio, un contexto femenino, una morada marcada por el sosiego de los quehaceres domésticos diarios —se alude a “la puerta

⁵ Así en el texto francés original: “il y a deux sens au mot *sujet*: *sujet* soumis à l’autre par le contrôle et la dépendance, et *sujet* attaché à sa propre identité para la conscience ou la connaissance de soi”.

entornada de la cocina [que] dejó ver una hilera de verduras en descanso” (Edwards, 1994: 46)— en el que irrumpe el desafío procedente del mundo varonil. No es casual, de hecho, que el sesgo de la mirada sea el del personaje masculino; el mirar, en el cuento, es un acto dirigido hacia el cuerpo femenino, al asumir el chico una postura de “espectador” que sanciona la reificación del cuerpo de la joven. Estamos de nuevo enfrentados a lo que Foucault denomina con el término “cuestión de la verdad” y que se expresa a través de una forma de poder que impone una *clasificación* de los sujetos en categorías predeterminadas, obligando a los miembros de la sociedad a aceptar una suerte de “verdad desde arriba” que debe ser reconocida tanto por el sujeto mismo como por el contexto sociocultural de referencia, puesto que el poder (entendido como conjunto de instituciones, convenciones sociales, etc.) impone al individuo la aprehensión de (y la inclusión en) esta categorización. Así resume Foucault esta dialéctica entre el poder y el ciudadano: “esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana de manera inmediata, que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los vincula a su identidad, les impone una ley de verdad que debe ser reconocida y que los demás deben reconocer en ellos” (Foucault, 2001: 1046).⁶

Sobre la base temática de la crítica de los modelos socioculturales que conducen a la reificación de la mujer, y de la condena de toda práctica que apunte a despojarla de sus caracteres humanos para volverla un objeto, el texto enlaza con la axiología social y cultural dominante que —a partir de la clasificación en categorías no solo sociales sino, *in primis*, conceptuales— refuerza la asociación entre el cuerpo femenino y el materialismo de la carne, entendiendo lo “físico femenino” como una construcción corporal de tipo necesariamente performativo: “Pedro se detuvo en el centro del patio. La miró un instante, con las manos en los bolsillos del pantalón, y dijo: / —No saques la vuelta. Confiesa que no eres capaz” (Edwards, 1994: 46). Al reflejar una crítica al antropocentrismo consolidado en las prácticas socioculturales chilenas de la época, la postura del autor plantea la necesidad de una revisión de las estructuras conceptuales asentadas, que imponen códigos de conductas, reglas de comportamiento y formas de represión del deseo en función del género sexual de pertenencia (obsérvese cómo la joven no tiene salida: haga lo que haga, tendrá que someterse o bien al deseo/desafío de Pedro, o bien a la norma, explicitando, así, la condición de imposibilidad del despliegue de la voluntad subjetiva). Cabría observar, de hecho, como en el plano textual el modelo de recreación de un esquema consolidado “hombre-sujeto-observador/mujer-objeto-observado” no es puesto en discusión por el personaje femenino; de este modo, a través del sexismo de las prácticas de interacción, se sugiere una denuncia no solo de la apropiación simbólica de la repetición de la prevaricación de género como algo asentado, sino también de la falta de libertad relacionada con la auto-creación del sujeto (femenino). De ahí que la dinámica observador/observado puede interpretarse como un discurso crítico que remite “tanto a como la normatividad social produce y regula a los individuos, a sus prácticas y a sus ficciones

⁶ En el texto original Foucault alude así a la dialéctica que opone el ciudadano al poder: “cette forme de pouvoir s’exerce sur la vie quotidienne immédiate, qui classe les individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les attache à leur identité, les impose une loi de vérité qu’il faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître en eux”.

de libertad, como a las maquinarias institucionales que gobiernan la vida y los cuerpos” (Guerra Palmero, 2012: 138).

Plenamente insertada en el marco cultural de las maquinarias institucionales que gobiernan la vida y los cuerpos, la joven acepta la asignación simbólica, y también real, del protagonismo a la esfera de lo masculino y acepta, además, la asignación de la “superioridad valorativa” que procede del hombre hacia la mujer. A lo largo de los siglos, la construcción de los cuerpos y de las sexualidades ha ido adquiriendo un carácter de normatividad que crea una “tensión de expectativas” acerca de las dinámicas de relación entre los dos sexos; de ahí que, para la joven, el desnudar la parte inferior de su cuerpo se vuelva un “efecto del poder”: “En un instante, sus calzones se deslizaron. Sacudió los pies y los calzones quedaron solitarios en el centro del patio. Una mariposa voló cerca del pequeño atado solitario [...] Sentía frío debajo de las faldas y tenía la sensación de estar desnuda desde la cintura” (Edwards, 1994: 47). El pasaje pone en relación la materialidad del cuerpo, —es decir, la consideración de la materia de los cuerpos femeninos como el efecto de una *dinámica de poder*— con la evidencia de que esta misma materia del cuerpo femenino resulta *in*-disociable de las normas no escritas que regulan los hábitos y las costumbres establecidas, hasta convertirse en modelos reguladores de la actuación del individuo, según el género sexual de pertenencia. El “cuerpo percibido” resulta así una construcción determinada desde un punto de vista social porque —tal como recuerda Pierre Bourdieu— “incluso en lo que tiene de más aparentemente natural (su volumen, su estatura, su peso, su musculatura, etc.) es un *producto social*, que depende de sus condiciones sociales” (Bourdieu, 1998: 84).

Las propiedades del cuerpo femenino —al convertirse este en un objeto desprovisto de humanidad por la “cosificación” a la que es sometido— son advertidas y aprehendidas a través de unos esquemas de percepción contruidos *a priori* en el espacio social. Estos esquemas conceptuales articulan una suerte de “construcción de género” (femenino) que se ha ido consolidando artificialmente, imponiéndose como una norma cultural que no solo gobierna la materialización de los cuerpos, sino que acaba produciendo “materias alienadas”. Es decir, estaríamos de nuevo ante el despliegue de una forma de poder que se ejerce, dentro del marco de la “cuestión de la verdad”, y que impone una categorización de la individualidad que es producida “por una forma de poder en la que se da la ley no solo de lo que debe ser dicho, sino de lo que debe hacerse” (Perea Acevedo, 2013: 142).

En el relato, Edwards pone el acento, precisamente, en la necesidad de repensar los procedimientos que llevan a un sujeto femenino a asumir su rol y su condición como efecto del poder reiterativo de un discurso que impone lo que debe hacerse en función de la categoría (social, sexual, económica, etc.) de pertenencia, y que asocia a la mujer ciertos valores culturales, hasta desembocar en la idea del cuerpo-objeto. El texto de ficción enlaza, así, con la propuesta que formula Judith Butler cuando subraya la necesidad de una “reconceptualización del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, *se somete*, sino más bien como una evolución en la que el sujeto [...] se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo” (Butler, 2002: 19). Si bien se ensalza aquí la importancia de que *asumir un sexo* no tiene que implicar la identificación del

individuo con la consideración del cuerpo femenino como materia, el relato deriva hacia la constatación crítica de que la sociedad impone esta identificación como resultado de las dinámicas de poder y de los medios discursivos mediante los cuales “se forman” los sujetos y se consolidan las jerarquías de género.

Una prueba de ello se aprecia en el desenlace del cuento: al vislumbrarse la sombra de una figura adulta acercándose al patio, la joven “culpable” se dirige, rezando, a la Virgen pidiéndole que la mantenga oculta de la mirada del adulto castigador: “Una virgen de cera apareció sonriendo con helada e hipócrita sonrisa” (Edwards, 1994: 49). La amenaza inminente de un castigador que se encargue de penalizar la exhibición de la desnudez confirma la existencia de categorías por las que los sujetos son definidos, y sobre todo categorizados, como consecuencia de un poder social y cultural que no solo “construye identidades” sino que también decreta y delimita el espacio de los comportamientos de género. Una vez que se establece una delimitación de las prácticas de comportamiento social concedidas a las mujeres y una vez que se les atribuye un rol que institucionaliza la materialidad del cuerpo femenino, se hace viable decretar también dónde empieza el espacio de la normalidad y dónde comienza, en cambio, el de las desviaciones de la sexualidad. De hecho, el castigo que se le promete a la joven (y que, en cambio, no es una amenaza que cae encima de su compañero) confirma la existencia de unos mecanismos de personalización de la pena, en función del género sexual; de ahí que se llegue a la inversión de los hechos, hasta convertir a la joven mujer en culpable: su desnudez vendría a ser el efecto natural de la que se considera una exigencia biológica, pues la exhibición del cuerpo se percibe —según los esquemas dominantes de regulación y de percepción esquemática de los cuerpos— como un rasgo perteneciente a la mujer, en tanto que “ser saturado de sexualidad”.

Se crea así un proceso de “histerización” del cuerpo femenino, que exhibiría sus genitales como consecuencia de una saturación sexual de origen biológico, tal como recuerda Foucault cuando alude a un triple proceso “según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas” (Foucault, 1977: 127). La mano que se levanta para golpear a la réproba —una mano anónima y asexuada que impide al lector saber si el castigo procede del padre o de la madre de la protagonista— y que cae encima de la joven “con rabiosa violencia”, mientras la virgen de cera sonríe, es el castigo por la saturación sexual: los mecanismos de histerización, constitutiva de la identidad, no son castigados solo por considerarse potencialmente subversivos, sino también porque la normatividad social impone la pena solo a la mujer-objeto, frente a prácticas que, sin embargo, las mismas maquinarias socioculturales han engendrado y después colocado bajo el rótulo de “pecaminosas”. Con el pasar de los años, en el panorama literario chileno los caminos transitados por los narradores locales para trasladar a sus ficciones la necesidad de implantar formas de resistencia y denuncia tanto frente a la eficacia normalizadora del poder como ante la imposición de reglas y normas de conducta establecidas por las convenciones del pudor asentadas, naturalmente, se han modificado. La denuncia del “cuerpo sometido” se ha empezado a plantear desde el punto de vista del discurso alegórico, tal como se ha hecho evidente —entre los muchos casos posibles que pueden citarse— en ficciones como *Las infantas* (1998), de Lina

Meruane, donde las reflexiones éticas y sociales sobre la condición femenina se articulan desde la perspectiva de los clásicos cuentos infantiles de Perrault, o en el la novela *Jeidi* (2017), de María Isabel Bustos, en la que el tema de la virginidad se plantea desde la perspectiva de la fábula alegórica acerca de un embarazo milagroso que acontece en un contexto rural ya anacrónico.

III – Prácticas de control represivo

El segundo cuento que se analiza, “La salida”, traslada la anécdota ficcional de un espacio cerrado de tipo doméstico a otro ámbito, siempre estrictamente clausurado, relacionado, *mutatis mutandis*, con las experiencias juveniles del escritor: el ambiente, cerrado casi herméticamente, que hace de escenario a este segundo relato es el de un instituto religioso —un colegio de monjas para hijas de la burguesía capitalina (ya está de más recordar cómo se trata de un ámbito que dialoga con la experiencia autobiográfica del propio Edwards y los años de su permanencia en el Colegio San Ignacio)— cuyos ambientes internos están protegidos por altas paredes y rejas que solo permiten vislumbrar lo que acontece en la calle. El frío, el silencio y la oscuridad se imponen como condiciones reales y alegóricas que caracterizan el interior de la estructura y remiten a un modelo social en el que las instituciones “no apelan a castigos violentos o sangrientos, [...] utilizan *método suaves* que encierran o corrigen” (Foucault, 2012a: 34). Protagoniza el relato una alumna de la primera preparatoria a la que se describe sentada en uno de los bancos de madera oscura que ocupa todo un lado de la sala de recibo del instituto, en ese momento desierta: “del mismo modo que una mosca parece perdida en la amplia superficie de una hoja de papel, parecía perdida en la amplia y desolada superficie del banco” (Edwards, 1994: 62). Ya desde el comienzo de la narración, el uso de adjetivos como “desolada”, “desierta” u “oscura” aplicados a la institución y a sus ambientes pretende remitir a un discurso metafórico que relaciona los campos de la *opresión* y de la *oscuridad*, y que alude a los mecanismos de control y de regulación de la vida subjetiva en el interior del colegio; es decir, muestra —trasladando al micromundo del colegio lo que ocurría en la sociedad chilena con el progresivo derrumbe de un sistema social reaccionario ya carcomido— la “necesidad protectora” de la burguesía de defender tanto los modelos de educación tradicionales como las estructuras conceptuales de raigambre patriarcal.

En el nivel de la diégesis se identifica, así, un doble plano discursivo de carácter metafórico: por una parte, tal como se verá a continuación, el espacio físico del instituto acaba determinando la mecánica de desarrollo del relato, puesto que —a lo largo de la narración— se crea un contrapeso con el proceso interior de constitución individual, íntima, de la joven protagonista. Se apreciará más adelante cómo este contrapunto es metaforizado en una pequeña jaula habitada por dos pájaros, uno azul y otro negro, que emerge de la sombra en el espacio yermo y desolado del claustro y que “era lo único del patio que se podía mirar” (Edwards, 1994: 63). Por otra parte, la necesidad protectora de la burguesía a la que se ha aludido encuentra su demostración en el discurso del cuento cada vez que se hace referencia a barrotes de hierro, rejas o puertas cerradas, como cifra de la actitud defensiva burguesa. La existencia, en el relato, de una relación constante entre el ejercicio de abrir y cerrar rejas, y la llegada de la sombra o de ruidos que parecen traer funestos presagios plantea un discurso simbólico y profético: en los años cincuenta —época de redacción del cuento— se estaba empezando a vislumbrar lo que el mismo

Edwards define como “el espíritu revolucionario que se impuso más tarde durante décadas, que alcanzó una fuerza social transversal, que desembocó en el gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular” (Edwards, 2012b: 133). Ahora bien, nótese cómo en el plano textual el cuento insinúa la inminente aparición de presagios aciagos: “las sombras se extendían por el patio y se pegaban a los muros, y los ruidos de la llave de agua y de la juntura de la jaula y de los pájaros pequeños que murmuraban sus *funestos presagios* seguían trayendo frío y soledad, cuando la madre Francisca abrió la puerta de rejas” (Edwards, 1994: 66).

Los mecanismos de control biopolítico que se describen en el relato —los *métodos suaves* que encierran o corrigen, según Foucault— se articulan, en este caso, a partir de la presión del ultra-catolicismo conservador de la institución: sobre la base de la exhibición crítica de los “valores tradicionales de una clase ligada a la tierra, los valores patriarcales y familiares se muestran como inauténticos y quienes los encarnan como moribundos, rígidos y grotescos” (Dorfman, 1971: 74). La manipulación biopolítica, en este caso, se articula en torno a la relación compleja que se establece entre los tres elementos clave de nuestro enfoque: la verdad, el poder y el sujeto. Esta relación conflictiva se origina, en el plano textual, porque la subjetividad individual de la joven protagonista del relato se vuelve objeto de una reflexión acerca de la “estética de la existencia” y de la que Foucault describe como *ontología crítica del presente*. En el espacio cerrado de la institución religiosa, la subjetividad individual se ve limitada en el ejercicio de una vida íntegra (o “vida verdadera”, la *vrai vie*, según la definición de Foucault) mediante prácticas represivas de anulación de la individualidad humana y de construcción, en su lugar, de una “entidad obediente”. Lo llamativo del texto reside en que ya en la década del cincuenta, Edwards plantea una crítica que parte del modelo clásico del humanismo —que se apoyaba en una cerrazón ontológica de fondo y se basaba en los principios de autonomía, responsabilidad e indeterminación— para postular, o al menos dejar entrever, la necesidad de un enfoque (que hoy definiríamos *posthumano* en su acepción positiva) que permita alcanzar una síntesis entre distintos elementos, barriendo con la idea de la *identidad humana unívoca* y sometida a modelos impuestos de conducta.

Nuestro punto de partida para analizar la presión cultural que el poder ejerce sobre la joven protagonista reside en comprobar cómo hoy en día una de las críticas que se mueve al capitalismo avanzado, como expresión de lo posthumano, es la ausencia de una bioética tecnológica; es decir, el sistema capitalista contemporáneo y las tecnologías biogenéticas a él asociadas estarían generando “una forma perversa de lo posthumano. El fondo de dicho capitalismo consiste en el radical cercenamiento de toda interacción humana y animal, desde el momento en que todas las especies vivas son capturadas en los engranajes de la economía global” (Braidotti, 2015: 18). En el caso de “La salida” —texto redactado en una etapa previa respecto a la transición hacia el posthumanismo— el punto crítico reside en la posibilidad de poner en relación el encierro de la joven con un tipo de cercenamiento que dialoga con el que describe Braidotti: el de la identidad individual y del “trabajo de sí sobre sí mismo”, que se vuelve inviable. Se esbozan, así, los trazos de una verdadera desestructuración de la subjetividad, una desarticulación del *yo* fundada en la condición de subordinación histórica de lo femenino, entendida y analizada no ya desde la perspectiva de la “saturación de la sexualidad”, sino como

“subjetividad sumisa”, frente a la audacia individual, a la libertad de acción, percibidas como expresiones de lo masculino.

A partir de la *clasificación* de los sujetos en categorías predeterminadas que el poder (entendido según la línea foucaultiana como conjunto de instituciones, convenciones sociales, etc.) impone al individuo, se establece una suerte de *inercia conservadora* en la estructura social, una inercia que impone ciertos límites que acaban asentándose en la construcción sociocultural y conceptual de una comunidad. Ahora bien, ¿cuáles son las categorías que pueden rebelarse contra los límites impuestos por las estructuras socioculturales?, ¿quiénes pueden mancharse de lo que los antiguos definían con el término *hybris* (o sea, audacia)?, ¿quien puede desafiar a los dioses que castigaban, en el mundo grecolatino, a los infractores de las normas? Solo los hombres. La *hybris* era un pecado que solo podía pertenecer a los hombres porque se asociaba a la idea de rebelión, de acción y de velocidad, entendida esta última como transformación de la sociedad. Por el contrario, en el infierno de los griegos, los que se manchaban del pecado de *hybris* se veían condenados a expiar sus culpas mediante la repetición infinita de acciones que significaban simplemente una reiteración sin fin, alejada de toda acción rápida y agresiva, que solo le es concedida al hombre. Y, ¿quiénes eran los que tenían que pagar su pecado a través de la repetición sin fin de gestos rutinarios? Precisamente, aquellos hombres que no eran libres y las mujeres:

los que cometían un pecado de *hybris* eran condenados a repetir eternamente un mismo gesto o dar vueltas eternamente en una rueda o, en cualquier caso, a moverse en los ciclos sin fin de la naturaleza: los del hambre, la reproducción y el trabajo, propios de esclavos y mujeres. El infierno era lo contrario de la *polis* o ciudad, donde la libertad y la igualdad, patrimonio masculino, era indisoluble de los límites impuestos por las leyes y las tradiciones. La *hybris* era un pecado propio de los machos y de las clases altas y, sobre todo, de los tiranos. El poder siempre tendía hacia el exceso o, si se quiere, hacia la multiplicación, la velocidad y la *in*-diferenciación. (Alba Rico, 2017: 155)

El ciclo siempre idéntico de las estaciones y de los cursos, el estudio y el aprendizaje de “materias femeninas”, los rezos iguales, de significado oscuro y repetitivos, lo inmutable y sombrío de los espacios que se describen en el texto constituyen un conjunto de rasgos que remite a la idea de repetición antes aludida y que pone en evidencia la imposibilidad para la joven de concebir una *ontología crítica de sí misma*, es decir, la imposibilidad para ella de concebir su existencia como una actitud existencial “en la que la crítica de lo que somos es a la vez un análisis histórico de los límites que nos han establecido y un examen de su franqueamiento posible” (Foucault, 1999: 351).

Una esclarecedora representación metafórica de esta imposibilidad es la relación simbiótica que se establece en el relato entre la condición de la jovencita, rodeada de las altas rejas del instituto, y la de dos pájaros encerrados en una jaula que cuelga de un gancho de una de las paredes del patio: “El patio estaba oscuro ahora, [...]. Dentro de la jaula estaba la oscuridad, y en el castaño de ramas caprichosas, y en el corredor helado por donde las monjas se alejaban. En el fondo del corredor era posible percibir una luz escarlata que iluminaba débilmente la vitrina con la Virgen” (Edwards, 1994: 66). Los motivos de la *opresión* y de la *oscuridad*, que aluden

simbólicamente a los mecanismos de control ya mencionados, conducen al establecimiento de una reciprocidad entre el discurso interiorizado de la joven, su despliegue de pensamiento, y el enfoque que el escritor propone: el de la perspectiva del “encierro interior” de la niña y de su desasosiego, un desamparo anímico que establece un diálogo casi osmótico —en el plano textual— con el estremecimiento de los dos pájaros, quienes “ahora erizaban sus plumas, comenzando a sentir frío. Ella comenzó también a sentir frío y contrajo los músculos, como achicándose dentro de su abrigo grueso y espacioso” (Edwards, 1994: 64).

La dialéctica en el plano alegórico que se establece entre la pequeña jaula de los animales y la gran jaula de la protagonista sanciona el “espacio de la imposibilidad”: es decir, traza el perfil de una vida manipulada por el poder, una existencia que es difícil construir sobre la base del “juego de verdad” al que alude Foucault. Este “juego de verdad” vendría a ser no solo un análisis crítico y subjetivo de los límites que el poder ha establecido sino también una práctica que debería convertirse en el punto de arranque para ampliar el abanico de posibilidades del sujeto y permitirle alcanzar “la consciencia o el conocimiento de sí” a los que alude el filósofo francés.⁷ La cerrazón de la estructura sociocultural en la que se encuentra insertada la joven, metaforizada por la doble jaula, es el blanco de la crítica implícita en el texto de Edwards, quien invoca para su protagonista la oportunidad de “un examen y un franqueamiento de los límites que circunscriben el campo de posibilidad del sujeto [...] en términos de la construcción de una *espacialidad otra*, de una plataforma estratégica que permita extender el campo de posibilidades de la acción del sujeto” (Perea Acevedo, 2017: 234).

En el plano textual lo que se propone es, precisamente, la imposibilidad de extender el campo de acción del sujeto. En el desenlace del relato, después de la larga espera en los ambientes sombríos del instituto, la joven vislumbra a lo lejos, en el marco de la puerta, una figura adulta: reconoce en ella la silueta de su madre. Del escueto diálogo que se establece entre las dos se desprende la absoluta falta de comunicación familiar, pues la madre estaba convencida de que ese día le tocara al padre la tarea de ir a buscar a la hija. Cuando la dama se dirige a la jovencita preguntándole por qué no se le ocurrió avisar por teléfono, la respuesta de la adolescente confirma la distancia y el silencio que la separan de sus padres: “Yo creí que ustedes estaban todos muertos —dijo ella” (Edwards, 1994:67). La “experiencia práctica” del cuerpo que experimenta la joven —y que es una experiencia que se engendra al aplicar a su propio cuerpo y a su propio *yo* los esquemas básicos que derivan de la asimilación de los comportamientos sociales y familiares a su alrededor— construye un cuerpo débil, un cuerpo acostumbrado al sometimiento y al abandono, y habituado a la postergación. En el ya citado ensayo *La dominación masculina*, Bourdieu insiste en este aspecto y sostiene que “la experiencia práctica del cuerpo [...] se ve continuamente reforzada por las reacciones [...] que el propio cuerpo suscita en los demás, y es uno de los principios de la construcción en cada agente de una relación duradera con su cuerpo” (Bourdieu, 1998: 85). La condición de incomodidad con el propio *yo* —cuando ese *yo* es puesto en los márgenes afectivos y sociales— produce la transparencia del

⁷ En el texto en francés Foucault hace referencia a la posibilidad de alcanzar la “conscience ou la connaissance de soi”.

sujeto. Al describir el proceso que lleva paulatinamente a su joven protagonista a percibirse a sí misma como una entidad fantasmal, Edwards pone en entredicho los valores del humanismo tradicional, pues denuncia la deconstrucción de las formas por él preestablecidas. Al criticar la desestabilización que se provoca en el *cuerpo olvidado*, atribuye a la mirada un poder simbólico fundamental: lo esencial para nuestra interpretación es observar cómo este poder de la mirada — es decir, la consideración que se le otorga al objeto mirado— influye en los esquemas de percepción y de apreciación subjetiva del ser humano convertido en blanco de la atención/mirada. En el momento en que esta atención/mirada se desvanece, el *cuerpo real* se deshace y el sujeto que la mirada olvida se vuelve *cuerpo alienado*, por percibirse a sí mismo como inconsistente.

IV – A manera de breve conclusión

Al día de hoy, desde una perspectiva que nos ubica cronológicamente a casi setenta años de distancia de la fecha de publicación de los relatos examinados, ¿qué tipo de vigencia se le puede atribuir a los dos textos de *El patio*? En una etapa de la historia de la humanidad caracterizada por la desaparición del *anthropos*, se comprueba una evolución en la forma tradicional de entender las diferencias según los modos de pensar canónicos, modos que imponían una dicotomía rígida entre lo masculino y lo femenino, o entre lo natural y lo cultural. Desde la perspectiva actual se observa una re-definición científica de estas estructuras conceptuales dicotómicas y se comprueba

el deslizamiento de la diferencia de los esquemas binarios a los procesos rizomáticos; de las oposiciones sexo/género o naturaleza/cultura [se pasa] a los procesos de sexualización/racialización y naturalización que hacen de la vida en sí [...] su objeto principal. Este sistema provoca deliberadamente el debilitamiento de las diferencias dicotómicas, lo cual no resuelve ni mejora el poder de las diferencias; es más, lo intensifica de distintas maneras. (Braidotti, 2015: 115)

Lo que se pretende poner de relieve en esta breve conclusión, a partir precisamente del debilitamiento de las diferencias dicotómicas, es que en el *antropoceno* estamos alejados de aquellos modelos que ponían en evidencia las diferencias sobre la base de las características anatómicas más exteriores y más fácilmente verificables, como el sexo, la raza y la especie. Se ha dado, en cambio, un rápido tránsito desde el *biopoder* entendido —siguiendo a Foucault— como “anatomía comparada”, a un sistema social fundado en el control del poder molecular de la vida. Braidotti se refiere explícitamente a esta condición y alude a “una sociedad fundada en el control del poder molecular de *zoe*. [...] Hemos pasado de la sociedad disciplinaria a la del control, de la economía política del *panopticon* a la informática del dominio” (Braidotti, 2015: 116). Esto no significa, sin embargo, que en la sociedad posthumana hayan desaparecido los asuntos relacionados con las diferencias, las jerarquías humanas o las distribuciones asimétricas del poder.

En efecto, tanto en el panorama social como en el ámbito político, el posthumanismo no ofrece —con respecto a setenta años atrás— mejores condiciones de igualdad ni de tolerancia racial o de igualdad sobre la base del sexo de pertenencia; por el contrario, lo que se observa es

un intento de mantener, preservar y transmitir ciertos “valores conservadores” ya consagrados, que reafirman la Ley, o sea, las diferencias de género, las jerarquías familiares y las distancias fundadas en la raza. Puede, así, resumirse el estado de las estructuras socioculturales contemporáneas afirmando que la construcción lógica que subyace a los cuentos de Edwards —si bien escritos desde un *topos* sociocultural anclado a los modelos vigentes en la década del cincuenta del siglo pasado— no deja de mantener su grado de actualidad que deriva de la continuidad de los esquemas mentales y culturales en nuestra sociedad. Así, el actual panorama del posthumanismo demuestra que el mecanismo social “no es necesariamente más igualitario o menos racista y heterosexista, dado su empeño en sostener papeles de género conservadores y valores familiares, aún a costa de proyectarlos sobre especies intergalácticas y ajenas, como en el caso del éxito hollywoodense de la película *Avatar* (2009)” (Braidotti, 2015: 116-117). En conclusión, la lectura de los cuentos examinados debe hacerse, en nuestra opinión, desde la perspectiva de un posthumanismo entendido en un sentido amplio, que aun no anticipa los modelos propuestos por el transhumanismo y/o el antihumanismo, pero que es capaz de denunciar —desde la crítica del control de los cuerpos en espacios represivos y desde la perspectiva de la denuncia la reificación de la mujer— la anulación de la conciencia identitaria.

Bibliografía

- ALBA RICO, Santiago (2017): *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona, Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona, Gedisa Editorial.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Lo Posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Anagrama Editorial.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.
- CRUZ SCHULZ, Bernard (1994): *Las inquisiciones de Jorge Edwards*. Madrid, Editorial Pliegos.
- DORFMAN, Ariel (1971): “Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años”. *Casa de las Américas*, XII/69: 65-83.
- EDWARDS, Jorge (1994): *El patio*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- (2013): *Los círculos morados. Memorias I*. Barcelona, Editorial Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1977): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guinazú. Barcelona, Siglo XXI Editores.
- (1999): *Estética, ética y hermenéutica*. En *Obras esenciales III*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós.
- (2001): *Dits et écrits*. Paris, Gallimard Quarto.
- (2012a): *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

- (2012b): *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada clínica*. Trad. Francisca Perujo. México, Siglo XXI Editores.
- GUERRA PALMERO, María José (2012): “Feminismos, bioética y biopolítica. Normatividad social y cuerpos”. En Domingo Fernández Agis y Ángela Sierra González (eds.): *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*. Barcelona, Laertes Ediciones: 137-151.
- LORENZINI, Daniele (2012): “Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad”. En Domingo Fernández Agis y Ángela Sierra González (eds.): *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*. Barcelona, Laertes Ediciones: 89-116.
- MODIANO, Pilar (1994): “La historia de *El patio*”. En Jorge Edwards: *El patio*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana: 7-12.
- PEREA ACEVEDO, Adrián José (2013): *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- SORRENTINO, Vincenzo (2012): “Biopolítica, liberalismo y liberad en Foucault”. En Domingo Fernández Agis y Ángela Sierra González (eds.): *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*. Barcelona, Laertes Ediciones: 41-63.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003): *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

© Giuseppe Gatti



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

MENOS-QUE-HUMANO: FRONTERAS POROSAS EN “MISTER TAYLOR” DE AUGUSTO MONTERROSO Y “LA SALAMANDRA” DE MERCÈ RODOREDA

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Universidad de Buenos Aires

citeron05@yahoo.com

Resumen: Este trabajo se centra en dos cuentos, “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda, con el objetivo de analizar las peculiaridades del término “menos-que-humano”. Este concepto, argumento, es instrumento utilizado por el humanismo para la violencia y la explotación, sin embargo, refiere al hecho de que lo humano puede devenir en “otra cosa”, esto último ofreciendo una mirada crítica posthumanista a procesos como la violencia de género (como pasa en “La salamandra”) o el neocolonialismo (en “Mister Taylor”).

Palabras clave: Mercè Rodoreda, Augusto Monterroso, “menos-que-humano”, neocolonialismo, violencia de género

“LESS-THAN-HUMAN”: POROUS BOUNDARIES IN AUGUSTO MONTERROSO’S “MISTER TAYLOR” AND MERCÈ RODOREDA’S “LA SALAMANDRA”

Abstract: This paper proposes to analyze two short stories, “Mister Taylor” by Augusto Monterroso and Mercè Rodoreda’s “La salamandra”, with the aim of studying the peculiarities of the term “less-than-human.” This concept, I argue, is a humanist instrument used for violence and exploitation, however, it also refers to the fact that the human can become “something else”, offering the latter a post-humanist critical view of processes such as gender violence (as in “La salamandra”) or neocolonialism (in “Mister Taylor”).

Keywords: Mercè Rodoreda, Augusto Monterroso, “less-than-human”, neocolonialism, gender violence

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1661>

Recibido: el 28 de agosto de 2020

Aceptado: el 19 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Introducción

“Mister Taylor” (1959), del autor hondureño pero nacionalizado guatemalteco Augusto Monterroso, y “La salamandra” (1967), de la autora catalana Mercè Rodoreda, son dos cuentos no solo separados por distancias temporales y geográficas, sino por temas. Uno de ellos, “Mister Taylor,” habla oblicuamente de procesos neocolonizadores, mientras que el cuento de Rodoreda gira alrededor de la violencia de género. Sin embargo, ambos cuentos presentan suficientes similitudes, al punto que los superficiales sumarios de ambas tramas exhiben coincidencias.

En “Mister Taylor”, Monterroso describe, a través de las lentes de lo fantástico, una asombrosa transformación: ciudadanos de un pequeño pueblo en la selva amazónica son convertidos en objetos decorativos, meros adornos que pasan a formar parte del mobiliario. Utilizando al posthumanismo como herramienta teórica es posible argumentar que dicha metamorfosis fractura las divisiones entre lo humano y lo no humano: lo humano pasa a cadáver (despojo) y este se convierte en objeto del mobiliario. Dicha afirmación, sin embargo, no obedece solo a lo fantástico, sino que anida en los márgenes del cuento, denunciando así que la categoría “humano” fue —y continúa siendo— una categoría histórica y lábil.

En “La salamandra”, Rodoreda describe, también través de las lentes de lo fantástico, la conversión de lo humano en otredad: una mujer que sufre toda clase de violencia se transforma en un animal, la salamandra que da título al cuento. Utilizando al posthumanismo como herramienta teórica es posible argumentar que dicha transformación fractura las divisiones entre lo humano y lo no humano: dicha afirmación, sin embargo, no obedece solo a lo fantástico, sino que anida en los márgenes del cuento, denunciando así que la categoría “humano” fue —y continúa siendo— una categoría histórica y lábil.

He formulado las descripciones de ambos cuentos utilizando, *ex profeso*, prácticamente las mismas palabras. A pesar de que ambas historias son muy diferentes entre sí, los dos cuentos formalizan una denuncia contra el humanismo que privilegia solo una clase de humano —el hombre— a través de la ruptura de las fronteras entre lo humano y lo Otro no-humano. Como explica Stephanie Posthumus, la filosofía posthumanista se divide en dos grandes corrientes: la que estudia la oposición binaria humano/máquina y todas sus complejas interrelaciones, y la que trabaja sobre las diversas maneras de deshacer los binarismos ideológicos que separan y, a la vez, entronizan lo humano por sobre el resto de las especies (2017: 129). Esta segunda línea de pensamiento se centra en las categorías del especismo y explotación de lo considerado “no-vivo” o, como veremos, “menos-que-humano”. De esta manera, el posthumanismo es una herramienta útil no solo para hablar de las mejoras de lo humano a través de los progresos de la ciencia, sino también para denunciar que lo humano mismo, como categoría filosófica, está cargada de ideología.

A través de la conversión en lo no-humano, “Mister Taylor” y “La salamandra” denuncian las diversas maneras en que ciertas categorías de lo humano —el sujeto mal llamado “primitivo” o el sujeto femenino— son pasibles de ser convertidas en “menos-que-humano” a través de los procesos de neocolonización (“Mister Taylor”) o violencia de género (“La salamandra”). Esta categoría, el “menos-que-humano” pivota entre el humanismo y el posthumanismo, ya que la misma a) funciona como instrumento de explotación y dominio, pero b) admite la labilidad de la condición “humana”. En este ensayo trabajaré específicamente cómo la filosofía posthumanista revela que lo humano no es una categoría

unívoca, cristalina y cerrada, sino un complejo de redes de significados que materializan en los cuerpos ideologías dominantes que se presentan como “esencias” pero que son, en realidad, constructos sociales.

El humanismo y sus trampas

La filosofía del posthumanismo se encuentra inextricablemente ligada a las nociones de futuro, cibernética y progreso científico. El giro posthumano, sin embargo, también nos habla del estatuto de lo humano en relación con otros entes vivos como lo son los animales y la vida vegetal (Wolfe, 2010). Estudios más recientes apuntan a entender a través de lentes posthumanistas la vida en los minerales, rocas y piedras (Cohen, 2015) e, incluso, en los objetos inanimados (Ferrando, 2019), muchos de los cuales, como la electricidad o la basura, presentan vitalidad y capacidad de creación propias (Bennet, 2010).

El giro posthumanista llegó a las disciplinas con el objetivo de descentrar el antropocentrismo y lo humano como medida de toda práctica y forma de pensamiento. La filosofía occidental ha entendido, históricamente, la vida a través de las políticas del humanismo y lo antropoceno¹ en una serie de esfuerzos destinados a legitimar la superioridad humana. La ontología humanista sostuvo que las características humanas son establecidas a través de un juego de diferencias y negatividad contra todo aquello que no es humano —lo sub-humano, lo irracional, lo monstruoso (Haraway, 1991: 265)—. El medio ambiente, las plantas, los animales, las máquinas; todos ellos son codificados como objetos (no sujetos) que, por su propia cualidad de “inferioridad”, deben de servirnos. ¿Por qué interesarse del dolor de algo no-humano? Como objetos, ellos son “cosificados”, siendo de vital importancia sostener y legitimar este carácter de “cosa” que necesita un amo que le dé sentido. El especismo que privilegia lo humano por sobre todas las otras especies se basa, como argumenta Peter Singer, en que “los humanos están primeros” (1999: 269), idea en la que se basa igualmente toda la filosofía humanista.

Sin embargo, el humanismo esconde, en su corazón, una trampa. Como argumenta Singer, no es lo humano lo que está primero, sino *solo ciertas categorías de lo humano*. Lo antropoceno no jerarquiza solamente lo humano, sino una forma de lo humano particular que coincide con el orden dominante: el hombre (entendido como sujeto masculino, no como término general que engloba indiscriminadamente todos los sexos). Otra trampa más queda aún por analizar: tampoco es cualquier sujeto masculino. El humanismo entrona al hombre blanco, burgués, heterosexual, occidental y cristiano (Adams, 2018; Haraway, 1991; Warren 2000; Oliveira, 2017) que, a su vez, se presenta como “universal” cuando es, de hecho, una minoría. Cuando el humanismo retrata lo humano, lo hace pensando en este universal.

Siguiendo a Nik Taylor, es el posthumanismo la disciplina que más fuertemente criticará la gran división entre seres superiores (los humanos entendido falocéntricamente como “el hombre”) y los inferiores (todos los demás, incluyendo hombres afroamericanos, asiáticos u homosexuales), división sostenida, según la autora, en un conocimiento creado por el patriarcado que se presenta, a su vez, como “esencia” (2011: 1). Esta gran división, por su

¹ Lo antropoceno, para disciplinas como la antropología o la historia, es una época que marca el comienzo de la actividad humana. No obstante, en filosofía significa una construcción ideológica, social y cultural que focaliza la existencia (la existencia total, incluyendo la vida animal, vegetal y mineral) solamente en lo humano.

parte, fue necesaria para sostener fines de dominación hacia ese “Otro”, esta última, una categoría abstracta que permite volcar dentro de la misma todo lo que es posible de ser dominado.

Convertir en objeto de dominio a un animal o la vida vegetal es sencillo. Se utiliza como excusa la radical diferencia: tanto las plantas como los animales son ontológicamente diferentes a lo humano. Convertir a un sujeto humano en “objeto”, en cambio, es más difícil. Se necesita, primero, robarle lo que el humanismo insiste es su “esencia”: lo humano. De alguna manera —siempre la ambigüedad—, ciertos humanos son “menos-que-humanos” al estar desprovistos de categorías esenciales de humanidad, sean estas el alma o la inteligencia. De esta manera, colonizados y sujetos femeninos deben estar bajo control de lo “propiamente” humano para su propio bien. Son estos procesos de transformación en “menos-que-humanos” las premisas principales de ambos relatos, “Mister Taylor” y “La salamandra”, escenificando así que lo humano es una categoría plástica que siempre tiende a fundirse con lo no-humano. En este sentido, los cuentos no señalan al posthumanismo como una herramienta de dominación: antes, señalan que lo humano es constructo ideológico y, por ende, debe ser puesto en discusión para evitar la propagación de la corrosión humanista sobre el tejido social. La categoría “menos-que-humano”, en realidad, ha acompañado históricamente la construcción de lo humano.

Neocolonialismo y lo “menos-que-humano” en “Mister Taylor”: lo humano como objeto inanimado

No es casual que “Mister Taylor” sostenga su narrativa entre divisiones: la primera de ellas, la que abre el relato, relacionada con el neocolonialismo. El cuento de Monterroso marca dos oposiciones, una encarnada en el protagonista del cuento, el Mister Taylor del título, y la otra en la selva amazónica, “donde habitan tribus cuyo nombre no hace falta recordar” (1998: 9), esto último, una manera de restarles entidad ante el estadounidense Mister Taylor (quien sí tiene nombre). Como señala Fernando Valerio-Holguín, Mr. Taylor presenta además “conocimiento de la cultura anglosajona” lo cual “corre parejo con el poder y el dominio colonial y postcolonial en Latinoamérica por parte de los Estados Unidos e Inglaterra” (1999: 45). Por si el nombre anglosajón del protagonista y su estatus no fuesen suficiente, Monterroso despeja cualquier duda con respecto al lugar de pertenencia (cultural y geográfico) de Mister Taylor: “Se sabe que en 1937 salió de Boston, Massachusetts, en donde había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo” (1998: 9). Así se establecen dos espacios geográficos claramente delineados; el de Estados Unidos y el de Sudamérica, espacios que corren paralelos a la idea de colonizadores y colonizados, ganadores y vencidos.

El cuento abre con la llegada a Sudamérica de Mister Taylor, un estadounidense de “ojos azules” que comienza a convivir con las tribus de aborígenes del Amazonas. Tan pobre es que hasta los indígenas se burlan de él. Sin embargo, este reverso de las relaciones “naturales” entre Estados Unidos y Sudamérica sufrirá un revés cuando Mister Taylor adquiera, de manos de uno de los aborígenes, la cabeza reducida de un ser humano.

Hay una doble transformación, una natural y la otra, posthumana. Las cabezas reducidas son fabricadas con cadáveres, estos últimos despojos inanimados de lo que fue, una vez, lo humano. Luego, la cabeza pierde su humanidad no al convertirse en resto (humano)

sino al transformarse en un adorno, un objeto que guarda relación con un florero o un cuadro. La pérdida de la humanidad para ser convertido en objeto estético es mencionada en el cuento apenas adquirida la cabeza: “El mayor goce estético lo extraía de contar, uno por uno, los pelos de la barba y el bigote, y de ver de frente el par de ojillos entre irónicos que parecían sonreírle agradecidos por aquella deferencia” (1998: 9). La mención del “goce estético” convierte la cabeza humana en una obra de arte cuya pasividad facilita su estatus como objeto a ser mirado. Tal como ocurrió con muchos objetos cargados de simbolismo y sacralidad aborígen alrededor del mundo, la materialidad de la cabeza también es robada de cualquier carga espiritual al ser transformada en objeto de valor artístico. Se ha argumentado que “la migración de los objetos a los museos anula los contextos originales de los cuales surgieron estas obras entendidas hoy como arte” (Hepburn, 2010: 223),² una manera de neocolonialismo que transforma la sacralidad geográficamente localizada por “buen gusto” universal.

Una vez aburrido de la cabeza, Mister Taylor se la regala a un tío suyo, “Mr. Rolston, residente en Nueva York, quien desde la más tierna infancia había revelado una fuerte inclinación por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos” (1998: 9). Con este simple movimiento, el cuento da comienzo a la transacción de objetos que antes fueron seres humanos y que ahora han perdido su humanidad para convertirse en mobiliario. Mr. Rolston vende la cabeza, y el éxito de ventas es inmediato, por lo que Mister Taylor comienza a comprar más cabezas reducidas a las tribus para su comercio y exportación a Estados Unidos. Se inicia un nuevo proceso de explotación neocolonial, donde Mister Taylor satisface la demanda por objetos de valor “hispanoamericanos”. Tal es el éxito de las cabezas reducidas como mercancía que comienza todo un mercado transnacional de exportación a través de lo cual lo humano se convierte no en el despojo que el cadáver es, sino en parte del mobiliario que adorna una casa.

Tal es la demanda que las cabezas reducidas pronto se terminan, obligando a las tribus a “producir” más de ellas de manera acelerada. A partir de este punto, lo humano es transformado, ya de manera total, en mercancía. Se instala la pena de muerte y cualquier delito es pasible de la misma. Lo importante es tener humanos que sacrificar, que convertir en adornos burgueses. No interesa el delito ni el ser humano en sí, sino el valor de este último como potencial objeto de mobiliario. Cada ser humano encierra, en sí mismo, la posibilidad de devenir en objeto.

Los procesos de colonización siempre involucraron distintos grados de cosificación: “La colonización comienza por «descivilizar», por embrutecer al colonizado. Por eso, la verdadera ecuación es colonización / cosificación” (Rojas Mix, 1991: 335). Colonización es cosificación (transformar lo humano en algo “menos-que-humano”). El cuento de Monterroso va un paso más allá y lleva esta idea al terreno de lo literal, haciendo que lo humano se transforme en una no-humanidad particularmente abyecta: un simple objeto de adorno. Señala Luis Alfredo Intersimone que “las cabezas son un símbolo, una sinécdoque o metonimia del deseo colonial: una parte por el todo, una cabeza por el cuerpo” (2012: 325). El cuento es explícito en el uso que la sociedad hace de las cabezas anteriormente humanas: “Un hogar sin su correspondiente cabeza tenía por un hogar fracasado. Pronto vinieron los

² “the migration of objects into museums nullifies the original contexts in which so-called works of art came into existence”, la traducción es la mía.

coleccionistas y, con ellos, las contradicciones: poseer diecisiete cabezas llegó a ser considerado de mal gusto; pero era distinguido tener once” (Monterroso, 1998: 14). Los compradores adquieren las cabezas para adornar sus casas, convirtiendo lo que fue humano en su antítesis, materia inerte.

Si lo humano se sustenta, como se ha mencionado, en la separación tajante con todo aquello que puede ser categorizado como no-humano, incluyendo dentro de esto último los objetos inanimados, “Mister Taylor” viola esas fronteras para exhibir la naturaleza inhumana de lo humano. Lo que encontramos en el corazón del cuento es la hibridez innata de lo humano con las otras esferas que el humanismo define como “no-humanas”. De hecho, lo humano comparte con los objetos —de mobiliario o artísticos— una cualidad material. Ambos están compuestos de materia, incluyendo minerales. La vida humana existe, en gran parte, sobre la intersección de lo humano con lo in-humano. Jeffrey Jerome Cohen, en la introducción a su colección editada *Inhuman Nature*, nos recuerda que las piedras no solo son constitutivas de lo humano en tanto permiten erigir templos y estatuas, sino que, además, una de las formas minerales más “humildes” como lo es el calcio “permite que la carne nade, vuele, corra” (2014: iii).³ El humano es, en gran medida, mineral. Esta idea desdibuja, como lo hace “Mister Taylor”, las fronteras entre lo humano y los objetos inanimados.

La conversión de lo humano en “menos-que-humano”, sin embargo, existe en el cuento incluso antes de las asombrosas transformaciones de las cabezas en objetos. El apellido “Taylor” remite, indiscutiblemente, a uno de los aspectos más fuertemente ligados a Estados Unidos: la producción seriada en masa. El Taylorismo, por Frederick Taylor (1856-1915), hace referencia a las distintas tareas del proceso de producción organizadas en las fábricas de tal manera que cada obrero realizaba sus tareas mecánica, cronometrada y metódica, evitando así cualquier intento de control que el obrero pudiera tener sobre los tiempos de producción. No solo el Taylorismo refiere a bienes de consumo, industrialismo y progreso, sino que, además, el obrero mismo era convertido en “menos-que-humano” al ser emparentado con la máquina. Al menos en el tiempo laboral, el obrero se transformaba en un engranaje más en el sistema de producción industrial, deviniendo él mismo en objeto. Andrés November menciona que el Taylorismo era un método de gestión que buscaba “desglosar las tareas de los obreros en movimientos elementales repetitivos, con objeto de adaptarlos al ritmo de la máquina” (1990: 97). El hombre pierde lo propiamente humano y se supedita a la máquina, uno y otra la misma cosa, una prefiguración de escenarios posthumanos. En este sentido argumenta Pramod Nayar: “En los mundos posthumanos de la ciencia ficción, las máquinas y los humanos, los robots inteligentes y los humanos, todos se parecen entre sí” (2014: 55).⁴ La lógica de difuminar lo humano de lo no-humano ya presente en el Taylorismo se acelera y extrema en esta nueva conversión: lo humano, en “Mister Taylor”, deviene objeto completamente inanimado que nos recuerda a una pequeña estatuilla sobre una vitrina.

Dentro del poscolonialismo ecocrítico (o ecocrítica poscolonial), la presencia de lo “menos-que-humano” es particularmente importante, ya que esta categoría ha funcionado como sostén de la historia imperialista del mundo al momento en que conceptos como “salvajes” o “brutos”, ideas articuladas con lo bestial y animal, eran usadas como excusa para

³ “enables flesh to swim, to fly, to run”, la traducción es la mía.

⁴ “In the posthuman worlds of science fiction, machines and humans, intelligent robots and humans, all resemble each other”, la traducción es la mía.

colonizar regiones completas (Islam, 2016: 120). Como argumenta Val Plumwood, la definición occidental de lo humano depende fuertemente de la presencia de lo no-humano; lo incivilizado, lo salvaje, lo animal, la inercia aparente de la vida vegetal y mineral, lo artificial, lo monstruoso. Este juego de pertenencia y exclusión fomentó las aventuras imperialistas y la conquista de territorios “no utilizado, infrautilizado o vacío” (2003: 53).⁵

Como ha sido oportunamente señalado (Valerio-Holguín, 1999: 45; Nuñez, 2017: 72; Sánchez, 2008; Intersimone, 2012), “Mister Taylor” metaforiza, a través de los lentes del humor negro, la invasión estadounidense que tuvo lugar en Guatemala en el año 1954, cuando la CIA organizó una operación para derrocar a Jacobo Arbenz Guzmán, el entonces presidente democráticamente elegido. Tal operación tenía como objetivo ponerle fin a la presidencia de un hombre que se oponía, hasta cierto punto, a intereses corporativos y cuyas decisiones presentaban un marcado sesgo ideológico comunista. Monterroso no menciona dicha invasión en su cuento, pero la alegoriza a través de una historia de tintes fantásticos en la cual todas las tribus de la selva amazónica son devoradas por el capitalismo más salvaje. Hacia el final del cuento, estas políticas de deshumanización terminan fagocitando todo ser humano. Ya no hay posibilidad de hacer la guerra a tribus vecinas para extraer más cabezas porque ya han sido exterminadas, y de las tribus originales solo quedan los jefes, los poderosos que mantienen el estatus quo. El cuento termina de manera contundente: Mr. Rolston recibe un paquete del correo conteniendo la cabeza de Mr. Taylor. Incluso Mr. Rolston procede a suicidarse luego de recibir dicho paquete con su macabro contenido. Nadie ha salido vivo de la aventura.

Monterroso plantea una historia en la cual los procesos de neocolonización acaban convirtiendo a seres humanos en simples mercancías. Lo hace utilizando un marco posthumanista que no solo denuncia las crueldades del colonialismo (el mensaje claro del cuento), sino que además señala que lo humano puede siempre devenir en algo “menos-que-humano”. De hecho, el esqueleto es despojo humano, materia inerte que pivota sobre la frontera de ser humano y no serlo. En este sentido, es notable que la historia termine sin que los poderes de dominación se salven de ser transformados. Todo lo humano devendrá, al final, en materia inerte: esqueleto o cenizas. Lo humano contiene, en sí, lo “menos-que-humano”. El colonialismo se basa en esta verdad, pero solo en el caso de los dominados; el posthumanismo, por su parte, no hace distinciones. Así, Mister Taylor acaba, él también, un objeto de mobiliario.

Violencia y lo “menos-que-humano” en “La salamandra”: lo humano como animal

La desviación de la norma está siempre corporizada en un cuerpo y en comportamientos. La ecocrítica denuncia que el cuerpo animal, sudamericano, afroamericano, homosexual y femenino comparten este estatuto de “diferencia” hacia la norma. Los procesos de Otredad no necesitan viajar hacia lugares “exóticos” donde encontrar diferencia radical. El cuerpo y la identidad femenina, tan humana pero tan Otredad, también es pasible de asombrosas transformaciones.

El cuento de Mercè Rodoreda, “La salamandra”, se inscribe dentro de lo que hoy se llama ecocrítica feminista. La ecocrítica trabaja la relación entre cultura, feminismo y medio

⁵ “unused, underused or empty”, la traducción es la mía.

ambiente (incluyendo vida animal y vegetal), y estas interrelaciones no son casuales. Karen Warren define el proyecto central del ecofeminismo como “el análisis de las conexiones entre las opresiones gemelas de las mujeres y la naturaleza” (1987: 6)⁶ y sus representaciones en la cultura, incluyendo el arte y los medios de comunicación masivos. Así, las personas de color, los animales y las mujeres, entre otros grupos oprimidos, pueden ser entendidos como “hermanos” o “hermanas” en su vínculo contra el especismo y el prejuicio institucionalizado (Kemmerer, 2011: 17) que los enmarca como objetos de explotación, en lugar de sujetos con derechos.

Catriona Sandilands nota que mucho del ecocrítica incorpora lo animal solo desde la perspectiva de lo humano; en otras palabras, los humanos hablan por los animales acerca de los animales. Lo que no se habla es como animales (1999: 78). El único camino para evitar esta situación es construir modos alternativos, como los que ofrece el posthumanismo. Karen Warren argumenta que “el posthumanismo ofrece un puente apropiado para unir el ecocrítica y los estudios con animales” (1987: 6).⁷ al priorizar relaciones entre los seres vivos antes que solo lo humano como excepcional. Para el ecocrítica posthumanista, no hay, en realidad, diferencias entre animales y seres humanos, estos últimos son también animales.

El cuento de Rodoreda gira alrededor de una mujer anónima quien, luego de sufrir violencia por parte de quienes la rodean, termina transformándose en un animal. Es interesante notar como el posthumanismo enmarca el párrafo que abre el cuento:

Pasé por debajo del sauce, llegué al lecho de berros y me arrodillé a ras del estanque. Tenía, como siempre, las ranas a mi alrededor. Salían cuando yo llegaba, se acercaban saltando hacia mí y, en cuanto empezaba a peinarme, las más malas me tocaban la falda roja adornada con cinco trencillas o me tiraban el festón de las enaguas llenas de volantes y pliegues. (2010: 174)⁸

Hasta el momento en que la narradora anónima menciona que está peinando su cabellera, los lectores no saben con certeza si la voz narradora pertenece a la de un ser humano o la de un animal. El párrafo de apertura habla de una narradora que descansa en un estanque, rodeada de ranas. ¿Por qué asumir que es humana (o mujer)? Los lectores saben que el cuento se llama “La salamandra”, así que bien podría asumirse que la narradora anónima es, ciertamente, la salamandra del título. De esta manera, se ejerce un efecto posthumanista, por el cual la voz narradora es a la vez humana y no-humana. La humanización de los elementos ecológicos o la animalización de lo humano continúa inmediatamente, cuando el agua del estanque es descrita como “triste” (2010: 174).

La mutación en animal proviene de una serie de actos de violencia. Allí, en el estanque, la narradora es abusada sexualmente por un hombre que aparece repentinamente. Al día siguiente, el hombre anónimo vuelve a aparecer y nuevamente abusa de la narradora. El hombre, nos dice el cuento, es casado y comienza una relación ilícita con la protagonista,

⁶ “the unpacking of the connections between the twin oppressions of women and nature”, la traducción es la mía.

⁷ “posthumanism offers one such bridge for bringing together ecocrítica and animal studies”, la traducción es la mía.

⁸ “Vaig passar per sota del salze, vaig arribar a l'estesa dels créixens i em vaig agenollar ran de l'estany. Tenia, com sempre, les granotes al meu voltant. Sortien quan jo arribava, s'acostaven botent i, de seguida que començava a pentinar-me, les més dolentes em tocaven la faldilla vermella guarnida amb cinc trenetes o m'estiraven el fistó dels enagos plens de farbalans i de sacsons”, la traducción es la mía.

relación en la cual nunca está ausente la violencia. Dicha situación solo se termina cuando la esposa del hombre los sorprende a ambos durmiendo juntos cerca del estanque. Antes que culpar al marido, la esposa culpa a la narradora. Así, la protagonista del relato pasa por una cadena de actos de violencia, primero de género y luego social cuando todo el pueblo donde ella habita comienza a dejarla de lado e, incluso, insultarla llamándola “bruja”. No hay lazos de solidaridad sino rencores sustentados en un orden patriarcal que deposita exclusivamente en la figura femenina todas las culpas sociales y culturales.

La única sororidad se da entre la narradora y los animales. El pueblo la odia y la hostiga. Para asustarla, sus vecinos le cuelgan en la puerta de la casa una paloma sin cabeza y con el pecho rojo de sangre, y en otra ocasión, una oveja nacida muerta antes de tiempo y dos orejas de rata. En otro momento del relato, una procesión en el pueblo (realizada con el propósito de asustarla) no solo la espanta a ella sino también a su gato. Al igual que la protagonista, son los animales los que pagan el precio de los rencores y prejuicios del pueblo. Es mencionado en el relato que la madre de la protagonista también fue considerada una bruja pero que logró huir del pueblo montada sobre las alas de un buitre. Nuevamente aparece lo animal, ahora como aliado de lo femenino. En este sentido, ambos, lo femenino y lo animal son hermanados bajo el paraguas de la explotación patriarcal, la que ha dado origen a todo el horror: la violación del hombre hacia la mujer es hermana de la violencia del hombre contra la naturaleza. Incluso la vegetación encuentra en la protagonista una “companion species”, o sea, una “especie compañera” (Haraway, 2003) con varias similitudes con las que puede empatizar. Durante el transcurso del segundo abuso sexual, las hojas del árbol sobre el cual la mujer está siendo forzada le susurran palabras para calmar su sufrimiento: “Me volvió a abrazar contra la cepa del sauce y me puso la mano plana sobre los ojos. Y me pareció que me dormía y que las hojas me decían cosas que tenían sentido pero que yo no comprendía, y que me las iban diciendo cada vez más bajo y más despacio” (2010: 175).⁹

La violencia llega a su extremo cuando los hombres del pueblo llegan a su casa, donde la capturan y la arrastran hacia la plaza principal, donde la protagonista es quemada en la hoguera. A lo largo de la historia, la relación de las brujas con los animales ha sido ambigua: sirviendo como base para sus hechizos, los animales fueron explotados por estos personajes femeninos (Mustola—Karkulehto, 2019). Y, sin embargo, las brujas clásicas del folklore acuden a la seguridad de los bosques para tener sus encuentros sexuales con bestias como si de hombres se tratase (Thompson, 2019), unos y otros indiferenciados. Catalogar a la protagonista como “bruja” es otra capa de sentidos otorgada a la retórica ecocrítica y posthumanista del cuento.

En la hoguera, antes que morir, la protagonista sufre una asombrosa mutación y se transforma en una salamandra. No hay explicación del porqué; al igual que los humanos convertidos en adornos en “Mister Taylor”, lo no-humano parece yacer latente dentro de los personajes. La mujer-animal huye del lugar y busca reparo en el estanque. La búsqueda de este espacio determinado sutura ambas figuras: como humana, la mujer acudía al estanque a buscar tranquilidad y hace lo mismo como animal. De esta manera, lo que se presentaba como

⁹ “Em va tomar a abraçar contra la soca del salze i em va posar la mà plana damunt els ulls. I tot d'una em va semblar que m'adormia i que les fulles em deien coses que tenien sentit però que jo no comprenia, i que me les anaven dient cada vegada més baix i més a poc a poc”, la traducción es la mía.

esferas mutuamente excluyentes (lo humano y lo animal) revela vasos comunicantes y fronteras porosas.

Al poco tiempo, la salamandra dejará dicho lugar para acudir a la casa de su (ex)amante humano y vivir debajo de su cama. La violencia, sin embargo, no cesa: la esposa la encuentra un día y la persigue por la casa, lastimándola con la escoba. Volviendo al estanque, unos chicos le quiebran una pata al arrojarle piedras. El refugio momentáneo en las aguas tampoco dura: unas anguilas la muerden, una de ellas llevándose una pata consigo. La protagonista, al final del cuento, descansa sobre el lecho del estanque; su futuro queda incierto para los lectores.

Los últimos actos de violencia tienen lugar no ya sustentados en violencia de género, sino animal, esta última presentada como una continuación de la primera. Es la esposa quien primero lastima a la salamandra y luego unos niños. Finalmente, unas fállicas anguilas le quitan un pedazo de su cuerpo. La transformación posthumana solo revela que la violencia se comete sobre seres a los cuales se le han quitado las posibilidades de defensa. Ambas “especies”, mujer y salamandra, comparten el mismo estatuto: ser “menos-que-humana”. Si bien la humanidad de las mujeres no ha sido negada, el sexo femenino siempre ha padecido, según el pensamiento patriarcal, una “falta” (de inteligencia, de alma o de “algo” que permanece convenientemente ambiguo) que hace necesario su control y dominación.

Mercè Rodoreda supo de persecuciones: huyendo de la Guerra Civil española, encontró refugio en el exilio en Francia, donde vivió años de “extrema dureza” (Arnau, 2002: 122). El mito de la salamandra, “encarnación fantástica de la feminidad prisionera e infeliz” (Kirsch, 1998-9) en su asociación con la brujería, y sus fabulosos/fabulados poderes de regeneración son, en este escenario, la perfecta imagen de resiliencia ante las adversidades. Sin embargo, también remite a la filosofía posthumanista y a la negación de esta disciplina teórica a trazar divisiones que separan de manera tajante reinos no-humanos de aquellos humanos. Es por ello que la protagonista de “La salamandra” pasa de mujer a animal, con la violencia como hilo conductor: ambas son especies compañeras de la explotación humanista.

Conclusiones

Estos relatos no solo nos cuentan historias de persecución, dominio y violencia, sino, además, ilustran cuán frágil son las barreras que separan lo humano de lo no-humano. La filosofía posthumana, en este sentido, es una herramienta adecuada para señalar que la historia de la humanidad está construida sobre la necesidad de convertir ciertos humanos en “menos-que-humanos”, esta última clasificación siempre ambigua y elástica para acomodar lo que se margina según las épocas y las culturas.

Ambas historias hablan de experiencias que, retroactivamente, pueden catalogarse como “posthumanas”: la invasión de un país hacia otro, la neocolonización, la violencia de género y la violencia institucional. Todas estas formas históricas de opresión pueden ser leídas desde la crítica posthumanista porque, al reducir lo humano en algo “menos-que-humano” se señala, inadvertidamente, que las fronteras sobre las que se basa el humanismo son una ficción. Neocolonización y violencia de género necesitan del encumbramiento de cierta forma de privilegio humanista que demuestre que lo humano (masculino) es la medida “normal” y “esencial” sobre la cual medir todo lo vivo. Al mismo tiempo, paradójicamente,

estas formas de violencia naturalizadas pueden leerse como posthumanas, porque necesitan y se sustentan en la reducción de lo humano en algo “menos-que-humano”. En otras palabras, se deja entrever, y he aquí la paradoja del humanismo, que lo humano ha nacido posthumano, pues necesita de la reducción de al menos ciertos ciudadanos a una categoría “otra”, contradiciendo así la idea de que lo humano es una forma de existencia unívoca.

“Mister Taylor” y “La salamandra” se apoyan ambos sobre una corriente del posthumanismo que no investiga las vicisitudes del humano frente a un futuro cibernético y virtual, sino sobre procesos de humanización y deshumanización que han definido, históricamente, lo humano. Al final de los relatos, ambos protagonistas acaban siendo “menos-que-humanos”. Sin embargo, esta posición ya existía antes de las asombrosas transformaciones: los colonizados y las mujeres fueron (¿son?) considerados/as como menos-que-humanos/as. Solo una filosofía posthumanista puede señalar, en este punto, cuan artificial e ideológicamente cargada es la definición de la humanidad “correcta”, esta última, siempre pasible de ser des-centrada por su propia artificialidad.

Bibliografía

- ADAMS, Carol (2018): *Neither Man nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*. New York, Continuum. DOI: [10.5040/9781350040236](https://doi.org/10.5040/9781350040236)
- ARNAU, Carme (2002): *Mercè Rodoreda: una poètica de la memòria*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- BENNET, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. London, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- COHEN, Jeffrey Jerome (2014): “Introduction: Ecostitial”. En Jeffrey Jerome Cohen (ed.): *Inhuman Nature*. Washington, D. C., Oliphant Books: i-x.
- (2015): *Stones: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis, University of Minnesota Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.5749/minnesota/9780816692576.001.0001>
- FERRANDO, Francesca (2019): *Philosophical Posthumanism*. New York, Bloomsbury. DOI: [10.5040/9781350059511](https://doi.org/10.5040/9781350059511)
- HARAWAY, Donna (1991): *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La Reinención de la Naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid, Cátedra.
- (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.5749/minnesota/9780816650477.003.0002>
- HEPBURN, Allan (2010): *Enchanted Objects: Visual Art in Contemporary Fiction*. Toronto, University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442686397>
- INTERSIMONE, Luis Alfredo (2012): “Postcolonialismo e hibridez en dos cuentos de Monterroso”. *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, IX/2: 319-340.
- ISLAM, Monirul (2016): “Posthumanism: Through the Postcolonial Lens”. En Debashish Banerji—Makarand R. Paranjape (eds.): *Critical Posthumanism and Planetary Futures*. New Delhi, Springer: 114-130.

- KEMMERER, Lisa (2011): "Introduction". En Lisa Kemmerer (ed.): *Sister Species: Women, Animals, and Social Justice*. Champaign, University of Illinois Press: 1-44.
- KIRSCH, Fritz Peter (1998-99): "Mercè Rodoreda y el mito de la salamandra". *Quo Vadis, Romania?*, 12-13: 188-199.
- MONTERROSO, Augusto (1998): "Mister Taylor". En *Obras Completas (y otros cuentos)*. Barcelona, Anagrama: 9-20.
- MUSTOLA, Marleena—Sanna KARKULEHTO (2019): "Wild Things Squeezed in the Closet: Monsters of Children's Literature as Nonhuman Others". En Sanna Karkulehto—Aino-Kaisa Koistinen—Essi Varis (eds.): *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. New York, Routledge: 125-141. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429243042>
- NAYAR, Pramod (2014): *Posthumanism*. Malden (MA), Polity.
- NOVEMBER, Andràs (1990): *Nuevas Tecnologías y Transformaciones Socioeconómicas*. Madrid, IUED.
- NUÑEZ, Loreto (2017): "Las fábulas más que fabulosas de Monterroso: Reconfiguraciones genéricas de Horacio, Ovidio y Fedro en *La oveja negra y demás fábulas*". En Miriam Lay Brander (ed.): *Genre and Globalization: Transformación de géneros en contextos (post)coloniales*. Hildesheim, Georg Olms Verlag: 71-106.
- OLIVEIRA, Fabio A. G. (2017): "Ethics and Nonhuman Animals: A Philosophical Overview". *Quadranti: Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, V/ 1-2: 146-165.
- PLUMWOOD, Val (2003): "Decolonizing Relationships with Nature". En William H. Adams—Martin Mulligan (eds.): *Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era*. London, Earthscan: 51-78. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781849770927>
- POSTHUMUS, Stephanie (2018): *French "Ecocritique": Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. Toronto, University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487513207>
- RODOREDA, Mercè (2010): *Tots els contes*. Barcelona, Labutxaca.
- ROJAS MIX, Miguel (1991): *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- SÁNCHEZ, María Teresa (2008): *La escritura de Augusto Monterroso. Desde la tradición hacia la ruptura*. Tesis de maestría. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- SANDILANDS, Catriona (1999): *Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SINGER, Peter (1999): *Liberación animal*. Trad. Celia Montolio. Madrid: Trotta.
- TAYLOR, Nik (2011): "Can Sociology Contribute to the Emancipation of Animals?" En Nik Taylor—Tania Signal (eds.): *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*. London, Brill: 203-220. DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004202429.i-294.51>
- THOMPSON, Tok (2019): *Posthuman Folklore*. Mississippi, University Press of Mississippi. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctvpbnpxs>

VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (1999): “La Perversión del Texto en *Obras Completas (y Otros Cuentos)* de Augusto Monterroso”. *Romance Notes*, 40.1 (1999): 41-48.

WARREN, Karen (1987): “Feminism and Ecology: Making Connections”. *Environmental Ethics*, IX/1: 3-20. DOI: <https://doi.org/10.5840/enviroethics19879113>

--- (2000): *Ecofeminist Ecology: A Western Perspective on What it is and why it Matters*. New York, Rowman & Littlefield.

WOLFE, Cary (2010): *What is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press.

© Fernando Gabriel Pagnoni Berns



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

DEMASIADO POST-HUMANAS: CRUCES ENTRE ESPECIES EN RELATOS DE ELVIRA ORPHÉE Y MAROSA DI GIORGIO

Ludmila Soledad Barbero

Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires

ludmilabarbero@gmail.com

Resumen: Partiendo de la concepción de sujeto post-humano, entendido por Rosi Braidotti y Donna Haraway como una construcción nómada y múltiple en la que el vínculo con lo tecnológico y con el medio ambiente resultan constitutivos, propongo analizar cruces entre especies en tres relatos de dos escritoras del Río de la Plata, de la segunda mitad del siglo XX: “Las viejas fantasiosas” (1981), de la argentina tucumana Elvira Orphée, y “Misa de Pascua” y “Misa de amor” (1993), de la uruguaya Marosa di Giorgio. Me detendré en la reescritura del mito de Circe en el primer relato y en las metamorfosis que tienen lugar a partir de una desbordante imaginaria erótica en los dos últimos, como así también en ciertos recursos narratológicos disruptivos respecto del canon cuentístico del género fantástico escrito por autores masculinos, para interrogar figuraciones de lo post-humano en el marco de estas producciones literarias.

Palabras clave: post-humanismo, metamorfosis, erotismo, Río de la Plata, Elvira Orphée, Marosa di Giorgio

ALL TOO POSTHUMAN: CROSSES BETWEEN SPECIES IN SHORT STORIES BY ELVIRA ORPHÉE AND MAROSA DI GIORGIO

Abstract: According to the conception of the post-human subject, understood by Rosi Braidotti and Donna Haraway as a nomadic and multiple construction in which the link with technology and the environment are constitutive, I propose to analyse crosses between species in three short stories by two female writers from the River Plate Region, from the second half of the 20th century: “Las viejas fantasiosas” (1981) by Elvira Orphée, from Tucumán, Argentina, and “Misa de Pascua” and “Misa de amor” (1993) by the Uruguayan Marosa di Giorgio. I will analyse the rewriting of the myth of Circe in the first text, and the metamorphoses that take place from an overflowing erotic imagery in the last two, as well as certain disruptive narratological resources regarding the canon of the male fantastic short story, to interrogate figurations of the post-human within the framework of this specific literary productions.

Keywords: post-humanism, metamorphoses, eroticism, River Plate Region, Elvira Orphée, Marosa di Giorgio

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1664>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 20 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

¿Acaso el amor y el conocimiento fueron alguna vez no constitutivos?

Haraway, 2019: 253

El sujeto post-humano, desde la perspectiva de Rosi Braidotti, es una construcción identitaria múltiple, nómada, sostenida a partir de articulaciones móviles, pero al mismo tiempo capaz de encarnar responsabilidades éticas, políticas, y propugnar transformaciones. Cobra existencia en la postmodernidad, se encuentra atravesado por la tecnología y por el contagio/contacto con lo animal a partir de la mutua pertenencia a lo vivo (*zoé*). La defensa de esta subjetividad nómada, mutante, *cyborg*, pero a la vez anclada en una materialidad y en un contexto concretos se funda en un deseo de recuperar, más allá de la mirada apocalíptica sobre los avances de la tecnología sobre el sujeto, el carácter productivo del devenir-tecnológico de lo humano. Se trata de entender, al mismo tiempo, en qué medida el devenir animal hace a esa identidad contemporánea cimentada en lo tecnológico en un marco global en el que los lazos con el medio ambiente son negados y violentados cotidianamente.

La hechicería, como antepasado mágico de la química y de cierta esfera de la biotecnología, tiene mucho para decir sobre intervenciones científico-tecnológicas que procuran jaquear los límites entre las especies. En el cuento “Las viejas fantasiosas” (1981), del libro homónimo de la escritora tucumana Elvira Orphée, hay elementos que remiten intertextualmente al mito de Circe, la hechicera. Las metamorfosis operadas por las protagonistas del cuento de Orphée se conectan también con las abundantes violaciones de los límites entre lo humano, lo animal y lo vegetal que tienen lugar en los textos de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio. En los relatos de *Misales* (1993), el erotismo pone en eclosión las tranquilizadoras barreras entre categorías ontológicas.

Deseo de metamorfosis en “Las viejas fantasiosas” de Elvira Orphée

Quisiera retomar brevemente cómo aparecen las metamorfosis en los mitos clásicos, y, en relación con ellas, la figura de Circe. De acuerdo con Mariano García, “[...] tenemos en los mitos dos posibilidades de metamorfosis: como castigo/reducción y como herramienta/potenciación, con lo cual en esto último hay un uso de lo animal que es intrínsecamente humano” (2011: 11). En la mitología griega, particularmente en *Metamorfosis* de Ovidio, si tenemos en cuenta el rol de los personajes femeninos en relación con las transformaciones corporales, habitualmente es a partir de ellas que los dioses olímpicos, principalmente Júpiter y Juno los condenan por o liberan de una violación. Convertidas en ave, en río, en árbol por gracia de algún dios benévolo para que logren escapar a ser violadas o metamorfoseadas en algún animal como castigo por haber sido víctima de un ultraje. A menudo es Juno (pero también otros dioses olímpicos lo hacen) quien castiga a las mujeres forzadas por Júpiter convirtiéndolas en otros seres. La mitología clásica, como a menudo las instituciones policiales/penitenciarias contemporáneas, criminaliza a las víctimas de violencia sexual. En este marco, más allá de las diosas olímpicas como Juno, los personajes femeninos agentes de metamorfosis son las hechiceras: mujeres de estirpe divina que invocan a Hécate para operar transformaciones en seres humanos. Entre ellas, una de las más retomadas por el arte y la literatura occidentales es Circe. En *Metamorfosis*, como así también en *Odisea*, la vemos

convertir a casi todos los compañeros de Ulises en cerdos. La historia cuenta que Euríloco es el único que no toma la pócima, y gracias a su desconfianza puede avisar a Odiseo. Entonces, con ayuda de Mercurio, quien le provee una flor mágica mitad negra y mitad blanca, logra evitar perder su forma humana, y luego de casarse con la hechicera la convence de revertir las metamorfosis. En el relato de Elvira Orphée veremos aparecer “ancianas en procesión” (1981: 17), aficionadas a los brebajes y a los experimentos que derivan en metamorfosis, que remiten en diversos aspectos a la mencionada bruja. En *Misales* de Marosa di Giorgio, son centrales las metamorfosis también. De acuerdo con Roberto Echevarren, “[la autora] elabora una mimesis en la que participan lo animal, lo humano y lo divino, en diversas combinaciones; un despliegue trabado, rico, que recuerda a las *Metamorfosis* de Ovidio” (2005: 6). De hecho, en el centro del ritual cristiano de la misa se encuentra la Eucaristía, que es la transformación del pan y el vino en la carne y cuerpo de Cristo, es decir, un rito de metamorfosis. A diferencia del relato de Orphée, en Marosa, como veremos, las transformaciones no tienen un agente humano localizable, sino que ocurren espontáneamente, y, a menudo, su catalizador es el acto sexual.

Volviendo a “Las viejas fantasiosas” de Orphée, el relato nos sitúa en una ciudad pequeña y no muy ‘dada a leer’, donde las noticias parecen no circular muy velozmente, en la pensión de doña Eulogia. Allí habitan dos jóvenes de los que no se dan muchas señas, más allá de la muerte de la dueña que en otro tiempo les había dado hospitalidad. La casa se nos presenta como una extensión de la antigua propietaria y de su fantasía contagiosa, al mismo tiempo que como un espacio tan cálido, acogedor y mágico que incita a quedarse en su interior. La descripción del espacio se acerca por momentos a la de un organismo vivo, consciente y en permanente mutación:

A cada rato la casa salía con una apariencia distinta a la que tenían las partes más viejas. Pero, así como Doña Eulogia —se pusiera manto negro o se llenara de colorinches y collares cuando tenía visitas— siempre era doña Eulogia debajo de los tartalanes, así la casa afrontaba las diferentes fantasías, pero quedaba siempre siendo ella misma. Sólo que tan cambiadiza de un lado a otro que divertía, encantaba y no daba ganas de salir. (Orphée, 1981: 14)

Hay, entonces, una identidad subyacente a las mutaciones. Y también una suerte de consubstanciación entre la casa y doña Eulogia, y una descripción no tradicional hilada con elementos que generan la impresión de movimiento: “a cada rato la casa salía con una apariencia distinta”, “tan cambiadiza de un lado a otro que divertía”.

Los dos jóvenes se contagian de las ocurrencias de la antigua dueña, y también ellos ponen su creatividad al servicio de las transformaciones: hacen plantaciones de glicinas y asclepias en recipientes especiales, y luego operan “combinaciones raras” (Orphée, 1981: 14) para producir una flor beige aterciopelada. Pero en un momento dado, cuando están intentando modificar los muebles, dan con un anuncio en un periódico que los tienta: “*Venga al diecisiete de la calle Ronco Moto¹ y encontrará la mesa y la cómoda que usted soñó. Que usted soñó durmiendo*” (Orphée, 1981: 15).² Cuando arriban a esta casa, una señora mayor los conduce a una habitación donde encuentran los muebles de sueño: una cómoda colgante, de madera rubia,

¹ “Ronco Moto” hace pensar en ‘roncar’, acto asociado al sueño, y en ‘moto’, vinculable a movimiento. Ya desde el anuncio se señala una dimensión activa del acto de soñar: “que usted soñó durmiendo”, y en la aventura en sí son centrales los procesos que tienen lugar en el sueño: las camas se metamorfosean durante esa instancia, y es a través del sueño que las hechiceras someten a los jóvenes para que no se puedan ir.

² En cursiva en el original.

redondeada y decorada con florcitas de porcelana de colores, y unas *camas insospechadas* de sueño/pesadilla con plataformas transparentes e iluminadas desde abajo, que parecen contener agua y la silueta de un cuerpo enrojecido. Con la promesa de mostrarles nuevas maravillas a la luz del día, las ancianas (son tres) los retienen, ofreciéndoles, ellas también, licorcitos, pero esta vez mucho menos inocentes que los de doña Eulogia. Cuando toman la decisión firme de irse, un “perrazo enorme y negro, de pelo como oveja” (Orphée, 1981: 19) se les interpone. Las viejas no se hacen cargo del animal, alegando que viene de afuera y no les obedece. Y los jóvenes, cada vez más desesperados, cruzan al último patio, donde se encuentran con una serie de cruces extraños de animales: “Tigres inofensivos dotados de palabras, conviviendo con las venadas, siempre tan víctimas y tan asesinadas; garzas enamoradas de flamencos; cruces armoniosas de tortugas y gallos” (Orphée, 1981: 21). Las viejas fracasan en sus intentos de mezclar animales, no llegan allí a la perfección alcanzada en sus muebles. Los jóvenes se dan cuenta de que están a merced de las ancianas. Mientras permanecen allí, ellas les dan hierbas para que experimenten con los animales. Pero al tiempo van descubriendo que su plan es experimentar con ellos y *mezclarlos* con unas extrañas “criaditas” que habitan la misma casa. Cuando finalmente toman consciencia de que las viejas les están “secando el cerebro” con estos propósitos metamórficos, los jóvenes, luego de descubrir que el perro es inofensivo, logran escaparse.

El relato establece una contraposición entre dos grupos de sujetos y espacios que tienen mucho en común. Eulogia, que etimológicamente significa ‘la buena oradora’ o ‘la que habla bien’, encarna, desde su nombre, el bien: ‘eu’. En la economía del relato es una femineidad benéfica, cuyo único peligro para los personajes parece ser su retentividad: es tan hospitalaria, y su casa tan acogedora, que no dan deseos de irse de allí. Las viejas de la calle Ronco Moto, por su parte, retienen a los jóvenes no solo con los atractivos de sus muebles, sino a través de artes oscuras. Tanto Eulogia como las “fantasiosas” son mujeres mayores, con una gran imaginación, fascinadas por ciertas transformaciones, que fabrican “licorcitos” (aunque de diferentes tipos) y que quieren conservar a los jóvenes en sus respectivas casas (esto aplica a Eulogia durante su vida, y luego a su casa como continuación de su identidad). No obstante, las tres ancianas representan una suerte de versión maléfica de doña Eulogia. Quieren despojar a los jóvenes de su voluntad, de sus habilidades cognitivas, y obligarlos a participar involuntariamente de ‘cruces’ con otros seres vivos, quizás incluso con animales (de ahí que en el jardín haya animales parlantes).

Sin embargo, la estructuración narrativa, con la insistencia en los paralelismos (viejas, casa, fantasía, licorcitos, retenimiento), activa también otra lectura, aquella en la que, más allá del juego dicotómico mencionado, podemos ver a las viejas fantasiosas *en* Eulogia. Recuperemos un párrafo en el que se concentran las tretas de esa suerte de maternidad excesiva y un tanto sospechosa, encarnada por ese personaje:

Doña Eulogia les había buscado novia, y si no llegaban a nada serio fue porque estaban bien donde estaban, y sabían, seguro, que en ningún otro lado se iban a divertir tanto como en esa casa que contagiaba a las sirvientas mismas con los fantaseos y las ponía a hacer unos dulces mezclados que hasta las farmacéuticas (rusas y maestras en dulces) envidiaban. (Orphée, 1998: 15)

Eulogia y su casa con su divertida y mudable belleza retienen a los jóvenes como Calipso a Odiseo, en una suerte de olvido del tiempo y del propio pasado (no sabemos de ellos más que

su oficio y que vienen de otra parte). Y los licorcitos que primero se presentan como anodinos, pero luego son acompañados de alusiones sugerentes (las farmacéuticas envidiosas), hacen pensar en los encantamientos de Circe. Las viejas de la calle Ronco Moto se presentan como la exacerbación de un *modus operandi* que ya se había delineado en su versión benévola en Eulogia.

Como señalaba al comienzo, hay una serie de elementos que remiten a las figuraciones de Circe en Ovidio y Homero. Se trata del uso especializado de las hierbas y los licorcitos, del deseo de que los jóvenes no se vayan de su casa y de la trama de experimentación que viola los límites de las especies. Pero hay también otro componente que llama la atención, por su repetición: las bestias inofensivas. En el capítulo XIV de *Metamorfosis* de Ovidio, Macario cuenta a Aqueménides su historia con Circe: “Tan pronto como a ella llegamos y ocupamos el umbral de la mansión, mil lobos, osos y leonas mezclados con los lobos, nos salieron al paso, llenándonos de espanto; pero ninguno de aquellos animales era de temer y ninguno tenía la intención de hacer presa en nuestro cuerpo” (Ovidio, 2016: 385). En *Odisea*, es el propio Ulises quien narra la historia: divide a su contingente en dos grupos, uno comandado por Euríloco y otro por él mismo. De la experiencia del primero, Odiseo relata: “Encontraron en un valle la morada de Circe, edificada con piedras talladas, en lugar abierto. La rodeaban lobos montaraces y leones, a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos, pero no atacaron a mis hombres, sino que se levantaron y jugueteaban alrededor moviendo sus largas colas” (Homero, 2003: 190). En Orphée nos encontramos con lo siguiente: “Uno de ellos pensó de repente: el perro de la puerta está cruzado con oveja, por eso tiene esa cabeza tan rara, y se nos acerca no de malo sino de curioso. (...) El perro apenas los olió se puso a balar” (1981: 23). En el balido inofensivo del perro-oveja hay una línea de continuidad con aquellos animales de comportamiento extrañamente pacífico que pueblan los jardines de Circe. Estas bestias inofensivas vienen a señalar la falibilidad de los simulacros mágicos: cómo las viejas, al igual que Circe y tantos otros personajes obsesionados con la idea de intervenir en la naturaleza violando sus límites³ ven castigada su soberbia en la deformidad de sus creaciones (que a menudo se vuelven contra los propios creadores).

Silvia Jurovietzky (2007) llama la atención sobre una serie de inversiones de la tradición narrativa del gótico decimonónico en este relato, de las que me gustaría mencionar dos: por un lado, los jóvenes varones son víctimas de la experimentación a manos de mujeres, y además, estas mujeres cometen una suerte de doble *hybris*,⁴ porque crean artificialmente, cuando por su condición sexual podrían haberlo hecho naturalmente. Esto es, la tradición del género fantástico habilita a los hombres a crear vida artificial y a experimentar con seres vivos a modo de suplir una carencia biológica, pero ¿para qué querrían operar estas intervenciones las mujeres? Además, cabe agregar que el trastocamiento de las construcciones de género tradicionales se ve en el ámbito del deseo sexual: cuando las ancianas los quieren incitar a través de las hierbas y licores a que *se mezclen* con las criaditas, se pone en evidencia su “poca inclinación” (Orphée, 1981: 22), y al mismo tiempo se sugiere que quizás ellas mismas, gracias a los yuyos “andaban todavía con aspiraciones” (23). Si Eulogia, “siempre animada” (22) es la que enciende la chispa del deseo de una casa en permanente devenir, y los jóvenes la siguen, en la casa de la calle

³ Pensamos, por ejemplo, en *La isla del Doctor Moreau* de H.G. Wells (1896).

⁴ *Hybris* es un concepto de origen griego que puede ser traducido como ‘desmesura’. Se refiere a ciertas tentativas humanas de violar los límites impuestos por los dioses.

Ronco Moto también son las ancianas las que encarnan más fuertemente un deseo y una iniciativa (por monstruosos que sean), ubicando a los personajes masculinos en un lugar pasivo, allí donde los relatos míticos clásicos y los productos culturales más característicos de la cultura patriarcal los configuran a partir del rol de agente (en el relato que tiene a Ulises por protagonista la figura masculina central que él encarna engaña a la hechicera y salva a toda la comitiva).

Si bien en la obra marosiana, como decía antes, no hay humanos que operen como agente deliberado de las metamorfosis, y la violación de los límites entre las especies no es excepción sino norma en su universo erótico fluido y desbordante, se reitera con variaciones el problema de *gestar* en esa ruptura de límites. Como señala Jimena Néspolo (2013), en los escritos de Marosa la maternidad es problemática: las mujeres a menudo dan a luz fetos, seres lábiles que suelen terminar muriendo al rato. Ejemplo de esto son los hijos de la Señora Violina, de quienes hablaré en breve, y el aborto servido en un plato de Euristela, en “Misal de amor”, entre muchos otros. Pero este conflicto no se vincula tan directamente con la idea de *hybris*. En los relatos de Marosa di Giorgio, si bien se retoman insistentemente una serie de topos religiosos, no opera el concepto de transgresión, sino que los cuerpos son movidos por deseos que no encuentran la resistencia de una ley. Como señala José Amícola, el deseo en los textos de Marosa “no necesita mediación simbólica y no se somete a ninguna ley” (2013: 161)

Deseo trans-especie en dos cuentos de *Misales*, de Marosa di Giorgio

En algún nivel, podríamos aventurar que la escritura de Marosa responde, imaginariamente, al deseo apuntado por Donna Haraway en “Conversaciones de otro mundo” (1992) de encontrar otros términos de conversación con los animales, otras formas de convivencia que reúnan humanos y no-humanos. Gabriel Giorgi, en *Formas comunes* (2014), analiza un patrón en *Misales* dado por la existencia de un “tercero animal” que observa y participa del acto sexual entre una pareja. Desde su perspectiva es este tercero quien, con su materialidad corporal, desbarata las divisiones entre los géneros instalando lo *queer* en la escena. Pero yo quisiera agregar a esto que, a pesar de las nominaciones, las tres entidades participan de la tríada: humano-animal-vegetal, aunque las proporciones varíen. Los seres que pueblan el universo marosiano son, literal o metafóricamente, trans-especie. Se ven involucrados en relaciones post-humanas que no los dejan intactos. La interrelación entre especies es, en el sentido apuntado por Rosi Braidotti, constitutiva:

En mi opinión, el punto sobre las relaciones post-humanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la identidad de cada uno. Es una relación de transformación que se hibrida y altera la ‘naturaleza’ de cada uno para poner en primer plano los motivos de su interacción. (Braidotti, 2015: 97)

Si bien sobrevolaré el libro en su totalidad, quisiera centrarme en dos relatos de *Misales*, en los que la escena erótica se construye en torno a un “tercero animal”, siguiendo el análisis de Giorgi,⁵ y que tienen una extensión y una complejidad argumental mayor que los demás: “Misa de Pascua” y “Misa de amor”, el primer y último relatos. Estos cuentos, además, están

⁵ Quiero aclarar que no son los únicos relatos con esta particularidad, que es norma en *Misales*. Casi todos los cuentos presentan escenas en las que un tercero animal es espectador o bien participante.

conectados a través de la Señora Auristela, personaje central del último, que aparece mencionado en el primero.⁶

“Misa de pascua” comienza describiendo un vínculo entre animales de distintas especies: un perro-zorro, con un hocico como un palo-falo recolecta los huevos más tentadores de una gallina que los pone bajo su coerción. Son huevos tan selectos que parecen joyas y helados, y que adentro tienen como una almendra. El perro, no conforme con los huevos de esa gallina, se roba también los huevos de pascua de los vecinos. Está “combinado”, o actúa en complicidad con su ama, Señora Violina, que los quiere para preparar un budín. El ama es una señora vieja, grandota y espesa, pero habla como una niña. Los vecinos empiezan a perseguir al perro, lo quieren matar, pero el ama lo esconde. Entra a su casa un joven, de melena rubia y ojos claros, que la invita a “la alcoba íntima” y le promete hacer revivir sus senos marchitos. Cuando se aproximan a la habitación, ella ve pasar su noche de bodas por la memoria, como un relámpago. Recuerda que su marido era una especie de animal con cuernos que la “punzaba” internamente, y que durante cierto tiempo estaban tan entregados a lo sexual que apenas cultivaban la tierra. Las construcciones genéricas de la protagonista y el marido no responden a los cánones de los géneros: “Ella era grandota, mujer dura, con leve bigote, grave dentadura” (Di Giorgio, 2005: 17), y él “era más bajo que ella, hecho con troncos” (15). Con ese marido tiene dos hijos, que son como conejos, demasiado grandes y “hechos a la apurada”, a los que dan de comer huevos de palomas y de otros animales, y que al poco tiempo mueren. No vuelven a intentar tener hijos, pero sí continúan abocándose al acto sexual. Y en algún momento se les incorpora un murciélago: “El murciélago chupó un poco, se quedó. Lo toleraron. Era bueno que participara un animal. Lo habían deseado sin que se les presentase claro. No sabía él por qué, pero la trabajaba mejor al ver que otro también, estaba prendido en la piel de ella” (Di Giorgio, 2005: 18). Al poco tiempo, el marido cambia de parecer sobre la participación del animal y lo mata. Pero la mujer sigue recibiendo a hurtadillas a otros murciélagos, y luego también comete infidelidades con el vecino y con un familiar del esposo. Cuando termina de recordar su historia, se encuentra con ese joven que la incitaba a acostarse con él, y que ahora le muestra un miembro descrito como una entidad vegetal: “Un sexo robusto, afelpado, en cuya punta se formaba algo, empezaba a salir una cosa, como con trabajo, como una rosa y un jazmín del Cabo, una clara preciosa, que ella quiso tocar y beber” (Di Giorgio, 2005: 20). Pero mientras las “nupcias” ocurren, la casa se incendia, por el budín que estaba en el fuego, y el ardor sexual ya no es solo metáfora para la señora Violina, que muere carbonizada. A continuación, se sucede otra versión de la historia en la que la Señora es una virgen anciana que nunca se casa, espía a los vecinos, cría un perro que roba huevos y hace budines. Quizás esta duplicidad podría extenderse a todos los relatos marosianos: podríamos pensar que la sensualidad desbordante no es otra cosa que el producto de exageraciones, metáforas y fantasías de los propios personajes. Pero la vacilación entre leer como poesía o como cuento maravilloso permanece, forma parte de la fluidez de una textualidad resistente a las categorías genéricas.

Quisiera llamar la atención sobre algunos componentes del relato mencionado que resultan clave para pensar el nomadismo identitario y trans-especie: si bien, como señala Gabriel Giorgi, las relaciones sexuales son estrictamente heterosexuales en la producción

⁶ La seña que se nos da como marca identitaria de este personaje en “Misa de Pascua” es que abortó siendo muy joven.

marosiana, las construcciones genéricas tienen en este texto mucho de *queer*: las señoras de los cuentos, como Violina, suelen ser mujeronas viejas pero al mismo tiempo niñas, corpulentas y con cierta femineidad exacerbada acompañada de tintes masculinos, como el bigote en el cuento citado (hablo de rasgos tradicionalmente asignados por la cultura occidental a uno y otro géneros). En cuanto al nomadismo trans-especie, el erotismo y la sexualidad catalizan muchas de las metamorfosis y cruces entre reinos. Los genitales, los senos y el ano son las partes del cuerpo que más habitualmente delatan la hibridez de los seres que pueblan la escritura marosiana. Y también, muchas veces las transformaciones ocurren por o para el acto sexual.⁷ En este cuento, el marido recibe una descripción animalizada y junto a Señora Violina tendrán niños que son como conejos mal formados, luego habrá murciélagos que la penetren, y más adelante, un hombre con un falo vegetal. Quiero decir, si bien los vínculos entre especies son bastante fluidos, suele ser en el espacio abierto por lo sexual donde más cabalmente se producen los pasajes. También en muchos relatos los genitales masculinos son configurados como “dildos orgánicos”. Como señala Giorgi, los animales traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género, y muchos de ellos operan como suplementos fálicos, como tecnologías del placer. El murciélago del cuento mencionado es un buen ejemplo. Y también la mariposa o mariposón de “Misa con Hilda y Tatu”: “Cuando el Gran Tatú nació ya era grande. Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho. Era su joya. Se daba cuenta” (Di Giorgi, 2005: 27).

“Misal de amor” involucra algunas historias entrelazadas: Arturo, siempre de camisa semiabierta, olor a hombre y a tabaco, corteja a Auristela, la novia. Paralelamente, hay otras dos parejas de jóvenes, Celiar y Delina, y dos peones de campo adolescentes: Esmeralda y Piolín. Aurora es una niña de cuatro años que observa todo lo que va ocurriendo en el campo y los jardines y, con especial intensidad, a Arturo. En las primeras líneas leemos que, en el jardín de violetas de la casa de Aurora, conejos y gatos duermen entrelazados y se rumorea que copulan. Sabemos también que alrededor de la casa de Auristela hay un círculo de patos de mármol, que antes resultaba difícil de penetrar, pero ahora se ha abierto frente al portón para habilitar el ingreso. Los patos son una barrera más para resguardar la virginidad de la novia. Arturo, a lo largo del tiempo, va ganando terreno y acercándose más a Auristela. En los encuentros, se ven en un diván cerca del que “se apilaba ya la ropa del casamiento en grandes cestas” (Di Giorgi, 2005: 118). Como en muchos sintagmas marosianos, no sabemos quién realiza la acción de apilar la ropa. En un momento dado, el pretendiente empieza a tomar el hábito de reclinarsse en el sillón y mirar el interior de la novia como si fuera una ciudad vista a través del ojo de la cerradura. La descripción de lo que ve es como sigue:

Cae la braga hecha de puntillas; separa las piernas no muy rectas, pero bellas. Él mira como por un telescopio. Aparece la red, iluminada, nítida, y ahora hay algo que no es la guinda, sino una angelilla pequeña, en celeste vívido con chispitas. Está enredado eso, quiere escapar vivo. Le ve la pequeña cabeza oscura, las antenas; nada, frente a las alas, el traje en azul claro radioso. (Di Giorgi, 2005: 118)

⁷ En “Misa final con ronroneo”, la marca del acto sexual es una metamorfosis: la “niña de amor” se convierte en una gata que es adoptada por quienes originalmente eran sus padres. En “Hortensias en la misa”, el novio se convierte en un cerdito para que Señora Dinorah no le tema, y poder tener sexo con ella.

En un buen ejemplo de cómo lo animal/vegetal es parte del cuerpo y del ser de los humanos, en los genitales de Auristela hay enredado una especie de insecto-ángel. Esta criatura oculta se convierte en lo que hace especial a la joven a los ojos del pretendiente, quien más allá de eso la percibe como a una mujer convencional. Arturo encuentra un gran parecido entre el “mariposín” y Aurora, quien, durante el festival de Carnestolendas es declarada “reina”. Mientras corteja a Auristela, Arturo visita a Florinda, la prostituta del pueblo, a quien le cuenta sus angustias y con quien también copula. En un momento, Arturo toma la decisión de hacer un sacrificio doble:⁸ matar un animal y tener sexo con Auristela: “Auristela, ven a mirar la muerte de un animal. No sé por qué quiero que la veas. Que estés presente, Auristela. Te quiero tanto, que tienes que estar acá, no me dejes solo. Trae algo también para ti, para tu sangre. Gasas y té. Yo no atino a nada” (Di Giorgio, 2005: 129). Se ve desde el inicio cómo la muerte y la ‘pequeña muerte’⁹ están enlazadas, cómo son concebidas en simultáneo y cómo ocurrirán también a la vez. La ternerita aparece con rasgos humanos, y se dice que “lo miraba como a un terrible novio” (131). Y más tarde, Arturo se imagina a Auristela “acaso sangrando a solas, como una ternerilla degollada en el cuello último” (131). Una vez cometidos los sacrificios, la novia pierde interés para el pretendiente, porque ya la trama con criaturas vaginales ha desaparecido. Los propios padres, enterados, cierran el cerco de patos de mármol para volver a restringir el acceso. Auristela aborta: “Estaba en su alcoba con eso en un plato. Era un cordoncillo, como un hongo, una cosa desconocida, parda, daba miedo, lo miraba de nuevo. La madre no se dio cuenta, acaso. Bajó de ella, con la hierba fuerte. Lo besó. De pronto, lo besó. Lo puso en una bolsa de seda. Y con un peón lo envió a Arturo para que lo conociese” (Di Giorgio, 2005: 141). Cuando Esmeralda se entera de la ruptura sentimental de Arturo, lo seduce, y se dice muy elípticamente que tienen relaciones. También Celiar y Delia copulan en los jardines. Y Piolín, cuando los descubre, los empieza a extorsionar con contarlos. Aurora está embelesada con Arturo, piensa y sueña con él. Cuando su madre viaja a la ciudad a tener a su hermanito (estaba embarazada), ella queda al cuidado de los abuelos. Durante tres noches sale con su vestido azul de fiesta y su corona y se encuentra con Arturo, que le tira de un mechón de pelo que tiene cerca de la cintura. La última noche, él la lleva a una pared en medio del campo y la deja allí sentada con la curiosidad de verla bajo el cielo azul. Mientras Arturo imagina a Auristela con su aborto en un plato, y a lo lejos, la madre de Aurora, extrañamente preocupada por su hija, da a luz, y Florinda recibe a un nuevo cliente-amante, dos enmascarados, Esmeralda y Piolín, apuñalan al hombre en el corazón, dejando a la niñita en un lugar del que no se puede bajar y deciden irse del pueblo después de robar la chacra del muerto.

Como señalé, erotismo y sacrificio están fuertemente enlazados en la obra de Marosa, y eso se ve con mucha claridad en este relato. Georges Bataille desarrolla la idea de que, en el erotismo, hay un mutuo sacrificio en el que los seres discontinuos involucrados tienden hacia una continuidad. Pero, al repartir los papeles entre el agente del sacrificio y la víctima, el rol activo siempre será sostenido por un hombre. En *Las lágrimas de Eros* hay un capítulo que muestra a todas luces el androcentrismo en el que se anclan las teorizaciones de Bataille sobre el erotismo:

⁸ También de Delina se dirá que ha sido sacrificada a manos de Celiar.

⁹ Entendemos ‘pequeña muerte’, siguiendo a Georges Bataille, en referencia al orgasmo.

Pero el desorden —o la supresión— de las vestimentas es decisivo. De pronto, sin sus vestimentas, la mujer es un ser *abierto*, un ser abandonado; la mujer desnuda, delante del hombre que, deseándola, se prepara a abrirla sin medida. Desnudándose, ella es puesta a su merced, su desnudez pone de manifiesto su entero desfallecer (desmayo/falla). La desnudez difiere esencialmente de la muerte, pero la mujer vestida se opone al abandono de la desnudez como la muerte se opone a la vida y a la palabra. Esta mujer con sus vestimentas disponía de su voluntad: queda un cuerpo desnudo, sin defensa que llama a un abuso violento. El cuerpo, evidentemente, no es una cosa y, de él, no podría decir que la vida lo abandona de la misma manera que lo abandona en la muerte: pero él (el cuerpo) desfallece, se prepara, en este abandono, a gozar, aterrorizado, de su desfallecimiento. (1987: 657, traducción propia)

La mujer está ahí para ser tomada, abierta, abusada, en tanto que su cuerpo desnudo invita a eso, la deja a merced del otro. Según Bataille, en el erotismo, nos sacrificamos al cruzar los límites de lo que nos define como humanos. Pero un sacrificio nunca es inocente. Siempre hay una víctima y un perpetrador. Si bien la narrativa de Marosa habitualmente sostiene las mismas demarcaciones genéricas de Bataille, hay, como vimos, ciertos elementos que *queerizan* la escena (como los dildos orgánicos), y, en algunas circunstancias, los roles se invierten. Este es el caso de la relación sexual entre Florinda y Arturo: “Era lindo estar ahí, ser destrozado, bebido, casi matado. Le dolió la cintura de sólo pensarlo. La boca se le colmó de agua. Aquella mujer era un diábol” (Di Giorgio, 2005: 139). Además, si bien el universo marosiano se acerca al de Bataille en la unión constante entre lo sagrado y lo profano, no se trata aquí de un “reino del mal”, en la medida en que la mirada adulta y, con ella, lo transgresivo entran en suspenso (Néspolo, 2013).

En este relato también proliferan las corporalidades liminales. Auristela, como señalé, cría un insecto en sus genitales, y ese insecto se asemeja a una niña-muñeca con la que su novio tiene algo parecido a un acto sexual, pero a través de una parte del cuerpo de la chica que no existe en las corporalidades normativas: un mechón de pelo rubio (vellón) cerca de la cintura. También las telas de los vestidos, enaguas y bragas de Auristela forman parte de sus genitales. Algo similar ocurre en “Misa del árbol”, donde leemos: “Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo” (Di Giorgio, 2005: 24). Los límites de los cuerpos no son claros, se continúan con lo animal, lo vegetal y con objetos. Volviendo a “Misa de amor”, el personaje de Florinda, la prostituta, le explica a Arturo cómo las mujeres tienen cosas adentro de la vagina, y así como Auristela tiene una suerte de mariposón azulado, ella tiene un juego de té, una vajilla de loza. Otras caracterizaciones liminales, que podrían pasar por metafóricas, son: cuando se nos cuenta que Arturo está en celo, que el mechón de pelo que Aurora tiene cerca de la cintura es el vellón de una cordera, y los pezones de Florinda son orugas y sus pechos pomelos. Tomo estos elementos, entre muchos otros, para dar cuenta de cómo, en un discurso que constantemente amenaza con volverse poesía,¹⁰ los seres humanos, los animales y las plantas se encuentran inextricablemente ligados.

Quisiera volver brevemente a lo *queer* en la escritura de Marosa. Gabriel Giorgi (2014) señala cómo, a pesar de la teatralización infantil y estereotipada de los roles de género en estos

¹⁰ Hay una serie de procedimientos textuales que desdibujan el límite entre la creación de un universo maravilloso, similar al de los cuentos de hadas, y los símiles o metáforas propios de la poesía. Uno de estos procedimientos son las abundantes conjunciones disyuntivas: “Esto o esto”, que van generando una ramificación de posibilidades sin certezas, pero que no inhiben el avance de la narración. De modo tal que la lectura poética convive con la mágica.

relatos, la materialidad corporal del tercero animal no subsumible al binarismo masculino/femenino *queeriza* el universo sexual marosiano. Y José Amícola (2013) afirma que los textos de *Camino de las pedreras* construyen escenas erótico-sacrificiales en las que el rol de víctima, aunque sea una víctima gozosa, es encarnado, como en los relatos heteronormativo-patriarcales, por personajes femeninos. Señala no obstante que lo atípico está dado por la idea de profanación religiosa (el permanente entrecruzamiento de motivos cristianos y erotismo) y lo *queer* se hace presente, no en la disidencia sexual sino en la presentación de la sexualidad como un torrente que avanza sobre diferentes objetos sin detenerse por ninguna traba moral. Creo que las dos perspectivas se complementan. Asimismo, como señalé, hay ciertos personajes con rasgos que, aunque solo sea en una pequeña escala, efectúan corrimientos respecto de las caracterizaciones genéricas normativas. También agregaría al planteo de Giorgi que lo teatral y estereotipado de los roles macho/señora es tan ampuloso y bidimensional que puede leerse como puesta en evidencia del carácter performativo del género. Considero, además, que lo *queer* en Marosa va de la mano con lo post-humano: el deseo proliferante y arrasador del que habla Amícola es un deseo que no solo no conoce límites morales, sino atenta también contra los límites entre las especies.

Identidades y puntos de vista nómades

Las corporalidades e identidades post-humanas en Marosa di Giorgio son fluidas gracias al vórtice que genera el erotismo. Su prosa es sumamente poética, y en ese sentido puede apoyarse en el flujo metamórfico sin dar razones. Como en los cuentos de hadas, y como en la poesía, los cambios se producen sin explicaciones que apelen a una lógica causal. En Elvira Orphée, los relatos tienen una estructuración narrativa clara, pero el punto de vista no *encarna* como sí lo hace en los relatos del fantástico latinoamericano a manos de autores varones. Según Silvia Jurovietzky, en “Las viejas fantasiosas” hay una oscilación narrativa, ya que el texto comienza con un narrador omnisciente, que luego se revela como testigo, pero no tiene “ningún anclaje en la historia” (2007: 317). Jurovietzky propone leer este aparente descuido como una inversión del canon fantástico escrito por hombres. El contrapunto tramado por José Amícola entre la narrativa de Julio Cortázar y la de Silvina Ocampo puede resultar iluminador también para pensar este tema en Orphée. En *La batalla de los géneros* (2003), señala cómo, en buena parte de la tradición cuentística masculina post-borgiana, los autores de relatos fantásticos escriben a partir de la premisa de Borges de imaginar una realidad más compleja que la confesada al lector y referir sus derivaciones y efectos. Cortázar se apartaría de esta lógica en relatos como “Continuidad de los parques” que configuran una cinta de Moebius, donde comienzo y fin resultan indisociables. Pero, arguye Amícola, la cinta de Moebius es una figura geométrica armoniosa y con cierta simetría. Los cuentos de Silvina Ocampo, por su parte, no se adaptan a ninguna figura geométrica. Y otro tanto podríamos decir de los de Elvira Orphée. Esta ‘imperfección’ no es, no obstante, falta de pericia técnica. Se trata de irregularidades respecto del orden imperante en los relatos del canon masculino que configuran una zona de resistencia. Y desde este lugar aflora una visión ampliada de lo humano. Quiero decir, allí donde el ‘yo’ desde el que se habla es una entidad desencarnada, es posible leer un nomadismo identitario. El punto de vista, en “Las viejas fantasiosas”, más allá de ese yo que, tarde y con poco sostén textual, lo encarna, es una perspectiva flotante que atraviesa a todos los sujetos involucrados.

Quisiera traer a cuento el relato “¡Cómo lloran las cocodrilas!”, también del libro *Las viejas fantasiosas*, para establecer puntos de contacto y divergencias con la escritura marosiana. Algo del universo de di Giorgio resuena desde la primera frase: “Mis dos hijas mayores están extrañamente casadas” (Orphée, 1981: 119). En di Giorgio, el casamiento suele funcionar como metáfora o símil, desde una mirada infantil, del acto sexual. Y en su escritura abundan los ‘casamientos’ con animales. En el relato de Orphée, el matrimonio refiere a un vínculo afectivo, pero no necesariamente sexual. La protagonista narra la aparición de un cocodrilito blanco al que una dama paseaba por la vereda, y que tenía un comportamiento manso y tranquilo. Su hija Laura le toma cariño, y luego su otra hija, Paula, conoce a otro cocodrilito, y ambas deciden tomarlos respectivamente por esposos. La narradora se echa culpas del amor de sus hijas por los cocodrilos, y encuentra la explicación de los hechos en su propia afinidad por los animales y por un hombre que la engañaba con muchas mujeres, y en quien encuentra rasgos que lo asemejan a cocodrilos, así como también los ve en las mujeres del harén:

Empecé a ver los detalles de su aspecto cuando me di cuenta de su hipocresía y sus fallas. ¿Cuáles eran? La cara muy larga, unas especies de escamas formadas en los párpados; y aunque sus ojos no eran globulosos, sí lo eran los de las mujeres engañadas. Los de Ana, saltones, los de Lea, medio huevos duros, los de Edna haciendo juego con su quijada, los de una pobre solteronilla de piel escamada de tan seca o de tan cocodrila, la María Julia, que intentó demolerme desde el principio. (Orphée, 1981: 124)

Las descripciones juegan con el límite entre lo que puede leerse como metafórico y lo maravilloso: son cocodrilos/cocodrilas quienes lloran vanamente, sin remordimiento, como el hombre que la engaña, pero al mismo tiempo habla de rostros con escamas. Este recurso forma parte de la escritura marosiana. También, como mencionaba al inicio, el ‘casamiento’ reviste cierto carácter figurado: “No creo que haya empleado de Registro Civil que se hubiera avenido a casarlos” (Orphée, 1981: 122), y “*Me casé* es una forma de decir”. No obstante, las hijas de la narradora no tienen hijos con rasgos de cocodrilo: “El hecho es que ahora ellas viven con sus hijos, criaturas completamente personas y, en mi opinión, hijos de padres que no son los que ellas declaran” (122). Los límites de las especies, a pesar de la promiscuidad transgresora señalada al inicio, se mantienen firmes. Los contornos de los personajes, incluso en “*Las viejas fantasiosas*” se sostienen, si bien el punto de vista está enrarecido por su falta de anclaje en un ‘yo’ demarcado. En los textos de Marosa, como vimos, los personajes habitan un permanente tránsito entre fronteras, que las desdibuja por completo.

Podemos decir que tanto en “*Las viejas fantasiosas*” como en “*Misa de Pascua*” y “*Misa de amor*” los cruces entre especies están ligados al erotismo: en el primer relato, para poder llevar a cabo sus experimentos, las viejas deben imbuir a los jóvenes de ciertas ‘aspiraciones’ que los estimulen a acercarse a las extrañas criaditas, y en los dos últimos, la sexualidad potencia, cataliza o pone en evidencia los cruces entre especies. Otra coincidencia entre los relatos es que en todos ellos aparecen señoras mayores con fuertes apetitos sexuales. La figura de la vieja-niña atraviesa la escritura marosiana, como así también sus autofiguras: se trata de mujeres de una inocencia virginal que convive con una gran avidez sexual. Recordemos a la Señora Violina, de noventa años, que al mismo tiempo habla como una niña en “*Misa de Pascua*”.

El gran punto de divergencia en los textos en lo relativo a los movimientos trans-especie está dado por la presencia de agentes en el texto de Orphée que realizan experimentos, mientras

que en los escritos de di Giorgio, la causalidad está, en cierta medida, suspendida, y las cruces entre especies ocurren espontáneamente a partir de afinidades y deseos ajenos a los compartimentos categoriales. Los cuerpos comparten la fluidez genérica de sus textos, que no resultan sujetables a la taxonomía de cuento o poema, y que incluso han sido puestos en escena y en voz por la autora, instalándose un nivel más de liminalidad (esta vez, entre *performance* y poesía). Las tramas de estos relatos son motorizadas por deseos que violan o se desentienden de los límites entre las especies. Ya sea en una casa ominosa poblada por animales y mujeres de laboratorio, como en un reino edénico donde los gatos copulan con los conejos y las señoras con murciélagos, lo que el sujeto de la modernidad concibe como ‘humano’ aquí se encuentra suspendido ante el avance de pulsiones, deseos y contactos que no conocen de barreras categoriales. En palabras de Donna Haraway, “¿Acaso el amor y el conocimiento fueron alguna vez no constitutivos?” (2019: 253).

Bibliografía

- AMÍCOLA, José (1999): “El género «queer» de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos del CILHA* XIV/19: 153-165.
- (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- BATAILLE, Georges (1987) [1959]: “Les larmes d’Éros”. *Oeuvres complètes*. Tomo X. París, Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015) [2013]: *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Gedisa.
- DI GIORGIO, Marosa (2005) [1993]: *Misales: relatos eróticos*. Montevideo, Cal y canto.
- ECHEVARREN WELKER, Roberto (2005a): “Prólogo”. En Marosa di Giorgio: *Misales: relatos eróticos*. Montevideo, Cal y canto: 5-10.
- GARBATSKY, Irina (2008): “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”. *Orbis Tertius*, XIII/14, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf [08/01/2021].
- (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GARCÍA, Mariano (2011): “La meta del mito. Imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio”. En José Amícola (coord.): *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires, Biblos: 11-35.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HARAWAY, Donna (2019) [1992]: “Conversaciones de otro mundo: tópicos terráqueos, términos locales”. *Las promesas de los monstruos*. Trad. Elena Casado. Barcelona, Holobionte: 247-283.
- HOMERO (2003) [s. VIII a. C.]: *Odisea*. Trad. José Luis Calvo Martínez. Madrid, Cátedra.
- JUROVIETZKY, Silvia (2007): “Más saben por viejas. Sobre *Las viejas fantasiosas* de E. Orphée”. En Nora Barrancos et. al. (comp.): *Monstruos y Monstruosidades*.

Perspectivas disciplinarias II. Actas de las III Jornadas de reflexión. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras—Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género: 316-322.

MINELLI, Alejandra (2002): “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *Anales del Segundo Congreso Brasileño de Hispanistas*, disponible en línea: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300038&script=sci_arttext&tlng=es [08/01/2021].

--- (2003): “Las olvidadas del Neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *La aljaba*, 8: 193-207.

NÉSPOLO, Jimena (2013): “Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica”. *Mora*, 19: 17-28.

ORPHÉE, Elvira (1981): *Las viejas fantasiosas*. Buenos Aires, Emecé.

OVIDIO (2016) [8 d. C.]: *Metamorfosis*. Trad. José Carlos Fernández Corte—Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos.

© Ludmila Soledad Barbero



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

YONI REI: CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE UN CUERPO POSTHUMANO

Gerardo Cruz-Grunerth

Boston University

gcruzg@bu.edu

Resumen: Pepe Rojo presenta en su literatura las más angustiantes visiones del mundo que transitan por la modernidad líquida (Bauman, 2003), a la vez que expresa las implicaciones del cuerpo posthumano (Braidotti, 1996; Ferrando, 2014). Con esto en consideración, en este artículo se abordará el cuento “Conversaciones con Yoni Rei” (1998), donde Rojo expone a una sociedad que ha trascendido tanto las limitaciones modernas como las restricciones éticas, lo que Bauman propone como rasgos de la modernidad líquida. En la narración, la vida de Yoni Rei es mostrada desde su etapa como embrión, el cual es vendido a una corporación internacional que modifica su cuerpo convirtiéndolo en *cyborg* y en un experimento fallido; y finalmente, en una celebridad monstruosa para el divertimento de la sociedad espectacularizada *à la* Debord (1967). La hipótesis de este artículo sostiene que el cuento de Rojo expresa la manera en que el cuerpo se convierte en la intersección de la violencia como norma en el mundo posthumano (violencia tecnológica, corporativa, social y autoinfligida); asimismo, que el protagonista es un ser que actúa en asociación con la ciencia y contra sí mismo, mientras pone en crisis su ser, con la construcción-destrucción de su cuerpo posthumano, que lo humaniza.

Palabras clave: Pepe Rojo, posthumanismo, hipermodernidad, literatura mexicana contemporánea, ciencia ficción.

YONI REI: CONSTRUCTION AND DESTRUCTION OF A POSTHUMAN BODY

Abstract: In his fiction, the Mexican writer Pepe Rojo presents the most anguished visions of a world that moves into the liquid modernity (Bauman, 2003), which also represent the implications of the posthuman bodies (Braidotti, 1996; Ferrando, 2014). Considering this, this paper will discuss “Conversaciones con Yoni Rei” [Conversations with Yoni Rei] (1998). There, Rojo develops the implications of a society in which have been transcended both the modern limitations and the ethical restrictions, as Bauman proposes as characteristics of a liquid modernity. In this text, the depiction of Yoni Rei starts in his embryonic stage, when he is sold to a big transnational corporation that modifies his body, producing a failed experimental cyborg. But also, the story presents the moment of success when the character becomes a monstrous celebrity; he is the target of a spectacularized society, *à la* Debord (1967), which has a high need for violence as entertainment. In this article, I hypothesize that Rojo’s fiction expresses the way in which the body becomes the intersection of generalized violence (technological, corporative, social violence, and self-infringed violence) in the posthuman world: he is a man who acts in alliance with science against his own body; while he tries to put in a crisis his identity; through his construction-deconstruction of his own posthuman body, paradoxically, he is humanized.

Keywords: Pepe Rojo, posthumanism, hypermodernity, contemporary Mexican literature, science fiction.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1666>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 18 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

El escritor mexicano Pepe Rojo suele trabajar en el marco de los géneros “menores”, como lo son lo fantástico y la ciencia ficción, los cuales emplea como vía para presentar las visiones más angustiantes del mundo contemporáneo.* En este artículo se aborda su cuento “Conversaciones con Yoni Rei”, incluido en el libro *Yonkie* (1998). En él se expone el cuerpo posthumano de su protagonista en relación con su sociedad, la cual ha trascendido las limitaciones modernas y las restricciones éticas, siendo ambos factores constituyentes de una humanidad que, en términos de Zygmunt Bauman (2003), boga en la modernidad líquida. Sabemos por la narración que el protagonista, Yoni Rei, fue vendido (cuando aún se encontraba en gestación) por su madre a una corporación trasnacional; al adquirirlo, este fue utilizado para experimentación tecnológica, práctica común en el mundo ficcional, hasta convertirlo en un *cyborg*. Estos hechos son presentados en el formato televisivo de los *talk-shows*, evidenciando la doble explotación del cuerpo del protagonista: por la ciencia-tecnología y por la espectacularización. Con esto en consideración, aquí se tiene como hipótesis que, en el cuento de Rojo, la sociedad se enfrenta al devenir posthumano a través del cuerpo del personaje, el cual es colocado como *locus* del discurso; asimismo, se observa que el uso corporativo y social del cuerpo manifiesta la tensión entre construcción-destrucción, implícita en la búsqueda de trascendencia de lo humano en una promesa de transformación por la ciencia y la tecnología.

Es posible entender lo posthumano y el posthumanismo en varios sentidos que están interconectados. El primero implica al posthumanismo como una búsqueda por repensar lo humano, al reconocer las implicaciones de que esta noción provenga de la modernidad y la Ilustración, por lo que juzga necesario trascenderla; lo anterior ha sido discutido desde la perspectiva de sociólogos y filósofos como Michel Foucault (1968: 375). Esto abre la posibilidad de descentrar al humano como medida para observar y entender el mundo, al tiempo que intenta recolocar otras entidades desplazadas (como es lo femenino y lo animal), para alcanzar un post-humanismo que es también un post-antropocentrismo. La segunda forma es un posthumanismo crítico, que atiende los intentos por realizar el objetivo del transhumanismo: la trascendencia de las limitaciones de lo humano, tanto corporales como intelectuales, a través de la ciencia y la tecnología. La vía más evidente de lo transhumano es la alteración del cuerpo para su mejora por medio de la cibernética, la biología o por la unión de ellas. La decodificación del ADN y su manipulación implican pensar el cuerpo como una máquina, como un “dispositivo codificado”; asimismo, la mejora del cuerpo a través de dispositivos tecnológicos (exo o intra-prótesis) dan cuenta de la conformación de un nuevo ser, el *cyborg*, como lo recuerda Donna Haraway en “A Cyborg Manifesto” (1991: 150). El *cyborg* produce una interzona donde se reúnen ambas existencias, lo humano y la máquina, y este encuentro implica una nueva ontología posthumana.

En el cuento de Pepe Rojo, el cuerpo de Yoni será objeto de modificaciones tanto por su propia voluntad como de la corporación trasnacional Telcor Internacional, a la que pertenece. Cada una de estas modificaciones representa la ejecución de un “deseo posthumano”. Hay varias justificantes para la expresión del discurso posthumano,

* Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) [2020-2023], financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

principalmente, la idea del transhumanismo: mejorar un cuerpo que se encuentra obsoleto. Sin embargo, en la narración de Rojo se expone que trascender la obsolescencia del cuerpo es un proyecto secundario, al ser desplazado este objetivo por una explotación del individuo *cyborg* para crear un nuevo producto de entretenimiento de masas, con que se satisfaga la necesidad de violencia del espectador, siendo esta violencia televisada un producto de consumo en el mundo hipermoderno.

No es gratuito que la vida del personaje y el cuento mismo estén regidos por el par de indicaciones del discurso audiovisual. La historia comienza con la indicación *Fade In* y culminará con su correspondiente *Fade Out*. Estamos ante una búsqueda de Rojo por remediar o reproducir textualmente una versión de la pantalla, de la emisión de un show del que nosotros somos, también, los espectadores. El texto es pantalla, luego que estamos inmersos en la búsqueda de conformar una “pantalla global”; este término, propuesto por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, se refiere a un “nuevo modo planetario de la *pantallasfera* [...]”. Son los tiempos del mundo pantalla, de la todo pantalla” (2009: 22). Este texto de Rojo hace patente un mundo pantalla global que nos alcanza como lectores reales, lo cual es evocado no solo por las indicaciones del guion televisivo, sino también por la manera en que la vida del personaje, incluso los momentos más íntimos, son expuestos a través de la emisión hacia las pantallas que sintoniza. Incluso esta forma de enmarcar la narración es continuada por el narrador, quien emula la voz en *off* comúnmente usada en el formato televisivo o en el documental. Este nos presenta los momentos de crisis de Yoni, sus anhelos; todo enmarcado por el *fade in* y el *fade out* que nos dicen que todo el tiempo estamos ante un discurso audiovisual. Cada narración analéptica, o en retrospectiva al pasado del personaje, implica una representación visual, un registro o archivo visual, de la vida del “bebé del laboratorio” que ha salido de control. El registro de la vida de Yoni no puede menos que recordarnos el filme *The Truman Show* (1998), donde el conflicto tiene un final “amigable” o liberador, cuando Truman se fuga del mundo-simulacro en el que vive. Por el contrario, Yoni vive en un mundo real del que no puede huir. Sin embargo, es el uso de la narración la que es invasiva, la que logra, siguiendo a Lipovetsky y Serroy, “filmar, enfocar, registrar los momentos de la vida” (2009: 25), no por una decisión narcisista de autocontemplación y autorregistro, sino como una intromisión de un testigo tercero “omnisciente” y/o “ubicuo”. Con ello se cumple con la idea de una “cinematografización del mundo, *concepción pantalla del mundo* resultado de combinar el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento” (Lipovetsky—Serroy, 2009: 28).

Su “evolución” posthumana, alejándose de su primer estado de humano “convencional”, hace de él la atracción para los espectadores. La emisión puede ser entendida como un *freak show* postmoderno. Al respecto, la teórica del posthumanismo, Francesca Ferrando, recuerda que con los *freak shows* se intentaba crear un *shock* en el espectador al exhibir los cuerpos *raros* y así penetrar en la zona liminal de lo que es el humano (2013: 217). Este es uno de los aspectos más relevantes sobre la corporalidad de Yoni Rei: con el cuerpo se crea y se expresa la monstruosidad, por sus características liminales entre humano y no-humano. Al mismo tiempo, el personaje continúa sus procesos de alteración corporal, siendo él mismo quien decide los nuevos cambios, los nuevos elementos anexos. Para ilustrar esto, podemos citar su primera conversación: “*Entrevistador*: Yoni, ¿nos podrías explicar por qué cortaste tu mano izquierda? *Yoni*: Porque no la necesitaba. *Entrevistador*: Si no la

necesitabas, entonces ¿por qué implantaste otra mano derecha en lugar de la izquierda?” (Rojo, 1998: 70). Construir el propio cuerpo no es un eufemismo, sino un acto, una performatividad que implica violencia real contra sí. En este mismo contexto, podemos vincular la narración de Rojo con las artes contemporáneas, y recordar a la artista y performer francesa Orlan con su pieza *La Réincarnation de Sainte Orlan* (1990-1993), para la cual se ha sometido a una serie de cirugías plásticas con que ha modificado su cuerpo y su identidad y, al hacerlo, ha creado otra forma de expresión estética y desencadena, además, una serie de cuestionamientos ontológicos. La construcción del cuerpo de Sainte Orlan buscaba conformar un cuerpo palimpsesto, donde los atributos correspondían a la iconografía del arte, al adoptar la frente de la Gioconda o la barbilla de la Venus de Botticelli. De igual manera, como Yoni y su espectacularización televisual, las intervenciones de Orlan fueron videograbadas y transmitidas en tiempo real a las salas de museos y galerías que participaban con la artista. No por esto se equipara aquí el arte de Orlan con las decisiones del personaje de Rojo, ni se posiciona a ambos en el mismo estatuto del arte, sin embargo, es relevante observar las coincidencias en las preocupaciones que se dan en la literatura del autor mexicano y las artes performativas que buscan señalar al cuerpo como el espacio en construcción del discurso estético-ontológico.

Es relevante en el cuento que las modificaciones efectuadas en el protagonista reemplazan sus órganos biológicos con dispositivos electrónicos. Yoni Rei se quita uno de sus ojos con sus propias manos, tal como hiciera el personaje clásico Edipo Rey, y Telcor Internacional se encarga de que Rei tenga un reemplazo electrónico. De esta manera, el personaje adquiere una existencia de *cyborg*. Más aún, el personaje pide a los doctores que incorporen a su cuerpo el cuerpo de “su hermano”, un bebé que nació muerto; aunque este procedimiento falla, otros funcionan perfectamente. Es de este modo que Yoni obtiene un segundo brazo derecho, en una acción similar a la que el artista australiano de la *performance* Sterlac realizó décadas atrás, al incorporar a su cuerpo un segundo brazo mecánico “Third Hand” (1990); el arte de Sterlac, quien desde 1990 hasta la fecha ha adaptado varias extensiones y aditamentos cibernéticos a su cuerpo, como una tercera oreja anexada a su antebrazo, hace así un señalamiento sobre la obsolescencia corporal humana, de la que también ha dado cuenta de forma textual en “Obsolete Bodies” y “Redesigning the Body” (1995), donde propone nuevas formas de transitar más allá de esa obsolescencia. Desde la perspectiva de Robert Pepperelle en “The Posthuman Manifesto” (2003), el cuerpo humano (ya) no tiene fronteras; con Yoni, la justificación para su reconstrucción trivializa y, por ello, critica la búsqueda transhumanista, cuando el protagonista busca: “Hacer que el cuerpo humano funcione mejor. Y si no mejora, entonces que deje de existir” (Rojo, 1998: 71). Es de esta forma en que hace con su cuerpo la *performance* de lo monstruoso, lo cual se da, siguiendo a Erika Fischer-Lichte, al ejecutar “la aparición en escena de cuerpos monstruosos, deformes, casi diríamos *malditos*, cuerpos que parecen haber salido de un infierno bruegheliano” (2011: 177); de esta forma se construye la paradoja de crear un cuerpo mejorado, superior, y a la vez, una forma de monstruosidad e inferioridad. Mientras que Fischer-Lichte clama por el desarrollo de un arte de la *performance* habitado por estos personajes *casi malditos*, Rojo pone en escena el cuerpo de Yoni Rei.

Las intenciones del personaje de Rojo no son las mismas que las de los artistas mencionados, Orlan y Sterlac, o las búsquedas de las artes performativas, sin embargo, sí

evidencian una comunicación entre ellas. Un aspecto fundamental en el cuento es que la autoconsciencia del personaje ejecuta una ineludible vinculación entre él y su sociedad. De esta manera, debemos recordar que, siguiendo a Ferrando, “El cuerpo humano se erige como un texto simbólico de los procesos cognitivos y sociales. [...] como el] establecimiento de un discurso de perversión y las consecuentes prácticas de normalización de lo perverso” (2013: 217).¹ Lo que Rei transmite es la idea de una sociedad hipermoderna en la cual, de acuerdo con Lipovetsky, se subrayan las formas ambiguas y contradictorias de configuración de la individualidad, que son los rasgos fundamentales de esta era; pues, según el sociólogo, “Cuando más socialmente móvil es el individuo, más agotamiento y *averías* subjetivas manifiesta; cuanto más libre e intensa se quiere la vida, más se recrudecen las expresiones del dolor de vivir” (2006: 89). Esta confrontación, entre un gran número de posibilidades para la mejora humana y una serie de resultados “adversos”, es lo que Rojo adopta para hacer que Yoni Rei se reconozca a sí mismo como una figura trágica (de ahí su similitud nominal con Edipo Rey). El protagonista posee la capacidad de decisión sobre la violencia a su propio cuerpo, incluso como una forma de placer, lo que implica una manifestación del individualismo hipermoderno del que habla Lipovetsky, aunque llevada al extremo, un narcisismo que se hace visible en su construcción y reconstrucción performativa. Y, por otra parte, también se sabe preso de un cierto determinismo trágico, pues siguiendo a Xosé Nogueira, “[el individualismo] es una condena que no puede sino redundar en su falla: está condenado al fracaso” (2012: s. p.). Yoni ha nacido como una falla y, por su destino trágico, morirá así, como una falla. De esta forma, Yoni es un personaje hipermoderno, un narciso que “no está tanto enamorado de sí mismo como aterrorizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno que se le antoja agresivo” (Lipovetsky, 2006: 25), por lo que el personaje va de la voluntad-acción total sobre su cuerpo hacia la incapacidad de ir más allá de su destino: lo fallido.

Puesto de otra forma, se puede ver a Yoni Rei como un ser aporético, toda vez que la construcción de sí se logra gracias a su propia destrucción. Este es un proceso que es posible pensarlo en un sentido inverso: la propia auto-destrucción de Yoni es asegurada a través del proceso de su auto-construcción. El narrador en el cuento afirma que “Sabía que su misión en esta vida era nadar a contracorriente, ir contra el flujo de bits. Yoni Rei quería violentarse contra su propia naturaleza” (1998: 72), y con esto marca distancia con los proyectos de construcción artística mencionados y rechaza la búsqueda de superación transhumanista de la obsolescencia humana. Como consecuencia, el proceso de construcción/destrucción es uno más que cae en el juego de ambigüedades y contradicciones aporéticas hipermodernas. Esta es la razón por la que el personaje atenta contra la paridad, contra lo simétrico del cuerpo humano; lo simétrico es estético, lo “correcto”, lo sano, lo que corresponde desde el pensamiento aristotélico a la completa identificación del ser humano. Yoni Rei trabaja para reconstruir su cuerpo en oposición a este sistema, que implica una lógica anclada en un pensamiento binario aristotélico y en la cultura occidental, para atentar contra esta lógica. Por ello, la visión de Rojo coincide con la postura expuesta en “A Posthuman Manifesto”, donde se afirma que la lógica es una ilusión de la imaginación humana (Pepperelle, 2003, 179).

¹ “The human body stands as a symbolic text of cognitive and social process [...] The establishment of a discourse of perversion and the consequent practices of normalization of the perverse”, la traducción es la mía.

La decisión del personaje de oponerse al sistema involucra otros sistemas de representación, de comportamiento social y del progreso individual. En cierto momento en la vida de Yoni, el personaje es mostrado como una figura o una celebridad de la televisión o de la cultura de masas, quien obtiene todo lo que desea y sigue los lineamientos de una sociedad del consumo que, sin duda, implica ganar un salario excepcional: “Vivía bien, tenía comida en la cocina, drogas en el refrigerador, mujeres en la cama, juegos electrónicos y aparatos de reproducción digital en la sala” (1998: 75). Esto delinea la figura de Rei como un individuo exitoso, en términos del mundo del hiperconsumo; quien debe su éxito al uso y exhibición de sí en la sociedad del espectáculo, *à la* Debord (1967). Su éxito como sujeto hipermoderno es tal que el narrador insta a elogiar al personaje y respaldarlo, y clama, como en los *reality-shows* y *talk-shows*: “¡Todos votemos por Yoni Rei!” (Rojo, 1998: 80), mientras la indicación del guión ordena la interacción del público: “Aplausos”. Así, el personaje está en la cima del éxito en una sociedad del espectáculo, él es un ícono de esta misma espectacularización.

Anualmente, los espectadores se dan cita para ver las nuevas alteraciones corporales; siguiendo el formato, el presentador le pregunta a Yoni cómo se siente con sus nuevos accesorios corporales o modificaciones. En la tercera conversación, Yoni aparece como un *cyborg* en el que las prótesis tecnológicas han invadido casi la totalidad de su corporalidad. Por una parte, nuevos dispositivos han sido instalados en él; por ejemplo, ahora tiene un hígado artificial. Por otra parte, su nivel de desasosiego se exagera: “La vida no tiene sentido [...] me peleo contra el [sentido] que me dieron” (1998: 77). Hay una pausa en su vida atormentada cuando encuentra a un ser similar a él, con quien contrae matrimonio; su pareja es otro proyecto fallido, un ser vegetativo, quien se había sometido a experimentaciones de cambio de sexo, por lo que su sexo “original” es desconocido; con lo que Rojo expone una nueva forma de ambigüedad, ahora ambigüedad genérica. Rompiendo con la felicidad casi alcanzada, unos sujetos matan a su pareja vegetativa, confirmando la naturaleza trágica de Yoni. El héroe trágico, dice Lucien Goldmann (1998), es aquel ser que confronta su destino y solo encuentra la imposibilidad ante sus intentos por transgredirlo, por alcanzar lo absoluto. Esta confrontación está en Yoni cuando procura tener éxito como un *cyborg* funcional, más allá de su éxito en los medios y la sociedad de consumo, al intentar crear una vida privada; todo está negado para él: la auto-identidad, una pareja o un hermano. Es por esto que desemboca en una irrupción del odio guardado. “Yoni tenía la víctima perfecta. Él mismo” (1998: 82). Es un odio que radicaliza el proceso de construcción/destrucción de su cuerpo y de su identidad.

Al final, una última modificación es ejecutada, es la más invasiva y significa un profundo cambio en su identidad como ser humano. Este cambio implica la necesidad de “adquirir” un objeto más de consumo disponible en el mercado, confirmando una forma más de la moda y del hiperconsumo; pero, también, es un rasgo de intelectualidad y de una aspiración, de alguna manera, trascendental, un acto de transhumanismo que no logrará alcanzar la “mejora” pretendida. Yoni paga un implante de cerebro, lo que modificará sus pensamientos y su lenguaje: “[Yoni] se gastó una fortuna [en el implante], era para revolver el lenguaje y hacer del lenguaje un revólver [...] *el lenguaje estaba vivo, pero todo el mundo lo quería muerto*” (1998: 82, las cursivas son mías). Este último proyecto y su reflexión sobre el lenguaje en su última modificación corporal impacta en diversos niveles, pero el más importante es en el vínculo entre lenguaje y vida. El narrador del cuento ofrece una

afirmación emparentada con una filosofía del lenguaje improvisada por un ser monstruoso. Pero no solo es un acto de superioridad por la construcción corporal, sino también de su raciocino. El proyecto de Yoni es realizar una acción a través del lenguaje con la finalidad de eliminar el *logos*, acabar con la razón y con el ser; acabar con el lenguaje es acabar de una vez con él mismo. Al incorporar el implante cerebral, la última transgresión corporal que se realiza, completa un acto sin duda subversivo. Este acto es expresado en las palabras que pronuncia durante la última emisión televisiva de sus “conversaciones”. Yoni se expresa como un caudillo, un revolucionario posthumano, posicionándose por última vez contra el sistema transhumanista e hipermoderno que lo creó, contra el corporativismo de Telcor y contra la sociedad que lo marginaliza y lo usa solo como una forma de entretenimiento, una *performance* que se sintoniza y a través del cual les es posible consumir la vida/muerte del otro como divertimento. Yoni grita: “Viva la revolución technicolor del espectáculo” (1998: 83). Luego de este momento en que es instalado el implante, el personaje se aísla de la realidad, como un autoexilio edípico.

Es posible inferir que el espectáculo “Conversaciones con Yoni Rei” implica una producción y transmisión en directo, tanto ante las cámaras que emitirán el proceso de construcción, que a su vez es su proceso de destrucción, pero también ante sus lectores reales que se anexan al mundo ficcional, como sucede en el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”, donde la ficción trasciende sus marcos al desarticular sus límites: un lector lee una novela donde hay un crimen, en donde observa similitudes con su propia vida y esto le revela que la historia del crimen del libro es su propio crimen. En el cuento de Rojo, el proceso de inmersión nos deja ver los andamiajes del espectáculo, el guion que nos ordena aplaudir, votar, reír ante la pantalla textual del cuento: el lector participa así en el espectáculo y la sociedad del espectáculo del cuento. Los lectores somos parte de la violencia real del cuerpo televisada (textualizada) y recibida en silencio. Dice Michaela Marzano: “se construyen [este tipo de transmisiones violentas] con un trasfondo de odio, odio tanto hacia uno mismo como hacia los demás, [implican] una nueva forma de barbarie, la de la indiferencia (2010: 14), y podríamos añadir, del placer o el gozo de la recepción del espectáculo. La sociedad de la narración se ha mantenido como una audiencia cautiva y constante (como también los lectores reales), a través de los años que ha durado la emisión de las “conversaciones”; la sociedad ha dado “vida” a la emisión, con el rating, con sus votaciones interactivas. Ha sido una sociedad que ha visto violentar el cuerpo al construirlo-destruirlo, y que no ha intervenido para detener ese espectáculo macabro. La vida de Yoni es ambigua y/o contradictoria, también en este sentido la figura del protagonista es aporética: mientras se atestigua que Yoni vive, también se atestigua que muere.

Al leer las características de la sociedad hipermoderna del relato, lo que aflora es la ausencia de compasión. Sobre esta falta de empatía, en el inicio de *Estética de lo performativo*, Fischer-Lichte recuerda aquella emblemática *performance* de Marina Abramović, el 24 de octubre de 1975, titulado *Lips of Thomas*, en la cual comía y bebía hasta el exceso, se fustigaba con un látigo, se producía quemaduras sobre camas de hielo en que se recostaba, se cortaba con una navaja el vientre formando una estrella. Al respecto, la teórica de la *performance* precisa: “Algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz [de hielo] y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance”

(Fischer-Lichte, 2011: 24). Esta es la acción compasiva que ha sido eludida por la sociedad-público del espectáculo que, durante años, ha atestiguado las conversaciones con Yoni Rei. Esta es la imagen de una sociedad que ha superado las sujeciones modernas y los cuestionamientos éticos, borrando el rasgo mínimo de humanidad en un momento posthumano, donde queda eliminada “la compasión [con que se] considera al hombre como humano y constituye uno de los fundamentos del sentimiento de justicia”, afirma Marzano (2011: 79).

El discurso de Pepe Rojo expone de forma crítica a la sociedad que tiende un lazo a la barbarie y la posthumanidad como vía crítica del transhumanismo que se banaliza, se corporativiza, se hace producto de la sociedad de consumo y la sociedad del espectáculo y, en suma, se expone como una sociedad inhumana. Si bien puede entenderse que la violencia real y corporal que se le permite autoinfligir al personaje puede ser un fenómeno catártico, esto implica entender todos los años de transmisión del *show* de Yoni como un acto ritual y sacrificial. Bauman sostiene al final de *La modernidad líquida* que la eficacia de los sacrificios se “lee” si la trama social se refuerza con ellos, pues “el propósito del sacrificio es devolver armonía a la sociedad” (2003: 205). Así, el sacrificio progresivo y, al final, absoluto de Yoni Rei implicaría leer al personaje como una víctima sustituta e intercambiar el altar por la pantalla global (como otro alcance de la pantalla global de Lipovetsky); la víctima habría de ser, continúa Bauman, sumamente parecida a lo humano, pero suficientemente diferenciable para evitar confusiones (2003: 205). Esto contrarresta la aparente compasión del presentador o entrevistador, así como del narrador que una y otra vez dicen lamentar lo que “se hace” con este ser que es Yoni: “¿Quién lo puede culpar [...] ¿Alguien ha estado haciendo un mejor trabajo que él?” (Rojo, 1998: 83), cuestiona repetidas veces hasta el final de la narración. Yoni marca esa diferencia que permite su sacrificio. Es un humano, como el resto de la sociedad receptora del espectáculo-ritual-sacrificio, pero su condición de *cyborg* experimental y fallido establece una marca diferencial suficiente para distanciarse de él, permitiendo su construcción-destrucción, su vida-muerte televisada año tras año.

Deben asemejarse “a nosotros, los miembros legítimos de la comunidad”, pero también deben ser inconfundiblemente diferentes. El acto de sacrificar estos objetos, después de todo, está destinado a marcar límites impenetrables entre el “adentro” y el “afuera” de la comunidad [...] Habitualmente las víctimas son “seres que están fuera o en los bordes de la sociedad; prisioneros de guerra, esclavos, adictos [...] individuos exteriores o marginales. (Bauman, 2003: 205).

El *cyborg* se anexa a esta baraja de seres marginales disponibles para el sacrificio. Bauman y Marzano se colocan de forma muy próxima a la crítica posthumanista que expresa Rojo en su cuento, sobre el cuestionamiento del exceso cometido por la sociedad modernolíquida. Esta forma de sacrificio está relacionada también con los aspectos del arte de la *performance* de Orlan, Sterlac y Abramović que se relacionaron. El texto de Rojo expone la manera en que la *performance*, un arte que suele acoger la estética de la crueldad propuesta por Antonin Artaud (1997) como vía para la renovación artística, puede también devenir en espectáculo (banal) al ser incorporado de manera atroz por una sociedad hipermoderna o modernolíquida, que ha superado las limitaciones éticas, morales y espirituales, rechazando estas formas vinculadas a la humanidad, para enfocarse en la satisfacción del hiperconsumo. El texto del narrador

mexicano parece adelantar la postura teórica de Bauman, así como la de Marzano, quien advierte:

En el fondo, estas imágenes deleitan a una sociedad en la que se está a favor de los *reality-shows* y de la revolución digital y no se vive más que en el reflejo que se da de uno mismo [...] la compasión humana se entumece [...habría que] impedir que la “realidad-horror” termine un día por compararse con el “derecho a saber” (2011: 93-108).

La realidad-horror de la sociedad distópica-futura del cuento de Rojo se posiciona ante un presente abrumador. Se dijo que el relato “adelanta” la postura teórica. ¿Si el arte adelanta algo, qué adelanta? De forma especulativa, adelanta a la ciencia, al progreso o el viaje a la luna. Pero también, como se dijo al inicio de este artículo, los mundos posibles que se conforman en la pintura, la *performance*, así como en las ficciones literarias como esta de Rojo, previsualizan las visiones amargas de un mundo futuro que ya radica en la contemporaneidad. El arte y la literatura, en especial, ese género llamado “menor” que es la ciencia ficción, no tiene la obligación de actuar como discurso profético; sin embargo, como concluye Bauman (2003: 212), en el presente y la visualización del futuro, presenciemos síntomas de una sociedad neurótica que busca pequeños detalles para producir la crispación y el odio.

Podemos concluir que lo que el personaje Yoni Rei expresa es un posthumanismo a través de un cuerpo posthumano que es marginalizado por la sociedad. De esta manera, esto implica que el desarrollo de nuevas formas de reconstrucción y mejora del cuerpo humano podrían no ser una vía tan efectiva como otras piezas de ficción pueden sugerir, o bien como el mismo discurso transhumanista de mejora y superación del humano (hacia el Humano+) insisten en afirmar. Desde un posthumanismo crítico y cultural ha sido posible leer el cuento de Pepe Rojo, que se ha asumido como una vía para cuestionar la idea que se ha instalado en el imaginario popular, de la promesa de la ciencia y la tecnología como soluciones a la humanidad y sus limitaciones, como un problema a trascender. Es cierto lo que Ferrando sostiene respecto a que “el posthumanismo radicalmente se abre a *la alteridad* y a las extensiones de *la diversidad*” (2013: 220, las cursivas son mías),² que es la misma “promesa” del posthumanismo *cyborg* que Haraway expuso al considerar al *cyborg* como una forma de trascender las oposiciones binarias y jerárquicas: entre lo masculino y lo femenino, entre lo propio y lo extraño, entre el yo y el otro. Sin embargo, el proceso para admitir o adoptar la alteridad en una sociedad que valora la homogeneidad como norma, puede ser un proceso de modificación lento. La muerte de Yoni Rei evidencia que la promesa de la diversidad y la multiplicidad, así como los espacios culturales donde descansa, son fallidos y los condena a ser reducidos a un espectáculo: el espectáculo en que se trasmite la auto-destrucción posthumana. Esto es precisamente lo que Ferrando implica cuando habla sobre el cuerpo como espacio o *locus* para “reafirmar sus discontinuidades, al enfatizar las diferencias en lugar de borrarlas” (2013: 220).³

Sin embargo, este singular ente que es narrado por Rojo en su cuento, el *cyborg* Yoni Rei, es una marca para, siguiendo a Margrit Shildrick, exponer el cuerpo como un significante transgresivo (1996, 2). Esto es lo que Rojo presenta, una sociedad del espectáculo con una

² “post-humanism radically opens to *alterity* and extensions of *diversity*”, la traducción es mía.

³ “reaffirming its discontinuities, emphasizing differences rather than erasing them”, la traducción es mía.

alta necesidad de violencia y un hombre que actúa contra su propio cuerpo con violencia. Al convertirse cada vez más en un *cyborg* y desplazar al humano, es como se reafirma el espectáculo. Es así, al construir un discurso distópico, como Rojo reformula la pregunta lanzada por el posthumanismo crítico y en sus debates con el transhumanismo: ¿podría el hecho de devenir transhumano, en la era posthumanista, realmente convertirnos en menos humanos que antes? Podemos asumir que los humanos pueden construir un cuerpo posthumano que no sea reconocible por sí mismo como humano. Es de esta manera que es posible interpretar que el asunto del cuerpo posthumano en el cuento de Rojo revela un complejo proceso social donde un elemento será mantenido, al menos durante el punto inicial: la necesidad del “otro”. De acuerdo con Shildrick, “Una política de la identidad y la diferencia asegura aquellas fronteras que delimitan los espacios que son seguros y los inseguros [...esto significa que mantiene] la estructura binaria que caracteriza la epistemología occidental” (1996: 5).⁴ Como Rojo lo presenta en su cuento, el “siguiente” mundo posthumano podría mantener estos límites de identidad, epistemológicos y ontológicos, basados en la estructura binaria que marginaliza a la otredad; pero, a la vez, la condición de posthumano representa también una oportunidad para trascender esta limitante, desplazando la lógica binaria, la exclusión y el dominio; el posthumanismo crítico, filosófico y cultural, como el implicado en el trabajo literario de Rojo, pueden formar paso a paso esta forma de resistencia humana ante la inhumanidad o la deshumanización del hombre posthumano y transhumano.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1997): *The Theater and His Double*. New York, Grove Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg—Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BRAIDOTTI, Rosi (1996): *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press.
- CHARLES, Sébastien (2006): “El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipovetsky”. En Gilles Lipovetsky: *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Mova. Barcelona: Anagrama: 12-49.
- DEBORD, Guy (1995) [1967]: *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Santiago de Chile, Naufragio.
- FERRANDO, Francesca (2013): “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations”. *Existenz*, 8: 26-32.
- (2014). “The Body”. *Post- and Transhumanism: An Introduction*. New York, Peter Lang: 213-226. DOI: <https://doi.org/10.3726/978-3-653-05076-9>
- (2019). *Philosophical Posthumanism*. London—New York, Bloomsbury.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín—David Martínez Perucha. Madrid: Abada.

⁴ “A politics of identity and difference secures those borders which mark out the places which are safe and which are unsafe [...that means to maintain] the binary structure that characterizes Western epistemology”, la traducción es mía.

- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOLDMANN, Lucien (1986): *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona, Planeta—Agostini.
- HARAWAY, Donna (1991): “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge: 149-181. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203873106>
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): “Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna”. *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona, Anagrama: 50-109.
- LIPOVETSKY, Gilles—Jean Serroy (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona, Anagrama.
- MARZANO, Michela (2010): *La muerte como espectáculo. Difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Trad. Nuria Viver Barri. Barcelona, Tusquets.
- NOGUEIRA, Xosé (2012): “Propuestas estética, (i)lógicas narrativas y vetas temáticas en el seno de una ficción televisiva contemporánea”. *Quintana*, 12: 203-218.
- PEPPERELL, Robert (2003): “The Posthuman Manifesto”. *The Posthuman Condition. Consciousness Beyond the Brain*. Bristol—Portland, Intellect: 177-187.
- ROJO, Pepe (1998): “Conversaciones con Yoni Rei”. *Yonke*. México, Times Editores: 69-83.
- SHILDRICK, Margrit (1996): “Posthumanism and the Monstrous Body”. *Body & Society*, II/1: 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1177/1357034X96002001001>
- The Truman Show*. Dir. Peter Weir. Paramount Pictures, 1998.

© Gerardo Cruz-Grunerth



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

LA NATURALEZA COMO MONTAJE TOTAL

CÉSAR AIRA, ALEXANDER VON HUMBOLDT Y LA NATURALEZA POSTHUMANA

Z. Márió Nemes

Universidad Eötvös Loránd

nemes.z.mario@gmail.com

Resumen: El propósito de este estudio es ofrecer una interpretación de la novela corta *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) de César Aira, desde el punto de vista del posthumanismo crítico. En este contexto, la noción metodológica central de nuestro acercamiento estético será la denominada “puesta en escena deshumanizante”. Las puestas en escena deshumanizantes señalan estrategias poéticas que no son destinadas a presentar la eliminación del principio antropológico, es decir, no representan una abstracción ‘más allá del hombre’, sino constituyen una puesta en escena de naturaleza estética, durante la cual se introducen tendencias antropomorfizadoras y a la vez desantropomorfizadoras. En esta novela corta de Aira, la relación contradictoria entre naturaleza y sujeto humano es la que sirve como medio de la puesta en escena deshumanizante. A mi modo de ver, emerge al mismo tiempo una dimensión ideológica, dado que el texto describe la intensidad estética que subvierte los órdenes perceptivos y representativos dentro del contexto de la fisionomía de la naturaleza y la pintura del paisaje.

Palabras clave: posthumanismo crítico, puesta en escena deshumanizante, fisionomía de la naturaleza, César Aira, Alexander von Humboldt

NATURE AS A TOTAL MONTAGE

CÉSAR AIRA, ALEXANDER VON HUMBOLDT, AND THE CONCEPT OF POSTHUMAN “NATURE”

Abstract: The study seeks a critical posthumanist interpretation of César Aira’s novel *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000; *An Episode in the Life of a Landscape Painter*, 2006). In this context the so-called dehumanizing staging becomes a central methodological concept. Dehumanizing staging refers to different poetic strategies that are not intended to represent the total erasure of the anthropological dimension but constitute an aesthetic performance in which anthropomorphizing and desanthropomorphizing tendencies occur simultaneously. In Aira’s novel, the contradictory relationship between nature and the human subject is what serves as the medium of the dehumanizing staging. At the same time, I argue, an ideologically dimension is emerging, as the text depicts the aesthetic intensity that subverts the orders of perception and representation in the reflected context of natural physiognomy and landscape painting.

Keywords: critical posthumanism, dehumanizing staging, natural physiognomy, César Aira, Alexander von Humboldt

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1667>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 8 de octubre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

En *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, es dentro de los marcos de una ficción biográfica donde entran en relación conflictiva las nociones básicas de la estética de la (post)modernidad (siendo estas ‘paisaje’, ‘naturaleza’, ‘representación’, ‘visión’ y ‘sujeto’). Se nos da a conocer la historia de un viaje realizado en Argentina del pintor costumbrista de la fisionomía de la naturaleza, Johann Moritz Rugendas, pero a pesar del enmarcamiento histórico concreto, el autor argentino no se deja llevar por una reflexión social o psicológica, pues no coloca en el foco de atención la *persona* del pintor, el énfasis cae más bien en la correlación no-antropocéntrica entre pintura y naturaleza. Con otras palabras, no se trata de una “novela de artista”, sino de un texto de humanismo crítico que, mediante la deshumanización de la figura del artista, se propone a examinar las posibilidades de la representación artística tras la “Gran Brecha” (*Great Divide*, véase Descola, 2011: 99-146), es decir, la relativización de la diferenciación modernista entre la cultura y la naturaleza. Las premisas que servirán de fundamento para mi acercamiento a la obra de Aira son las del posthumanismo crítico, por lo que procuraré subrayar los momentos no-humanistas del texto; no obstante, esto no implica excluir rotundamente del análisis el concepto de lo humano, más bien pretendo aventurarme a deconstruir la orientación antropocéntrica. “Con su punto de partida hibridacionista, mutacionista y el concepto de «devenir otro» entretejido con lo «no-viviente», el posthumanismo vendría a ser una fuente creativa para conocer la alteridad asomada de infinitas formas, ya que refuta la intolerancia hacia la Otredad y la diferencia, característica del ser humano moderno, antropocéntrico y evolucionista” (Horváth—Lovász—Nemes Z., 2019: 33, véase también Nayar, 2014: 79). A lo largo de este proceso pasará a primer plano la “puesta en escena deshumanizante” como noción fundamental metodológica desde el punto de vista estético. Las puestas en escena deshumanizantes señalan estrategias poéticas que no son destinadas a presentar la eliminación del principio antropológico, es decir, no representan una abstracción ‘más allá del hombre’, sino constituyen una puesta en escena de naturaleza estética, durante la cual se introducen tendencias antropomorfizadoras y a la vez desantropomorfizadoras. A lo largo de esto se revela una “forma intermedia” híbrida donde se asimilan y se ‘imitan’ códigos, signos y formas humanos-animales-vegetales-mecánicos-etc. Conviene subrayar que esta forma intermedia, que se construye mediante metamorfosis reticuladas, igualmente afecta la estructura de la representación, puesto que, en la puesta en escena deshumanizante, se genera una oscilación entre presencia y ausencia que, en vez de sus momentos miméticos, refuerza los aspectos performativos de la representación.¹

La puesta en escena deshumanizante propuesta a analizar en el texto de Aira se forma en varios niveles, siendo su momento crucial el accidente de Rugendas con el rayo, que se representa como una suerte de devenir monstruoso. Sin embargo, conviene enfatizar que esta metamorfosis no conlleva una degradación; al contrario, de esta forma, para la Otredad marginada por la ideología del humanismo se propone una posibilidad de apertura hacia lo posthumano. Rugendas únicamente podrá superar sus propios prejuicios y métodos pictóricos humanistas —que hasta entonces han reducido su relación a la naturaleza— siendo monstruo “deshumanizado”. Con otras palabras, la deshumanización del artista no solo conduce a la falta y/o ausencia, sino también al nacimiento de una perspectiva no-antropocéntrica que reorganiza

¹ Desde esta perspectiva, la puesta en escena deshumanizante viene a interpretarse como la versión posthumanista de la “puesta en escena antropológica” de Iser (2001).

tanto las relaciones entre naturaleza y cultura como los horizontes de lo humano-animal-vegetal que determinan estas mismas relaciones. Esta ruptura, disgregación y subversión será representada en la escena memorable del malón indígena, que destaca también porque en ella se desenvuelve el conflicto entre la naturaleza y el ideal humanista del paisaje dentro de una red compleja de actores humanos y no-humanos. A raíz de todo esto consideramos que la puesta en escena deshumanizante del relato abre un plano ideológico-crítico, ya que escenifica la intensidad estética —que subvierte los horizontes perceptivos y representativos— en correlación con la fisionomía de la naturaleza y la pintura del paisaje. Con esto, la novela presenta dos enfrentamientos: por una parte, el de Rugendas como sujeto deshumanizado y monstruoso frente al ideal humanista del Hombre, y por la otra, el de la naturaleza, de índole eventual e imposible de fijar, frente a los principios totalizantes que pretenden conformar el paisaje pintado. Esta estructura doble de tensiones en conflicto permanente es la que constituye la estructura performativa de la puesta en escena deshumanizante del texto, la maquinaria de acontecimientos textual que representa el malón.

Para poder hablar del entrecruzamiento de estas dos dimensiones de la puesta en escena deshumanizante, primero se debe examinar el fondo estético del procedimiento de la pintura paisajista (véase Levinson, 2014: 49) que determina el método de la creación pictórica y, en última instancia, el modo de ser estético propio de Rugendas.

Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt. Este gran naturalista fue el padre de una disciplina que en buena medida murió con él: la Erdtheorie, o Physique du Monde, una suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje. Alexander von Humboldt (1769-1859) fue un sabio totalizador, quizás el último; lo que pretendía era aprehender el mundo en su totalidad; el camino que le pareció el adecuado para hacerlo fue el visual, con lo que se adhería a una larga tradición. Pero se apartaba de ésta en tanto que no le interesaba la imagen suelta, el “emblema” de conocimiento, sino la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el “paisaje” era el modelo. El geógrafo artista debía captar la “fisionomía” del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos, “fisionómicos”, que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista. La calculada disposición de elementos fisionómicos en el cuadro transmitía a la sensibilidad del observador una suma de información, no de rasgos aislados sino sistematizados para su captación intuitiva: clima, historia, costumbres, economía, raza, fauna, flora, régimen de lluvias, de vientos...” (Aira, 2005: 12-13)

En este fragmento se encuentran numerosos momentos conceptuales a base de los cuales el procedimiento puede ser reconstruido, pero conviene subrayar que *Un episodio en la vida del pintor viajero* igualmente enfatiza la hibridez lingüística, puesto que el texto de la novela se caracteriza de una mixtura tensa de diversos registros, códigos y poéticas genéricos, entre ellos, los del informe de viajes, el tratado científico, la descripción del paisaje, la anécdota y la visión poética. Al mismo tiempo, esta hibridez lingüística se relaciona de nuevo con la herencia de Alexander von Humboldt, dado que la totalidad de la concepción de la ciencia del “sabio totalizador” requiere, visto desde el punto de vista metodológico, de los procedimientos de hibridación. Según esta concepción humboldtiana, las formas representacionales de la totalidad de la naturaleza, del “cosmos”, son “pinturas de paisaje” (*Naturgemälde*) visuales-textuales que aspiran a la mimesis de las formas reticuladas de la naturaleza, por lo cual engloban elementos genéricamente heterogéneos que exhiben las huellas concretas de la experiencia personal, como el informe de viajes, la especulación descriptivo-analítica, la reflexión filosófico-estética, el

comentario cultural-naturalista, etc. (H. Böhme, 2001: 27). Con este sincretismo estilístico del relato, Aira sigue el principio humboldtiano (al mismo tiempo que procura desenmascarar las contradicciones internas del mismo) que emprende transmitir “la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador”.

Según considera Joachim Ritter, Alexander von Humboldt es, probablemente, el primer investigador significativo que, en su relación con el cosmos, concibe el descubrimiento y representación estéticos de la naturaleza como ‘paisaje’ (2007: 129). En este punto conviene aclarar en qué consiste, dentro de este contexto, la diferencia entre ‘naturaleza’ y ‘paisaje’. Ritter observa que la naturaleza como paisaje es un producto del espíritu teórico, una “forma” que es condición previa para la creación de un movimiento doble entre ‘trascendencia’ y ‘distancia’, o sea, la creación de un campo de juego para la reflexión. Esta construcción teórico-estética del paisaje es una configuración moderna del concepto filosófico de la ‘totalidad de la naturaleza’; a lo largo de esta construcción, el espíritu humano aleja de sí mismo la desfiguración natural en forma de paisaje, y en este distanciamiento reconoce y domestica la desfiguración natural en forma de orden —un todo sensorial—, y por medio de la posibilidad de la experiencia sensorial-conceptual, él mismo (el sujeto) deviene una de sus partes constituyentes. “Paisaje es naturaleza que está presente estéticamente en su contemplación para todo observador dotado de sensibilidad” (Ritter, 1986: 137). Para Humboldt, la experimentación de la naturaleza a través de sus paisajes y su (re)descubrimiento como un todo —cosmos— exige una sintetización entre la estética y las ciencias naturales. No obstante, para poder ratificar la concepción orgánica de la naturaleza (como “unidad en la diversidad”, “totalidad viviente”, etc. [Ritter, 1986: 141]) y asumirla como formato metafísico del cosmos, a lo largo de las revoluciones decimonónicas de las ciencias naturales no era suficiente la fuerza de la noción filosófica de la inteligencia, sino que esta debía ser complementada con la cosmovisión transmitida por la verdad estética del “observador dotado de sensibilidad”. “La naturaleza estética en forma de paisaje ha tomado así a su cargo, en oposición al ‘mundo de objetos’ de las ciencias naturales, sustraído al concepto metafísico, la función de transmitir y hacer presente para los hombres la totalidad natural y el «acorde armonioso en el cosmos» (Ritter, 1986: 142) en imágenes «plásticas» que han brotado de la interioridad del alma. Para Humboldt, la “captación estética del mundo” (Aira, 2005: 12) no implica el rechazo de la heterogeneidad del mundo empírico (geográfico-biológico) de los objetos, sino más bien una configuración conceptual que, siguiendo la instancia imponente de significados del cosmos, armoniza las escenas locales en paisajes representativos. Esta totalización sensitivo-conceptual de la desfiguración de la materia natural, filtrada por el espíritu humano y dentro de la presencia visible del orden del mundo, llega a ser la tarea central de la fisionomía de la naturaleza.

La palabra *fisio(g)nomía* viene del griego *physis* (aquí “naturaleza”, “constitución”, “carácter”) y *gnomon* (“marca distintiva”). Desde la tradición antigua, a partir de la pseudo-aristotélica *Fisiognómica*, la enseñanza principal de la fisionomía es la interdependencia entre cuerpo y alma, por lo que se puede deducir cómo es la personalidad del ser humano enfocándose en su apariencia externa (la constitución corporal, los rasgos faciales). En este proceso de deducción, la cara tendrá una importancia capital, ya que es un medio tan rico en significados que —a partir del *Timeo* de Platón— diferencia el hombre del animal, es decir, llega a ser el indicio filosófico-antropológico del ser humano. Desde la antigüedad, a través de la Edad Media y hasta la Edad Moderna, la tradición de la fisionomía cuenta con numerosos autores relevantes,

basta mencionar el tratado de Giovanni Battista della Porta, *De humana physiognomia librit* (1570), o las enseñanzas de Paracelso sobre la concepción del micro y el macrocosmos. En su *Antropología en sentido pragmático*, escrito entre 1789 y 1800, Kant clasifica la fisionomía en la caracterología antropológica. La caracterología examina la cuestión principal de la didáctica antropológica (“¿Qué es el hombre?”) e intenta ofrecer una respuesta a la pregunta ¿Cómo se reconocen las características de las personas?, colocando el énfasis en la manifestación de la personalidad en la apariencia externa de cada uno. En ese análisis, el conocimiento fisionómico puede resultar hasta de clave, dado que la fisionomía es “el arte de juzgar por los rasgos visibles de una persona o, en consecuencia, por lo exterior, acerca de su interior; ya se trate de su índole sensible o de la moral” (Kant, 1991: 242). Al mismo tiempo, Kant considera la fisionomía una disciplina contradictoria: no la concibe como ciencia, sino más bien como un medio auxiliar que apoya el cultivo del gusto, que puede estimular a la vez el conocimiento del ser humano mediante el juicio de su moral, las buenas maneras y hábitos, es decir, que ofrece una posibilidad para apropiarse de la cultura de relacional —digno de un cosmopolita— entre los hombres.

En nuestro caso no es tan relevante este dilema político de la filosofía de la ciencia, importa más bien enfatizar que el paradigma fisionómico sugiere la existencia de una relación significativa entre un exterior físico y un interior espiritual. La cuestión siempre es cómo la teoría fisionómica vigente determina y qué tipo de relaciones establece entre estas dos dimensiones, y cuál es el estatus de los significados que se intentan generar mediante la “lectura” de las materialidades humana o no-humana. La fisionomía de los siglos XVIII y XIX (probablemente debido a la idea regulativa del orden del mundo de la época) estuvo influenciada por una concepción esencialista de la naturaleza (humana), o sea, la presunción de una verdad identitaria y performativa “interior” que se revelaría tras la lectura “correcta” de la forma “exterior”. Esta unión kantiana de la fisionomía y la antropología viene a ser un momento crucial para cuestionar el esencialismo antropológico. Sin embargo, conviene subrayar de nuevo que el papel que desempeña la fisionomía en este proceso es regresivo y, al mismo tiempo, progresivo. Es progresivo porque, con su ayuda, se enfatiza la manifestación del hombre en el mundo vital y su existencia corporal-sensorial, mientras tanto, este mismo énfasis propone una posibilidad para la sensorialidad del hombre de no naturalizarse según el sistema de criterios de la antropología positivista, dado que la fisionomía concibe el ser humano como un entrecruzamiento de aspectos biológicos y culturales. A pesar de esto, subsiste el peligro de que un proyecto cultural-ideológico expropie para sí la lectura del cuerpo y, con esto, “cierre la cara”, es decir, que haga de la fisionomía parte de una narrativa del poder. Es por eso que, tras su separación de la fisionomía, la patognomía —una dirección posterior del mismo pensamiento, que examina el carácter performativo de las expresiones corporales— se ha hecho más exitoso; las teorías de la expresión humana trabajan con una concepción dinámica del carácter, mientras que lo mismo no forma parte central de las indagaciones sobre las concepciones posteriores de la antropología filosófica. Este cambio tiene que ver con la revisión antropológica de la (auto)identidad del ser humano y de la relación mimética entre cuerpo y alma.

La fisionomía de la naturaleza humboldtiana igualmente posibilita la lectura de la naturaleza no-humana aunque, a raíz del pensamiento del cosmos, la naturaleza humana cuenta con una relevancia determinante; a lo largo de la visibilización de la presencia estética del orden del mundo, la cara humana (su “verdad”) y el paisaje natural (su “verdad”) se exigen

mutuamente. Por eso afirma Gernot Böhme que esta indagación estética de la naturaleza siempre tiene que ver con el hombre, o sea, es antropocéntrica: apunta al descubrimiento de formas naturales cuyo valor o significado, desde el punto de vista de la percepción humana, es atmosférico (1995: 142). Por lo tanto, la mirada fisionómicamente constituida del paisajista no pretende representar ‘el aquí y el ahora’ de la experiencia de la naturaleza sino, sobrepasando la disformidad “exterior”, quiere leer el carácter oculto pero típico del paisaje, y así, fijar la “impresión total” (*Totaliendruck*). La revelación sensorial del carácter atmosférico del paisaje presupone el conocimiento de la tipología de las formas vegetales básicas que, desde el punto de vista de la indagación fisionómica, también conlleva la preferencia de ciertos territorios geográficos:

Sólo en los trópicos se encontraba el exceso necesario de formas primarias para caracterizar un paisaje. En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos, cosa que no tenía nada que ver con la clasificación linneana, que opera con la abstracción y el aislamiento de las variaciones mínimas; el naturalista humboldtiano no era un botánico sino un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida. Ese sistema, a grandes rasgos, constituía el “género” de pintura que practicó Rugendas. (Aira, 2005: 15-16)

La preferencia humboldtiana de los paisajes trópicos implica uno de los conflictos principales del texto; Rugendas parte para el viaje argentino porque, contrariamente a los consejos de sus maestros, quiere aplicar el procedimiento para plasmar el “vacío misterioso” de las pampas (Aira, 2005: 12). Se trata pues de una *hibris* o rebelión metodológica, debido a la cual el accidente del rayo se interpretaría como una suerte de castigo.² El sujeto del pintor aparece subordinado al procedimiento humboldtiano, ya que debe servir el descubrimiento total de la naturaleza siendo una especie de maquinaria creadora de imágenes; de esta forma, se encubre una perspectiva deshumanizadora en su relación con la naturaleza: para revelar la cara de la naturaleza, el artista sacrifica su propia individualidad artística o, metafóricamente, su propia cara. Mientras tanto, el sensorio humano del pintor viene a ser medio imprescindible del “éxito” del método, y así, el devenir Máquina Fisionómica será un obstáculo antropológico interior. A pesar de esto, la revelación experimentada en la pampa materializa la pérdida metafórica de la cara, puesto que este suceso —que se genera en una vacuidad y apertura radicales— puede surgir únicamente si se destruyen las estructuras materiales y espirituales de la subjetividad humana.

El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. Como una estatua de níquel, hombre y bestia se encendieron de electricidad. Rugendas se vio brillar, espectador de sí mismo por un instante de horror, que lamentablemente habría de repetirse. La crin del caballo estaba toda parada, como la aleta de un pez espada. A partir de ese momento se volvió una visión extraña para sí mismo, como sucede en las catástrofes personalizadas, cuando uno se pregunta: ¿Por qué tuvo que pasarme a mí? (Aira, 2005: 45)

A lo largo de la puesta en escena deshumanizante, se producen varios éxtasis polimorfos: los agentes que pertenecen a diversos horizontes existenciales dejan atrás su propia forma

² Contrariamente a lo que aparece en la novela, Humboldt no rechazó rotundamente los altiplanos, por ejemplo, en su texto titulado “Über die Steppen und Wüsten” (Sobre estepas y desiertos) representa elocuentemente la fisionomía de las pampas. Véase G. Böhme, 1995: 27.

identitaria. El movimiento “contranatural” del caballo amenaza con la pérdida de ser-caballo y vivir-como-caballo, mientras que es tanta la fuerza animadora de la electricidad que logra generar una figura heterogénea nueva: “una estatua de níquel, hombre y bestia”. Es decir, los límites materiales y ontológicos (muerto-vivo) vienen a ser difusos, es más, esta retícula de metamorfosis podrá ser interpretada como una estructura de *cyborgización* posthumana. En esta indeterminación formal pulsante de electricidad cualquier fisionomía perdería su fuerza ordenadora, puesto que las formas plásticas y la mirada modeladora que se vuelve desfijada no son capaces de sincronizarse en la unidad orgánica de la naturaleza “compartida”. La mirada humana se desorganiza cuando Rugendas, siendo su propio espectador, se convierte en su propio espectáculo ajeno, y la posibilidad de una impresión total se desvanece en el torbellino informe de los fragmentos no-antropocéntricos de la naturaleza. De modo paradójico, esta escisión de la mirada desantropomorfiza, pero a la vez también antropomorfiza, ya que el pintor es incapaz de reconocerse como Rugendas en el híbrido ‘hombre-caballo-estatua de níquel’, a la par que justo es en este acontecimiento imposible de personificarse es donde reconoce su propia individualidad superada.

Por eso considera Brett Levinson que el encuentro de Rugendas con la disformidad y la fuerza deformadora de las pampas genera, para él, una especie de renacimiento; sin embargo, su transformación no se concebiría como recomienzo, ya que la pérdida de su ser anterior para siempre se inscribe en su cara, mejor dicho, en el “lugar” de su cara, en forma de ausencia. Según la perspectiva del posthumanismo crítico, nunca será posible dejar atrás las estructuras humanistas; estas, en forma de sedimentos o huellas, seguirán acompañando a los discursos que desean negarlas o superarlas rotundamente (véase Badmington, 2003). Rugendas deviene monstruo, pero su monstruosidad no implica algo ‘más allá de lo humano’, sino más bien una perspectiva excéntrica, desde donde el carácter construido de la modernidad humanista *se ve* como posible de desenmascarar. “Uno se acostumbra a cualquier deformidad, hasta la más horrenda, pero cuando se le suma un movimiento incontrolable de los rasgos, un movimiento fluido y sin significado, el hábito se resiste a instalarse, comprensiblemente” (Aira, 2005: 63). Desde el punto de vista de la fisionomía, la cara en movimiento incontrolable, que actúa como herida viva, llega a ser un ruido imposible de interpretar; no obstante, debido a la sujeción antropomorfizadora inevitable, debemos reconocerla como la cara de un ser humano, pero de modo contradictorio, este reconocimiento es imposible. Esta disonancia antropológica se caracteriza como ‘no-acostumbrable’; es el ser liminal irritante del monstruo. Pero esta ‘no-acostumbrabilidad’ asimismo cuenta con otro aspecto: el espectáculo de la cara monstruosa, que se convierte en máscara, hace entrar en sospecha las caras humanas que la contemplan y que quizás son, también, máscaras. Dentro de la estructura visual humanista, esta “superficie” fisionómicamente ilegible, que oscila entre lo humano y lo no-humano, se expande como un virus, puesto que su “movimiento fluido y sin significado” llega a plantear la duda fundamental de que la concepción ‘cuerpo-alma’ —analogía del modelo ‘significante-significado’— será insostenible frente a los fenómenos monstruosos.

La metamorfosis posthumana de Rugendas no llega a eliminar el procedimiento: el pintor-monstruo no reniega del método, sino lo transfigura destacando y transformando sus fragmentos parciales. Una de sus nuevas observaciones es que

el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones: los fragmentos se reproducían tal cual, cambiando apenas su ubicación en el cuadro. Si no era fácil notarlo, ni siquiera por el que lo

hacia, era porque el tamaño del fragmento variaba inmensamente, desde el punto al plano panorámico (podía desbordar mucho al cuadro). Y además, en su trazado, podía ser afectado por la perspectiva. Tan pequeño y tan grande como el dragón. (Aira, 2005: 56)

Enfatizar las “repeticiones” conduce a separar cada vez más los “fragmentos” visuales de cualquier tipo de relación representacional que estas mantienen con la naturaleza real, es decir, reconduce la forma visual hacia sí mismo, siendo Rugendas una estructura inmanente de creación de imágenes.

Esta idea podía presidir una concepción totalmente distinta de la realidad. En su trabajo, Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva. De ahí que la práctica del dibujo siguiera siendo irreductible al pensamiento, y a pesar de la completa incorporación del procedimiento, le fuera posible seguir dibujando. (Aira, 2005: 62-63)

Conviene subrayar de nuevo que el carácter no-mimético se encuentra previamente inscrito en los principios humboldtianos; la abstracción tipificadora es la garantía de la existencia de una relación entre el escenario concreto y las formas básicas de la naturaleza, es decir, Rugendas no procede contrariamente al método, sino —radicalizando sus momentos constructivos— lo invierte desde dentro. Así logra revelar imágenes que hasta entonces no se han visto, que no se parecen, aluden o refieren a “nada”, aunque sí se constituyen de la repetición de formas “conocidas”; de este modo, esta repetición exagerada llega a cobrar un carácter performativo, puesto que ella misma constituye su propia referencia.

El ensayo general de esta superación es el retrato del malón indígena, que le preocupa a Rugendas ya antes del accidente con el rayo y que clasifica, dentro de la estructura de los temas a pintar, junto al terremoto. La analogía es sumamente sugestiva, ya que desnaturaliza el malón cuando lo describe como “tifón humano” que no obedece a las normas culturales. Esta colocación de los indígenas en el ámbito de la naturaleza se concebiría como una exotización a partir de la modernidad eurocéntrica, sin embargo, no se trata de una simple deshumanización étnica.³ Desde la perspectiva del posthumanismo, lo importante es el malón como conocimiento, y no los indígenas como pueblo; el malón es una catástrofe que viola las fronteras, ya que desmorona las delimitaciones modernistas entre la naturaleza y la cultura (Horn, 2014: 15). Las acciones compenetrantes del ataque, el contraataque, la defensa, etc. establecen una estructura reticulada que involucra cuerpos, materiales, idiomas y sujetos muy diversos. Juntar las reses, transmitir las informaciones, construir el fuerte y elaborar las tácticas conlleva la hibridación de agentes, prácticas y cuerpos que asimila hasta el proyecto pictórico de Rugendas y de su colega Krause. Mientras que la ecología performativa del malón impide la diferenciación entre naturaleza y cultura, el procedimiento tampoco puede desligarse del objeto de la representación. Ambos pintores se posicionan dentro del acontecimiento, no son capaces de asumir una posición exterior, ya que ellos mismos están sujetos tanto al cambio de velocidad de las acciones como a la continuidad de las escenas. “El detalle que les interesaba era la fugacidad, la organización en el azar, la velocidad de organización. El procedimiento del combate indios-

³ La manifestación del contexto (post)colonial de la mirada fisionómica humboldtiana es una posibilidad interpretativa relevante del texto. Véase Sachs (2003) y Levinson (2014: 47-50).

blancos se reproducía en el de los pintores: había un equilibrio de cercanías y lejanías al que había que sacarle el máximo provecho” (Aira, 2005: 81).

El malón indígena como puesta en escena deshumanizante se vincula con la revelación generada por el rayo, porque es donde Rugendas puede experimentar, inscrito en su propio cuerpo, el conflicto entre naturaleza y paisaje. Podemos observar que, dentro del contexto del método fisionómico antropocéntrico, para el hombre, el paisaje es una unidad de significado formada tras la mediación estética del ser humano. No obstante, desde la perspectiva del posthumanismo, la naturaleza es una estructura autosuficiente, dinámica y abierta pero sin núcleo o centro idéntico; en ella, los límites entre lo físico y lo no-físico, y entre lo orgánico y lo no-orgánico son porosos, lo que al mismo tiempo implica la naturalización de la cultura y el carácter constructivo de la naturaleza (Weber, 2003: 226). Comparando con este modelo híbrido e informe, el paisaje (o su imagen) aparece como producto cultural homogéneo que exhibe la superioridad imponente de significados de la imagen humanista del ser humano frente a los horizontes de existencia no-humanos. Se trata, evidentemente, de una concepción del paisaje reducida, que comprende la representación de la naturaleza como paisaje como herramienta estética de la domesticación ideológica. Como indica el cuestionamiento interior de la fisionomía humboldtiana de la naturaleza de parte de Aira, las estéticas del paisaje portan señas ideológicas simultáneas pero contradictorias. Rugendas, en vez de poner en escena el paisaje no-plástico del malón, representa la disgregación de las formas del paisaje en repeticiones de intensidad heterogénea.

El doble estatus de los indígenas indica el colapso de las estructuras miméticas: no simplemente devienen imágenes con la ayuda del pintor, sino son de antemano simulaciones teatrales. Su comportamiento guerrero y sus posturas corporales son “inverosímiles”, ya que su táctica principal es la intimidación y la ostentación de su fuerza. Suponen un desafío mayor para Rugendas, que no puede leer fisionómicamente estos gestos corporales; en vez de sugerir intenciones, motivaciones o rasgos de carácter, simplemente favorecen la programación de la atmósfera del acontecimiento. En vez de tener significado, cuentan con una impresión de significado que no puede ser fijado dentro de naturaleza humana estática alguna, dado que se insertan como forma autorreferencial y sensorial entre los mecanismos teatrales del malón.

Estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar; con lo cual pueden sobrepasarse en extrañeza, en incoherencia, en locura. En realidad, en cambio, suceden, sin intervención previa. Frente al Tambo estaban sucediendo, y a la vez era como si se estuvieran inventando a sí mismas, como si manaran de las ubres de las vacas negras. (Aira, 2005: 89)

Esta opacidad de los gestos corporales encuentra su contrapunto asimétrico en la cara-máscara monstruosa de Rugendas. El pintor no puede ser centro y productor del malón indígena, siendo esta una estructura visual, ya que —tal como se ha dicho anteriormente— la disgregación performativa de las posibilidades del paisaje elimina la dominancia de la mirada humanista. En cambio, se trata de una maquinaria deshumanizada que apunta todo y que está sujeta a la ecología teatral de los agentes humanos y no-humanos. Pero esta sujeción, esta mezcla informe entre la imagen y la mirada que la constituye, este devenir “mal dibujado” es lo que facilita para Rugendas poder tener parte en la actuación del malón “más allá” del paisaje. El procedimiento, por lo menos en su forma pura, no posibilita lo mismo:

El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo, era inevitable que la mediación cayera, ni tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo, desnudo y primigenio, en sus signos. (Aira, 2005: 96-97)

Esta descripción es contradictoria, puesto que la desnudez deseada no es, simplemente, una evidencia contrapuesta a la mediación, sino es una inmediatez mediada que justo se crea a partir del exceso de la mediación. Brett Levinson comparte esta opinión al afirmar que aquí se trata de la autosuperación de la forma humboldtiana: el estilo supera el medio que le ha sido capacitado para “estilizar” (2014: 58). La cara monstruosa de Rugendas no es la “exteriorización” de algo “interior”, ni la mediación entre lo verdadero y lo falso; es el involucramiento, el anudamiento de lo informe interior y exterior en sí mismo, sobre una superficie desnuda. Por lo tanto, el exceso de la mediación llega a crear la autorreferencia plana del estilo, a partir de la cual será imposible interpretar la dialéctica fisionómica de lo superficial y lo profundo, lo exterior y lo interior, lo verdadero y lo falso; a pesar de esto, para que esta misma inmanencia pueda constituirse, se han requerido los marcos predisponentes por el método. Es dentro de este contexto donde se esclarece que el malón, como acontecimiento tanto teatral y no-mimético, es “plano” debido a que todas las dicotomías jerárquicas requeridas por la fisionomía antropocéntrica “se aplanan” en la repetición deformadora de la puesta en escena deshumanizante. La impresión total de la imagen del paisaje llega a ser el montaje total entre el artista y la naturaleza.

*Traducción de Petra Báder**

Bibliografía

- AIRA, César (2005): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona, Mondadori.
- BADMINGTON, Neil (2003): “Theorizing Posthumanism”. *Cultural Critique*, 53: 10-27. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/cul.2003.0017>
- BÖHME, Gernot (1995): *Atmosphäre*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BÖHME, Hartmut (2001): “Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts”. En Ottmar Ette—Bernd M. Scherer—Christian Suckow (eds.): *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Berlin, De Gruyter: 17-33.
- DESCOLA, Philippe (2011): *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- HORN, Eva (2014): *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- HORVÁTH Márk—LOVÁSZ Ádám—NEMES Z. Márió (2019): *A poszthumanizmus változatai – Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest, Prae.
- ISER, Wolfgang (2001): *A fiktív és az imaginárius*. Trad. Gábor Tamás Molnár. Budapest, Osiris.
- KANT, Immanuel (1991): *Antropología en sentido pragmático*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial.

* Agradezco enormemente la revisión del texto traducido a Luis Gustavo Meléndez Guerrero – P. B.

- (2005): “Pragmatikus érdekű antropológia”. *Antropológiai írások*. Ford. Miklós Mesterházi. Budapest, Osiris Kiadó: 7-306.
- LEVINSON, Brett (2014): “Procedures for Drawing the Event of the Indians. On Aira’s *An Episode in the Life of a Landscape Painter*”. *The New Centennial Review* XIV/1: 47-70. DOI: <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.14.1.0047>
- NAYAR, Pramod K. (2014): *Posthumanism*. Cambridge UK—Malden, Polity Press.
- RITTER, Joachim (1986): “El paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estética en la sociedad moderna”. En *Subjetividad. Seis ensayos*. Trad. Rafael de la Vega. Barcelona, Alfa: 125-158.
- (2007): “A táj – Az esztétikum funkciója a modern társadalomban”. Trad. Zoltán Papp. En Tamás Miklós (ed.): *Szubjektivitás – Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó: 113-143.
- SACHS, Aaron (2003): “The Ultimate «Other». Post-Colonialism and Alexander von Humboldt’s Ecological Relationship with Nature”. *History and Theory* LXII/4: 111-135. DOI: <https://doi.org/10.1046/j.1468-2303.2003.00261.x>
- WEBER, Jutta (2003): “Vom Nutzen und Nachteil posthumanisitscher Naturkonzepte”. En Gernot Böhme—Alexandre Manzei (eds.): *Kritische Theorie der Technik und der Natur*. München, Wilhelm Fink Verlag: 221-247.

© Z. Márió Nemes



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

“CRIATURAS EXTRAÑAS SOMOS TODOS”: METAMORFOSIS, POSTHUMANISMO Y PENSAMIENTO DEL CUERPO EN *MOHO* DE PAULETTE JONGUITUD ACOSTA**Daniel Zavala Medina**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

daniel.zavala@uaslp.mx

Resumen: El objetivo de este artículo es proponer una lectura de la novela breve *Moho* (2010) de la escritora mexicana Paulette Jonguitud Acosta, a partir de algunas reflexiones sobre la corporalidad que el horizonte posthumanista ha hecho posibles. Si el humanismo postulaba —de manera directa o indirecta—, un tipo de cuerpo privilegiado (varón, heterosexual, blanco, europeo, burgués, etc.), desde una perspectiva posthumanista se pone en crisis ese modelo corporal único y predominante. En este sentido, la metamorfosis del cuerpo de Constanza, protagonista de la obra, permite el despliegue de una serie de (y una meditación sobre) *otras* posibilidades corporales: animal, monstruo, vegetal, etc. Para el análisis, se empleará fundamentalmente la noción de *pensamiento del cuerpo* postulada por Julieta Yelin.

Palabras clave: *Moho*, Paulette Jonguitud Acosta, novela corta, posthumanismo, corporalidad

“STRANGE CREATURES WE ARE ALL”: METAMORPHOSIS, POST-HUMANISM, AND “THOUGHT OF THE BODY” IN *MOHO* BY PAULETTE JONGUITUD ACOSTA

Abstract: This paper aims to propose a reading of *Moho* (2010), a short novel by Mexican author Paulette Jonguitud Acosta, starting from some insights on corporeality made possible by the post-humanist horizon. If humanism posited —directly or indirectly— a type of privileged body (male, heterosexual, white, European, bourgeois, etc.), this predominant and single model of the body is challenged from a post-humanist perspective. In this sense, the metamorphosis suffered by the body of Constanza, the protagonist of the novel, allows us to deploy a series of (and a meditation on) *other* corporeal possibilities — animal, monster, vegetable, etc. For the analysis, Julieta Yelin’s notion of “thought of the body” will be applied.

Keywords: *Moho*, Paulette Jonguitud Acosta, short novel, post-humanism, corporeality

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.908>

Recibido: el 17 de agosto de 2020

Aceptado: el 22 de octubre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Presentación

Cary Wolf es uno de los intelectuales anglosajones más visibles del posthumanismo. En 2007, fundó la colección “Posthumanities”, serie editada por la Universidad de Minnesota.¹ En “Breve estado de la cuestión animal”, Julieta Yelin explica acerca del nombre de la colección:

se puede entender la “poshumanidad” como un tiempo y un espacio en el que se producen y ponen a prueba un conjunto de conceptos para intentar aprehender los devastadores efectos de la crisis del humanismo como horizonte de pensamiento; no sólo los que tuvo sobre el corpus de la filosofía, sino también sobre los desarrollos de los saberes políticos, estéticos, científicos. O, en otras palabras, como un proceso histórico en el que el descentramiento de lo humano —a causa, fundamentalmente, de los avances tecnocientíficos y del estrepitoso fracaso del capitalismo— es cada vez más difícil de ignorar. Un estado de cosas, en definitiva, en el que el humanismo puede ser percibido como un paradigma históricamente datado y no como nuestro “natural” modo de pensar. (Yelin, 2017: 30)

Por otro lado, Yelin acota que la noción de posthumanismo

se identificaría con la búsqueda de nuevas prácticas críticas —artísticas e intelectuales—, esto es, formas de diálogo transdisciplinar que no se limiten a compartir perspectivas o métodos, lo cual suele dar resultados bastante empobrecedores, sino que pongan en cuestión los límites que separan un campo de otro, que interroguen, desde la práctica específica, los fundamentos de dicha especificidad. Esta búsqueda, que es connatural al pensamiento poshumanista, se apoya en la hipótesis de que esos límites establecidos a priori suelen estar vinculados, en la mayoría de los casos, a una concepción compartimentada y jerárquica del conocimiento. (Yelin, 2017: 31)

En un contexto con estas características, es muy pertinente la interrogante lanzada por Cragolini:

¿Será necesario seguir preservando una “propiedad” de lo humano, o las humanidades deberán afrontar este nuevo desafío de pensar en un hombre “desapropiado”, con confines difusos, no claros, no fácilmente identificables? Tal vez, la aceptación de esos confines menos claros, permita “otro modo de ser humano” en otro vínculo con la comunidad de lo viviente. Si ser hombre ha significado “ser dueño, señor y propietario” de todo lo demás (lo no humano, pero también otros humanos) tal vez sea el tiempo en que, por la deconstrucción del concepto de hombre y de humanidades, podemos pensar otro modo de ser-en-el-mundo. (Cragolini, 2014: 14)²

La corporalidad es uno de los temas más recurrentes, significativos y problemáticos en la literatura latinoamericana contemporánea. La narrativa mexicana suscribe esa preocupación por y sobre el cuerpo. En particular, las escritoras han mostrado un profundo interés en desarrollar tramas donde la corporalidad es un eje fundamental de sus relatos. Ejemplo de ello son algunos textos de

¹ Consúltese su sitio web: <https://www.upress.umn.edu/book-division/series/posthumanities>.

² En el ámbito de América Latina, son muy útiles los materiales sobre animalidad y posthumanismo que se publican en la *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*. Su número junio-diciembre de 2020, por ejemplo, incluye el dossier “Cartografías (in)posibles en torno a lo posthumano, la crítica de lo humano y el problema de la animalidad” (<http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/issue/view/15>).

Daniela Tarazona, Guadalupe Nettel, Paulette Jonguitud Acosta, Cecilia Eudave, Fernanda Melchor, Nadia Villafuerte, Atenea Cruz, Patricia Laurent Kullick, entre otras. Varias de esas obras comparten algunas características en común: por un lado, corresponden a la denominada narrativa de *lo inusual*; por el otro, son relatos o novelas cortas; finalmente, en ellas suele emplearse un tono poético en la narración.³

En su ensayo fundacional “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”, la estudiosa catalana Meri Torras ha hecho un recorrido histórico-cultural sobre algunas de las concepciones occidentales en torno al cuerpo. A partir de trabajos como el de Torras, se hace patente que la corporalidad es una serie de discursos, imaginarios y normativas construidos a partir de la mirada masculina. Una mirada que ha privilegiado, ante todo, la condición de lo masculino-heterosexual, lo blanco-europeo, lo burgués, etc. Torras señala:

El cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (2007: 20)

El objetivo de este artículo es proponer una lectura de la novela breve *Moho* (2010) de la escritora mexicana Paulette Jonguitud Acosta. Si el humanismo se encuentra en un periodo de crisis, a partir de las teorizaciones posthumanistas se ha podido iniciar la deconstrucción de un conjunto muy amplio de ideas, proyecciones y jerarquías de civilización y progreso. Y uno de los signos más notables de esa crisis del humanismo occidental es el cuestionamiento de las gramáticas binarias, esencialistas y preculturales acerca del cuerpo. En este sentido, la metamorfosis del cuerpo de Constanza, protagonista de la obra, permite el despliegue de una serie de (y una meditación sobre) *otras* posibilidades corporales: animal, monstruo, vegetal, etc.

Paulette Jonguitud Acosta nació en la Ciudad de México en 1978. Con *Moho*, obtuvo una Mención Honorífica en el Premio Juan Rulfo de Primera Novela, en 2009. Fue traducida al inglés y publicada en el Reino Unido en 2016. De ese mismo año es el libro de cuentos *Son necios, los fantasmas*, y de 2017 la novela *Algunas margaritas y sus fantasmas*. Jonguitud Acosta fue artista residente en la MacDowell Colony y becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en su programa de Jóvenes Creadores.

³ Carmen Alemany Bay es una de las pioneras en el estudio de las narrativas de lo inusual (2016a, 2016b, 2019). La propia Alemany Bay coordinó con Cecilia Eudave el volumen VIII/1 (2020) de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* (<https://revistes.uab.cat/brumal/index>). En este, hay artículos muy iluminadores sobre la temática, así como referencias bibliográficas para iniciarse en el estudio de esa modalidad de lo fantástico. Por otro lado, García-Valero escribe pertinentemente: “Cuando Carmen Alemany Bay propone la conveniencia de estudiar a una serie de autoras actuales latinoamericanas bajo la denominación de lo inusual, detecta como rasgo de esta modalidad narrativa un sugerente lirismo, las visitas a lo poético y la abundancia de tropos [...]. Estos fragmentos ampliamente líricos acercan el género a los lindes de la prosa poética. Acierta Alemany Bay al entender que el formato breve de estas novelas, que normalmente excede en poco las cien páginas, favorece el aliento poético [...]” (2020: 23).

En *Moho* se relatan veinticuatro horas en la vida de una mujer madura, Constanza. El punto de partida anecdótico se da a partir de que Constanza descubre que Felipe, su esposo, le ha sido infiel con su sobrina, quien también se llama Constanza. Y con ese descubrimiento, y como una especie de somatización de la infidelidad, a Constanza-tía le brota un pequeño lunar de moho en la ingle. Las siguientes horas son el lapso en el cual se realizan los preparativos para la boda de su hija Agustina y, simultáneamente, cuando se produce su paulatino devenir vegetal.

Desde su publicación, *Moho* ha llamado la atención de la crítica.⁴ Por mi parte, me propongo hacer una lectura del volumen como un recorrido puntual y una extraordinaria reflexión acerca de lo corpóreo: cuerpos jóvenes y seductores y cuerpos maduros; cuerpos maternos y cuerpos de infantes y de nonatos; cuerpos animales y cuerpos monstruosos. Dedicaré las siguientes páginas a presentar los problemas que implican algunas de esas corporalidades en la novela. Para el análisis se empleará, fundamentalmente, la noción de *pensamiento del cuerpo* desarrollada por Julieta Yelin.

Sobre el pensamiento del cuerpo

En “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”, Julieta Yelin se interesa en examinar un corpus narrativo donde “el cuerpo constituye el nexo que articula escritura y vida” (2019: 98). Se trata de obras como *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit, *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona, *La débil mental* de Ariana Harwicz, *De gados e homens* de Ana Paula Maia, entre otras. Historias en las cuales, “para escribir la vida, se podría decir, es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura” (Yelin, 2019: 98). Para la aproximación a este tipo de literatura, se vale de lo que, provisionalmente, denomina *pensamiento del cuerpo*. Una conceptualización que debe entenderse, al menos, en dos sentidos complementarios: el que nace del cuerpo pensante y el que se produce a partir de una reflexión crítica acerca de este.

En tanto que uno de los síntomas más visibles de la crisis del humanismo moderno es la desestabilización de la dicotomía irreconciliable *bios/zoé* (humano/animal; cultura/naturaleza; racional/instintivo; cuerpos significativos/cuerpos insignificantes), diversos materiales de la literatura latinoamericana son susceptibles de ser leídos, justamente, en la zona donde se exhiben esos límites, fisuras y entrecruces biopolíticos (Giorgi, 2014: 11-41). Manifestaciones de este territorio fluctuante y problemático son los relatos donde se ponen en acción cuerpos calificados como *aún-no-humanos* o *ya-no-humanos*, cuerpos *inhumanos* o *infracorpus*: cuerpos enfermos, enajenados, animalizados, monstruosos, metamorfoseados, desindividualizados, putrefactos, etc.

⁴ López Morales (2014), por ejemplo, ha estudiado el fenómeno de la metamorfosis de Constanza. Loría Araujo (2019) ha analizado las connotaciones de la “infección” micótica en esta novela, así como en los relatos “Isla cuerpo adentro” de Cecilia Eudave y en “Hongos” de Guadalupe Nettel. Ruiz Pérez (2018) se ha detenido en lo que denomina “matrofobia” en la obra de Jonguitud Acosta, así como en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y en *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona. La propia Ruiz Pérez (2020) ha examinado las manifestaciones psicoanalíticas del “Yo-piel” (Anzieu) y del cuerpo (Nancy y Butler) en el texto.

Para la lectura de esos documentos, donde lo corpóreo se muestra en lo fundamental como un devenir permanente, Yelin enmarca el pensamiento del cuerpo en el concepto más amplio de la denominada *lectura biopoética*. Esta sería

aquella que hace lugar, o que produce, un pensamiento *del* cuerpo, permitiendo, así, la observación de lo humano como proceso, es decir, la percepción de subjetividades todavía-no-humanas. El pensamiento del cuerpo podría ser entendido, desde este punto de vista, como una vía de aproximación a la forma-de-vida, una exploración de los procesos mediante los cuales los humanos están continuamente autoafirmándose. La labor del escritor y del crítico se conciben, en este marco, como prácticas generadoras de las condiciones para que el pensamiento *del* cuerpo tenga lugar, para que la vida (se) piense por sí misma. (Yelin, 2019: 101)

Moho es una novela sobre encuentros, disputas y transformaciones de los cuerpos. La primera de esas confrontaciones encara a las dos Constanzas, a partir de la infidelidad de Felipe con su sobrina.⁵ Y las enfrenta inicialmente con base en modelos sociales-sexuales tradicionales. Desde luego, no es casual que la diégesis de la novela comience veinticuatro horas antes de la boda de Agustina: el matrimonio funcionaría aquí como la posibilidad de la confirmación/continuación del modelo familiar y de pareja dictado por la normatividad social masculina. Así, tendríamos por un lado a la tía, censurándose en las primeras páginas porque su cuerpo maduro no cumple ya con las expectativas eróticas impuestas: “Entré al baño [dice la protagonista] y me desnudé frente al espejo; no hallé en mi imagen a la mujer joven que siempre imagino al pensar en mí. Examiné mi cuerpo, audición personal que reprobaba día tras día. Cascada de adjetivos: pies grandes, tobillos sombreados por las várices, muslos y cadera anchos, vientre vasto, senos amedrentados” (12). En contraste, se tiene la descripción de la joven hecha por su tía:

Con el pretexto de entrar en la regadera, [Constanza-sobrina] comenzó a desnudarse [frente a mí]. Yo: callada para elegir muy bien cada palabra y no volver a ser tomada por sorpresa. Se quitó el sostén, sus senos pesados cayeron unos centímetros sobre el vientre. [...] Sentí que ella habitaba hasta el último rincón de su cuerpo, ningún espacio le era ajeno, ni una uña del pie, ni medio talón o el lóbulo de una oreja: todo estaba ocupado, colonizado. Le gustaba su cuerpo y la envidié. (19)

Constanza contra Constanza.⁶ En este sentido, se vuelve muy significativo el motivo reiterado del espejo en la novela. Al comienzo de la narración, el azogue funciona como un espacio donde se manifiesta constantemente, fantasmalmente, la sobrina que disputa la posesión del varón (y que, al repetir el nombre de su tía, es de alguna manera un espejo de ella).⁷ De esta manera, el

⁵ En un primer momento, el pequeño lunar de moho en la ingle de Constanza sería, acaso, una somatización de la traición: es la herida que ha infligido la pareja infiel: “Entré en la regadera, bajo el chorro de agua hirviendo; tallé, froté, arañé, la mancha no cedió. Volví frente al espejo y me vacié encima cuanto producto de limpieza pude hallar. Nada. Luego atacué con la lima metálica de un cortaúñas, pero la piel se irritó sin que la mancha cediera. La punta de la lima me hizo un pequeño corte. Sangre con fondo verde” (Jonguitud Acosta, 2010: 12). En adelante, cuando cite de la novela, anotaré solo la(s) página(s) referidas entre paréntesis.

⁶ La tía comenta, por ejemplo, sobre el exhibicionismo obsceno su sobrina: “Quería mis ojos pegados a ella, se desnudaba para mí, para mostrarme el terreno donde había ganado su mejor batalla” (20).

⁷ En las primeras páginas, los espejos son una especie de pantallas de proyección de la traición: “Ya había caído en esa trampa, ya me había parado a ver esos espejos y a escuchar su historia. Cuando Felipe admitió lo que había pasado,

espejo no solo sería aquí un cristal para posar la mirada en nuestra apariencia, sino, sobre todo, un instrumento que condensa y donde se localiza *la mirada social de los otros*, una herramienta para evaluar si se están cumpliendo los imaginarios corporales que recibimos día con día. Quizás por ello, conforme Constanza-tía va aceptando su devenir vegetal y sacudiéndose el lastre de las expectativas heteronormativas, también se va desvaneciendo el espejo como emblema dentro de la narración: “Hace ya un buen rato que no me paro frente al espejo” (51).

Cuerpos animalizados, cuerpos monstruosos

Yelin recuerda las intervenciones de Daniel Link en torno al “giro autobiográfico”, presente en la literatura actual. Para ella, en un número importante de obras contemporáneas, más que un impulso autobiográfico, habría un giro “auto-zoográfico”, esto es, “la búsqueda de una experiencia de sí en las afecciones —en el sentido de afecto, apego o inclinación, pero también en el de alteración y padecimiento— de la vida corporal” (Yelin, 2019: 102). Por supuesto, hay momentos de *Moho* que podemos leer desde esa perspectiva de la alteración y del padecimiento. Es decir, desde claves de lo *patologizante*.

Loría Araujo, quien estudia *Moho* y otras narraciones mexicanas con base en la idea de la *infección*, señala: “Los personajes leídos como infectados experimentan tres fases principales: en principio, el extrañamiento ante el descubrimiento de su infección; más adelante, la patologización o lectura negativa de su condición; y por último, una resignificación, sea esta leída como liberadora o legitimadora del poder sobre sus cuerpos” (2019: 177). Si bien la evolución de Constanza no atraviesa de manera lineal e inequívoca por esas tres etapas, es cierto que hay momentos muy claros de autovaloración patologizante. Cuando la protagonista percibe que el hongo está creciendo en su ingle, navega en Internet para consultar manuales dermatológicos. Lo que descubre en las imágenes de la web es un verdadero museo de lo teratológico: “Nunca imaginé que la piel abrigase tantos horrores: marcas negras derretían los miembros de un anciano; hongos quemaban extremidades, consumían dedos, transformaban el brazo de un hombre en una extensión que sólo pude definir como una rama” (23).

El corpus literario que le interesa a Yelin, así, está caracterizado por narraciones donde, lejos de enfatizar lo corporal como modelo de lo homogéneo, lo unitario y la plenitud vital, nos hallamos en un terreno de vacilaciones identitarias. Y la novela de Jonguitud Acosta sería parte de ese

conjunto de ficciones [...] en las que el foco no está puesto sobre la experiencia íntima de un yo sino, de modo más oblicuo o distante, sobre la ambigüedad de la relación entre vida biológica y

subí a esconderme al estudio, a que se me enfriara el cuerpo, a contener la rabia para no quedarme tumbada como mi padre en una cama y sin poder ni ir al baño sola. Pero una vez en el estudio los espejos se convirtieron en cuadros delatores: vi a mi sobrina contoneándose risueña y al hombre detrás, extasiado. ¿Qué pasó aquí? El reflejo de la joven se rio mientras contaba lo que yo ya sabía: fue a recoger un vestido que le hice para una fiesta pero quiso medirse otros y Felipe se ofreció a ayudarlo a elegir. Estaban solos. Ella se probó varios mientras él la veía sentado entre los maniqués. «Sentado aquí», dijo el reflejo de Felipe, palmas sudorosas. Y el reflejo de Constanza contó que se subía el vestido y preguntaba: «¿Así o más corto?» (22-23).

vida personal. Son textos en los que la incertidumbre no contamina los movimientos del yo, sino en los que directamente cuestiona su posibilidad de constitución, algunas veces recurriendo a formas de lo inhumano —el animal, el monstruo, el espectro—, otras tocando zonas en las que se puede apreciar la distancia entre lo humano y el lenguaje —la infancia, la locura, la experiencia de las drogas, la agonía—. (Yelin, 2019: 103)

Si leemos *Moho* como un texto de la ambigüedad corporal y de múltiples posibilidades de conformación para esta, se comprende que el cuerpo sea valorado desde ópticas donde parece superponerse lo infantil, lo patológico, lo animal y lo monstruoso. Y esa promiscuidad pone en crisis, en principio, la visión del cuerpo como depositario de la identidad de la propia protagonista. Mientras observa extasiada el manual dermatológico, comenta:

Hallé, luego, a un niño cubierto por escamas; tenía la espalda como si tras sumergirlo en lodo le hubiesen puesto a secar al sol: barro cuarteado con delgadas carreteras de piel sana entre el desierto de costras. Se me helaron las piernas; el engendro me miraba, un duende, una cría de dragón, ojos alargados hacia atrás, cabello a media coronilla, cara cubierta por escamas terrosas. Escamas. Verdes. Como mi mancha, como yo. ¿Su problema habrá iniciado lentamente, como el mío? O tal vez despertó así una mañana, convertido durante el sueño en ¿qué? No es un niño, es otra cosa. ¿Dejaré yo de ser mujer? ¿Se me descompondrá el cuerpo? ¿Se me caerá algo? (25)

Para Braidotti, el ente “posthumano” es un ser con una “subjetividad post-identitaria, no-unitaria y transversal, basada en relaciones con otros humanos y no-humanos” (citado por Valera y Alvarado Marambio, 2019: 312). Por su parte, Yelin insiste en que:

Por eso no hay en los textos [estudiados] una exacerbación de lo corporal como unidad o plenitud vital; por el contrario, el procedimiento consiste en poner en entredicho la existencia de un cuerpo homogéneo, identificable, es decir, de un organismo. Esa desintegración permite que en ocasiones se perciba la emergencia de una vitalidad que no se puede asignar a ningún viviente; eso sucede cada vez que una voz no atina a decir yo, cada vez que una descripción corporal pierde de vista la especificidad humana, cada vez que un diálogo se funde con el continuo del relato, desenfocando al sujeto de la enunciación, cada vez, en fin, que la prosa se flexiona para que allí emerja un cuerpo desorganizado, despersonalizado, un cuerpo pensante. (Yelin, 2019: 106)

Durante su devenir vegetal, podemos identificar algunos momentos en los cuales se percibe que Constanza es consciente de la disolución de su especificidad humana. Son instantes que solo parecen explicarse a partir de una especie de *involución* que el moho habría echado a andar y que tendrá como consecuencia el borramiento definitivo de las huellas de lo que (re)conocemos como identidad, dando lugar a lo orgánico como manifestación biológica en toda su potencialidad vital: “mi moho es térmico, los filamentos cerrados se humedecen pero filtran el aire, el agua, el dolor; piernas precámbricas, ejemplares de las primeras formas de vida, aún indecisas entre ser animal o

planta, llenas de posibilidades. Era ya medio monstruo, media mujer, un demonio o un dios, quizá una criatura fantástica” (54).⁸

Como una consecuencia de la desestabilización del cuerpo como entidad biológica —o corriendo de manera paralela a esa desestabilización—, se produce una significativa *exacerbación de la voz narrativa* en *Moho*. Yelin lo explicaría, acaso, de la siguiente manera: “Ya no se escribe la vida, sino que es *una vida* la que escribe” (Yelin, 2019: 110). Y abunda al respecto:

Los diálogos también son incorporados en ese espacio intersticial que no pertenece íntegramente a la conciencia, ni tampoco al mundo. El diálogo, como el cuerpo, está en medio, anulando el vacío, la distancia que se abre entre los hablantes cada vez que una voz toma cuerpo. Esa continuidad entre ruido y habla, entre diálogo y narración, entre segunda y tercera persona, tiene lugar, evidentemente, en la prosa, pero se origina en una transformación del punto de vista de la escritura o, para decirlo con mayor precisión, en una modificación del vínculo entre escritura y vida. (Yelin, 2019: 110)

Creo que la gran cantidad de interrogantes lanzadas por Constanza en algunos pasajes serían un reflejo de esa auto-zoografía como alteración y padecimiento, de ese cuerpo-vida escribiéndose —(d)escribiéndose— desde los intersticios permeables de la dualidad *bios/zoé*:

¿Era yo la plaga? Mujer de piel verde y alas negras, hoz entre las manos y cola de dragón que se sacude de un lado a otro barriendo a su paso a todos los residentes del pueblo: cuerpos rotos en los umbrales, madres que intentan proteger a sus hijos tras brazos inútiles, viejos derrumbados contra las paredes, buitres sobrevolando el futuro festín.

¿La aniquilación era por mi causa? Era yo quien presentaba las marcas del horror, sólo me faltaban las cuencas oculares vacías y la cola larga.

¿Quién era el monstruo?

¿Quién la bestia?

¿Quién la infección? (32-33)⁹

⁸ Marchesini afirma: “En la concepción posthumanista, entonces, lo humano no es más la emanación o la expresión del hombre, sino el resultado de la hibridación del hombre con las alteridades no-humanas. Esto significa que lo humano excede las características del hombre” (citado por Valera—Alvarado Marambio, 2019: 313).

⁹ Un acercamiento muy sugerente a los imaginarios de lo monstruoso —expresión paradigmática de la síntesis de lo humano con alteridades no-humanas (animales, tecno-científicas...)— en el contexto posthumanista es el de Valera y Alvarado Marambio (2019). Al tratarse *Moho* de un texto literario, todo planteamiento de la “monstruosidad” de Constanza se mantiene en los márgenes de la ficción. Sin embargo, a partir de los avances científicos y tecnológicos, la posibilidad de lo monstruoso como híbrido de lo humano y lo no-humano (orgánico e inorgánico) está generando toda una serie de debates éticos, políticos y filosóficos. Comentan Varela y Alvarado Marambio: “El programa posthumanista de difuminación de límites y bordes parece un programa para el advenimiento de lo monstruoso. Es curioso constatar que los teóricos post-humanistas han estado conscientes de ello. Lestel, en especial, ha sido un teórico que ha puesto de relieve estas conexiones. La cercanía del posthumanismo con esta tradición, lejos de ser un motivo para distanciarse de las connotaciones más preocupantes del programa ético-político posthumanista son para Lestel un motivo para abrazar la idea de lo monstruoso como algo bienvenido: «Amamos los monstruos no sólo por el hecho de que somos monstruos darwinianos, sino también porque la monstruosidad es nuestro futuro y porque nosotros estamos simplemente condenados a amar a los monstruos» [...]” (2019: 316).

Cuerpos maternos, cuerpos infantiles

Tradicionalmente, se le ha asignado a la maternidad el grado máximo de plenitud de la corporalidad femenina.¹⁰ En este ámbito, *Moho* es una narración de una ambigüedad muy llamativa. Ruiz Pérez ha examinado esta y otras novelas breves desde la perspectiva de lo que denomina *matrofobia*. A saber:

La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen marcharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre. En el intento desesperado de conocer dónde termina la madre y empieza la hija, optamos por la extrema solución quirúrgica. (Rich citada por Ruiz Pérez, 2018: 4)

A consecuencia de lo anterior, se produciría, “por tanto, un sentimiento de repulsa hacia la figura materna incentivado por lo que la madre representa en el sistema heteropatriarcal: resignación y acatamiento de la sumisión, es decir, la madre ha aceptado y asimilado una actitud pasiva en la sociedad” (Ruiz Pérez, 2018: 4). La novela de Jonguitud Acosta está llena de madres deficientes. Constanza-tía tuvo que adoptar a Constanza-sobrino, abandonada por su madre Hortensia. Constanza-tía tampoco recibió los mejores cuidados en la infancia (“Cuando aún vivía mi padre, mamá no se ocupaba de nada. Nunca preguntaba si los niños habíamos comido, si hacíamos la tarea. Nada” [13]). Por otro lado, la rama mayor del árbol genealógico, la abuela Loreto, fue una mujer abrumada por dos obsesiones: la migraña y la quiromancia (nótese la manera en que elementos de lo corpóreo marcaron a esa mujer: la enfermedad y las líneas de su mano como un *fatum* al parecer irrevocable).

Desde mi perspectiva, frente a esa matrofobia, podemos observar como aspecto complementario un sentimiento de filicidio presente en *Moho*. Ya en la exploración del catálogo de enfermedades epidérmicas vemos parte de los sentimientos de rechazo a la maternidad por parte de Constanza-tía: “Me hipnotizó la foto de un pequeño en una incubadora: ojos cerrados por formaciones parecidas al coral. ¿Qué habrá sentido su madre cuando lo expulsó del vientre? ¿Alivio? Pero todas las madres lo sienten; ¿decepción, entonces, porque no estuviese muerto? ¿Habría un poco de eso, también, en todas las madres?” (24). De esta manera, se subraya que el amor filial no es necesariamente el primero de los sentimientos de algunas mujeres. Con mayor razón, si el producto naciera contrahecho: “En otro tiempo, las madres elevaban sus plegarias a los dioses familiares para solicitar un cachorro humano. Muchos híbridos se desmembraron contra los dientes de un despeñadero; otros respiraron su primer aliento para, segundos después, exhalar el último sofocados bajo unas mantas” (52). No es casual que una de las figuras aludidas al principio de la novela sea Lady Macbeth: la mujer sin hijos; la mujer que, si los tuviera, estaría dispuesta a asesinarlos en su búsqueda del poder.

¹⁰ Véase, inicialmente, Lagarde y de los Ríos (2005: 363-459).

De acuerdo con Giorgi, los fundamentos de la biopolítica foucaultiana han permitido discernir el complejo límite entre *bios* y *zoé*. Es decir,

entre las vidas a proteger, a cuidar, a “futuraizar” —esto es: cuáles son, para usar las palabras de Foucault, los cuerpos que se “hacen vivir”: dónde se aplica el “hacer vivir” de una sociedad— y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación (de nuevo, para volver a Foucault: los cuerpos que son “empujados hacia la muerte”). (Giorgi, 2014: 15)

En el pasaje recién citado de *Moho* parece insinuarse que la primera persona en ejercer una serie de decisiones biopolíticas es la madre. En este sentido, tal vez pueda afirmarse que detrás de un aborto también habría una acción biopolítica de la mujer: una especie de *biopolítica doméstica*. En otro lugar de la novela, se lee: “Constanza nunca fue un bebé [comenta la tía sobre su sobrina], al menos no para mí. No la llevé en mi cuerpo, no tuve sobre ella el poder de todas las madres, que es el de la muerte” (62).

Constanza-sobrino es madre de dos hijos. Pero quien ocupa el centro del relato es el niño que abortó veinte años antes, auxiliada por su tía. Y es Constanza-tía quien, durante su devenir vegetal, constantemente alucina con el fantasma del embrión expulsado. En una escena estrujante, y durante una de sus apariciones, Constanza-tía toma el cuerpecito de Rafael (o, más bien, su imagen espectral) y reitera su decisión de interrumpir el embarazo, de apoyar el filicidio: “Torné el cuello del feto entre índice y pulgar, abrí la boca y metí su cabeza entre mis labios; sentí los dientes rozar su espalda. Mordí, y cuando esperaba escuchar su cráneo romperse como cáscara de huevo, mis dientes se hundieron en plastilina” (45). Eso que muerde es, en realidad, la plastilina que usó Constanza-sobrino durante su infancia para fabricar un cenicero como regalo escolar.

De acuerdo con Yelin, en el corpus que analiza, las escritoras despliegan dramáticos procedimientos de *de-subjetivación*. Con ello, “vivencian [...] la imposibilidad del reconocimiento, es decir, el derrumbe de la ilusión de correspondencia entre el yo y el mundo. En efecto, las cuatro [autoras] desnudan la inexistencia de una identidad que trascienda lo sensorial; ven y se ven con el ojo del cuerpo, una lente que abre el mundo como proceso de continua recreación” (Yelin, 2019: 111). Una de las manifestaciones más notables de ese énfasis en la de-subjetivación y en la presentación de un universo deviniente es la aparición recurrente de cuerpos preñados y/o nonatos: “cuerpos en estado de gestación —gestantes o gestados—: la imagen de la vida produciendo nueva vida” (Yelin, 2019: 111). Esto explicaría, en parte, la presencia obsesiva del embrión Rafael. Aclararía las imágenes de Rafael abriendo los párpados al final de la novela para conocer el mundo (para re-conocer-se en el mundo). Mirada de la de-subjetivación más pura: “Rafael ha abierto un ojo. No mucho, una rendija. Mueve el ojo” (86). Y aclararía el porqué se coloca entre las piernas vegetales de Constanza-tía en el último —y muy ambiguo— capítulo del libro (“Rafael. Sé tu nombre. Rafael entre mis piernas” [86]): vendría a ser una estampa que simboliza la continuidad del proceso de gestación que, aunque interrumpido veinte años atrás, ya no podrá detenerse. O que, acaso, nunca se habría detenido.

Si los textos estudiados por Yelin están caracterizados por un fenómeno de de-subjetivación, también puede decirse que en ellos encontramos “un discurso inasignable [que]

discurre acerca de la inefabilidad del entorno” (Yelin, 2019: 111). De esta manera, en esas narraciones “*nadie* habla. *Nadie* dice algo” (Yelin, 2019: 111; las cursivas son de Yelin). En un pasaje, Constanza-tía le dice de manera significativa a un “niño-cocodrilo”: “No somos dos, no somos nada. Yo no soy nada contigo” (25).

Moho es un fascinante catálogo de referencias a la corporalidad animal: desde los recuerdos infantiles de Constanza-tía cuando revisaba libros de zoología para gozar de las imágenes de burros y cerdos durante la cópula, hasta la atracción por la zoología fantástica de *El Bosco* y *El jardín de las delicias*, pasando por la metamorfosis, que para la mujer implica un camino hacia la animalización. Y tenemos que esa corporalidad es significativa por lo que el animal representa en contraste con lo humano como “otredad radical”. Un amplio número de nuestras (pre)concepciones sobre lo animal han estado dictadas por *la noción y la convicción de la carencia*: la falta de alma, la falta de racionalidad, la falta de lenguaje, etc. Del mismo modo, por dicotomías de lo humano/animal marcadas por el maniqueísmo: cultura/naturaleza; racional/instintivo; espiritualidad/corporalidad. Por otro lado, Gabriel Giorgi comenta que no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una *persona*. Frente a la noción jurídica y religiosa de persona tenemos un amplio arco de opciones, cuya corporalidad se ha clasificado como de las aún-no-personas a las ya-no-personas (niños, enfermos, dementes, anormales, migrantes ilegales). O, como dice Giorgi: “persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara «dueña» de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su «parte animal»” (2014: 24).

Sin embargo, en obras como *Moho*, donde se da una fractura de las distinciones entre *bios* y *zoé*, Yelin explica que “mediante la producción de cuerpos pensantes, en el mismo sentido se puede leer la insistencia en el borramiento de la frontera entre *logos* y *phoné*: el grito que puede volverse palabra para deshacerse nuevamente” (Yelin, 2019: 107). La risa —ese resto de la voz humana, que se mezcla de manera inquietante con los límites del sonido animal— es lo que atestiguamos en este pasaje: “La risa [relata Constanza-tía] me surgió de algún sitio entre el estómago y el pecho. Me estremecí al intentar tomar aire, y cuando al fin los pulmones consiguieron llenarse, se me salió un chillido seguido por una carcajada que se me desbordó entre los dientes” (45).

Consideraciones finales

La novela de Paulette Jonguitud Acosta es una obra extraordinaria y de una profunda ambigüedad. Ambigüedad que, como hemos visto, caracteriza a los cuerpos en el texto; pero que, seguramente, se refleja también en el cuerpo *del* texto.

El capítulo Dieciséis de la novela es paradigmático, digamos, de esa ambivalencia. En principio, Constanza parece rechazar decididamente las normativas heteropatriarcales: “Criaturas extrañas somos todos. La belleza está en la diferencia. ¿Quién establece los parámetros de lo hermoso? Hasta el cansancio había escuchado, y repetido, estas y muchas frases semejantes, como si fueran parte de un paquete de valores que se entregara a los padres al nacer su primer hijo” (52). Asimismo, la vemos adherirse a una visión posthumanista durante su devenir vegetal: “Si no se le

comparaba con un cuerpo humano [se refiere a su propia anatomía en proceso de transformación], podría incluso ser algo bello” (52).

Desestabilización corpórea, de-subjetivación, disolución identitaria. El potencial de la vida y la vida en todo su potencial orgánico. Ya hemos atestiguado escenas donde la difuminación o la permeabilidad de las categorías *bios-zoé* llevan a una oscilación de imágenes entre la evolución y la involución:

Somos, siseé junto con el niño-cocodrilo. Cada uno de esos cuerpos era una creación diferente, cada llaga semejante a una sanguijuela, cada mancha con forma de nube o de hongo, todo eso podía ser un viaje, un cambio, una evolución. [...] Constelaciones de lunares rojos, una niña con la espalda cubierta por manchas de leopardo, una mujer con el rostro derretido, un joven con burbujas de piel en todo el cuerpo, arena de playa en las axilas; todo señal de algo, un salto adelante o atrás, tal vez reminiscencia de criaturas desaparecidas [...] (53)

La conclusión de Constanza al respecto parece ser el corolario de un manifiesto posthumanista alentador: “El moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida” (53). La novela concluye con la (des)integración de Constanza-tía, Constanza-sobrino y el fantasma de Rafael al ciclo biológico de la naturaleza. No obstante, también con la celebración por los esponsales de Agustina, con lo que parece confirmarse y dársele continuidad al modelo familiar y de pareja que se cuestiona constantemente a lo largo de la obra. ¿Cómo debemos interpretar esa escena final? Justamente, una de las mayores virtudes de *Moho* de Paulette Jongitud Acosta tal vez sea no clausurar de manera definitiva y en un sentido unívoco la interpretación de su novela.

Bibliografía

- ALEMANY BAY, Carmen (2016a): “*Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, XXIII/68: 103-118.
- (2016b): “Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”. *Romance Notes*, LVI/1: 131-141. DOI: <https://muse.jhu.edu/article/620146>.
- (2019): “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”. En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid, Visor: 307-324.
- CRAGNOLINI, Mónica (2014): “Extraños animales: La presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 2: 15-33.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2020): “Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VIII/1: 17-34. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.646>.

- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- JONGUITUD ACOSTA, Paulette (2010): *Moho*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2005): *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.
- LÓPEZ MORALES, Laura (2014): “Bitácora de una metamorfosis. *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”. *Romance Notes*, 54: 93-103. DOI: [10.1353/rmc.2014.0076](https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0076).
- LORÍA ARAUJO, David (2019): “Hacia otra piel: Del cuerpo «infectado» al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel”. En Mónica Quijano Velasco *et al.* (eds.): *Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*. México, UNAM: 161-181.
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*. Tesis de Maestría. Alicante, Universidad de Alicante.
- (2020): “La metamorfosis del «Yo-piel» y el cuerpo vacío/invasado a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VIII/1: 49-69. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.651>.
- TORRAS, Meri (2007): “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. En Meri Torras (coord.): *Cuerpo e identidad I. Estudios de género y sexualidad I*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona: 11-36.
- VALERA, Luca—José Tomás ALVARADO MARAMBIO (2019): “Posthumanismo e hibridación”. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, LXXV/283: 307-319. DOI: <https://doi.org/10.14422/pen.v75.i283.y2019.016>.
- YELIN, Julieta (2017): “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, VIII/15: 29-43. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis201781502>.
- (2019): “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII/1: 97-113.

© Daniel Zavala Medina



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

LA PERSPECTIVA DEL TRANS/POSTHUMANISMO EN LA PIEL INTRUSA (2019) DE YANINA ROSENBERG**Graciela Sarti**

Universidad de Buenos Aires – UNTREF

gcsarti@yahoo.com

Resumen: Este trabajo aborda el análisis de dos cuentos incluidos en el libro *La piel intrusa* (2019) de la argentina Yanina Rosenberg (1980): “Mariposas en la pared” y “El peor castigo”. Se ofrece un análisis de la construcción de esos relatos desde el punto de vista materno, ligado al tema del doble artificial, en este caso, el hijo. Pretende leer en estos materiales la cuestión transhumanista, puesta en foco desde la lente del feminismo trasgresor de Donna Haraway. Lo femenino en general y lo materno en particular aparecen en estos textos sometidos a debate.

Palabras clave: cuento, doble, maternidad, feminismo, post/transhumanismo

YANINA ROSENBERG’S LA PIEL INTRUSA (2019) IN TRANS/POSTHUMANIST PERSPECTIVE

Abstract: This paper deals with the analysis of two short stories included in the book *La piel intrusa* (2019) by Argentinean Yanina Rosenberg (1980): “Mariposas en la pared” and “El peor castigo”. This study analyzes the construction of those stories from the mother's point of view, linked to the subject of the artificial double, in this case, the son. It pretends to read in these materials the transhumanist question, put in focus from the lens of the transgressive feminism of Donna Haraway. The feminine in general and the maternal in particular appear in these texts under debate.

Keywords: short story, alter ego, maternity, feminism, post/transhumanism

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1670>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 18 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

La publicación en 2019 de *La piel intrusa*, primer libro de cuentos de Yanina Rosenberg, puso a la autora en el escenario de la “nueva narrativa argentina”¹ —con antelación había sido premiada por el Fondo Nacional de las Artes por una novela, *Momento Estocolmo* (2016), aun no publicada aunque estaría próxima a serlo—. A su vez en 2017 *La piel intrusa* había obtenido un segundo premio en el concurso Fundación El Libro;² el jurado estuvo constituido por Luisa Valenzuela, Abelardo Castillo, Pablo De Santis, Antonio Skármeta y Daniel Divinsky. Con anterioridad, Rosenberg había publicado cuentos en medios periodísticos de máxima circulación —los diarios argentinos *Perfil* y *Clarín*— y en la revista literaria *Granta*.³

Esta sumatoria de premios, pero sobre todo la aparición del contario como *opera prima*, fueron motivo de varias notas periodísticas y alguna entrevista por parte de la crítica especializada argentina y española. Se saludó a Rosenberg como miembro de una generación de narradoras mujeres, junto a Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara o María Gainza (Ciales, 2019); a pocos días de aparecido el libro se subrayó su vinculación con lo siniestro y el cuestionamiento del “sentimiento de la maternidad que se da por hecho” que habita en sus páginas (Vanguardia, 2019); se recorrieron temas centrales de su narrativa tales como el cuerpo, la culpa, la maternidad, el doble, y se mencionaron los puntos de partida con los que construye sus relatos: una imagen, una frase, un final (Gascón, 2019); en breve pero ajustada reseña, se subrayó el valor de lo no dicho y el clima de pesadilla de su mundo ficcional (Boix, 2019).

Este conjunto de notas es parte de las que vienen publicándose en torno a cierto *boom* de narrativa argentina femenina: saludo generalizado a la aparición de una nueva generación de escritoras, que bien podría ponerse en cuestión o matizarse, dado que la literatura producida por mujeres no es ninguna novedad en este medio, de Silvina Ocampo a Hebe Uhart.⁴ Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el sesgo femenino será central, bien que

¹ En 2016, Elsa Drucaroff revisó la conceptualización que había desarrollado en su polémico *Los prisioneros de la torre* (2011) respecto de una Nueva Narrativa Argentina. En aquel libro había postulado la existencia de una vasta generación literaria de jóvenes “no primaverales”, derrotados sin combatir a partir de las experiencias de posdictadura y del neoliberalismo de los noventa en Argentina. Con el objetivo expreso de caracterizar y profundizar en la producción de la segunda generación de posdictadura, Drucaroff traza en este nuevo artículo una semblanza que incluye, desde lo narrativo, la puesta en marcha de la acción (31), “el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia-ficción, el terror y el gore” (32), la recuperación del enigma y la experimentación con la subjetividad femenina, entre otros rasgos (32). No es el caso aquí de abrir el debate sobre la pertinencia exacta de esta caracterización en el caso que nos ocupa, aunque los paralelos son evidentes. Solo advertir que, por ejemplo, la inclusión del cuento de Rosenberg “Orgullo estratégico”, en el proyecto Audiocuentos de la Nueva Narrativa Argentina, apunta a ubicarla en esta corriente.

² Dicha Fundación inicia su constitución en Buenos Aires en 1974, con el concurso de entidades como la Sociedad Argentina de Escritores, la Cámara Argentina del Libro, la Cámara Argentina de Publicaciones y el Sector de Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio, entre otras. Desde 1975 organiza la *Feria Internacional del Libro: desde el autor al lector*, que es la feria mundial del libro de habla hispana de mayor envergadura. Naturalmente, su premio anual es de gran relevancia.

³ Allí publica “El sueño de los millonarios” en 2016. Este cuento no pertenece a *La piel intrusa*.

⁴ Por cierto que es certera la afirmación de Ana Gallego Cuiñas, en el sentido de que esta eclosión de literatura argentina producida por mujeres en el siglo XXI se venía gestando desde los setenta y ochenta; también, que en esta “novísima” narrativa, más que la inclusión de un cierto elenco de temas, lo definitorio es, justamente, “la irrupción masiva y reveladora, de mujeres escritoras y poéticas feministas” (2020: 72-73), hecho que aún no ha sido debidamente atendido por la crítica más que en la consideración de casos puntuales. En su análisis de la obra de Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, Gallego Cuiñas señala que un factor que las une es “la naturaleza de sus propuestas estéticas, que contemplan un manejo subversivo —feminista— del lenguaje, de temas y problemas —globales— que apuntan a la deconstrucción de categorías genéricas binarias y de ciertos

intersecado con temas variables y mundos de diversa procedencia. Nacida en 1980, Rosenberg suma a una primera graduación de farmacéutica una segunda de licenciada en Letras. Marcas de su generación y su formación se hacen sentir en sus relatos.

El contario

En 2017, para la presentación al concurso de Fundación El Libro, este volumen se llamaba *Los afueras*, que es el título del último de sus cuentos; para su publicación en 2019 adquiere este otro de *La piel intrusa* que, sin corresponder a ninguno de los cuentos, bien puede enlazarlos a todos a partir de la evocación de una ajenidad que invade el cuerpo y la sensibilidad. Catorce cuentos constituyen este bien ensamblado *contario*;⁵ la palabra aplica perfectamente, dada la unidad y coherencia de su estructura, a la que aludiremos solo brevemente.

Una de las primeras y más evidentes notas comunes es la enunciación en primera persona. Once de los cuentos tienen una narradora protagonista, femenina. Otros dos están narrados en tercera persona, pero desde una casi absoluta focalización interna en la protagonista: son los cuentos segundo y tercero, “Mariposas en la pared” y “Como se debe”. Tan solo el primer cuento del libro, “Septiembre en la piel”, tiene un narrador masculino, en primera persona y homodiegético: no es casual. En este primer, breve cuento, un hombre asiste asombrado a la transformación de su mujer. Así el incipit: “Un aire a pasto mojado inundaba la habitación” (Rosenberg, 11). A partir de allí, como en el resto de los relatos, desde la situación cotidiana se dispara el ámbito de lo maravilloso —en el canónico sentido que les diera Todorov (1995)—. En este caso la mujer, Guapi, cual Gregorio Samsa vegetal, aparece cubierta de pasto; luego saldrán de su piel margaritas, hojas: evidentemente el título del cuento alude a este florecimiento de la primavera del hemisferio austral en la piel de la protagonista. El cambio es saludado como signo positivo, tanto por Guapi —que no habla pero mira “¿asombrada, divertida?” (12)—, como por su madre —“una bendición que, sin duda, esperaba desde hacía tiempo” (13)— y por el narrador —“si estás hermosa” (12)—. No así por la suegra, naturalmente, cosa que no tiene la menor importancia. El tono jocoso, feliz, de estas primeras páginas, muta cuando en algún momento “comenzamos a hacer las cosas mal” (13) y Guapi empieza a pudrirse. Ningún tratamiento resulta eficaz para la caída de sus hojas, para combatir los parásitos, el olor, la pelusa blanquecina de hongos que la recubre. Finalmente el narrador no encuentra otra salida que enterrarla una noche en la plaza, esperando “que al fin pudiera ser feliz” (15); esperando, siempre, en esa plaza, que tal vez vuelva a florecer. Guapi, privada de palabra, jamás podrá decir si acepta o no esta decisión. Muy claramente, la ubicación de este cuento en el inicio alude a una transformación femenina que resulta tan milagrosa como incomprensible, y que allí donde se vuelve inmanejable es quitada de la vista, enterrada para quedar latente, en permanente espera de una nueva mutación.

imaginarios heteronormativos diseminados por la ideología patriarcal en relación con las ideas de maternidad, la sexualidad, el amor romántico y la violencia machista” (76). Estos conceptos podrían aplicarse, como se verá, al caso que aquí tratamos.

⁵ *Ex profeso* se utiliza aquí el término *contario* y no *cuentario*, como modo de aludir no ya a una mera recopilación de cuentos, con su margen de posible arbitrariedad, sino a un ensamblado en el que los cuentos seleccionados ocupan un lugar en una estructura, al modo de las cuentas en un diseño ornamental.

Los otros trece cuentos, en cambio, desarrollan diversos modos del punto de vista femenino, no solo por la focalización narrativa en la protagonista, sino también por la variedad temática que abarcan: la maternidad, las relaciones maritales, la atracción sexual. El varón, cuando aparece, resulta ya seductor para volverse violento, ya amenazador u ominoso, ya distante o ausente, tan incomprensible siempre como la Guapi de “Septiembre en la piel”. Por poner dos ejemplos claros: en “Guazuvirá”, tres jóvenes arriban a un pequeño pueblo donde se las espera para cumplir cierto misterioso “contrato”; quien las recibe, un atractivo hombre llamado significativamente Adán, prepara una suerte de espectáculo que termina siendo, para sorpresa y horror de la protagonista, un acto de vampirismo. Sobre el final del cuento podemos presumir que este “espectáculo” se llevará la vida de una de las amigas, quien se entrega gozosamente a la acción. En “Calor dolor rubor tumor”, un viaje para hacer un trámite familiar en el interior del país se transforma en una pesadilla donde la protagonista, acosada por un estado de enfermedad creciente, se cruza con un hombre —nuevamente, muy atractivo—, quien deposita en ella a su hijo pequeño sin ningún aviso, y durante muchos días. Una vez que ella ha establecido una relación maternal con la criatura, el hombre reaparece para despojarla y encerrarla. En cualquiera de los casos, no se dejan adivinar las motivaciones de los personajes masculinos, y se pasa fácilmente de la seducción a la inesperada agresión. El relato homodiegético del personaje femenino permite advertir el traslado de la intensidad de la primera atracción erótica a la sorpresa progresiva, y finalmente a la angustia.

Los relatos de este libro parten de lugares tan reconocibles como un departamento, un barrio de Buenos Aires, una localidad del litoral. También las situaciones de partida son cotidianas: el despertar por la mañana, la ducha, preparar un desayuno, realizar un trámite, acudir a una cita en el colegio del hijo. En ese contexto se instalan en principio lo extraño,⁶ y en varios casos lo maravilloso; o más ajustadamente, y siguiendo la conceptualización de Rosalba Campra, un choque, una violación del orden de “lo real” que le proponen al lector “este escándalo racional: no hay sustitución de un orden por otro sino coincidencia” (2008: 27). Se trata de relatos ya extraños, ya fantásticos, entonces, que se sitúan en un traspaso de fronteras, no meramente por insertar la extrañeza inquietante en el ámbito cotidiano —cosa que define lo siniestro— sino por la violencia de la acción en ese traspaso. La vía de entrada de estos otros mundos es ante todo el diálogo trunco y lleno de sobreentendidos, que va creando preguntas sobre lo no dicho, lo que acecha desde fuera de la escena y se constituye en amenaza: “es suficiente el silencio sobre la causa, sobre el porqué, para desbaratar la noción de realidad” (Campra, 2008: 128). En algún momento se produce el paso inusitado de la acción cotidiana a una desatada violencia física —“Guazuvirá”, “Evelina”, “Calor Dolor Rubor Tumor”, “Una tibieza elástica”—, en algunos cuentos con ribetes de erotismo.

⁶ Ejemplos de lo extraño en este contario son los cuentos “El monstruo” y “Pajaritos de neón”. En el primero, la protagonista llega a la casa de su madre enferma y escucha una conversación de esta con un interlocutor invisible; en verdad su madre guarda en frascos los tumores de sucesivas operaciones y con ellos dialoga. La sorpresa y horror iniciales se transforman en piedad y comprensión. En el segundo, una comida rápida y un viaje en tren subterráneo de una madre con su hija pequeña, son el marco en que la protagonista se va sumiendo en un clima de extrañeza creciente por la presencia constante de otro personaje femenino, una joven mendiga y desastrada. Finalmente, la protagonista acaba perdiendo a su hija al descender en una estación, ante la mirada de asentimiento de la mendiga. La duda del final desplaza al cuento hacia la categoría de lo fantástico-extraño en el sentido más tradicional de esos términos (Todorov, 1995: 39).

Es claro reconocer una matriz cortazariana,⁷ pero habitada por otras influencias, cosa que señala la autora modelo en “El estimulante sabor de la libertad”. La narradora-protagonista sale de rendir un examen, para encontrarse que sus amigos no la han esperado. Parte a buscarlos por las inmediaciones —se trata claramente de un terreno conocido, la Facultad de Filosofía y Letras—, bajo el inicio de una tormenta, cuando una motocicleta casi la atropella. Entra a un bar que, curiosamente, nunca había visto antes; se ve compelida a pedir un café. Constata con sorpresa el acoso, la mirada hostil y fija de los pocos presentes, incluidos quienes atienden, que parecen estar pidiéndole o esperando algo que ignora. Es claro el recuerdo de “Ómnibus” (de *Bestiario*, 1951), y Rosenberg lo asume: “Atormentada protagonista de un cuento de Cortázar, comencé a teclear las uñas contra la mesa” (75). El mozo trae el café, pero lo deposita en el otro extremo de la mesa, y se sienta a beberlo. “Creo que fue un simple parpadeo de ojos lo que me hizo saltar de Cortázar a Boris Vian” (75). La cajera toma el lugar del mozo, pasa a leer la borra de café y ve allí un accidente de moto. “Ahora sí: un personaje de Philip Dick me estrechaba la mano y me daba la bienvenida a sus renglones” (76). En síntesis notable, la autora implícita ha dado cuenta de sus influencias y de su recalada en una forma particular de la ciencia ficción. Entretanto su protagonista, al contrario de los personajes de “Ómnibus”, se rebela contra el absurdo del entorno, reniega del vaticinio, se sirve compulsivamente otro café en la barra, “—Leeme ahora la borra si podés, *mi borra*, hubiera querido decirle a la loca de la bandana” (77), y sale a la calle saboreando su “estimulante” libertad.

A lo largo del contario se alternan maternidades locas —“Evelina”, “Una tibieza elástica”— y maternidades compulsivas —“Calor Dolor Rubor Tumor—; el horror y la piedad por una madre que guarda los tumores de sus operaciones en un armario y dialoga con ellos, en “El monstruo”, y el espanto de una madre que pierde a su hija en el subterráneo en “Pajaritos de neón”; la situación de vampirismo ya mencionada en “Guazuvirá” y un marido zombi, o catatónico, que desespera a su mujer en “La humedad de la culpa”; una mujer que sale a correr como si su cuerpo ya no le perteneciera y vuela llevada por el viento —“Rebelión de los engranajes”— y una joven que, desde una situación de seducción, incurre en violencia extrema, tal vez asesinato —“Como se debe”—.

Que el cuento “Los afueras” esté ubicado en el cierre del volumen carga de sentido al conjunto y evoca, como en espejo invertido, al primero de los relatos. Si en “Septiembre en la piel” asistíamos a la mutación de una mujer, vuelta naturaleza, aquí también hay un acto de mutación, también de reencarnación, asumido por un conjunto de personajes, al que una mujer se niega. En un ámbito de encierro y extrañamiento, un conjunto de habitaciones y pasillos, que podrían evocar tanto el espacio de la secuencia final de *2001: A Space Odyssey*

⁷ Varios son los procedimientos que pueden ubicarse en esta perspectiva cortazariana. Ante todo, y como el más evidente, este uso de los silencios, ya mencionado, en el que se pueden percibir tanto las elisiones de las causas mientras se asiste al despliegue de los efectos, como, a la inversa, se desarrollan las causas pero se escamotean los efectos (Campra, 2008: 133-134). También, y en líneas generales, se advierte en estos cuentos esa concepción de lo fantástico que Mario Goloboff encuentra como propia de Cortázar: “la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar, en lo que tradicionalmente llamamos realidad, todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario” (2004: 279). Notable, también, cómo en el último de los cuentos, “Los afueras”, pueden aplicarse nociones de espacialización del género, como las propone Beatriz Sarlo para su lectura de Cortázar: como se verá de inmediato, en ese cuento el pasaje hacia el “otro lado” resulta siniestro, mientras que la imposibilidad de realizar el pasaje entre uno y otro espacio se resuelve en términos de condena (Sarlo, 2007: 265).

(1968) de Stanley Kubrick como la pesadilla infernal de *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre, unos personajes desechos, hambrientos y muertos de frío, son compelidos a desnudarse, a observar por ventanas un afuera —¿el destino que les aguarda?—, a seguir adelante, siempre adelante, a zambullirse en una suerte de cristal fundido y desaparecer. La narradora-protagonista se aferra a un hombre viejo con el que ha trabado vínculo y al que decide llamar Salvador; a medio camino logra detener el tránsito, el hundimiento en ese magma, para descubrir sobre el final que de una reencarnación se trataba. La mirada de Salvador la contempla desde los ojos de un recién nacido que ve por una de las ventanas. El final la deja sola y aislada, en un mundo ya sin puertas ni ventanas, un mundo clausurado y sin salida posible. Si en “Septiembre...” había una gozosa aceptación de la mutación e hibridación de una mujer, que acababa con el alejamiento, la incompreensión y la espera de un hombre, aquí es el hombre quien ha mutado y la mujer queda en situación angustiada y sin salida.

Trans/posthumanismo y femineidad: las madres terribles en *La piel intrusa*

Desde hace ya cuatro décadas se ha instalado la discusión teórica sobre posthumanismo y transhumanismo. Más allá de la temprana aparición del término “transhumanismo” en la obra de Julien Huxley en 1957, como deriva de “humanismo evolutivo” (Hottois, 2015: 176), o del término “transhumano” en Teilhard de Chardin en 1950, instalando la idea de que “es el futuro del hombre más allá del hombre por el que los hombres deben trabajar” (Hottois, 2015: 178-179), es desde el final del siglo XX y hasta el presente, el periodo sacudido por estas disquisiciones. Se haga converger ambos términos, o bien se los diferencie claramente entre una propuesta transhumanista que prolonga los valores de la Ilustración y apunta a la mejora de la humanidad, y un posthumanismo que se vincula a la postmodernidad y a las tecnociencias (Hottois, 2015: 189), está claro que la urgencia es discutir el futuro de la especie, su salvación o caída, su hibridación, su posible mutación para peor o para mejor, la posibilidad de un relevo.

Ahora bien, si en esta discusión entran en juego temas inherentes a la femineidad, intersecados con formas de la monstruosidad y, muy especialmente, con la posibilidad de la creación de autómatas, la remisión a los textos seminales de Donna Haraway se vuelve necesaria. Como bien ha señalado su prologuista Fernando García Selgas, “Haraway nos hace ver, en *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991) que simios, mujeres y organismos cibernéticos son seres limítrofes a la «auténtica identidad humana», que representan un reto y un medio de análisis para algunos de los grandes mitos de nuestra civilización, como son la ciencia, el humanismo y el feminismo” (en Haraway, 1991: 29).⁸ Efectivamente, a partir de la publicación del *Manifiesto Cyborg* en 1984, se sacuden las aguas de la crítica y la teoría. Escrito en términos de blasfemia, y con el talante combativo del manifiesto que es, propone entre otras cosas que “las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica” (Haraway, 1991: 253); que “a finales del siglo XX “—nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*” (254) o que “ni el lenguaje, ni el uso de herramientas, ni el

⁸ Los inicios de Haraway la encuentran como estudiosa tanto de la Filosofía como de la Biología. Recordemos su principal aporte en cuanto a la historia de la conciencia y de la ciencia, su interés por desvelar la construcción masculina del discurso científico.

comportamiento social, ni los acontecimientos mentales logran establecer la separación entre lo humano y lo animal de manera convincente” (256-257). En verdad, no se distingue entre humano y animal ni entre humano y máquina. En este marco de desdibujamiento de los límites que tradicionalmente definían *humano*, el *cyborg* aparece como la encarnación de las nuevas subjetividades fruto del impacto de las tecnociencias: desde ellas parecemos conducirnos a la autogeneración.

La crítica de Haraway es una crítica feminista, que imbrica el análisis del discurso científico con el análisis de la ficción literaria. En el capítulo final de *Ciencia, cyborgs y mujeres* —“La biopolítica de los cuerpos postmodernos: constituciones del yo en el discurso del sistema inmunitario”—, tras considerar los discursos de la biología y la medicina, contrastarlos con los lenguajes populares, y dimensionar en qué medida construyen subjetividades con centro en la cuestión del sistema inmunológico humano, analiza la narrativa de la escritora estadounidense Octavia Butler (1947-2006). Escritora de distopías sobre la catástrofe, la supervivencia y la metamorfosis, Butler hace centro en el cambio posthumano por traspaso de genes e hibridación; a Haraway sus novelas le resultan terreno fértil para trabajar nuevas humanidades y nuevas maternidades. Dirá la protagonista embarazada de la trilogía *Xenogénesis* (1987-1989): “Pero no serán humanos, y eso es lo que importa. Tú no puedes comprenderlo, pero eso es lo que importa” (Haraway, 390-394). Haraway rescata esta cita ya sobre el cierre de su trabajo, lo cual da la medida de su importancia.

Esta perspectiva puede resultar fecunda a la hora de abordar dos de los cuentos de *La piel intrusa*: “Mariposas en la pared” y “El peor castigo”, textos que hacen centro en aquello que tradicionalmente define “lo femenino”, la maternidad, y que se imbrican con el tema del doble artificial. Ambos cuentos, como se verá, pueden volver a funcionar como espejos divergentes —tal como operan el primer y último cuento del contario—.

“Mariposas en la pared” es básicamente un diálogo telefónico que la narradora, Lena, entabla con su expareja acerca de su hija, Maya. Mientras habla y discute con el hombre y consigo misma, observa fijamente una mancha de humedad en la pared, mancha con forma de mariposa. La narración parte de la duda de Lena respecto de llamar a un hombre que ya no quiere hablar con ella. “Todavía en deshabillé y con las mejillas húmedas de tanto llorar repasa el número que, si bien sabe de memoria, hace dos meses que no marca” (17). Hay algo, en el inicio de este breve cuento, que hace recordar a *La voix humaine* (1930) de Jean Cocteau: una mujer desesperada que se aferra a través del teléfono a un hombre que la ha dejado, que insiste en continuar una comunicación rota. “No, hoy me va a atender”, se obstina (17). Finalmente Fabián atiende, lejano, mientras en Lena brota el recuerdo de los momentos de una relación que culminan en el nacimiento de la hija. El hombre desea cortar, está manejando, pero Lena se impone invocando el nombre de Maya mientras piensa que está harta de “llamarte en un rato” (18). Y dispara una elíptica frase: “Ya sé qué hacer con ella” [...] —Es una clínica en Cinco Saltos, ellos se ocupan de todo, hasta de los estudios previos, del papeleo... nosotros no tenemos que hacer nada, solo firmar” (18-19).

Mientras Fabián aún intenta cortar la comunicación, siempre atento a su auto, a través de frases trucas Lena remite a algo que ocurre siempre, que la angustia, porque ya no puede resolver por más que intente. Apoya sus dichos con un relato banal de desobediencia. El hombre acaba por calificarla, “seguís igual de chiflada que siempre” (20), mientras Lena

recuerda un verano, juntos en la playa de Cariló, siempre absorta en la mariposa de humedad en la pared. Pero también llora al dar un giro a su relato: “no se explica que una hija odie así a su madre” (20), para pasar a preguntarse, como cualquier madre culposa, por los momentos fallidos de la crianza —“si yo no le hubiera sacado el chupete a los seis” (20)—. Las negativas y evasivas de Fabián van provocando el relato de Lena, dándole cuerpo y forma. Maya se esconde en el placard horas y horas, en el colegio prefiere sacarse fotos con las mamás de sus compañeritas, ha querido irse a vivir con su maestra, inventa cosas horribles acerca de ella. Fabián va cediendo, pero Lena ya ha tomado una decisión: “Una firma nada más, y después del resto me ocupo yo; es simple [...]. Sacan el núcleo del óvulo y lo reemplazan por el núcleo de una célula de Maya” (21). Ahora es el hombre el que está alarmado, promete ir enseguida. Pero Lena ya no quiere verlo, está decidida. Acerca su cara a la mariposa para, “con precisión de madre, tomar la temperatura de la pared” (22). Y es Fabián quien, aún no queriendo creer, vuelve a preguntar. Ella responde: “...es eso o ya sabés, ¿preferís ya sabés?” (22). Fabián suplica. Lena responde comparando a su hija con la leche cortada, “si está vencida, ya está” (22). Luego afirma que continuará adelante, empezando de cero, “solita”. Ya no escucha el ruego del hombre que se apura por llegar: “... igualita a la de ahora pero mejor, porque con la experiencia una ya sabe y...” (22). Lena corta y observa la pared pensando en un lindo “empapelado de mariposas para su nueva Maya” (23).

En el equivalente de tres páginas, el cuento ha ido llevando desde la situación dolorosa y corriente de la mujer abandonada y desbordada, que busca el contacto con el hombre que ha perdido, a este nuevo escenario donde irrumpe el tema de la réplica del ser humano, y nada menos que en la figura de una hija. La mancha que parece mariposa va ganando presencia a lo largo del relato, primero como algo que solo tal vez recuerde una mariposa, hasta adquirir consistencia, crisálida que madura en la medida de la creciente determinación de Lena. Esa determinación pasa por la amenaza expresada en medias palabras —“o ya sabés”—, Medea moderna que cuenta con una ciencia que parece estar ya instalada y operando en la sustitución de un ser humano. Y, como Medea, logra dar vuelta la situación, poniendo al hombre en la exacta posición de súplica que ella tenía en el inicio. Es más, la ubicación de este relato como segundo del contario, inmediatamente después del único cuento que se narra desde una perspectiva masculina, bien puede pensarse como un punto de giro, un acto de pase desde una posición de sumisión a una de desquiciada dominancia. La maternidad, valor femenino naturalizado por excelencia —ya es del lugar común afirmar que la función materna es de la naturaleza y la paterna de la cultura—,⁹ queda borrada de un plumazo cuando las inseguridades e impotencias de una mujer llorosa se transforman en decisión feroz e inamovible, con el mero auxilio de una mancha en la pared.

Uno de los aspectos más perturbadores del trabajo de Donna Haraway es la proposición de que las mujeres compartimos con los *cyborgs* cierto grado de posibilidad de no ser, siempre y en todas las ocasiones, seres individuales. La analogía es, como poco,

⁹ Gloria Alpini ha postulado que el género fantástico moderno se alimenta de construcciones míticas, dentro de las cuales el arquetipo de la Gran Madre resulta fundamental (2005: 38-39); también, que el género contemporáneo resulta un territorio de resistencia femenina, más allá de oposiciones binarias “male/female, intellect/instinct, rational/irrational, *Homo sapiens*/Mother-Nature” (39). Considera, más bien, que el mito de la Gran Madre es responsable de los estereotipos de mujer-muñeca y mujer-demonio, y que este estereotipo es ya registrable en las figuras mitológicas femeninas de la antigua Sumeria, Egipto, Babilonia, la Antigua Grecia y Roma (39-40).

escandalosa: si, como definiera Julien Huxley en 1912, ser individual es aquel que “deja de ser funcional” al ser cortado por la mitad, en ciertos casos la maternidad pone a las mujeres en la incómoda cercanía de los gusanos, al resultar “cortadas por la mitad” pero reteniendo su función materna (1995: 370-371). Y esto dicho en tiempos de desarrollo del Proyecto Genoma Humano: es decir, en momentos en que “la diversidad humana y sus patologías fuesen domeñadas en el extenso código guardado por una oficina genética internacional” (Haraway, 1995: 369-370) y cuyo modelo es la réplica celular. La protagonista de “Mariposas en la pared” parece encarnar, en su desquiciado discurso, una aguda conciencia de estos cambios y estas incertezas. El hombre distante, no. Lo interesante del relato es la posición incómoda en que, inevitablemente, queda el lector, deseando la restitución de un orden que salve a Maya de la sustitución por una réplica transhumana, “mejorada”, lo que lo arroja al deseo de restitución de un orden, ante todo, masculino.

En “El peor castigo”, la situación guarda paralelos y una poderosa inversión de sentido con la anterior. Aquí la narradora-protagonista, cuyo nombre no sabremos, inicia su relato en tiempo presente, en el momento de estacionar su coche mientras escucha gritos que “se estiran como aullidos” (37). Realiza los actos comunes de conexión de la alarma, tomar su cartera, cruzar la calle, como queriendo “escapar a los gritos que, al aumentar el volumen parecen correr hacia mí” (37). Esos gritos se vuelven aullidos que “aturden como para ocultar algo, un secreto, una verdad que de ninguna manera debería revelarse” (37). Este clima ominoso desarrollado en el primer párrafo a partir de la múltiple mención de los gritos, remite inmediatamente, o parece hacerlo, en el inicio del segundo párrafo: la protagonista está entrando a un colegio, naturalmente los gritos son los de los escolares en recreo. Sin embargo, su entrada no está exenta de nuevos perfiles inquietantes. Otros padres la miran con temor, murmuran a su paso, hasta dos se abrazan como protegiéndose. La potente presencia de la directora Gentile corta esta escena: como niña encontrada en falta, esta mujer, una madre citada por la dirección del colegio, debe soportar una larga disquisición sobre los valores de la institución, discurso que culmina en acusación directa. Su hijo acaba de rociar con kerosén a varios compañeros y a un maestro: “No los quemó vivos porque no encontró fósforos” (39).

La protagonista se defiende: no puede ser, hace días que su hijo no concurre al colegio, está en cama con fiebre. La directora contraataca haciendo entrar al chico; pronto sabremos que es un adolescente o púber y se llama Tavito. Naturalmente, será expulsado del colegio. Tavito mantiene una expresión relajada, tranquila y ausente. Al salir, y ya en el auto, la madre llama a casa. Le responde el hola “asmático y algo gangoso” (41) por la fiebre, de su hijo: “— Perdón mi amor, quería saber cómo estabas”. Se vuelve a su acompañante: “—¿Quién sos?— [...] pero esta réplica ni se inmuta- [...] ¿Rocha te mandó?” (41). Una vez más, y como ocurre en todos los cuentos, lo cotidiano se ve interrumpido por lo fantástico, enunciado desde sobreentendidos que son incógnitas para el lector. El chico es una réplica; hay alguien llamado Rocha, de quien pueden esperarse cosas como esta. La “normalidad” se rompe por el surgimiento de un elemento extraño que, sin embargo, ya estaba allí en el horizonte de expectativas de la protagonista. El lector podrá sorprenderse, pero la narradora, no demasiado.

Ante la mudez del chico, que no responde sus preguntas, la mujer toma una súbita decisión, tal vez desencadenada porque ve que le “sonríe a las siliconas de una morocha” (42). Entra con él en un albergue transitorio, un alojamiento por horas para parejas. La burla del conserje, que la llama “mami”, desencadena un párrafo notable sobre la “cartilla de rojos” de

su rostro: una veintena de rojos enumerados como “rojo sangre, rojo labio, rojo lava”, para desembocar en elementos tan diversos como una Ferrari, el óxido o el pimienta (42). La entrada en la habitación provoca el recuerdo de Rocha, un hombre lleno de “palabrerío de artista”, presente “en cada adorno, cada átomo de arte”; hombre al que ha querido olvidar, tanto como a “los ocho años en que me cagó la vida a mí y al pobre Tavito” (43). La réplica sigue sin responder a palabra alguna, pero sí reacciona al estímulo de un video pornográfico que se pasa por la televisión del cuarto. La mujer cambia el dial, logrando que, al menos, se mueva incómodo: “No tiene lengua, no habla, pero sabe rogar por una porno. Bien” (44). La impotencia de la protagonista se resuelve en violencia: arranca el guardapolvo del chico, le tapa la cara con la remera, le hunde sus uñas en el pecho. La única reacción que logra es la “mano que se acelera adentro del pantalón” (45). La escena crece en violencia ya extrema: ahora lo ataca con una hoja de afeitar, “hasta cortarle de un envión una tetilla” (45); pero Tavito no grita. La inacción del muchacho la lleva a temer haberlo matado. Piensa en llamar a Rocha para que “se haga cargo” y añade una reflexión inusitada: “seguro la idea de mandarme un Tavito nuevo fue de él. Yo no sé, no sé cómo hará para que se parezcan tanto” (46). Ahora sabemos que no es la primera vez.

Todavía hay una nueva brutalidad, hunde el taco de su zapato en la entepierna del chico. Pero él le devuelve una mirada “cercana al miedo y a la piedad, al perdón, al arrepentimiento; me mira con un gesto dolorido, casi enfermo, y entonces me acerco a besar su frente” (46-47). La protagonista cierra su relato prometiéndose “cuidarlo como debí cuidar al otro Tavito” (47).

Nuevamente en este cuento encontramos la cuestión de una maternidad jaqueada, y de la sustitución de un hijo por vía de una creación artificial. Sus diferencias con el anterior, sin embargo, son muy reveladoras. En este caso, una madre que comienza luciendo una conducta normal y contenida, en una situación aparentemente cotidiana, va entrando progresivamente en el desborde. El hombre, al que no se recurre ni se quisiera volver a ver, opera desde fuera de escena, enviando el elemento anormal que hace estallar todo marco de referencia. Si en “Mariposas en la pared” la sustitución de la hija queda enunciada como proyecto —y siempre podemos esperar que Fabián llegue a tiempo para evitarlo—, en “El peor castigo” la sustitución ocurre y se nos sugiere que ya ha sucedido más de una vez. Con todo derecho, podemos preguntarnos qué pasará con el Tavito que aguarda en casa enfermo... y qué ha sucedido con el anterior, y con otros tal vez. Es el hombre quien desde fuera logra desestabilizar a la mujer y a su hijo, quien triunfa sobre ella. Y, con su accionar, desvela el rostro oculto de una maternidad aparentemente normal. Una madre que se preocupa por la fiebre de su hijo... también puede atacar armada de una Gillette, a quien será, en definitiva, un nuevo hijo. Por otra parte, si en principio no dudamos de la condición humana de Maya, con todo derecho dudamos de la de Tavito, en cualquiera de sus versiones.

También, en ambos cuentos, podemos pensar en una inversión, un traspaso. Lena tiene un proyecto transhumano para Maya, cree que auxiliada por la ciencia puede lograr una hija mejor, exteriormente igual a la habida de su sangre, pero con una conducta adecuada, amante de su madre. La protagonista de “El peor castigo” vive en un mundo posthumano, donde la noción de humanidad ha perdido sus fronteras. La conducta animal del Tavito replicante, carente de habla pero con una sexualidad activa, dispara la violencia en la mujer. Esa violencia también cargada de sexualidad en su ataque a las tetillas, a los genitales, y en un

ámbito destinado a la actividad sexual como es un albergue transitorio, es una de las marcas más potentes de la puesta en cuestión de la función materna. En este cuento se registra con claridad aquella indiferenciación entre animal y humano y entre animal y máquina —en este caso máquina de carne y sangre, pero máquina al fin— de la que nos hablaba Haraway.

Efectivamente, para Haraway, el mito *cyborg* presenta una doble cara: negativa en cuanto a que “un mundo cyborg representa la última imposición de un sistema de control en el planeta” (1995: 263); pero también esperanzadora, en tanto ese mundo *cyborg* “podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios” (263). Algo de esta rica ambigüedad aparece en “El peor castigo”. El Tavito replicante revela su ser artificial en el punto en que aparece su pura animalidad sexual, sin palabra. Y, si bien es agredido y rechazado, acaba siendo aceptado por vía de un acto de piedad. Como en el cuento anterior, el hijo biológico queda fuera de la escena, objeto de amenaza de sustitución, lo que vuelve particularmente ominoso el desenlace. El centro lo ocupa, una vez más, una maternidad vivida como fractura y conflicto. “No existe nada en el hecho de ser «mujer» que una de manera natural a las mujeres” (Haraway, 1995: 264).

Bibliografía

ROSENBERG; Yanina (2019): *La piel intrusa*. Madrid, Páginas de Espuma.

ALPINI, Gloria (2005): “From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to «le fantastique féminin»”. *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 1/2: 35-46.

BOIX, Verónica: “Reseña: *La piel intrusa*, de Yanina Rosenberg”. *La Nación*, el 16 de junio de 2019, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/un-realismo-enrarecido-y-de-pesadilla-nid2257724>.

CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento.

CRIALES, José Pablo (2019): “El triunfo de las escritoras argentinas: 10 libros para empezar a leerlas”. *Verne. El País*, el 5 de noviembre de 2019, disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2019/11/05/mexico/1572908605_226000.html.

DRUCAROFF, Elsa (2016): “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?”. *El matadero* 10: 23-40.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2020): “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. En Gustavo Guerrero—Jorge Joaquín Locane—Benjamin Loy—Gesine Müller: *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*, vol. 5. Berlin, De Gruyter: 71-96. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>

GASCÓN, Daniel: “Entrevista con Yanina Rosenberg: «Me parece mucho más interesante pensar en lo que no vemos que en lo que vemos»”. *Letras Libres*, el 29 de marzo de 2019, disponible en: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-yanina-rosenberg-me-parece-mucho-mas-interesante-pensar-en-lo-que-no-vemos-que-en-lo-que-vemos>.

- GOLOBOFF, Mario (2004): “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En Noe Jitrik (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, *El oficio se afirma*, dir. Sylvia Saïtta. Buenos Aires, Emecé: 277-304.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid, Cátedra/Universitat de Valencia—Instituto de la Mujer.
- HOTTOIS, Gilbert: “Rostros del trans/posthumanismo a la luz de la pregunta por el humanismo”, *Revista Colombiana de Bioética* X/2 (2015): 175-192. DOI: <https://doi.org/10.18270/rcb.v10i2.1764>
- SARLO, Beatriz (2007): *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán.
- VANGUARDIA, La: “La autora argentina Yanina Rosenberg lleva a sus cuentos el terror cotidiano”, *La Vanguardia*, el 10 de febrero de 2019, disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190210/46333787680/la-autora-argentina-yanina-rosenberg-lleva-a-sus-cuentos-el-terror-cotidiano.html>.

© Graciela Sarti



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

LAS APORÍAS DEL TRANSHUMANISMO: “LA SEGUNDA CELESTE” DE ALBERTO CHIMAL Y *SINFÍN* DE MARTÍN CAPARRÓS

Ilinca Ilian Țăranu

Universidad de Oeste de Timisoara

ilincasn@gmail.com

Resumen: Nos proponemos en este artículo analizar dos obras recientes que tienen como tema común la utopía de la inmortalidad alcanzada a través de los medios tecnológicos, esto es, la *mind uploading*, la “subida”: el cuento del mexicano Alberto Chimal “La segunda Celeste”, incluido en *Manos de lumbre* (2018), y la novela escrita en forma de crónica *Sinfín* (2020) del argentino Martín Caparrós. Nuestro objetivo es demostrar que las dos obras tratan el tema de la “subida” como una utopía en el sentido dado a este término por Matthew Beaumont, es decir, una mirada sobre un presente historizado desde la perspectiva de un futuro fantástico, y reflejan más bien las contradicciones de la presente visión sobre lo humano que una cala real en un futuro implacablemente opaco. Al mismo tiempo, mostraremos que en las dos obras se transparenta la paradoja observada por Fredric Jameson respecto a la imposibilidad de distinguir entre la utopía y la distopía en el momento en que se trata de indagar el futuro. Por fin, intentaremos poner de relieve que, en los dos textos, la utópica “subida”, que es uno de los objetivos fundamentales de la agenda transhumanista, se contempla con el escepticismo derivado de una visión pesimista sobre un sujeto que accede a la tecnología sin ser capaz de superar sus debilidades humanas, por lo cual, fracasa en su intento de convertirse en “post-humano”.

Palabras clave: transhumanismo, *mind uploading*, utopía, Alberto Chimal, Martín Caparrós.

THE APORIAS OF TRANSHUMANISM: “LA SEGUNDA CELESTE” BY ALBERTO CHIMAL, AND *SINFÍN* BY MARTÍN CAPARRÓS

Abstract: In this paper we propose to analyze two recent works that have as a common theme the utopia of immortality achieved through technological means, that is, *mind uploading*: the short story of the Mexican Alberto Chimal, “La Segunda Celeste”, included in *Manos de lumbre* (2018) and the novel written in the form of chronicle, *Sinfín* (2020) by Argentine Martín Caparrós. Our aim is to show that the two works treat the theme of the *uploading* as a utopia in the sense given to this term by Matthew Beaumont, as a look at a historicized present from the perspective of a fantastic future, thus reflecting rather the contradictions of the present vision on the human than a real investigation of an implacably opaque future. At the same time, we will show that both works reveal the paradox observed by Fredric Jameson regarding the impossibility of distinguishing between utopia and dystopia when it comes to investigating the future. Finally, we will try to highlight that, in the two texts, the utopian *uploading*, which is one of the fundamental objectives of the transhumanist agenda, is viewed with the scepticism derived from

a pessimistic view of a subject, who accesses technology without being able to overcome his human weaknesses, thus failing to become “post-human”.

Keywords: transhumanism, *mind uploading*, utopia, Alberto Chimal, Martín Caparrós.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.966>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 18 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Dentro del paisaje filosófico que se propone repensar la noción de lo humano en las condiciones creadas por el capitalismo globalizado, hipertecnologizado y ultraconectado, el transhumanismo destaca por la temeridad de atacar unos problemas que hasta hace poco se consideraban tabúes: el deplorable deterioro provocado por el envejecimiento, la irritación provocada por la limitación cognitiva individual y, no en último lugar, la propia injusticia de la muerte. Si todos estos males constitutivos de la condición humana —el envejecimiento, la estupidez y la mortalidad— han venido representando a lo largo de toda la historia de la humanidad los temas centrales del pensamiento filosófico y religioso, en el caso del transhumanismo promovido por el Extropy Institute y el World Transhumanist Association, la diferencia fundamental la constituye la declaración de estas deficiencias como superables gracias a los avances de la tecnología. Ray Kurzweil, el creador, junto con Peter Diamandis, del concepto de Singularidad, predice de hecho una fecha exacta para el momento en que la inteligencia artificial superará la ya anticuada inteligencia humana: en 2045, gracias al avance tecnológico, las máquinas tomarán el control de nuestras pobres conciencias, las subirán, transformadas en bytes, al *cloud*, y así, “tendremos más neocórtex, tendremos más humor, seremos mejores músicos y seremos más sexy” (Sabin—Kurzweil, 2017).¹

La así llamada “subida” (*mind uploading*)² a un soporte menos perecedero que el carbón, o sea, la transferencia de la mente humana a un ordenador, significará prácticamente la abolición de la muerte individual, puesto que la mente original, “con la memoria y la personalidad intacta, existiría como software y podría, o habitar un cuerpo robótico, o vivir en una realidad virtual” (Bostrom, 2011: 170). Junto con el desarrollo de la inteligencia artificial y de la nanotecnología, la “subida” representa uno de los objetivos fundamentales de la agenda del transhumanismo, definido por uno de sus principales representantes, Nick Bostrom, como un movimiento interdisciplinario cuyo objetivo principal es la aceleración de la evolución humana a través de los medios tecnológicos, partiendo de la premisa, expresada en la Declaración Transhumanista de 1998, de que el potencial de la humanidad permanece todavía irrealizado en su mayor parte: “Hay posibles escenarios que llevan a condiciones humanas mejoradas que resultan maravillosas y enormemente valiosas” (186).

Argumentada por Hans Moravec en su libro de 1989 *Mind Children. The Future of Robots and Human Intelligence*, donde aborda la conciencia humana como una compleja estructura de informaciones independiente del soporte físico corpóreo, la subida de la mente a un ordenador se ha integrado plenamente en el imaginario actual, siendo de hecho explotada a fondo por el cine pop, como lo muestran, entre otras, la película *Transcendence* (2014) dirigida por Wally Pfister y protagonizada por Johnny Depp, el episodio de *Black Mirror* intitolado “San Junipero” de 2016 y la muy reciente serie *Upload* (2020) creada por Greg Daniels.

Las dos obras que comentaremos a continuación, la novela *Sinfin* de Martín Caparrós y el cuento “La segunda Celeste”, incluido en *Manos de lumbre* (2018) de Alberto Chimal, abordan el mismo tema, ofreciendo una nueva prueba del interés que suscita la “subida”. Si bien, tal como lo mostraremos, su probabilidad de materialización en este momento parece nula, la “subida” no

¹ “We’re going to get more neocortex, we’re going to be funnier, we’re going to be better at music. We’re going to be sexier”. Las traducciones en el cuerpo del texto son nuestras.

² Empleamos el término “la subida” por *mind uploading* por ser la traducción propuesta por el traductor del artículo de Nick Bostrom, 2011.

deja de fascinar precisamente porque tiene los rasgos de un mito que moviliza las conciencias en una época en que los proyectos universales, como ya en los años ochenta afirmaba Fredric Jameson, se enfrentan a “un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin (el fin de las ideologías, de la historia, del arte o de las clases sociales)” (1991: 15). A la vez, la “subida” se presenta como una utopía y, de esta forma, se integra en nuestro imaginario bajo el signo de la ambivalencia utópica / distópica que, según el mismo Jameson, caracteriza la relación que mantenemos con el futuro en la postmodernidad. Efectivamente, en su trabajo de 2011 “Utopia as Method, or the Uses of the Future”, Jameson afirma que la utopía “no es una representación, sino una operación calculada para revelar nuestros límites para imaginar el futuro, las líneas más allá de las cuales no somos capaces de imaginar cambios en nuestra sociedad y mundo (excepto en la dirección de la distopía y la catástrofe)” (2011: 23).³ Valiéndose de unos ejemplos de la actualidad, Jameson argumenta que el “método” de la utopía consiste en “declarar positivas, experimentalmente, unas cosas que son claramente negativas en nuestro propio mundo” y, por más paradójico que esto parezca, “afirmar que la distopía es en realidad la utopía si se examina más de cerca” (42).⁴

Incapaces pues de imaginar el futuro, forzados a vivir “más allá de la utopía” y elaborar distopías que, experimentalmente, hacen las veces de las utopías, la dificultad de distinguir entre lo positivo y lo negativo caracteriza nuestra época. “La subida” inevitablemente sufre el mismo proceso de ambigüización, y la propia fascinación por este tema tanto en la cultura pop como en la literatura señala su potencial imaginativo para un ser humano todavía incapaz de imaginar un futuro muy distinto del delineado por su presente cosmovisión. Nos referimos, claro está, a la cosmovisión conformada por las condiciones de vida en la actual etapa del capitalismo globalizado, individualista y utilitarista. El propio Jameson lanzó de hecho la frase que ulteriormente no dejó de repetirse: “Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (2003: 76).⁵ Por otra parte, a pesar de la audacia de sus propuestas relacionadas con la tecnología más avanzada, varios autores observan que el transhumanismo está totalmente apegado a una visión humanista que desde hace más de medio siglo ha venido cuestionándose y combatiéndose desde el pensamiento antihumanista, feminista y poscolonialista, por lo cual se podría considerar más bien un “ultra-humanismo” (Onishi, 2011; Ferranda, 2014: 27), cuando no rebajarse a la noción de meras “fantasías transhumanistas y otras tecnoutopías” (Braidotti, 2015: 93). Asimismo, la confianza inquebrantable de los transhumanistas en la verdad científica y en el progreso humano, o sea, en los grandes metarrelatos que la posmodernidad ha abandonado, pone

³ “The Utopia, I argue, is not a representation but an operation calculated to disclose the limits of our imagination of the future, the lines beyond which we do not seem able to go in imagining changes in our own society and world (except in the direction of dystopia and catastrophe).”

⁴ Sus ejemplos son, por un lado, las paradojas derivadas del funcionamiento de una empresa gigantesca como Wal-Mart, cuyas políticas laborales inaceptables y agresividad para eliminar la competencia llevan no obstante a unas consecuencias inesperadamente positivas en lo que concierne a la distribución de los productos a unos precios muy bajos, realmente asequibles para todos; por otro lado, refiere los potenciales cambios positivos que provoca la superpoblación del mundo, la cual, vista bajo el concepto filosófico de “multitud” (Hardt—Negri), contrarresta de por sí, en el macronivel, los daños del individualismo generalizado y cambia por completo nuestra relación con el *Dasein* heideggeriano. Ampliando la cita en inglés: “The operation itself [de este “método”, *n.n.*], however, consists in a prodigious effort to change the valences on phenomena that so far exist only in our own present and experimentally to declare positive things that are clearly negative in our own world, to affirm that dystopia is in reality utopia if examined more closely, to isolate specific features in our empirical present so as to read them as components of a different system”.

⁵ “it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism.”

en entredicho su verdadera contribución a una nueva configuración del sujeto adecuada para el presente.⁶ Slavoj Žižek argumenta que “los transhumanistas, de hecho, siguen siendo demasiado humanistas” al evidenciar que su error consiste en confundir “el sujeto del enunciado” y “el sujeto de la enunciación”: a la hora de intervenir tecnológicamente los cuerpos, es difícil decir quién toma las decisiones si el propio agente decisorio puede estar “afectado” por la manipulación biogenética. Por eso, el pensador esloveno no tiene reparos en considerar que las meditaciones transhumanistas son bastantes superficiales, pues

evitan el núcleo de la cuestión de la que parece que se están ocupando: ¿cómo afectarán las intervenciones biogenéticas y de otro tipo a la misma definición de humanidad? Tanto los transhumanistas como sus críticos se aferran sin problemas a la noción estándar de un individuo autónomo libre; la diferencia es que los transhumanistas simplemente suponen que ese individuo sobrevivirá al tránsito a la era poshumana, mientras que sus críticos consideran la poshumanidad como una amenaza a la que oponerse. (Žižek, 2012: 252)

La fascinación que produce la “subida” tiene mucho que ver con esta capacidad de cuestionar a fondo el problema de la conciencia y de la personalidad humana para decidir si esta es suficientemente estable para ser transferida a otro soporte, menos frágil que el cuerpo biológico, construido de forma bastante “negligente” por la evolución. Si bien unos filósofos tan rigurosos como Douglas R. Hofstadter o Daniel Dennett procuran avanzar en la formulación de una teoría sobre la conciencia que permita concebir una eventual transferencia de la misma a otro soporte en las condiciones de un avance tecnológico suficiente, otros pensadores no dejan de detectar los problemas estructurales de este proyecto, que incumbe a la vez la filosofía (especialmente a la ontología y la ética), la biología y la tecnología en el más amplio sentido del término. La “subida” seguirá siendo siempre un sueño irrealizable, considera el neurobiólogo y filósofo Antonio Damasio, ya que el cerebro nunca puede funcionar como una entidad separada del cuerpo por una razón simple: el objetivo de cada célula viva es alcanzar la homeostasis (la regulación de la vida, un proceso químico que le permita obtener energía y funcionar en las mejores condiciones) y la totalidad de nuestras células, miles de millones, participan en este proceso; la conciencia no es un almacenamiento de informaciones, sino “un estado mental particular, puesto que se halla enriquecido con una percepción del organismo particular en el que funciona la mente”, o, lo que es lo mismo, la conciencia es “un estado mental al que se le ha añadido un proceso en que uno se siente a sí mismo” (Damasio, 2012: 143). El ser humano es principalmente un ser afectivo, muestra Damasio, ya que los sentimientos son los estados mentales que expresan si la homeostasis está funcionando o no, por lo cual la “subida de la mente” sin la “subida” de un cuerpo generador de sentimientos está lejos de devolver la

⁶ Es sintomático el hecho de que Bostrom considere a John Stuart Mill como el filósofo más cercano a la concepción transhumanista: “A pesar de algunas similitudes superficiales con la visión nietzscheana, el transhumanismo —con sus raíces ilustradas, su énfasis en las libertades individuales, y su preocupación humanista por el bienestar de todos los humanos (y otros seres sentientes)— tiene probablemente tanto o más en común con el pensador liberal inglés, contemporáneo de Nietzsche y utilitarista John Stuart Mill” (Bostrom, 2011: 161). Asimismo, la fe en los grandes metarrelatos modernos —el progreso ilimitado y la verdad fuerte de la ciencia— la evidencia esta cita: “Transhumanism promotes the quest to develop further so that we can explore hitherto inaccessible realms of value. [...] There are limits to how much can be achieved by low-tech means such as education, philosophical contemplation, moral self-scrutiny and other such methods proposed by classical philosophers with perfectionist leanings, including Plato, Aristotle, and Nietzsche, or by means of creating a fairer and better society, as envisioned by social reformists such as Marx or Martin Luther King. This is not to denigrate what we can do with the tools we have today. Yet ultimately, transhumanists hope to go further” (Bostrom, 2005).

integridad de la personalidad individual. Así, para el neurobiólogo portugués, “sigue siendo un misterio qué es lo que los transhumanistas descargarían realmente” (Damasio, 2020: 169).

Por otra parte, vista desde la perspectiva técnica, la “subida” resulta imposible no solamente en el presente sino también en el futuro: Gualtiero Piccinini, en una conferencia impartida en 2016, ofrece ocho razones precisas por las cuales la simulación computacional del cerebro es imposible, entre ellas, el hecho de que los científicos trabajan con modelos simplificados que, evidentemente, no funcionan como el objeto real. Asimismo, el autor señala que desconocemos mucho sobre el funcionamiento cerebral y es poco probable que la ciencia avance al mismo ritmo que hasta ahora: la ley de Moore, que, sobre la base del progreso registrado en las últimas décadas, predice un crecimiento exponencial del poder de los procesadores informáticos, dejará de funcionar dentro de poco, dado que hay un límite de reducción de tamaño de los transistores a partir del cual el ruido cuántico se vuelve exagerado y así el cómputo digital pierde su fiabilidad. Si se trata del reemplazo paulatino de las neuronas con neuroprotesis a fin de mantener *sine die* el cerebro en la forma óptima, basta con pensar, muestra Piccinini, que si se trabajara a un ritmo (imposible) de reemplazar una neurona por segundo, el reemplazo de las alrededor de 100 mil millones de neuronas de un cerebro duraría unos tres mil años (Piccinini, en prensa).

Subrayaba Jameson (2011: 23) que la importancia de la utopía no consiste tanto en “lo que podría ser imaginado y propuesto como positivo” sino en el hecho de que es capaz de “describir una imposibilidad, algo inimaginable”,⁷ por lo cual su valor reside más bien en la capacidad de crear un distanciamiento crítico con respecto al presente, en vez de aceptarlo pasivamente y declararlo como imposible de cambiar. La literatura es la que mejor puede avanzar en la descripción de lo inimaginable, y si en la actualidad el género utópico se entrelaza de forma inextricable con la ciencia ficción, esto es sintomático de un momento en que las *mirabilia* que los viajeros renacentistas descubrían en unas portentosas islas lejanas se encuentran en las asombrosas noticias sobre los impresionantes avances tecnológicos de nuestros días. Raymond Trousson intenta establecer la diferencia fundamental entre ciencia ficción y utopía, considerando que, si la primera “se limita a narrar una aventura en un mundo más avanzado desde el punto de vista tecnológico con respecto al nuestro, la utopía sigue proponiendo un juicio sobre esta aventura y sobre este mundo [... y analiza] el efecto de la ciencia y tecnología sobre la naturaleza, el hombre y su comportamiento” (Trousson, 2003: 10).⁸ Obviamente, más que de una diferencia de sustancia se trata de una graduación, ya que la descripción y la valoración son difíciles de dissociar, pero es evidente que, por ceñirnos al tema del *mind uploading* en el cine, hay más de ciencia ficción en una película como *Transcendence* que en el episodio “San Junipero” de *Black Mirror*, serie que está más cerca del polo de la utopía, según la distinción de Trousson. De la misma manera, si bien en el caso de las dos obras literarias que analizaremos a continuación el tema de la “subida” está tratado como una utopía, puesto que los autores argentino y mexicano simplemente toman este mito contemporáneo como un punto de partida para reflexionar sobre una imposibilidad, los elementos *sci-fi* son mucho más frecuentes en la novela de Caparrós

⁷ “what is important in a utopia is not imaginable and positively imagined and proposed, but rather what is not imaginable and conceivable.”

⁸ “Alors que la science-fiction se borne souvent à rapporter une aventure dans un monde technologiquement plus avancé que le nôtre, l’utopie continue de contenir un jugement sur cette aventure et cet univers. Elle n’analyse pas tant (...) les possibilités futures de la science et de la technique, que leur effet sur l’homme, sa nature et son comportement.”

(hecho permitido también por la extensión propia del género literario elegido) que en el cuento de Chimal.

En este espacio no nos proponemos hacer un análisis exhaustivo de la novela de Caparrós, sino simplemente poner de relieve la interpretación que da el escritor argentino a la penetración cada vez más profunda de esta utopía en la sociedad contemporánea y la luz que este nuevo mito arroja sobre el presente. Uno de los procedimientos principales de la novela *Sinfin* es la autoparodia. Así, varios motivos de las crónicas anteriores, y especialmente de su libro más celebrado por la crítica, *El hambre* (2014), se retoman bajo un nuevo ángulo, por lo cual los elementos de ciencia ficción insertos en un relato escrito a la manera de una crónica conducen a una revisión crítica, con la distancia dada por la ficción, del propio temario del cronista: la desigualdad, las tragedias individuales provocadas por un sistema socioeconómico injusto, las aporías creadas por el funcionamiento del neoliberalismo globalizado y, por último pero no menos importante, la visión profundamente pesimista sobre la situación actual de la humanidad hallada bajo el signo de un rotundo e ineludible fracaso. Esta visión sobre el fracaso prácticamente vertebró *El hambre*, su gran investigación sobre la pobreza y el hambre en el mundo actual: “Este libro es un fracaso. Para empezar, porque todo libro lo es. Pero sobre todo porque una exploración del mayor fracaso del género humano no podía sino fracasar” (Caparrós, 2014: 40). En *Sinfin*, el mismo motivo aparece con una variación importante: “La muerte era el fracaso de nuestra civilización / (que permitía esconder todos los otros)” (Caparrós, 2020: 22). Desde este punto de vista, la concepción de Caparrós coincide con la de varios bioéticos que señalan como mucho más acuciante el problema de la desigualdad que el de la obtención de una vida más larga y, a ser posible, infinita para los seres humanos, porque el actual funcionamiento del mundo capitalista lleva a una “*unequal death*”, una muerte desigual (Mauron, 2005: 67). Cuando la esperanza de vida es de menos de 40 años en varios países africanos y más de 80 de muchos países desarrollados, cuando hay una diferencia inmensa entre la esperanza de vida entre los ricos y los pobres del mismo país, parece más justo (al menos para algunos bioéticos) invertir energía y dinero en la mitigación de este problema palpable, que además necesitaría una tecnología menos sofisticada que la tecnología punta imprescindible para prolongar *sine die* la vida de los individuos (ricos).⁹

El autor reveló en las entrevistas relacionadas con la novela *Sinfin* que, además de “tomarse un poco el pelo”, o sea, distanciarse de su propia temática habitual, se propuso captar una serie de tendencias existentes en la actualidad e imaginar su desarrollo en unos cincuenta años (Diego—Caparrós, 2020). Así, la acción localizada en los años 2070 permite una mirada a la vez prospectiva y recordatoria sobre las primeras décadas del siglo XXI, y la descripción del nuevo mundo surgido después de la consecución de la utopía transhumanista tiene rasgos poco alentadores: los desastres ecológicos y epidemiológicos han devastado el planeta, el trabajo humano ha sido totalmente reemplazado por el efectuado por los robots (los kwasis, en la

⁹ Apunta Mauron: “the life-extending technologies of tomorrow may well increase inequality and the social disruption that will inevitably result. This is not because these technologies are evil in themselves— they are not— but because they will emerge in a world that has turned its back on equality” (2005, 71). También lo subrayan otros bioéticos: “With regard to extending the lifespan, we are not dealing with treatments (yet), but with the question of the desirability of research and development, and, consequently, of financial investments that will not diminish these global inequalities in life expectancy, or, even worse, may increase them. [...] it is relevant to know the opinions on life-extension technology of all those people whose risk of dying before the age of 40 could be diminished by rather simple, low-technology means” (Pinjeburg y Leget, 2007: 585).

novela), el mapa mundial ha sido rediseñado por completo, porque las naciones han sucumbido ante el desarrollo descontrolado de las corporaciones, y prácticamente solo China, y en menor medida India y Brasil, mantienen cierto control político. Por su parte, Europa y los Estados Unidos han decaído por completo, mientras que las regiones actualmente pobres, como África, Latinoamérica y la mayoría de los países asiáticos subdesarrollados, continúan sufriendo los males de un desarrollo capitalista descontrolado, agravado por el calentamiento global. Los ricos pasan su tiempo en los “truVís”, una mezcla de videojuego, de realidad aumentada, de cápsula protectora contra los calores que asolan el planeta, y su contacto con la realidad circundante (ciudades abandonadas, sequías, pobres que malviven en el medio natural, etc.) es prácticamente nulo. Además, puesto que la comida tradicional ha sido reemplazada por la artificial y la práctica del sexo convertida en “sexo distanciado”, las antiguas relaciones con la naturaleza han cambiado por completo. Una grave crisis epidemiológica a principios de los años 50 del siglo XXI, que se manifestó sobre todo en los países africanos y en la nueva entidad regional, Latinia, formada por los estados latinoamericanos fracasados, estabilizó la población mundial a unos 7 mil millones de habitantes, después del pico demográfico de los años cuarenta (Caparrós, 2020: 356). Un último coletazo de la autoridad religiosa se manifiesta en la cruzada contra la vida virtual otorgada por la tecnología y que, de forma paradójica, une a los (ya pocos) católicos y a los (muchos) musulmanes; sin embargo, en vez de restaurar el antiguo orden de las cosas, la cruzada agudiza la crisis, hunde por completo los últimos restos de estatalidad y da rienda suelta a la instauración del nuevo mundo. Se trata de una sociedad humana que tiene en su centro la posibilidad de conseguir la inmortalidad a través del “天”, el paraíso virtual al que los hombres pueden transferir sus conciencias después de la muerte física.

El cariz autoparódico se acusa desde el principio mismo: el libro empieza con una escena que habría podido iniciar cualquiera de las crónicas serias de Caparrós, presentando a la narradora del libro, la cronista Lin Antúnez, aterrizada en un pueblo pobre cuyos habitantes tienen como preocupación principal la consecución de la comida diaria y viven por lo tanto completamente alejados de lo que se supone que había transformado la vida humana (pero solo la de la gente con cierto grado de riqueza) en la década de 2070. La razón de la visita de este pueblo es la investigación de la parte oculta del sistema mundial en que los seres humanos tienen la posibilidad de acceder a una vida eterna, siendo el propósito (inicial) de Antúnez el de rescatar las historias de aquellos pobres que sirvieron de cobayas en los experimentos iniciales y perdieron sus vidas para hacer efectivo el logro de la inmortalidad. Dicho de otra forma, como en las crónicas serias de Caparrós, la justificación de esta investigación es hablar de los pobres, de esta parte de la población “sobrante” que no interesa a nadie y cuya desaparición parece no importar cuando se trata de dar un gran paso adelante en el camino del progreso de la humanidad.

Para el cronista (serio) Caparrós, recordar a los lectores (que, por el mero hecho de ser lectores, pertenecen a una clase favorecida, aun sin tener una clara conciencia de ello) que existe una parte ignorada, obviada, de la humanidad que pasa hambre, es analfabeta y no tiene ningún proyecto personal más que asegurarse la supervivencia, es la única razón de escribir un libro como *El hambre*, si bien lo declara desde el principio como “un fracaso”. Lo que lo subleva es que esta parte de la humanidad “sobrante” —cuya desaparición sería más bien un beneficio para el sistema capitalista, puesto que sin ellos este funcionaría mejor— es muy considerable: “A veces pienso que es uno de los grandes cambios de la época: por primera vez en la historia, un sexto o un quinto de la población del mundo sobra” (Caparrós, 2014: 379). En la falsa crónica,

autoparódica, que es la novela *Sinfin*, este motivo de la población “sobrante” se retoma, solo que la figuración de la aparición del “天” hacia mediados del siglo XXI añade una perspectiva todavía más alarmante, puesto que esta parte de la humanidad representa ahora más o menos la mitad de la población mundial y sigue siendo olvidada:

Una de las características más notorias del mundo globalizado es su convicción general — globalizada— de que sus pautas están globalizadas: que dominan todos sus rincones. No es así, pero, entonces, los que no las siguen se nos vuelven invisibles. [...] Son, quizá, sobre los 7.000 millones de habitantes de la Tierra, más de tres mil millones, quizá cuatro. Nadie lo sabe a ciencia cierta: son, más que nada, los incontables, los innumerables. No hay quien los cuente, no hay quien los numere: a nadie le interesa. Son, más que nada, los que no le interesan a nadie: los que no tienen bienes suficientes para ser apetecibles, los que no tienen un Estado que se ocupe de ellos, los que no tienen, ya, ni siquiera un mito que los cuide.” (Caparrós, 2020: 8)

No obstante, si bien la investigación de la narradora-cronista parte de la pesquisa sobre las cobayas humanas empleadas para perfeccionar el “天”, las múltiples ramificaciones de sus indagaciones la llevan a penetrar en los propios fundamentos del nuevo mito que sostiene la sociedad (de los ricos): “LaMásBella”, o sea, la versión oficial del camino difícil pero glorioso que llevó a la humanidad a vencer la muerte. Hay varios hitos en el establecimiento de este nuevo tipo de vida, regida por el mito de la vida eterna alcanzable para “todos” los seres humanos: primero, en la década 2020-2030, la competencia atroz entre los “inmortalistas” y “maquinistas”, o sea, por un lado, las corporaciones que apuestan por el perfeccionamiento tecnológico capaz de prolongar la viabilidad del cuerpo físico a través de implantes y prótesis y, por otro lado, las que invierten en la investigación por la mejora de los sistemas virtuales donde se coloque la conciencia, competencia de la cual salen victoriosos los últimos. El segundo paso se realiza cuando, al comprobarse que las conciencias digitalizadas no resisten más que unas pocas horas después de la “subida” si están en contacto con los seres humanos vivos, una insigne científica, Samar, logra poner en función unos artefactos digitales aislados. Así aparece el “天” (paraíso, en chino), que ofrece simple y llanamente “la transferencia de un cerebro humano percedero a un cerebro digital perenne, la conversión de una vida finita y determinada por su entorno en una vida infinita y armada a elección y gusto de su dueño: el logro de un sinfin” (109).

El relativo fracaso del gran invento, esto es, la falta de comunicación con el mundo real se mitiga, según su inventora Samar, por la concepción de que “cada quien vive mejor cuando vive fuera de este mundo. O [...] cuando vive en sí mismo” (118), y la garantía final para los escépticos la da la propia científica al transferirse, en plena juventud y en plena gloria, a su “天”. El paraíso digital al que se van los ricos es prácticamente “un truVÍ permanente, pura sensación” (117) y en muy poco tiempo la gente que se permite pagar los precios exorbitantes por estas vidas digitales, o “reVidas”, empieza a pedir las cada vez más temprano: la vida física se transforma así, para muchos, en una preparación detallada del diseño de su vida ultraterrena infinita y los técnicos creativos, “天Man”, que programan estas reVidas, tienen con sus clientes entrevistas larguísimas, en que a menudo deben hacer de psicólogos, sociólogos, psicoterapeutas, nutricionistas, etc. La vida virtual se convierte así en una meta aspiracional:

los ricos vivían allí, los menos ricos querían vivir allí. Los que todavía no habían podido acceder la deseaban por su propio atractivo y, también, por su carga de éxito social. Y para

evitar el desprestigio y los peligros que implicaba tener que hacer cosas —pasear, comer, trabajar, vacacionar— en espacios materiales. (46)

Evidentemente, los efectos de la desigualdad creada por la nueva tecnología no dejan de producir graves descontentos y, corroborados por las crisis ecológicas, sociales y políticas del mundo real, llevan a una situación exasperante que culmina en una decisión inesperada, tomada por la presidenta de China que en 2060 ofrece el “天” gratuito a todos los chinos. El diseño de la “reVida”, rebautizada “MorVida”, deja entonces de basarse en las preferencias, la creatividad, las fantasías y las extravagancias de las personas y se reduce a cinco modelos estándar: “la Gloria Roja”, “NuestroMundo”, “Avalancha”, “La familia feliz”, “LaVidaMisma” (273-4). Si en los primeros cuatro modelos se reconoce claramente un ideal de realización personal —a través de la lucha revolucionaria, por medio de los viajes alrededor del mundo, por vía de las aventuras más arriesgadas y cargadas de adrenalina y, por fin, a través de la microarmonía familiar—, en cambio, la última opción está rodeada de misterio, pues sus trazos quedan relacionados con lo que, prácticamente, había sido descartado en esta nueva sociedad: “el azar, lo ignoto” (274).

La última fase de la construcción de la nueva sociedad, después de una terrible guerra religiosa, la constituye la resolución del gobierno chino de ofrecer su variante de “天” a todo el mundo: variantes personalizadas para los ricos y variantes estándar para los menos ricos. Obviamente, esta decisión convierte el país comunista en el líder mundial absoluto, pero por otro lado, pone fin a las guerras y a los fanatismos varios, a la vez que contribuye a la leve recuperación de la estatalidad en las antiguas zonas desarrolladas y resuelve en gran medida el problema de la sobrepoblación. Los restos de una élite intelectual derrotada (¡las universidades ya cerraron en 2039! [360]) siguen haciendo ruido en “la Trama” (el sucesor potenciado de Internet), mostrando que el ideal humano otorgado por el mito de LaMásBella se opone a la esencia misma de la humanidad, que consiste en la búsqueda incesante, pues “Somos porque buscamos” (318). Sin embargo, estas advertencias ya no convencen a nadie, puesto que el nuevo mito ha conseguido ofrecer un ideal de vida seductor para la mayoría de la gente.

Solo en los lugares más apartados del planeta, en unos espacios que difícil y peligrosamente escapan a los instrumentos de control que vigilan a todo el mundo, quedan unos jóvenes rebeldes que siguen cuestionando este mito, primero porque les resulta sospechoso que, en más de treinta años de progreso técnico, “no se ha resuelto el problema de la comunicación con los cerebros transferidos” (340), por lo cual es difícil saber si estas conciencias realmente siguen “vivas” en sus cápsulas virtuales. El “天” se parece demasiado a la muerte tradicional, que separa por completo a los vivos de los muertos y, por eso, pone en entredicho el proclamado logro de la inmortalidad. La segunda razón de la reticencia de los rebeldes, a lo mejor más importante, proviene de la estructura misma de este mito, que solo ofrece una salvación individual y, en vez de fomentar los valores de la libertad y solidaridad, “[arma] estructuras que son un canto a lo peor de nuestras sociedades, lujos idiotas, violencias torpes, caprichitos tarados” (339). La duda planteada por los jóvenes inconformistas en la conciencia de la narradora revuelve las propias bases de su búsqueda inicial, ya que no tiene más remedio que admitir: “Si hubiera que definir la cultura humana a partir de los pedidos de 天 no cabría duda de que hemos fracasado” (339).

El fracaso, pues, no es, como se decía al principio, la muerte y la transitoriedad del cuerpo, sino la incapacidad de salir de los patrones de un capitalismo individualista y

discriminatorio, que sigue edificando un mundo desigual, ávido y destructivo del planeta. En este orden de ideas, Caparrós da razón a la concepción de Žižek, que ubica el principal “peligro” del capitalismo en el hecho de que, “a pesar de que es global, que incluye todos los mundos, sostiene *stricto sensu* una constelación ideológica «sin mundo», privando a la mayoría de las personas de cualquier «mapa cognitivo» significativo” (2005: 123). O, lo que es lo mismo, no proporciona “un sentido capaz de llenarnos afectivamente” (Arias Maldonado, 2017). LaMásBella resulta pues un falso mito y no logra reemplazar los ideales humanos ya prefigurados por el actual sistema de valores capitalista, de modo que la utopía de la “subida” se revela como una clara distopía, señalando el punto muerto en que se encuentra la sociedad humana actual.

Si en la obra de Caparrós el acento recae en la reflexión social y en la indagación de las posibilidades (aparentemente nulas) de acceder a un nuevo estatuto de lo humano, en el cuento “La segunda Celeste”, incluido en el libro *Manos de lumbre* (2018), el mexicano Alberto Chimal propone una exploración del efecto que podría tener el *mind uploading* en una persona común y corriente, de modo que, en vez de unos frescos amplios y de unas meditaciones sobre el futuro de la humanidad, de lo que se trata es de patentizar la dificultad de “transformar” la conciencia de forma duradera y ejercer, al menos en parte, el control sobre las inevitables transformaciones que se producen en una personalidad a lo largo de su existencia.

Los cuentos de *Manos de lumbre* giran alrededor del recurso de la anagnórisis, pues prácticamente todos los personajes de los seis cuentos se enfrentan con una situación que les apremia a cambiar la perspectiva sobre su propia historia de vida y les obliga a reordenar, con sus propios medios cognitivos, el micromito personal que sostiene sus decisiones y acciones.¹⁰ El autor mexicano está fascinado por “la capacidad de autoengaño” (Gascón—Chimal, 2018) de los seres humanos y de su continua reelaboración de sus historias personales, pues

todos somos narradores [...] porque hay al menos una historia que cada uno de nosotros se ve obligado a crear. Es la propia: el argumento que da validez a nuestra vida para nosotros mismos. Es una historia compuesta de hechos comprobables, de medias verdades y de mentiras piadosas, y lo más interesante de ella es que va cambiando. (García Abreu—Chimal, 2018)

“La segunda Celeste” es también una historia sobre la reinención de un micro mito personal, y es por eso que, a pesar de contener elementos de ciencia ficción relacionados con una (improbable) tecnología futura capaz de materializar la “subida”, su tipología es simple y llanamente psicológica. La acción tampoco está localizada en un futuro muy lejano, sino se que se desenvuelve en un México más o menos contemporáneo, donde una pareja de clase media alta, Celeste y Mariano, obtiene gracias a la amistad con una neurocientífica de fama mundial, Sandra,

¹⁰ Destacamos algunos ejemplos: Un escritor de éxito, ególatra y displicente, está forzado a reconocer que muchas de sus columnas semanales contienen plagios descarados de las letras de canciones mexicanas cuando los cantautores le reclaman desagravios: si bien en sus monólogos megalómanos aduce como excusa la práctica del plagio en multitud de clásicos y artistas encumbrados, su certeza sobre su propio talento, su productividad y sus méritos se desmorona (“Los tigres del Norte”). Una mujer vulgar y petulante entiende que ha interpretado erróneamente la advertencia de una vidente, lo que ha hecho que su hija se accidente y pierda la oportunidad de seguir estudiando, pero reconfigura este error en un nuevo relato de vida, considerándolo una lección existencial sobre la importancia de la unidad de la familia. La violencia cometida sobre la hija, a la que condena a una vida trivial y mezquina como la suya, se vuelve todavía más infame al comprobarse la total obcecación de la madre y su destructiva capacidad de autoengaño (“Una historia de éxito”). Un curandero charlatán le demuestra “lógicamente” a su ayudante que la abnegación y fidelidad que este último le ha mostrado durante años no procede sino de una atracción física homosexual: el pobre hombre acepta la demostración, si bien nunca había sospechado albergar tal orientación (“Final feliz”).

la posibilidad de participar en un experimento revolucionario que les da la posibilidad de que la mujer, gravemente enferma de cáncer, “suba” su conciencia a un ordenador. La historia está narrada en primera persona por la conciencia de Celeste, que, después de su muerte, penetra en su segunda vida digital y, a la vez que se familiariza paulatinamente con su nuevo estatuto, hace el recuento de los últimos meses de su vida corpórea. Así, la trama hace aflorar los principales, si no los más comunes y evidentes miedos, dudas y expectativas con respecto al *mind uploading*, que giran alrededor de varias temáticas de distintos alcances: en lo político, el experimento en que se integra Celeste está financiado por los ricos y pudientes, ansiosos por alcanzar la inmortalidad y acelerar así el momento en que la desigualdad social se volverá una desigualdad biológica / biónica; a nivel bioético, plantea el problema de los errores informáticos que pueden dañar irremediablemente las conciencias copiadas; a nivel individual, la transferencia de la conciencia replantea el antiguo problema ontológico de la dualidad cuerpo / espíritu en términos nuevos.

Dada la actualidad del tema de la “subida” y su inevitable intermedialidad con varias películas muy conocidas de la cultura pop, el cuento de Chimal no innova fundamentalmente y tampoco parece proponérselo: como prueba, las descripciones de la “transferencia” repiten prácticamente al pie de la letra los argumentos (por lo demás endeble, como mostramos) que, en la línea de Hans Moravec y Nick Bostrom, se pueden leer en cualquier sitio web dedicado al tema o en los guiones hollywoodienses.¹¹ Así, lo que produce el experimento figurado en este cuento es, de forma poco original, “una copia perfecta” de la memoria, capacidad de pensar y razonar de una persona, que funciona en un régimen totalmente distinto del modo biológico: “No se guarda la parte física. El cerebro es la computadora misma. Los procesadores. Son muchos funcionando al mismo tiempo. Y la mente, la conciencia que se graba..., es el sistema operativo, digamos” (Chimal, 2018: 62). De la Celeste biológica no queda pues más que una “inteligencia capturada” (distinta, por lo tanto, de la “inteligencia artificial”), que se manifestará a través de un potente ordenador gracias al cual podrá seguir en contacto con su pareja y dedicarse a sus aficiones, mientras sirve de conejillo de Indias para los técnicos que persiguen la mejora de la tecnología.

El punto de inflexión con respecto al tratamiento de este tema en la cultura pop lo representa, como ya señalamos, el afán de realismo psicológico desplegado en una trama de trazos utópico-científicos: Celeste es profesora de literatura inglesa, especialista en la obra de la poeta romántica Christina Rossetti, cuyo universo está dominado por la meditación sobre el más allá y el ansia de mantener el contacto con el amado incluso después de la muerte. Celeste es una mujer de baja autoestima que no solo sufre por sus complejos raciales de “mestiza mexicana promedio” (59), sino que se considera mediocre como mujer y como profesional. Por si fuera poco, tampoco cree en la importancia de las humanidades en comparación con las disciplinas “serias”, como la medicina (su marido es médico) y, por supuesto, la neurobiología en la cual brilla Sandra. Cuando la neuróloga le presta, en los últimos meses de su vida biológica, los tratados de Douglas Hofstadter, cuya teoría sobre la conciencia como “bucle extraño” inspira el experimento en el que ella sirve de cobaya, la incapacidad de comprenderlos le provoca una nueva frustración: “[los libros] eran intrincados y de una especialidad muy distante de la mía. Por

¹¹ Por ejemplo, hay una referencia directa a la película *Her*, dirigida por Spike Jonze y protagonizada por Joaquin Phoenix y Scarlett Johansson: para explicar el experimento científico sobre Celeste, Sandra se sirve de la comparación con “la película [...] del hombre que se enamora de su teléfono celular, o más bien del sistema operativo del teléfono”, solo que la diferencia radica en que si en el caso de la película “el programa empieza de cero y adquiere conciencia, en este caso la mente que se va a conservar no parte de cero, sino que es una representación puesta en una computadora” (Chimal, 2018: 62).

eso había tenido una vida mediocre, y no por la falta de tiempo o de oportunidades, el color de mi piel o mi incapacidad de relacionarme con la gente” (66-7). El éxito de la transferencia de su mente y la comprobación de que fue una de las mejores conciencias capturadas hasta aquel momento le ofrece un relativo desquite: “tal vez fui una nulidad como profesionista, pero no lo seré como conejillo de Indias” (89). Queda no obstante el problema de que este dudoso éxito no es un logro personal, sino el efecto de una tecnología cuya complejidad Celeste ignora completamente.

Uno de los problemas filosóficos más arduos que señalamos con respecto al *mind uploading* consiste en la perspectiva anticuada sobre una subjetividad considerada eurísticamente como suficientemente estable para transferirse a un nuevo soporte. El cuento de Chimal ataca a fondo esta problemática, valiéndose precisamente de la condición de literata de Celeste que, de entre sus vagos proyectos intelectuales, elige quedarse en la eternidad con el de terminar una traducción del poema “Echo” de Christina Rossetti, centrado en el tema del anhelo formulado por una persona muerta de que su amado / amada vuelva a aparecérselo en los sueños de la muerte. ¿Qué da la identidad de una persona?, se pregunta la narradora. Para el sujeto poético del poema de Rossetti, el amor romántico ofrece un punto de apoyo certero, que le da la posibilidad de “vivir todo de nuevo, aun en la muerte” (Chimal, 2018: 79), pues el otro funciona como una garantía de la estabilidad. La segunda Celeste, la digital, descubre en cambio que, al ingresar en una nueva etapa de su existencia, dejó de amar a Mariano o que, mejor dicho, había dejado de amarlo desde antes de su muerte. El contraste que se crea entre el amor romántico, capaz de arraigar al sujeto gracias al otro amado, y el amor líquido posmoderno con una fecha de caducidad implacable, se vuelve aún más marcado cuando Mariano le confiesa, al final del cuento, que después de la muerte de Celeste, empezó un idilio con Sandra. “¿Qué es eso de la identidad? No es una sola cosa, una escritura imborrable, una figura de piedra. Es un flujo: un proceso. Un camino” (93).

La conciencia de la segunda Celeste está sometida a las mismas transformaciones que una conciencia arraigada en un cuerpo biológico, y su descubrimiento acerca del agotamiento del lazo amoroso que la vinculaba a su pareja es idéntico a la revelación ordinaria de que una etapa de la vida ha terminado. La imagen de un más allá con una puerta que “permite entrar pero no salir” (como reza uno de los versos del poema de Christina Rossetti) se revela ser en este contexto no solo una alegoría de la inconmensurabilidad entre dos estados separados por la cesura trascendental —la vida temporal y la muerte eterna— sino, en términos más humanos, la metáfora de los cambios sucesivos que conoce el mismo ser en etapas distintas de su existencia.

Aún más, la elección de Celeste de dedicarse a la traducción de un (único) poema a lo largo de toda una eternidad pone enfáticamente en entredicho los presupuestos mismos de la “subida” imaginada por los transhumanistas, porque si esta operación se concibe como una traducción de una conciencia física a una conciencia digital, las dificultades de la transposición a un medio distinto del original se revelan insuperables. Tal como en la traducción de un poema a otro idioma, siempre habrá pérdidas, compensaciones, mutaciones. Las continuas transformaciones de los conceptos designados por una palabra (pensemos en los vocablos “progreso”, “nación” o “libertad”, analizadas diacrónicamente por Reinhardt Koselleck, o en las actuales acepciones divergentes de los conceptos de “identidad” o “verdad”), el incesante enriquecimiento de connotaciones que obtiene una palabra a lo largo del tiempo, la evolución de las lenguas, el cambio de las modas, etc., todo eso conduce a la imposibilidad (casi metafísica) de

la traducción literal y confirma la esclarecedora intuición de Walter Benjamin sobre la esencia de la traducción:

la traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua. (Benjamin, 1994: 288-9)

La conciencia “subida” evoluciona incluso después de la muerte corpórea, y así, la nueva Celeste está más dispuesta a actuar y tomar decisiones esenciales en vez de dejarse agobiar por sus complejos de antaño: confía más en sus aptitudes didácticas y en sus capacidades de interacción social al hacerse nuevos amigos entre los ayudantes de Sandra. La relación con el propio poema de Christina Rossetti cambia, porque la idea que más la fascinaba, esto es, la comunicación con el ser amado a través de los sueños de la muerte, se ve completamente transformada después del exitoso experimento de la “subida”. El ser que traduce ha cambiado, y lo mismo sucede con las connotaciones que da a las palabras clave del poema (“paraíso”, “ser amado”, “sueños”, “amor”, entre otras). Por lo tanto, la traducción no puede ser sino eterna, y de ninguna manera una “ecuación inflexible de dos idiomas muertos”. Sus versiones siempre diferentes correrán parejas con las transformaciones incesantes de una conciencia que permanentemente hace los *updates* de su propio relato de vida y, con ella, de sus valores, conceptos centrales e intenciones pragmáticas de revelar el sentido del poema de Rossetti. En otras palabras, la “subida” de la mente, en el caso de Celeste, no es pues más que la prolongación de la dolorosa experiencia de los cambios continuos, de las pérdidas sucesivas y los descubrimientos a veces compensatorios, a veces frustrantes, propios de la vida temporal. Su destino libremente asumido de traductora perpetua no es pues una condena infernal, sino una bella metáfora de este continuo fluir existencial.

Matthew Beaumont (2005) avanzaba una sugerente teoría sobre el género utópico, viéndolo como una forma de “domar” una realidad que se vuelve cada vez más difícil de entender. Su diagnóstico sobre las utopías de finales del siglo XIX (las paradigmáticas *Looking Backward* de Edward Bellamy o *News from Nowhere* de William Morris, por ejemplo) es que ellas representan a la vez un acercamiento y un distanciamiento de lo real, o sea, una mirada exterior que aspira a aclarar un presente nebuloso (Beaumont, 2005: 33). Su concepción se aplica perfectamente a las ficciones utópicas actuales, que van más allá de la descripción de unos mundos futuros más avanzados desde el punto de vista tecnológico y se proponen juzgar y analizar el impacto que podrían tener las promesas (a lo mejor para siempre incumplidas) de las ciencias. Solo que el material sobre el que se aplican estas novedades tecnológicas sigue siendo el ser humano tal como lo concibe cierto momento histórico, en este caso, un presente dominado por una lógica capitalista que permite las desigualdades más obscenas, en la visión de Caparrós, o un presente de las “posverdades”, según sugiere Alberto Chimal. En los dos autores, la función ordenadora de un mito (colectivo, en Caparrós, o individual, en Chimal) se toma como una premisa mayor de su indagación sobre el destino —no posthumano, ni transhumano sino simplemente humano— en esta etapa histórica que nos toca vivir. Más acuciante que el problema de la inmortalidad soñada por los transhumanistas sigue siendo la aceptación de la inestabilidad radical del ser humano y su propensión al autoengaño; más urgente que “resolver” la muerte, es resolver efectivamente los problemas provocados por un capitalismo responsable de tantos

“fracasos” actuales, no solo la desigualdad, el hambre y la proporción alarmante de población “sobrante”, sino el propio ideal humano individualista, obcecado por sus mezquinas idiosincrasias con las cuales aspiraría a quedarse para siempre en una burbuja paradisiaca, a ser posible, eterna.

Bibliografía

- ARIAS MALDONADO, Manuel (2017): “Izquierda, capitalismo y utopía: una comedia para el final del tiempo”. *Revista de Libros*, el 14 de junio de 2017, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=5366&t=articulos#nlink7 [01/09/2020].
- BEAUMONT, Matthew (2005): *Utopia Ltd: Ideologies of Social Dreaming in England, 1870-1900*. Chicago, Haymarket Books. DOI: <http://dx.doi.org/10.1163/9789047407096>
- BENJAMIN, Walter (1994): “La tarea del traductor”. Trad. Héctor A. Murena. En Miguel Ángel Vega (ed.): *Textos clásicos sobre la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra: 285-296.
- BOSTROM, Nick, (2005): “Transhumanist Values”. *Review of Contemporary Philosophy Magazine*, 4: www.nickbostrom.com/ethics/values.pdf [03/09/2020]. DOI: https://doi.org/10.5840/jpr_2005_26
- (2011): “Una historia del pensamiento transhumanista”. Trad. Antonio Calleja López. *Argumentos de Razón Técnica*, 14: 157-191.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Gedisa.
- CAPARRÓS, Martín (2015): *El hambre*. Barcelona, Anagrama.
- (2020): *Sinfin*. Barcelona, Random House.
- DAMASIO, Antonio (2012): *Y el cerebro creó al hombre*. Trad. Ferran Meler Ortí. Madrid, Destino.
- (2020): *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Trad. Joandomènec Ros. Madrid, Destino.
- DIEGO, Matías de—Martín CAPARRÓS (2020): “Nos resulta más fácil imaginar el final del mundo que el fin del capitalismo”. *El Diario.es*, el 9 de marzo de 2020, https://www.eldiario.es/cultura/martin-caparros-imaginarnos-fin-capitalismo_128_1042390.html [02/09/2020].
- FERRANDO, Francesca (2013): “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations”. *Existenz*, VIII/2: 26-32.
- GARCÍA ABREU, Alejandro—Alberto CHIMAL (2018): “Todos somos narradores. Entrevista con Alberto Chimal”. *Nexos*, el 25 de octubre de 2018, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=16909> [03/09/2020].
- GASCÓN, Daniel—Alberto CHIMAL (2018): “Entrevista con Alberto Chimal: Lo que une a mis personajes es su capacidad para el autoengaño”. *Letras Libres*, el 17 de octubre de

- 2018, <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-alberto-chimal-lo-que-une-mis-personajes-es-su-capacidad-el-autoengano> [03/09/2020].
- JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ed. Horacio Tarcus, trad. Esther Pérez. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.
- (2003): “Future City”. *New Left Review*, 21: 65-79.
- (2011): “Utopia as Method, or the Uses of the Future”. En Michael D. Gordin—Helen Tilley—Gyan Prakash (eds.): *Utopia/Distopia. Condition of Historical Possibilities*. Princeton, Princeton University Press: 21-44. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400834952.21>
- MAURON, Alex (2005): “The Choosy Reaper. From the Myth of Eternal Youth to the Reality of Unequal Death”. *EMBO Report*, 6 (número especial): 67-71. DOI: <https://doi.org/10.1038/sj.embor.7400432>
- ONISHI, Bradley B. (2011): “Information, Bodies, and Heidegger: Tracing Visions of the Posthuman”. *Sophia*, X/1: 101-12. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11841-010-0214-4>
- PINJENBURG, Martien A. M.—Carlo LEGET (2007): “Who Wants to Live Forever? Three Arguments Against Extending the Human Lifespan”. *J Med Ethics*, XIII/10: 585-587. DOI: [10.1136/jme.2006.017822](https://doi.org/10.1136/jme.2006.017822)
- PICCININI, Gualtiero (en prensa): “The Myth of Mind Uploading”. En Robert W. Clowes—Klaus Gärtner—Inês Hipólito (eds.): *The Mind-Technology Problem: Investigating Minds, Selves and 21st Century Artefacts*. Berlin, Springer. Citado con el permiso del autor.
- SABIN, Dyani—Ray KURZWEIL (2017): “The Singularity is Coming in 2045 and Will Make the Humans «Sexier»”. *Inverse*, el 14 de marzo de 2017, <https://www.inverse.com/article/29010-singularity-2029-sexy> [02/09/2020].
- ŽIŽEK, Slavoj (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Trad. Cristina Vega Solís. Madrid, Akal.
- (2012): *Viviendo en el final de los tiempos*. Trad. José María Amoroto Salido. Madrid, Akal.

© Ilinca Ilian Țăranu



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

“SILVIO EN EL ROSEDAL”, DE RIBEYRO: CUANDO EL MEDIO ES EL FIN

Rodrigo Olay Valdés

Universidad de Oviedo

olayrodrigo@uniovi.es

Resumen: Este trabajo aborda un análisis interpretativo del relato “Silvio en El Rosedal” (1977) del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro mediante el estudio de sus implicaciones simbólicas y de su construcción narrativa. La lectura propuesta se centrará en la construcción simbólica del relato, dado que constantemente aparecen elementos que propician una interpretación metafísica del cuento. Además, la pieza contiene ciertas claves autobiográficas que pueden explicar algunas de las particularidades del personaje de Silvio.

Palabras clave: Ribeyro, relato, interpretación, estructura, simbolismo.

RIBEYRO’S “SILVIO EN EL ROSEDAL”: WHEN THE MEAN IS THE END

Abstract: This paper offers an interpretive analysis of Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro’s short story “Silvio en El Rosedal” (1977), studying its symbolic implications and its narrative construction. The proposed analysis will focus on the symbolic construction of the story, since there are constant elements that promote a metaphysical interpretation of the text. In addition, the piece contains certain autobiographical keys that can explain some of the peculiarities of Silvio’s character.

Keywords: Ribeyro, short story, interpretation, structure, symbolism.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.445>

Recibido: el 19 de febrero de 2020

Aceptado: el 2 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

A lo largo de las siguientes páginas, propondremos un análisis del relato “Silvio en El Rosedal” (1977), obra del narrador, ensayista, dramaturgo y memorialista peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), fijándonos para ello en la perfecta estructuración del cuento en tres partes y doce secuencias. Además, nuestra lectura tendrá muy en cuenta la construcción simbólica del relato, en el que constantemente aparecen elementos que acentúan la interpretación metafísica del cuento, para acabar desembocando en ciertas claves biográficas que, a nuestro juicio, pueden explicar algunas de las particularidades del personaje de Silvio.

Y bien, “Silvio en El Rosedal”¹ fue escrito en París durante el verano de 1976 y publicado por vez primera en 1977 en el tercer volumen de *La palabra del mudo*, subtítulo *Silvio en El Rosedal* (Lima, Milla Batres, 220 pp.). El libro, que hacía el séptimo de relatos que Ribeyro publicaba tras *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1962), *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me nivelo* (1972), reunía una decena larga de cuentos; Ribeyro eligió en esta ocasión el título del relato que acaso haya gozado de más fortuna entre los suyos.

Es importante hacer notar que el libro *Silvio en El Rosedal* manifestaba una novedad en el arte narrativo de Ribeyro, desde luego presente en el relato homónimo: Ribeyro abandona el “cuento de circunstancias” y empieza a construir lo que se ha llamado “cuento de procesos” (Luchting, 1988: 153): si en aquel se describía un instante definido y breve y, a través de él, indirectamente, la situación y procedencia del personaje, en este se abarca un periodo largo y se narran profundas transformaciones sin acudir al diálogo.

Importa destacar por último, antes de comenzar la lectura del relato, que a mediados de la década de los setenta Ribeyro padeció graves problemas de salud y se encontró dos veces el borde la muerte; una vez salvado, incluso, el pronóstico médico no le auguraba sino unos pocos años más de vida (Luchting, 1988: 143). Es en este contexto, seguramente como consecuencia de él, en el que Ribeyro escribe “Silvio en El Rosedal”, cuento que él mismo ha tildado de “metafísico” (Luchting, 1988: 155) y en el que cristaliza una de las preocupaciones que más debió de afligirlo durante su enfermedad: el problema de la trascendencia y sentido de la vida, que no es sino el móvil esencial que guía el comportamiento del personaje y que constituye el tema de “Silvio en El Rosedal”. En esta línea hay que apuntar la importancia de la escritura como forma de memoria que nutre y vertebrata la obra ribeyriana: “Solo ahora, al recordar esas noches con el propósito de describirlas, puedo darme cuenta de los rumores que las poblaban” (Esteban, 2007: 19).

¹ No son pocos los críticos que consideran que es este el más emblemático de los cuentos de Ribeyro. En esa dirección apunta Miguel Gutiérrez, que entiende el relato como síntesis de la obra ribeyriana (1999: 15). Otro tanto consideran Peter Elmore (2002: 207), Giovanna Minardi (2002: 187), Javier de Navascués (2002: 131), Trinidad Barrera (2003: 100), Eva María Valero Juan (2003: 257), Alonso Cueto (2015: 3). Podemos convocar también aquí a José Miguel Oviedo (1997: 52), quien ve en “Silvio en El Rosedal” la “obra maestra” de Ribeyro. Otro tanto hace Alfredo Bryce Echenique, en el prólogo con que presentó la reunión de los cuentos completos de Ribeyro (1994: 15); no obstante, tal como agudamente nos hace notar uno de los anónimos evaluadores de este trabajo, conviene tener presente que dicho prólogo de Bryce Echenique, “El arte genuino de Ribeyro”, es en realidad obra del crítico peruano Julio Ortega, tal como este mismo ha declarado: “El prólogo a los *Cuentos* de Julio Ramón Ribeyro lo firma Bryce y es suyo, aunque lo he escrito yo. No es un plagio, es una complicidad literaria, acordada por ambos. Nunca he escrito mejor. Y me he divertido mucho con el juego y el humor de ese gesto de des-autorización de la propiedad privada” (Ortega, 2007: 5). Por tanto, en la lista final de referencias bibliográficas, indicaremos entre corchetes la autoría de Ortega tras el nombre de Bryce.

Pero desandemos unos pasos el camino. “Silvio en El Rosedal”, ya desde su título, pone en relación a los dos actores principales del relato: “Silvio”, su protagonista, y “El Rosedal”, el espacio mágico que lo rodea y que determina la evolución psicológica y vital de Silvio (Navascués, 2004: 77-83). El relato podría resumirse del siguiente modo: un hombre limeño (pero hijo de inmigrantes italianos) de vida abolida, absolutamente incapaz sexual y socialmente, recibe en herencia un hermosísimo y rico territorio, El Rosedal, en la ciudad de Tarma,² al que tras ciertas dudas iniciales acaba por mudarse. Descontento con los tarmeños, va recluyéndose progresivamente en su heredad, fascinado por ella, en particular con el bello y misterioso rosedal que da nombre a la finca. Sin embargo, acaba por encontrar vacía su vida. Un día decide ascender el cerro que domina su predio, y desde la altura le parece advertir una extraña regularidad geométrica en la disposición de los rosales de su jardín: descubre entonces que tales formas geométricas pueden interpretarse como una clave en código Morse en la que se lee “Res”. Comienza entonces Silvio una delirante interpretación de ese “Res” que va determinando los derroteros de su vida, lo que, por cierto, sucede igualmente en otros cuentos ribeyrianos.³

Así, al leer “Res” decide comprar más reses y hace prosperar su finca; lee luego “Cosa” (*Res* en latín), y emprende un imposible inventario; interpreta seguidamente “Ser”, y se dedica a lo que siempre había deseado: el violín; finalmente, *Res*, como en catalán, se convierte en “Nada”, y Silvio entra en un periodo de abandono y pesadumbre, del que solo vendrá a sacarlo la carta de una familiar, Rosa Elleonora Settembrini, que Silvio decide acoger en su casa solo porque las iniciales de su nombre responden también a la clave “R. E. S.”.⁴ Con Rosa llegará a El Rosedal su bellísima hija Roxana Ellena Settembrini (cuyas iniciales también responden a la clave “R. E. S.”), de la que Silvio se enamorará creyendo encontrar en ella, por fin, la solución al enigma. Pese al amor de Silvio, Roxana es vista por Rosa y por el resto de los tarmeños como la posibilidad de heredar El Rosedal (y el evidente juego antropo-toponímico *Roxana-Rosedal* viene a subrayarlo): durante una gran fiesta celebrada con el fin de encontrar un adecuado pretendiente a Roxana, esta se enamorará del hijo de un poderoso terrateniente. Inicialmente desolado y encastillado en su torre, Silvio, tras advertir que las formas geométricas que creyó ver en el rosedal han desaparecido, se recluirá en sus dotes musicales como forma de consuelo.

² La elección de la ciudad de Tarma, en la Cordillera Central de los Andes, no es ni mucho menos casual; de hecho, el abuelo paterno de Ribeyro, Julio Eduardo, pasó una etapa de reposo y descanso en Tarma (igual que en “Silvio en El Rosedal” se le recomienda a Salvatore Lombardi); fue en Tarma donde el abuelo Ribeyro conoció a una joven italiana con la que acabaría casándose; de esta manera, la utilización de personajes provenientes de la inmigración italiana en el Perú es también un rastro biográfico. Todos estos datos son referidos por Ribeyro en su texto “Ancestros” (1994a: 225-234), aunque pueden completarse con los que ofrece Navascués (2002: 135-136). Ya por último, debe hacerse notar que la ciudad de Tarma aparece en otros textos ribeyrianos; en el relato “El ropero, los viejos y la muerte”, por ejemplo, uno de los personajes afirma: “algún día me compraré en Tarma no un terreno como acá, sino una verdadera granja” (Ribeyro, 1994a: 238). Como vemos, la autoficción, tan usual en Ribeyro, se filtra incluso en sus textos aparentemente menos autobiográficos.

³ De modo parecido, en “Solo para fumadores” (Ribeyro, 1994b: 573-595), las sucesivas marcas y tipos de tabaco por los que el protagonista pasa determinan sus avatares biográficos (y no son tanto los avatares biográficos los que determinan las sucesivas marcas y tipos de tabaco por los que el protagonista pasa).

⁴ En su relato “Solo para fumadores” Ribeyro juega, como aquí, con los anagramas. En este caso, el protagonista del cuento se distrae imaginando diferentes combinaciones a las que puede dar lugar la palabra “Marlboro” (“broma, robar, rabo, ola, romo, borla...”). Por último, no debe pasar inadvertido que el propio título del relato que analizamos, “Silvio en el rosedal”, esconde casi exactamente en sus iniciales la clave “S. E. R.”.

El relato, como muchos otros de Ribeyro, aparece estructurado en varios fragmentos no numerados de extensión variable (de los apenas dos párrafos del fragmento quinto pasamos a las varias páginas que comprende el octavo); en este caso, son 12 los fragmentos que componen el relato. Pese a su aparente arbitrariedad, esta subdivisión es esencial y obedece a muy concretos motivos. Determinados críticos han llamado la atención sobre el vínculo establecido en el relato entre las sucesivas secuencias del cuento y los meses del año, actuando estos como metáfora de la evolución de una vida (Luchting, 1988: 144). No estamos de acuerdo con esta interpretación, a la que no obstante debemos hacer una concesión de nuestra cosecha: Rosa María Settembrini, personaje a la postre fundamental, aparece por vez primera en el noveno fragmento del relato (y, como salta a la vista, septiembre es el noveno mes del año); pero más allá de esta apenas broma de Ribeyro, que evidencia una asombrosa minuciosidad compositiva en ningún caso exhibida por el autor (Ribeyro, 1992: 180), ninguna otra analogía de interés puede establecerse entre cada fragmento y su correspondiente mes del año. En realidad, el relato nos parece claramente dividido en tres partes (planteamiento, nudo y desenlace, respectivamente) cada una compuesta por cuatro fragmentos:

- I § 1. Prehistoria de El Rosedal. Modo en que llega a manos de Silvio.
- § 2. Prehistoria de Silvio.
- § 3. Descripción minuciosa de El Rosedal.
- § 4. Establecimiento y vida de Silvio en El Rosedal

- II § 5. Hartazgo de Silvio. Necesidad de trascendencia.
- § 6. Ascensión al cerro y descubrimiento del secreto del rosedal.
- § 7. Descubrimiento e investigación de la clave.
- § 8. Vida de Silvio determinada sucesivamente por las distintas conjeturas.

- III § 9. Carta de Rosa
- § 10. Llegada de Rosa y Roxana. Enamoramiento de Silvio.
- § 11. Cansancio de Roxana, que no corresponde a Silvio.
- § 12. Gran fiesta. Inexistencia de la clave del rosedal y consuelo en la música.

Como se deja ver, I es fundamentalmente presentativo, se encarga de dibujar espacio y personaje principales y de insinuar la relación que se establecerá entre ellos. Por su parte, II comienza en el fragmento quinto, cuando se produce la transformación esencial del relato y germina en Silvio el sentimiento de inconformismo y necesidad de un sentido que guiará su búsqueda. Tras sus sucesivos intentos a solas, en III entrarán en escena dos personajes fundamentales, Rosa y Roxana, que harán cambiar la dirección del relato, pues serán determinantes para que Silvio alcance, si no *la verdad*, al menos sí una respuesta.

Volviendo a Silvio, debe insistirse en que es un personaje totalmente incapaz social y sexualmente, como consecuencia del trato terrible al que su padre lo ha sometido. Silvio (puede esto verse en § 2) es obligado a trabajar infatigablemente por un progenitor “tiránico y avaro” y, como consecuencia de ello, no desarrolla ninguna de las facetas de su personalidad. Es, de esta manera, ejemplo de personaje desclasado, deshumanizado incluso, privado de toda afectividad: Silvio “no pudo [...] hacer amigos, tener una novia, cultivar sus gustos más secretos ni integrarse en una ciudad para la cual no existía” (Ribeyro, 1989: 236); en su

juventud asiste a la “abolición progresiva de sus esperanzas más íntimas” (Ribeyro, 1989: 237); su soledad es radical; su aislamiento, creciente.⁵

A lo largo de todo el relato asistimos una y otra vez a la afirmación de estas limitaciones de Silvio: para empezar, es incapaz de insertarse en la sociedad tarmeña. A su llegada, es recibido por el grupo de propietarios locales, pero Silvio acaba rechazando sus celebraciones: “poco a poco fue abandonando estas frecuentaciones” (Ribeyro, 1989: 242); cuando Silvio interpreta que la clave que el rosedal le transmite es “SER”, decide reiniciar una vida socialmente más activa, pero vuelve a cansarse y escapa en mitad de una de las fiestas para nunca volver: “sin que nadie comprendiera por qué, abandonó súbitamente la reunión” (Ribeyro, 1989: 244); más adelante, organiza un concierto de violín que es, de nuevo, otro verdadero fracaso social (§ 8);⁶ la fiesta que cierra el relato supone la escenificación final de su desubicación, pues no consigue nada de lo que se había propuesto. Pueden añadirse más ingredientes: Silvio es un personaje descastado, un pobre inmigrante sin raíces y sin ningún arraigo ni prestigio inserto en una sociedad, la tarmeña, que no le pertenece y que codicia sus posesiones (Rose, 1995: 237-48); cuando Rosa aparece en escena (§ 9-12) es para usurparle el poder y el control de El Rosedal: “[Rosa] se aplicó al gobierno del fundo con una pasión vindicativa” (Ribeyro, 1989: 250-1); y para obrar en pos de su propio beneficio: así, Rosa convence a Silvio para organizar una fiesta (§ 11-12) con el fin de hallar un adecuado prometido para Roxana, cuando lo que Silvio cree es que la fiesta distenderá el ánimo de la joven y volverá a hacer que se interese por él.

Finalmente, emparentado con todo esto está la manifiesta incompetencia sexual de Silvio:⁷ el único trato erótico que mantiene con las mujeres, muy esporádico, es con prostitutas, y ello le deja siempre “insatisfecho y desplumado” (Ribeyro, 1989: 245); ya anotamos antes que no pudo tener novia en su juventud, y apuntamos ahora que su rechazo de la sociedad tarmeña (§ 4) viene determinado porque una pléyade de solteras “le hacían descaradamente la corte” (Ribeyro, 1989: 235) y Silvio es incapaz de soportarlo. De hecho, le sucede tener “demasiado presente la imagen de su madre” y ser “su ideal de belleza femenina [...] muy refinado para ceder a la tentación” (Ribeyro, 1989: 240), lo que acentúa aún más la

⁵ La gran mayoría de personajes protagonistas de Ribeyro están, como Silvio, definidos por su absoluta soledad y por su marginalidad. De hecho, se ha interpretado el título bajo el que Ribeyro reunió su obra cuentística completa, *La palabra del mudo*, como un intento de Ribeyro de dar voz a los que carecen de ella, entre los cuales él mismo estaría incluido. Los ejemplos son abundantísimos: los protagonistas de los relatos “La careta” (1994a: 378-380: un joven se inmiscuye, sin careta, en una fiesta de máscaras y ve finalmente cómo le arrancan la piel cuando todos se quitan la máscara), “El profesor suplente” (1994a: 173-176: un hombre intenta desempeñar un trabajo para el que no está capacitado), “Alienación” (1994b: 481-483: un hombre, con el fin alcanzar sus propósitos, intenta cambiar su personalidad hasta negarse a sí mismo y hundirse en el máximo rechazo social, para acabar muriendo en una guerra ajena), “La juventud de otra ribera” (1994b: 543-569: un solitario hombre extranjero de viaje en París es burlado, robado y asesinado) son perfectos y desgarrados ejemplos de incompreensión, rechazo y aislamiento. Por su parte, el protagonista de “*Nuit capresse cirius illuminata*” (1994b: 640-655) vive, como Silvio en su hacienda, progresivamente recluido en su casa y alejado de los demás (hasta que le sobreviene la peripecia que el relato refiere).

⁶ En esta incompreensión de la sociedad tarmeña de las inquietudes vitales (necesidad de trascendencia) pero sobre todo artísticas de Silvio, se ha visto una alegoría del artista incomprendido por su público burgués (Gnutzman, 1990: 26).

⁷ Sin llegar a los extremos de Silvio, los protagonistas de “Doblaje” (Ribeyro, 1994b: 91-95) y “*Nuit capresse cirius illuminata*” se refieren a sus dificultades para entablar relación con las mujeres; por su lado, Akito Kamura, personaje principal de “Al pie de la letra” (Ribeyro, 1994a: 119-123), manifiesta una completa incapacidad para relacionarse con las mujeres, lo que lo lleva a cometer un terrible asesinato.

patología de Silvio. Su ulterior enamoramiento de Roxana no puede sino estar abocado también a la decepción, como suele suceder en los relatos del peruano (Cueto, 2015: 3). En suma, Rosa concreta el fracaso social de Silvio; Roxana, el sexual. Estructural y funcionalmente, ambos personajes resultan muy similares, porque ponen de relieve carencias equivalentes y complementarias de Silvio, y por eso los nombres de ambas (Rosa Elleonora Settembrini y Roxana Ellena Settembrini) las aproximan tanto.

El que Silvio sea un ser totalmente aislado es importante en este relato, porque cuando se pregunte por el sentido de su vida (§ 5) no podrá responderse con los medios habituales (amor, familia, actividades profesionales, etc.). Presentar a Silvio tan descarnadamente, tan poco ligado a cualquier concreción, acentúa la capacidad alegórica del texto (como asimismo lo harán determinadas utilizaciones del espacio y el tiempo en el relato que analizaremos más tarde) y afirma el perfil borgiano, tantas veces resaltado (Ortega, 1985: 141-2; Valero Juan, 2003: 265-7; Navascués, 2004: 77-78), de “Silvio en El Rosedal”.⁸

Más allá de otras deudas (cierto juego con la enumeración caótica, las conjeturas abismales y la paradoja), establecidas cuando Silvio interpreta “RES” como ‘cosa’ y se entrega a la elaboración especulativa, evidentemente irónica y humorística, de imposibles listados infinitos (Ribeyro, 1989: 243, 246) —acaso como estrategia para desdramatizar el grave propósito que rige la vocación de Silvio, que no es otro que *acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad*—, lo verdaderamente borgiano del relato es el diálogo que un hombre establece aquí con su propia conciencia en busca de un Absoluto que quizá sea apenas una invención propia.⁹ Esta es la clave de arco del relato: un hombre se pregunta sobre sí y parece barajar varias respuestas hasta que descubre que aparentemente ninguna ha dado resultado. Sin embargo, luego lo veremos, la respuesta ha estado en el propio planteamiento de la pregunta.

Junto con Silvio, el espacio, El Rosedal (y, más aún, el rosedal de El Rosedal) es el otro gran protagonista del relato, minuciosamente estudiado por Javier de Navascués (2004: 77), pues adquiere desde el comienzo tintes míticos, “encantados” según Peter Elmore (2002: 209).¹⁰ El Rosedal es presentado (§ 1) como una Tierra Prometida, caracterizada por su “feracidad y hermosura” y por ser “lugar de reposo y esparcimiento” (Ribeyro, 1989: 233). El Rosedal es una tierra codiciada y anhelada por muchos terratenientes tarmeños (si la sociedad tarmeña tolerará a Silvio es solo para poder acceder a El Rosedal). Y su historia es descrita por Ribeyro acudiendo a un modelo bíblico claro: su primer dueño, *Paternóster* (‘Dios’), vende el terreno a *Salvatore* (‘Moisés’), quien ha estado cuarenta años ahorrando (‘vagando en el desierto’) para poder permitirse la heredad: lamentablemente, al llegar a El Rosedal

⁸ Valero Juan (2003: 264) ha destacado y documentado con textos del propio Ribeyro la influencia que en la concepción de este relato tiene otro de Henry James, “*The figure in the carpet*”, cuyo protagonista igualmente cifra en el perfil de una figura intuida en un tapiz una pesquisa de trascendencia ontológica.

⁹ También Peter Elmore (2002: 207) ha llamado la atención sobre esta pátina borgiana del relato ribeyriano, singularmente en lo que en “Silvio en El Rosedal” hay de investigación (para nosotros no tanto policial cuanto metafísica); en esta medida, no resulta ni mucho menos descabellado vincular este relato con el borgiano “El jardín de senderos que se bifurcan”, haciéndonos buena cuenta, con todo, de las diferencias entre ambos textos; con parecida argumentación, Galia Ospina Villalba ha aducido “El Aleph” como influencia identificable (2006: 214).

¹⁰ Por su parte, también Jorge Bruce lo ha considerado, de hecho, como trasunto de imposible e inmarcesible lozanía de la obra de arte verdadera. Galia Ospina Villalba ha insistido en la simbología de la rosa y sus implicaciones histórico-artísticas (2006: 208)

muere (como Moisés, sin pisar la Tierra Prometida), y así es como Silvio se ve de pronto dueño de unos lejanos territorios.¹¹ De tal manera, El Rosedal es figurado como patria arcádica, Tierra Prometida y Jardín edénico: “lugar [...] donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían” (Ribeyro, 1989: 238). Dentro de El Rosedal sobresalen dos lugares de especial relevancia y significación: el rosedal, claro, y la torre. El rosedal es desde un principio resaltado siempre a través de términos que remiten a un campo semántico muy concreto: así, es un “lugar encantado” (Ribeyro, 1989: 238) y misterioso, pues “cada vez que abandonaba el jardín tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo” (Ribeyro, 1989: 240). La torre también llama la atención desde el inicio (§ 3), pues se resalta que “rompía un poco la unidad” (Ribeyro, 1989: 237) simétrica de la hacienda; más tarde, cuando Silvio advierte su verdadera función, aún se singularizará más la construcción, que “turba” a Silvio e impone una vida “enigmática”, pues “estaba fuera de lugar, no cumplía ninguna función” y resulta en suma “aberrante”: “solo podrá servir de lugar privilegiado para observar una sola cosa: el rosedal” (Ribeyro, 1989: 242). Debe destacarse cómo en el tratamiento del espacio en el relato se perfilan dos constantes: los lugares altos son asociados siempre con la verdad y su discernimiento (el “cerro” al que Silvio asciende en § 6 y desde el que se insinúan las formas que luego estudiará; la torre a lo largo de todo el relato); la oposición continua entre Lima y la sierra (Tarma), siempre en detrimento de la capital, que es el espacio de la infelicidad, el frío, el invierno, el aburrimiento y del recuerdo del pasado atroz de Silvio.

Como antes apuntábamos, § 5 supone un cambio de actitud de Silvio que desencadenará las acciones que vertebran el relato desde ese momento. Silvio es consciente de la vaciedad de su vida, y se interroga sobre la necesidad de una respuesta: “La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero, ¿qué podía ser?” (Ribeyro, 1989: 240). En § 6, esta inquietud lo lleva a “hacer lo que nunca había hecho” (Ribeyro, 1989: 241) en El Rosedal, y así escala el cerro que culmina su hacienda. Desde la cumbre le parece advertir cierta regularidad en las formas que adquieren los rosales del rosedal, lo que le inquieta. En § 7, desde la misteriosa torre de su heredad, logra al fin contemplar las figuras regulares que adopta el rosedal. Debemos destacar en este punto lo que de influencia de la percepción hay en su descubrimiento: en § 6, Silvio no logra descifrar las figuras porque desde el cerro está demasiado lejos para distinguir las y con sus prismáticos obtiene una imagen demasiado cercana, que le impide apreciar bien la regularidad del rosedal; solo en § 7, y desde la torre, se hallará a la distancia adecuada; ahora bien, más tarde, en § 12, desde ese mismo lugar ya no será capaz de distinguir nada.

El caso es que Silvio observa desde la torre unas formas geométricas como estas: “●—●●—●●”; tras meditarlo, resuelve que son equivalentes a estas otras, esto es, a una secuencia de código Morse: “●—●●—●●”, o, lo que es lo mismo, segmentado en unidades: “●—●”, ‘R’; “●”, ‘E’; y “—●”, ‘D’. Se da aquí un hecho muy curioso, pues en realidad es “●—●●” el equivalente a ‘S’ y no “—●”, que como acabamos de ver equivale a ‘D’; Ribeyro debió escribir “●—●●●”.¹² Una vez advertidas las figuras, ensaya Silvio una progresiva sucesión de

¹¹ Higgins interpreta algunas de estas “connotaciones simbólicas” de modo algo diferente, pues para él hacen de El Rosedal “una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer” (1991: 163).

¹² Nuestra interpretación original al descubrir esta irregularidad de Ribeyro (Silvio no descifra bien el significado de la secuencia en Morse) fue la de derivar de este hecho ciertas y profundas indicaciones interpretativas: para

cabalísticas respuestas posibles que podríamos esquematizar cronológicamente como sigue en relación con el fragmento en que cada hipótesis es planteada:

II § 7: RES

SER

‘COSA’

Soy excesivamente rico

Serás enterrado rápido

Sábado entrante repasar

Solo ensayando regresarás

Sócrates envejeció rejuveneciendo

Sirio engendró Rocío

Sálvate enfrentado río

Sucedióle encontrar rupia

Sóbate encarnizadamente rodilla

§ 8: RES

‘COSA’

SER

RES, ‘nada’

III § 9: Rosa Elleonora Settembrini

§ 10: Roxana Ellena Settembrini

§ 12: No hay clave

En § 7, donde el planteamiento es humorístico, exagerado y progresivamente degradante (pues las interpretaciones son cada vez más inverosímiles y grotescas), resulta obvio que Silvio se entrega a la especulación desaforada; en § 8, sin embargo, el enfoque es totalmente diferente, porque Silvio, después de una conversación casual con uno de los trabajadores de sus tierras, pasa a estar convencido de “la existencia de un orden”, y comienza a vivir en función de las distintas posibilidades de interpretación de la clave “RES”.

El punto fundamental llega cuando Silvio entiende “SER” como un imperativo, y se entrega a lo que siempre ha deseado. Es en ese momento cuando encara su verdadera realización (“o *ser*, ¿por qué no?, lo que siempre había deseado *ser*, un violinista” [Ribeyro 1989, 247, el subrayado es nuestro]), y se sucede su experiencia musical,¹³ solo truncada por una nueva lectura de “RES” como ‘nada’, que lo lleva al acabamiento y la dejación de su físico.

empezar, Ribeyro esconde una pequeña broma, pues efectivamente es una tupida “RED” la que han creado él en su cuento y Silvio con sus elucubraciones; a continuación, resulta francamente irónico y muy interesante que Silvio construya su vida entera a partir de una clave errónea, que crea ver continuamente símbolos de algo que de suyo nunca pudo existir, lo que, a la postre, y esto sería nuevamente trascendental, carece de toda importancia en la resolución del conflicto emocional al que se enfrenta. Sin embargo, descubrimos entonces que no éramos nosotros los primeros en constatar que Silvio no leía correctamente el mensaje en Morse. Wolfgang A. Luchting tuvo la misma idea, y llegó incluso a preguntarle a Ribeyro por esta cuestión; Ribeyro, sorprendido, explicó que debía de haberse equivocado al copiar los símbolos del alfabeto Morse cuando escribía el cuento (1988: 150); esta curiosidad constata también Peter Elmore en su estudio ribeyriano (2002: 210, n. 6). Quede aquí apuntado, en cualquier caso, que mientras no se corrija el error de Ribeyro en la edición del texto, este podría ser susceptible, en nuestra opinión, de ser interpretado y ser, sobre todo, muy significativo.

¹³ Cuando Silvio resuelve ser violinista, es auxiliado por Rómulo Cárdenas, un virtuoso violinista enano. Debe hacerse notar la curiosa recurrencia con que diferentes personajes enanos comparecen en la narrativa ribeyriana: así el caso de Panchito en “Solo para fumadores”, Fabiola en “La señorita Fabiola” (Ribeyro, 1994b: 462-466) o Akito Kamura en “Al pie de la letra”. Aún más claro es el caso del relato “La música, el maestro Berenson y un servidor” (1994b: 716-725), que aúna la temática musical y su pequeño protagonista, Teodorito.

Tras esto, se suceden otras dos claves más (en § 9, “R. E. S.” como “Rosa Elleonora Settembrini”; en § 10, “R. E. S.” como “Roxana Ellena Settembrini”) que no nos llevan sino a la certidumbre final, en § 12, de que “en ese jardín no había enigma ni misiva” (Ribeyro 1989, 256). El desenlace, descorazonador, parece cercano a un cierto nihilismo:¹⁴ las claves han desaparecido, ninguna de las sucesivas postulaciones de interpretación de “RES” le ha dado un sentido, y Silvio finaliza afirmando sus incapacidades sociales (a solas en la fiesta, expropiado de hecho de su heredad, ahora gobernada por Rosa y pronto heredada por Roxana y el joven Santa Lucía) y sexual (Roxana no lo ha elegido); ahora bien, tras asumir que nunca ha habido ninguna clave en el rosedal, Silvio se siente “sereno, soberano” y se entrega a su violín, alcanzando la certeza de que nunca ha tocado tan bien como en ese momento.

Aunque el proceso finalice con la aparente frustración de sus deseos, a lo largo del camino Silvio ha alcanzado sus propósitos. De hecho, y esto es clave, llega a encarnar exactamente el ideal que de sí llegó a albergar un día. Al comienzo del relato, en § 3, nos dice que “Todo lo que él había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso y pasearse por el jirón de la Unión con sombrero y chaqueta a cuadros” (Ribeyro, 1989: 236). Como vemos, a lo que Silvio aspira es a una delicada armonización entre música y elegancia, y la alcanzará con creces en § 10, como consecuencia de su enamoramiento por Roxana. Entonces, “de puro gozo ejecutó una noche para Roxana todo el concierto para violín de Beethoven, sin comerse una nota, se esmeró en montar bien a caballo, se tiñó de negro la parte derecha de su pelambre” (Ribeyro, 1989: 251): como se deja ver, Silvio alcanza y cumple su propio sueño infantil en el transcurso de su búsqueda.

El propio Ribeyro dio a “Silvio en El Rosedal” esta misma interpretación:

quería [...] expresar una idea de tipo alquímico. La idea de que lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega. [...] La idea de que el proceso mismo es más importante que el resultado. [...] [L]os que buscaban la piedra filosofal ocupaban su vida en la empresa aunque muchas veces estaban convencidos de que no la iban a encontrar: el propio camino se convertía en el fin. (Luchting, 1988: 155)¹⁵

En este marco, la música emerge como la fuerza redentora de Silvio,¹⁶ como asimismo ha explicado Ribeyro:

En mi cuento la interrogación de Silvio es fundamental, desde la Antigüedad: ¿cuál es el sentido de la existencia? ¿para qué nacemos?; y, frente a la incongruencia del mundo y el absurdo, trata de encontrar algunas claves que expliquen esa incongruencia. Silvio trata de encontrarlas en las figuras del rosedal, pero finalmente se da cuenta de que esas figuras eran ficticias, que en realidad no existían. La única conclusión que saca de su paso por el mundo es la de continuar haciendo lo que íntimamente deseaba. (Luchting, 1988: 156)

¹⁴ Este efecto consistente en la destrucción al final del relato del motivo que lo había vertebrado durante su desarrollo es bastante típico de los relatos de Ribeyro: así, el espejo de los ancestros de “El ropero, los viejos y la muerte” o la misteriosa mujer del pasado de “*Nuit capresse cirius illuminata*”.

¹⁵ De esta misma interpretación ribeyriana de su propio relato pueden aducirse otros testimonios. Puede verse, a este respecto, la entrevista que en marzo de 1979 concede a Ricardo González Vigil y que cita Galia Ospina Villalba (2006: 216).

¹⁶ Para todo lo relacionado con el protagonismo de la música en este relato, es de gran interés John Pemuel (2002: 221-228), y, sobre todo, Valero Juan (2003: 272-277). Últimamente, ha vuelto sobre ello, con un interesante enfoque, Cueto (2015: 2-3).

Es de nuevo al propio Ribeyro a quien debemos la caracterización de este relato como “trascendente y de contenido alegórico”, pues “[de él] se puede extraer una significación que puede extrapolarse a la vida en general [...], que se pueda utilizar como un símbolo para interpretar otras situaciones” (Luchting, 1988: 156). En nuestra opinión, determinadas características del cuento propician y facilitan esta lectura alegórica; así, la aparición de un espacio y un tiempo distorsionados, levemente fantásticos.

Ya hemos explicado los tintes mágicos que llega a adquirir el espacio del relato; ahora nos interesa destacar el modo en que el tiempo apenas se deja sentir. Al comenzar el relato, Silvio tiene 40 años (Ribeyro, 1989: 237) y nos hallamos más o menos en torno a 1940, pues acaba de comenzar la II Guerra Mundial (Ribeyro, 1989: 235); a lo largo del relato, el tiempo se estructura del siguiente modo: I (§ 1-4): 1 año; II (§ 5-8): 8 años; III (§ 9-12): 1 año. La pura redondez de las fechas (lo mismo a lo largo del relato que respecto de la edad de Silvio) y su simetría resultan de suyo ideales, cercanas por tanto a lo alegórico. Además, este análisis temporal abunda en la importancia de II (nudo), momento en que se adensa la reflexión del personaje, todo lo cual queda reflejado en términos estructurales.

Cambiando de tercio, resulta de interés advertir que algo hay de moral estoica en la lección alegórica que el relato propone, lo que ha sido considerado una de las constantes de la obra ribeyriana según Minardi (1992: 301). Al fin y al cabo, en palabras, una vez más, de Ribeyro, “lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó con la elaboración de un inventario de enigmas [...]. Si alguna certeza adquirí fue que no existían certezas” (Esteban, 2007: 31). Como se ve, la idea de Ribeyro es bastante modesta; nada más lejano de su temperamento y su literatura que la moralina. Él mismo escribe, al finalizar su magnífico relato “Solo para fumadores”, que “No es mi intención sacar [...] conclusión ni moraleja” (Ribeyro, 1994a: 342). En suma, nos dice Ribeyro, el sentido de la vida de Silvio es la búsqueda de ese sentido (Rodríguez Conde, 1984: 199), y es esta lo que finalmente le permite sentirse “sereno, soberano”. Nada más, pero nada menos.

Abundando acerca de esta tan relevante expresión concreta, para Peter Elmore (2002: 215), la amarga tranquilidad de descubrir que no existe un sentido que pauté su vida —ese gran caer en la cuenta del absurdo— es lo que conduciría a Silvio a sentirse “sereno, soberano”; Crisanto Pérez parece compartir este criterio (Pérez, 2008: 59).

Nosotros proponemos una lectura menos pesimista de esta transición psicológica de Silvio; no entendemos que Silvio haya llegado a la conclusión de la ausencia de sentido, sino a la certidumbre de la ausencia de respuestas externas o dirigidas por señales de índole mística: es en su fuero interno, en su relación con la música y su práctica artística donde Silvio encuentra aquello que buscaba, y de ahí que, como ya apuntamos, el hecho de que Silvio alcance el ideal que él mismo había trazado previamente. Esta opinión viene a refrendar Carlos Eduardo Zavaleta, quien ve en este relato un texto en que se abre paso “alguna esperanza” (1997: 212).

Acaso pueda resultar chocante considerar que, pese a todo, Silvio ha logrado sus aspiraciones, cuando lo cierto es que ha visto truncada su ilusión última, Roxana, postrera interpretación de “RES” (Pérez, 1999: 63-65). Sin embargo, Silvio no podía encontrar en el amor de Roxana la respuesta que buscaba porque, como hemos visto, es totalmente incapaz en

materia amorosa.¹⁷ Su realización y su sentido personales los halla en la música, y música y amor se contradicen en la psicología de Silvio, lo que es perceptible desde el comienzo del relato. Como ya explicamos y él mismo confiesa, Silvio es incapaz de enamorarse porque tiene demasiado presente el ideal de belleza de su madre; es la relación de Silvio con su madre la que explica su total incapacidad sexual; ahora bien, también es la relación con su madre la que explica su amor a la música. De la madre de Silvio solo se nos dice que murió cuando Silvio era niño, que era “una mujer delicadísima que cantaba óperas acompañándose al piano” y que “le pagó [a Silvio] con sus ahorros un profesor de violín durante cuatro años” (Ribeyro, 1989: 236); Silvio se inicia en la práctica del violín porque su madre le costea las clases: cumplir el ideal de convertirse en músico es, veladamente, regresar a la infancia (Valero Juan, 2003: 276) pero, más aún, cumplir el deseo de su madre, que es a su vez el único personaje positivo de todo el relato y el único que es capaz de actuar con generosidad y amor hacia Silvio. De esta manera, la realización personal de Silvio a través de la música excluye que pueda alcanzarla a través de una relación amorosa plena.¹⁸

Antes describimos la entidad alegórica de “Silvio en El Rosedal” y explicamos que se ve enfatizada por la constitución de Silvio como un personaje privado de muchos atributos y puesto en el camino de la búsqueda del sentido. Pero Silvio es, además, un personaje prototípico de la obra ribeyriana e, incluso, de toda la “Generación del 50” del Perú. Es, en cierto sentido, la cara inversa de *Bartleby*: lo intenta todo para ser feliz, sin suerte. Se trata, como hemos visto, de un personaje descastado y aislado; Ribeyro, como otros escritores integrantes de su generación,¹⁹ atendió a las nuevas clases medias emergentes compuestas muchas veces por inmigrantes (como aquí Silvio), para tratar el choque producido por la irrupción del individuo en una sociedad nueva, lo que se sustancia en que sus personajes testimonien “las virtudes (rebeldía, idealismo), las vacilaciones (escepticismo, angustia ante el mundo) y los defectos (individualismo, arribismo)” típicos de esta burguesía (Minardi, 1992: 301). No es raro, así, que los cuentos del limeño se ocupen de la crisis de identidad desencadenada por un cambio social (como en “Las botellas y los hombres” o “El profesor suplente”, o como en “Silvio en El Rosedal”, donde es su transformación vital, desde el trabajo continuo a la inacción, lo que al fin y al cabo genera la duda de Silvio).²⁰ En estos

¹⁷ Peter Elmore (2002: 213) ha relacionado la conducta amorosa de Silvio con la que representan literariamente los estilnovistas y Petrarca: idealización de la dama, construida como *donna angelicata*, resolución de fidelidad del amante, voluntad de acabamiento del amante preterido. Nótese además que Roxana es italiana y que a ella se dirige Silvio empleando justamente esta lengua, lo que enfatiza aún más el paralelismo trazado.

¹⁸ El espacio de El Rosedal también aparece vinculado con la música. Cuando se describe por primera vez la heredad, se dice que “era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical” (Ribeyro, 1989: 237); importante también es que Silvio descubra la regularidad geométrica de los rosales del rosal a través de sus prismáticos de ópera (Ribeyro, 1989: 241), de modo que el inicio de la investigación de la clave está, a través de este objeto, vinculado con su solución final: la música como sentido y modo de afirmación de Silvio.

¹⁹ Recordemos que los integrantes de la “Generación del 50” (Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Congrains, etc.) renovaron la narrativa peruana, hasta el momento dominada por el regionalismo, volviendo la mirada hacia el espacio urbano y dando cuenta de las enormes transformaciones sociales que el proceso de modernización industrial traía consigo por aquellos años; al hacerlo, *aggiornaron* la expresión narrativa del momento, incorporando las técnicas de la literatura europea y americana de décadas anteriores (Joyce, Hemingway, Faulkner, Proust, Kafka), e hicieron aparecer (o al menos lo intentaron por primera vez) la figura del escritor profesional (Esteban, 2007: 15).

²⁰ La tendencia a la automarginación de muchos personajes de Ribeyro, en la que Silvio encaja sin lugar a dudas, ha sido estudiada por Carlos Schawlb (1996: 162).

casos, la transformación produce frustración, porque o bien no llega a culminarse o bien surgen determinadas barreras que no logran vencerse del todo (pensemos en Silvio y la sociedad tarmaña). Además, si la “Generación del 50” se decantó por utilizar como protagonistas a seres marginados fue porque, aunque de distinto modo, la mayoría de los autores que la integraron lo fueron también, pues la nueva sociedad emergente ya no respeta y valora como antes a los artistas, que ven desaparecer su estatus social y en muchos casos, como el de Ribeyro, acaban emigrando a Europa.

En resumidas cuentas, desarraigo social y personal, mundo en crisis, sentimientos de frustración y alineación, perplejidad, instinto de conservación, incapacidad para la lucha por la ascensión social o para las relaciones interpersonales son notas constitutivas de los personajes de Ribeyro (podemos percibirlos en Silvio) y en cierto modo ofrecen un paralelismo con el estado interior de Ribeyro (Esteban, 2007: 35-50).

Y es que, y esto es, finalmente, fundamental, la relación de Silvio con el violín recuerda a la de Ribeyro y la escritura (Ortega, 1985: 152).²¹ Así, no extraña que el escritor limeño afirme que “Cuando no estoy frente a mi máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insoportable” y que “Escribo porque es lo único que me gusta hacer” (Esteban, 2007: 23). El arte es una forma de redención para Silvio, lo mismo que para Ribeyro, de ahí que el cuento pueda leerse como “un alegato del autor a favor de su vocación literaria” (Pérez, 2008: 59) o un arte poética; no es extraño que Ribeyro nos diga que lo que quedará de mí será lo que escriba y todo lo demás —eficacia de mi trabajo oficinesco, brillantez en las reuniones sociales, etc.— carece completamente de importancia. Debo hacer lo único que sé hacer más o menos bien, lo que me agrada hacer y lo que otros no pueden hacer en mi lugar: escribir mis historias boludas o sutiles, hasta reventar” (Ribeyro, 2003: 496-497).²² Es más, Ribeyro, como Silvio en Tarma, es en Europa un emigrante desconocido que se consagra a la escritura como absoluto (tal que Silvio a la práctica del violín), sin preocuparse de otros condicionantes ni del éxito. Y ahí, de hecho, no poco de gozoso abandonarse a la actividad que a uno lo justifica absolutamente: “¿qué le queda, pues?” al escritor, se pregunta Ribeyro. Y él mismo responde: “Felizmente le queda algo, le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la imaginación, le queda, sobre todo, la libertad; la libertad de utilizar los hechos y las ideas, los seres y los sueños a su guisa y placer para hacer con ellos algo irreductible, que es un objeto literario” (Ribeyro 1992, 180). Ribeyro escribe porque necesita hacerlo, lo mismo que Silvio tañe su violín en la torre de la hacienda, sabiendo que nadie le escucha y que nunca ha tocado tan bien.

²¹ “Yo he intentado también, en algunos relatos, esta representación de la realidad del mundo con unos cuantos símbolos y a través de unos cuantos personajes alegóricos, es decir, personajes realistas pero que terminan por convertirse en personajes alegóricos que pueden ser conservados como encarnación de la humanidad o de un país o de una sociedad. Uno de ellos es, precisamente, «Silvio en El Rosedal» [...], que, a mi juicio, es una tentativa, a través de un personaje que lleva una hacienda, de expresar toda mi idea del hombre y del mundo en un solo personaje con vocación artística” (Ribeyro, 1992: 185a).

²² Esta elocuente expresión de escribir “hasta reventar” aparece en otros lugares de la obra ribeyriana. Por ejemplo: Ribeyro, 2003: 605.

Bibliografía

- BARRERA, Trinidad (2003): *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo [ORTEGA, Julio] (1994): “El arte genuino de Ribeyro”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara: 11-15.
- CUETO, Alonso (2015): “Una utopía de la soledad”. *Ínsula*, 826: 2-5.
- ELMORE, Peter (2002): *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima—México D.F, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú—Fondo de Cultura Económica.
- ESTEBAN, Ángel (2007): “Introducción”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos. Antología*. Madrid, Espasa-Calpe: 9-64.
- GNUTZMAN, Rita (1990): “La narrativa de Julio Ramón Ribeyro”. *Ínsula*, 527: 25-26.
- GUTIÉRREZ, Miguel (1999): *Ribeyro en dos ensayos*. Lima, Editorial San Marcos.
- HIGGINS, James (1991): *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LUCHTING, Wolfgang A. (1988): *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt, Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964562098>
- MINARDI, Giovanna (1992): “Una voz del Perú: Julio Ramón Ribeyro”. En Virginia Gil Amate—Miguel Munárriz (coords.): *Realidad y ficción. Encuentros Hispanoamericanos I (1990) y II (1991)*. Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo: 299-301.
- (2002): *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú.
- NAVASCUÉS, Javier de (2002): “Arcadias en América (El arte de la jardinería en Julio Ramón Ribeyro)”. En Javier de Navascués (ed): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565037>
- (2004): *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565280>
- ORTEGA, Julio (1985): “Los cuentos de Ribeyro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417: 128-145.
- (2007): “Complicidad literaria. A propósito de las acusaciones de plagio contra Alfredo Bryce Echenique”. *El Comercio* (Lima), 1 de agosto de 2007: 5.
- OSPINA VILLALBA, Galia (2006): *Julio Ramón Ribeyro, una ilusión tentada por el fracaso*. Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- OVIEDO, José Miguel (1997): “Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995)”. *Foro Hispánico*, 111: 41-53.
- PEMUEL, John (2002): “Emoción y música en «Silvio en El Rosedal»”. *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 55: 221-228. DOI: <https://doi.org/10.2307/4531209>
- PÉREZ, Crisanto (2008): “Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo”. En Crisanto Pérez—Víctor Palacios (eds.): *Julio en el rosal. Memoria de una escritura*. Piura, Universidad de Piura: 43-60.

- PÉREZ, María Teresa (1999): “Introducción”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos*. Madrid, Cátedra: 11-81.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1989): *Silvio en El Rosedal*. Ed. Alfredo Bryce Echenique. Barcelona, Tusquets.
- (1992): “Los problemas del novelista”. En Virginia Gil Amate—Miguel Munárriz (coords.): *Realidad y ficción. Encuentros Hispanoamericanos I (1990) y II (1991)*. Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo: 174-180.
- (1994a): *Antología personal*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- (1994b): *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara.
- (2003): *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ CONDE, Isolina (1984): *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ROSE, Sonia V. (1995): “Poder y territorio en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. En Christian de Paepe—Nadia Lie—Luz Rodríguez-Carranza—Rosa Sanz Hermida (eds.): *Literatura y poder*. Leuven, Universidad de Leuven: 237-248.
- SCHWALB, Carlos (1996): “Julio Ramón Ribeyro y «El llamado del desierto»”. En Ismael P. Márquez—César Ferreira (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú: 161-166.
- VALERO JUAN, Eva María (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo (1997): *El gozo de las letras, ensayos y artículos 1956-1997*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

© Rodrigo Olay Valdés



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

ELEMENTOS FANTÁSTICOS Y SIMBÓLICOS EN “TIEMPO DESTROZADO” Y “EL ESPEJO” DE AMPARO DÁVILA

Iram Isaí Evangelista Ávila

Universidad Autónoma de Chihuahua

ievangelista@uach.mx

Resumen: El presente artículo realiza un ejercicio de interpretación en torno a elementos relacionados con lo fantástico y lo simbólico en dos cuentos de Amparo Dávila, “Tiempo destrozado” y “El espejo”. En lo concerniente a lo fantástico, nos apoyaremos en las definiciones de H. P. Lovecraft (2014) y David Roas (2001; 2009). La conceptualización del símbolo se fundamenta en la teoría de Paul Ricœur (2003) y Mauricio Beuchot (2007). El análisis se halla en el entrecruce de lo fantástico y lo simbólico, mediante un ejercicio interpretativo el cual sirve como medio para desentrañar los mecanismos del entramado narrativo daviliano. Se expone que lo simbólico dentro de la trama se desenvuelve como un epicentro que necesita lo fantástico para transgredir la realidad de los protagonistas.

Palabras clave: lo fantástico, lo simbólico, configuración, cuento, interpretación, Amparo Dávila.

WEIRD AND SYMBOLIC ELEMENTS IN AMPARO DÁVILA’S “TIEMPO DESTROZADO” AND “EL ESPEJO”

Abstract: The purpose of this article is to carry out an interpretation of elements related to the Weird and the symbolic in two of Amparo Davila’s short stories, “Tiempo destrozado” and “El espejo”. In terms of the Weird, the study is based on the definitions by H. P. Lovecraft and David Roas (2001; 2009). Regarding the symbolic, the concepts are taken from the theoretical work of Paul Ricœur (2003) and Mauricio Beuchot (2007). The analysis works in the overlapping of the Weird and the symbolic through an interpretative exercise that unearths the mechanisms of the Davilian narrative scaffolding. It is concluded that the symbolic in the plot develops like an epicentre that requires the Weird to undermine the protagonists’ reality.

Keywords: the Weird, the symbolic, configuration, short story, interpretation, Amparo Dávila.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.936>

Recibido: el 28 de agosto de 2020

Aceptado: el 9 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

1. Introducción

Amparo Dávila, nacida en Pinos, Zacatecas, México, el 21 de febrero de 1928, muestra en su cuentística cómo lo fantástico y lo simbólico se configuran en propuestas interpretativas de las cuales dispone para crear su arte literario. Lo anterior sirve para plantear el análisis de la ruptura del tiempo como situación lineal o como unidad dentro del relato “Tiempo destrozado”. La estructura de este cuento quiebra dicha linealidad temporal tanto en la trama como en la lectura misma. A propósito de la trama de “El espejo”, se expondrá una explicación sobre los antagonistas (el propio espejo como símbolo y un acercamiento a los seres que salen de él) y su influjo hacia los personajes principales que son una madre y su hijo. La trama expone el decaimiento físico y psicológico de los protagonistas mencionados, los cuales caen bajo la influencia de un espejo que se encuentra en el cuarto de un hospital. En otra aproximación del mismo cuento se toma al espejo como un símbolo de los riesgos de una relación codependiente.¹ Los lineamientos conceptuales irán de la mano de autores como Howard Phillips Lovecraft, Paul Ricœur, Norbert Elias y la propia narradora mexicana Amparo Dávila.

Para el uso del término fantástico, el trabajo se remite a un paralelismo con el concepto *Weird*,² ya que ambos términos hacen referencia a lo que el escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft describe como “Una cierta atmósfera de fuerzas desconocidas, opresivas e inexplicables (que) deben estar presentes” (2014: 1), y añade un estímulo aparte: “Esa gran y terrible concepción del pensamiento humano: una maligna y singular supresión o derrota de esas leyes fijas de la naturaleza, las cuales son nuestra única seguridad en contra de los asaltos del caos y los demonios del espacio insondable” (2014: 1).³ Además, nos apoyamos en los criterios que define David Roas, quien igualmente puntualiza la similitud entre los dos términos: “La inmensa mayoría de las teorías sobre lo fantástico define dicha categoría a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus sinónimos: sobrenatural, irreal, anormal, etc.)” (2009: 94). Las definiciones anteriores serán base para analizar los procedimientos discursivos propios de los dos cuentos mencionados de Amparo Dávila.

¹ Para agilizar la lectura de la introducción, la explicación de la trama de “Tiempo destrozado” y de “El espejo” se hará en sus respectivos apartados.

² En la traducción de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov que se utiliza en este artículo, aparece en voz del autor búlgaro-francés la siguiente cita textual de Lovecraft: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos” (2018: 26; *itálicas mías*). El trabajo actual utiliza la misma fuente de Lovecraft citada en *Introducción...*, la cual es *Supernatural Horror in Literature*, pero en inglés original se lee “The one test of the really weird is simply this — whether of not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and Powers” (2014: 1). Notamos que en la traducción al español se utiliza el término “fantástico” como un equivalente al término *Weird*. Por ello, este trabajo propone la analogía existente entre ambos términos.

³ “A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; [...] of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space”. Traducción propia.

Esta presencia antagónica de lo real y lo imposible en la obra de Amparo Dávila se constituye de elementos que se pueden manifestar dentro de la cotidianidad. Es en esta cotidianidad donde surge la ruptura de las leyes de la naturaleza y, a través de ella, también surge

Lo innombrable, como lo llamó el genio de Providence, encuentra su representación arquetípica en las criaturas invisibles; no en los fantasmas o espíritus de los muertos, sino en aquellas presencias sin categorizar, cuya sola percepción —amenazas efectivas al margen— pone en jaque la cordura del narrador y nos deja a los receptores en la sombra, bien sugestionados por la inmensidad de lo que sentimos en las palabras de aquel, bien dudando de si lo que nos ha contado no es sino producto de su imaginación desquiciada. (Carrera Garrido, 2018: 193-194)

Estas entidades davilianas manifiestan su presencia como antagonistas invisibles que afectan lo rutinario y, con ello, la estabilidad emocional de los personajes. Esta disposición del cuento fantástico que Amparo Dávila maneja en su obra es parte de como percibe ella su realidad:

Para mí la realidad, al igual que una moneda, tiene dos caras: la cara externa o transparente en donde todas las cosas que suceden pueden entenderse y explicarse, tienen un sentido y una lógica, y la cara interna, la más íntima y profunda, oscura y misteriosa donde a veces ocurren esas cosas extrañas que no tienen explicación ni lógica, que no se pueden aclarar ni comprender pero que suceden. Yo manejo estas dos caras de la realidad, voy y vengo de una a otra fácilmente. (Dávila, citado por Seong, 2009: 5)

Para la escritora, la realidad se conforma de dos planos: uno con una lógica comprensible y explicable; otro misterioso e indescifrable. Es en la comunión de estos dos lados donde se genera la significación de su obra.

Esta concepción de la realidad que nos ofrece Amparo Dávila es abordable mediante la propuesta en torno al símbolo de Paul Ricœur en *El conflicto de las interpretaciones*: “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (2003: 17). De esta manera, la propuesta del teórico es apta para la comprensión de la visión de la narradora: para Ricœur existe un lado referente y otro oculto que forman una significación completa. Para Dávila, la conjunción de elementos comprensibles e incomprensibles conforma la realidad como tal. Por un lado, está lo que podemos entender de manera lógica; por el otro lado, yace lo oculto. Así, lo que se presenta de forma clara y ordenada es interpretable de forma directa, mientras que lo inexplicable nos llama a descubrirlo. Solo al unir ambas caras podemos lograr aproximarnos a la complejidad de la significación del relato. A través de lo referente se llega a lo oculto; lo oculto, a su vez, resignifica lo referencial. Este ir y venir entre significaciones nos traza un sendero donde tanto lo fantástico y lo cotidiano comprenden la estructura del relato. En “Tiempo destrozado” y “El espejo”, surgen elementos que cumplen con las concepciones de la autora y que son interpretables desde la dualidad simbólica propuesta por Ricœur. Miguel Carrera Garrido encuentra también este aspecto simbólico dentro de la cuentística de Amparo Dávila y lo menciona como “Algo indefinible, inasible que, por estos mismos atributos, se sugiere más perturbador, más irremediable, pero, a la vez, más rico en el eje simbólico” (2018: 200). Por un lado, el tiempo que se nos presenta como

el antagonista fantástico y que posee su simbología; por otro, el espejo, que como elemento opuesto a los personajes del cuento se manifiesta a través de sus dos caras: lo que se ve y lo que se oculta. Ambas narraciones guardan en su arquitectura el convivir y la costumbre, trastocados por lo oculto y lo fantástico. Estos elementos se pondrán en relieve en el análisis propuesto.

A continuación, se enuncia lo que entenderemos por Tiempo. Para Norbert Elias, en su libro *Sobre el tiempo* este concepto se define de la siguiente manera:

El tiempo es único, porque utiliza símbolos —principalmente numéricos, en el actual estadio— para orientar en el incesante flujo del acontecer, en la sucesión de los eventos, en todos los niveles de integración: físico, biológico, social e individual. [...] Al ver el reloj sé qué hora es, no sólo para mí sino para toda la sociedad a la que pertenezco. Los símbolos de la esfera del reloj me informan además de los aspectos del acontecer natural: la posición actual del Sol y la Tierra en la inacabable sucesión de sus movimientos. Me responden a la pregunta de si ahora es de mañana o de tarde, de día o de noche. Como se ve, en el estadio presente del desarrollo, el tiempo se ha convertido en símbolo de un amplio entramado de relaciones, donde se entrecruzan los procesos de niveles diversos: el individual, el social, el natural inhumano. (1989: 24)

De lo anterior quisiera dar un mayor peso al aspecto de cómo “el tiempo se ha convertido en símbolo de un amplio entramado de relaciones” (Elias, 1989: 24) antes que una definición propiamente tal, pues como dijera la clásica línea de Agustín de Hipona, “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé” (2015: 118). Este tiempo devenido en símbolo nos permite preguntar: ¿Por qué el tiempo se convierte en un antagonista fantástico? Precisamente para ver por qué el tiempo presentado por la autora es destrozado, nos sirve de ejemplo el inicio de los párrafos 1, 2, 3 y 4 del cuento:

Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo. (Dávila, 2009: 65, párr.1)

Entramos en la Huerta Vieja, mi padre, mi madre y yo. La puerta estaba abierta cuando llegamos y no había perros ni hortelano. (Dávila, 2009: 65, párr. 2)

Un árabe vendía telas finas en un cuarto grande lleno de casilleros. (Dávila, 2009: 66, párr. 3)

Sangre, ¡qué feo el olor de la sangre! Tibia, pegajosa, la cogí y me horricé. (Dávila, 2009: 68, párr. 4)

El primer párrafo nos cuenta el descenso de la protagonista a un lugar límbico, sin hacer alusión a alguna edad específica de la misma; en el segundo, el personaje se describe como una niña y cuenta su trágica caída a un estanque; en el tercero, la protagonista se presenta como una mujer adulta que está comprando telas; finalmente, en el cuarto, mediante quiebre temporal, aparece de nueva cuenta en su niñez. Es así que, dentro de la trama, no existe esta concepción que nos explica Norbert Elias. Este símbolo que Elias define, el cual integra lo “físico, biológico, social e individual” (1989: 24) es lo primero que se desarticula para la narradora en “Tiempo destrozado”. ¿Es de mañana o de tarde; hoy, ayer o mañana; este mes o hace varios años? No sabemos, el suceder de los elementos lineales se quiebra dentro del mundo descrito. Lo anterior comulga de

manera cabal con la fórmula citada de Lovecraft: “supresión o derrota de esas leyes fijas de la naturaleza” (2014: 1).

2. Una propuesta para “burlar” o “destrozar” el tiempo

“Tiempo destrozado” comienza *in extrema res*: “Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio” (Dávila, 2009: 65); esta entrada del texto nos da el primer guiño de la propuesta del cuento, donde un comienzo surge de un final y viceversa, es decir, desde el inicio de la narración, el juego con la linealidad del tiempo, el que consideramos “normal”, se trastoca por el enfrentamiento de una secuencia de un flujo “anormal” del acontecer: “Insisto, pues, en que lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real” (Roas, 2001: 27). Además, cada párrafo narra sucesos a manera de “saltos” en la temporalidad del cuento, no existe una continuidad, “un acontecer natural” como lo menciona Norbert Elias, sino que se nos muestra precisamente, como una “supresión de las leyes de la naturaleza”. Así, no solamente nos ofrece una posibilidad de quebrar el tiempo en la lectura, sino que el propio narrador-personaje comienza a “destrozar” el tiempo como una posibilidad dentro de la trama, debido a que no sigue una consecuencia lineal en sus acciones, sino que primero presenta su entrada a otra realidad, narra su niñez y a partir de ahí comienza a dar saltos hasta su vejez. Mas esto no se presenta como una mera estrategia o técnica narrativa, un recurso de discontinuidad en el acto de narrar: es, además, una representación de la realidad del personaje.

Esta disposición de los hechos comprende un desafío y un desenvolvimiento fuera de lo que llamamos natural. Se trata de “la ruptura o subversión (sorprendente e inexplicable) de la casualidad ordinaria accediendo a dimensiones ocultas, mundos paralelos o a un orden temporal o espacial diferente al actual” (Herrero Cecilia, 2000: 50-51). Surge, entonces, una doble asimilación que hacemos del tiempo. Por un lado, se presenta el natural y medible; por otro, se manifiesta como el antagonista fantástico. Así, se constituye entonces en un símbolo que funge como antagonista en el cuento de Amparo Dávila.

Partiendo de lo anterior, trataremos de poner en relieve la forma en que, a través de la narración, el tiempo puede evadirse hacia una vida posiblemente eterna, dando como resultado un tiempo burlado o un tiempo destrozado. Cuando la narradora-personaje relata los hechos, comienza describiendo su descenso hacia otro plano diferente a la vida mortal: “El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran; sus categorías fundamentales se encuentran, por lo tanto, modificadas. El tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana” (Todorov, 2018: 87). Por ello, el siguiente párrafo introductorio lo tomaremos como parte del símbolo de una vida que no responde a las leyes del tiempo como lo conocemos: “físico, biológico, social e individual” (Elias, 1989: 24). Recordemos que, para Ricœur, el símbolo manifiesta un sentido referencial. Aquí podemos hablar de que dicho sentido se explica como la vida habitual o la vida sustentada en la realidad como la conocemos. El otro plano, el oscuro y misterioso, se explica de

otra forma. El relato propone un descenso a otra etapa distinta a la mortal o a un plano onírico sin despertar, el cual puede tomarse como un equivalente a un escape de la vida ordinaria y lineal:

Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, un rostro, el rostro del silencio, del agua. [...] Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad. Todo era instante. Se podía tocar el techo con las manos, o traspasarlo, o quedarse flotando a medio cuarto. Subir y bajar como movido por un resorte invisible. Y todo más allá del sonido; donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. El instante sin fin estaba desierto, sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego. (Dávila, 2009: 65)

Este primer párrafo nos da tablas para soportar la idea de que la narradora-protagonista se encuentra en un estado etéreo, evanescente, donde su estadio se torna pasajero. El paso a otra vida donde lo material se esfuma. La cita anterior muestra semejanza a la descripción que hace Dante a su llegada al limbo: “El abismo era tan profundo, oscuro y nebuloso, que en vano fijaba mis ojos en su fondo, pues no distinguía cosa alguna. [...] Allí, según pude advertir, no se oían quejas, sino sólo suspiros” (Alighieri, 2003: 31); este fragmento elabora paralelismo con “No reflejaban luz, sombra ni fuego” de la narradora. Existe entonces base para sostener que este lugar límbico es la antesala del sendero de la protagonista hacia otra instancia de la vida y que dentro de este lugar se suspende la marcha del tiempo. Este paralelismo entre el espacio daviliano y la obra del poeta florentino también lo nota Lidia García Cárdenas en “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” donde apunta: “Los demonios de Dante Alighieri, también deambulan en la producción narrativa de Amparo Dávila y, de igual modo, hay vínculos con la selva oscura, la entrada al averno, la barca de Caronte y los nueve círculos del dantesco infierno” (2010: 152).

Si en el primer párrafo la narradora nos describe el estado límbico, en el segundo nos cuenta el ingreso a otra vida, pero cuando era una niña, esto aduce a los “saltos” o “quebres” temporales. De manera que esta narración comienza a hacerse atemporal, fracturada, coincidiendo con la siguiente idea todoroviana: “si lo fantástico aparece es porque precisamente los indicios de lo sobrenatural son observados por el propio narrador” (Todorov, 2018: 61). La protagonista nos detalla el accidente sufrido por desear una manzana roja que se encuentra en el fondo de un estanque, este suceso nos sugiere una filiación intertextual con el Génesis, la expulsión de Eva del paraíso y la posterior consecuencia de la caída que es el recibimiento de la muerte terrenal:

Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas... quería verlas bien... me acerqué más al borde... más... —No, hija, que te puedes caer —gritó mi padre. Me volví a mirarlos. Mamá había tirado la cesta y se llevaba las manos a la cara, gritando. —Yo quiero una manzana, papá. —Las manzanas son un enigma, niña —Yo quiero una manzana grande y roja, como ésas... —No, niña, espera... yo te buscaré otra manzana. Brinqué adentro del estanque. (Dávila, 2009: 66)

Pero caer en el estanque es también el origen de su nueva vida:

Sentí un terrible ardor en la garganta... papá, mamá... papá, mamá... yo tenía la culpa. Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua... comencé a llorar desesperada... se habían ido... tenía miedo y frío... los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa... estaba oscureciendo... tenía miedo y frío... mi papá, mi mamá... miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre... (Dávila, 2009:66)

Aquí comienza el reto de la protagonista, el cual consiste en imponer su trayecto a los designios del acontecer lineal. Su entrada al otro mundo, a ese mundo donde el tiempo no es lineal, se da por medio del fin de su trayecto mortal, logra escapar de la vida mortal entrando y después saliendo por el mismo estanque donde había caído por ir tras la manzana. El agua, fuente de vida, une lo físico con la estadía etérea.

La protagonista cae al estanque siendo una niña; sin embargo, en el lapso que permanece sumergida dentro del vital líquido, salta a su ciclo de madurez. Lo sabemos porque así la describe el personaje árabe que al momento de verla la menciona como “Señora”. Ya no es la niña, sino una mujer. El tiempo lineal ha sufrido una distorsión y se ha roto. Prosigue su afrenta de desmoronar lo lineal, de destrozar la “sucesión de los eventos, en todos los niveles de integración: “físico, biológico, social e individual” (Elias, 1989: 24). Mientras tanto, el árabe le recuerda a través de las telas lo efímero que es el tiempo y que aun en este lugar la sigue persiguiendo, a lo cual la narradora-protagonista contesta: “yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio” (Dávila, 2009: 66). La escena con el árabe termina cuando este dice: “... hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así...” (Dávila, 2009: 68), simulando una especie de ahogo, pero también es un salto antes de una supuesta muerte, este salto la lleva al siguiente paraje.

Al salvarse del fin de su *cronos*, nos cuenta sobre un momento en su niñez cuando pierde parte importante de su inocencia al presenciar a un borrego degollado. El símbolo del borrego puede leerse como una analogía con la figura pura y pueril de la niña, sin embargo, la descripción del sacrificio del borrego —“Mamá, mamá, ¿por qué mataron al borrego?, le salía mucha sangre caliente, yo la cogí, mamá, allí en el patio” (Dávila: 2009: 68)— elabora un paralelismo con la pérdida de la niñez. La protagonista pierde pulcritud — “Sangre, ¡qué feo el olor de la sangre! Tibia, pegajosa, la cogí y me horroricé, me dio mucho asco y me limpié las manos en el vestido” (Dávila, 2009: 68)—, lo que podemos entender como el tránsito de la infancia a una edad adulta donde se pierde inocencia e ingenuidad por factores de la propia madurez. Así, su niñez termina: “Me lavaron y pusieron otro vestido” (Dávila, 2009: 68). Esta última oración también la podemos entender como el iniciar de otra etapa de su vida.

Pese a que nos presenta diferentes escenarios, la narradora-personaje termina siempre por enfrentar a su antagonista, el tiempo es invencible: se puede matar a “El huésped», puede desaparecer y encontrar la “Muerte en el bosque”, incluso escabullirse del desconocido que llega a su casa y comprar “Un boleto para cualquier parte”;⁴ pero la protagonista se enfrenta a la imposibilidad de escapar del tiempo: “Dávila siente la angustia ante el transcurso del tiempo

⁴ Las comillas hacen referencia a cuentos de la autora zacatecana dentro del mismo compendio, ver Bibliografía.

lineal y refleja su intento de «destrozar el tiempo» en su mundo literario” (Seong 2009: 7). “Tiempo destrozado” es un ejercicio contra el tiempo mismo, nos enseña el anhelo de detenerlo, de desafiarlo, de demostrar que al menos en la narrativa podemos alterar su orden, aunque sea como juego literario: “el sistema de lo fantástico no depende directamente de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual; no se trata del tema, sino de cómo se trata un tema” (López Casas, 2016: 57), así, el tiempo destrozado que se nos presenta en la narración alude a lo fantástico como una manera de huir de lo efímero quebrantando el orden natural de las acciones para escapar de una realidad que perece.

En la última escena del relato se nos narra la vejez del personaje principal. La acción se da a través de una descripción especular: “La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja” (Dávila, 2009: 69). El tránsito por la vida comienza a llegar a su fin, el miedo a la última estación de la vida y la negación del fin del camino se hacen presentes. El tiempo, con el aviso de su presencia constante, toma la ventaja y somete a la víctima:

Sentí frío y terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella marchita mujer llena de joyas y de pieles. Y yo no quería ser ella. Ella era ya vieja y se iba a morir mañana, tal vez hoy mismo. Quise levantarme y huir, bajarme de aquel tren, librarme de ella. La mujer vieja me miraba fijamente y yo supe que no me dejaría huir. (Dávila, 2009: 69)

Escapar del tiempo, huir a través del desdoblamiento, buscar el reflejo y habitar en él. Si no pudo detenerlo, sí intentará evadirse de este: “Entonces una mujer gorda, cargando a un niño pequeño, vino a sentarse a mi lado. La miré buscando ayuda. También era yo aquella otra. Ya no podría salir, ni escapar, me habían cercado” (Dávila, 2009: 70).

Al mirarse en sus estadios —anciana, adulta, niña—, el personaje colapsa y huye al único lugar donde estará sin el tiempo mismo; quizá exista la tormenta, quizá se libere. Se trata de desafiar la marcha del tiempo. El tiempo es el horror de la protagonista, su adversario está en todos lados. Queda la pregunta, ¿en esta otra vida podremos destrozarlo? “La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo” (Dávila, 2009: 70). Escapar del tiempo, transfigurarse: el tiempo encontró a la niña, a la mujer. La muerte inexorable viene por ella, pero antes del suceso y asimilándose en los otros, da un salto para burlar al enemigo: “El pañuelo con que tapaban [ahora el niño, su niño, ella] la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...” (Dávila, 2009: 70). Así, como empezó su viaje al fondo del estanque y se ahogó para vivir, de la misma manera escapa esta vez del tiempo por medio de otro ahogamiento en el que “el área de acción cada vez es más pequeña: estación, tren, vagones, último vagón, asiento, brazos de la protagonista que se ahoga a sí misma” (García Cárdenas, 2010: 168). El relato termina con la palabra “más”, y es precisamente con la misma palabra que comienza su viaje al fondo del estanque y que utiliza para describir su entrada a la otra existencia. En esta última escena dentro del tren, que puede ser el tren de la vida, se da un énfasis a la palabra “más”, como si se tratara de remarcar una conexión con un volver de nueva cuenta y comenzar a jugar con la probabilidad de destrozar el tiempo, superviviendo esta inacabable sucesión de movimientos.

El incesante flujo del acontecer no aplica en la trama del cuento. La narradora-protagonista intenta destrozar el tiempo en su relato al realizar estos saltos de escenario en movimientos perpetuos en franca huida o liberación. El entramado, el incesante flujo del acontecer puede quebrarse y transgredirse, el transcurso de este viaje en el cuento supera la ley de la naturaleza precedera.

3. “El espejo”: reflejo de lo fantástico y el interior de los protagonistas

El cuento “El espejo” se apoya en lo que Ana María Barrenechea menciona como otra de las características que encierra lo fantástico: “Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los iconos o simulacros: los sueños, los espejos y reflejos” (1972: 401). Así, la trama de este cuento nos presenta a la protagonista quien es una señora de edad avanzada, la cual vive con su hijo, un inspector de ventas en una compañía trasnacional. La señora sufre una fractura de pierna al mismo tiempo que su heredero debe salir por tres semanas a un viaje fuera del país, pero este último la deja en un “buen sanatorio, al cuidado de una enfermera especial” (Dávila, 2009: 71). No obstante, la estadía en el sanatorio no trae descanso para la mujer, pues existe un espejo en un ropero que a media noche se convierte en un tipo de portal. La mujer no puede descansar y su estabilidad física y mental se encuentra al borde, lo anterior lo constata el hijo a su regreso, ya que “Cuando ella me vio lanzó un extraño grito, que no era una exclamación de sorpresa ni de alegría. Era el grito que puede dar quien se encuentra en el interior de una casa en llamas y mira aparecer a un salvador” (Dávila, 2009: 72). Los días pasan y el hijo observa cómo su progenitora se encuentra “pálida y demacrada, y sus manos inquietas y temblorosas delataban el estado de sus nervios” (Dávila, 2009: 72). Entonces, el hijo habla con el médico, pero el galeno menciona que lo que tiene la paciente es la impresión del accidente sufrido y que su alteración puede ser un lapsos normal. Al día siguiente, la madre cuenta a su vástago lo que sucede por las noches:

Tragué la píldora y en ese momento, no sé por qué, miré hacia el espejo del ropero y... —mamá interrumpió bruscamente su relato y se cubrió la cara con las manos. Traté de calmarla acariciándole los cabellos. Cuando se descubrió la cara y pude ver sus ojos un estremecimiento recorrió mi cuerpo. Permanecimos un rato en silencio como dos extraños, uno frente al otro. No le pregunté lo que había pasado, ni lo que había visto o creído ver en el espejo. Real o imaginario, debía ser algo tremendo para lograr desquiciarla hasta ese grado. (Dávila, 2009: 73)

Después de eso, el narrador (que es el hijo de la protagonista) pide cambiar a su progenitora de hospital, pero debido a su estado actual era imposible, lo mismo intentó cambiarla de habitación, sin embargo, los demás cuartos no resultaban tan limpios y eran deprimentes. Decide cambiar de enfermera, los días se suceden “—Y bien, ¿te ha sido simpática la nueva enfermera? —Sí. Es educada, atenta, pero... —¿Pero qué...? —Sigue sucediendo lo mismo. No es ella ni la otra. Nadie tiene la culpa, es el espejo, el espejo...” (Dávila, 2009: 74). El espejo del cuento rompe por completo la rutina de los protagonistas y de algo cotidiano y asimilable como un espejo en un ropero, surge una disociación entre sujeto y objeto que nos adentra al terreno de

lo fantástico. A propósito del espejo, Carmen Noemí Perilli menciona en su artículo “El símbolo del espejo en Borges” lo siguiente:

Tradicionalmente los espejos son símbolos del alma, de la sombra y del espíritu. Como todo símbolo, el espejo tiene un carácter ambivalente y encierra significaciones opuestas. El símbolo del espejo remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes. (1983: 149-50)

El espejo nos otorga nuestro reflejo y el de nuestra realidad, hace que nos reconozcamos y nos brinda pautas para el autoconocimiento; sin embargo, ese mismo reflejo hace cuestionarse a los personajes davilianos sobre lo que habita detrás de él, sobre quiénes los puedan estar observando. En la protagonista se originan tensión, ansiedad y sufrimiento a tal punto que comienza a padecer un trastorno del sueño, lo que hace agravar más su situación. Su recuperación se trunca y no logra volver a la tranquilidad. Ante la inseguridad y angustia crecientes, comienza a tratar de formular lo que se encuentra del otro lado del reflejo. La estabilidad que tanto su heredero como la rutina le otorgaban, ahora se tambalea y emerge lo inconcebible. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y “la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y tranquilidad” (Roas, 2001: 9). La casa, sus costumbres, la repetición de su quehacer diario; forman un patrón que, al verse desequilibrarlo, resquebraja los soportes de su estadio cotidiano convencional debido a la ruptura ajena a toda lógica, no solamente amenaza su estabilidad, se apodera de ella.

Lo anterior también lo podemos encontrar como una de las características del símbolo que nos menciona Mauricio Beuchot: “algo concreto que nos lleva a algo abstracto, algo empírico que nos lleva a algo trascendental, o, finalmente, algo natural que nos lleva a algo sobrenatural” (2007: 15-16). Son precisamente en estas enunciaciones donde nuestros protagonistas se han quedado cautivos. Ellos confían que el espejo les devuelva el reflejo para concretar la realidad; no obstante, el espejo en el ropero no regresa la imagen natural que esperan, sino que les muestra formas sobrenaturales. Entonces, los protagonistas se sumergen en una situación abstracta que no pueden entender, que no conocen, pero que existe dentro del espejo. El miedo a lo desconocido, a lo que no pueden nombrar, los va arrastrando al abismo que se representa a través de ese lugar dentro del reflejo. Las posibilidades de encontrar sentido a lo que están viviendo se agotan y surgen abruptamente los peores temores: “En ese momento mamá gritó. Miré al espejo, allí no se reflejaba la imagen de Eduviges. El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. Después experimenté un gran vacío dentro de mí igual que en el espejo” (Dávila, 2009: 76). Esta sensación que acosa a los protagonistas es un lazo empático que los une y destruye. La necesidad que ambos poseen para responsabilizar al otro de su estado de salud físico y mental los ha llevado a confrontarse, pero no de una manera directa, sino que construyen un enemigo “ajeno”, para “salvar” al otro de su propia responsabilidad; así, madre e hijo no pueden temerse o evadirse directamente, pero sí pueden enfrentar su trastorno en el reflejo de otro:

Asistimos a un juego de posesión, en el cual las dos faceras del individuo luchan entre sí por apropiarse del contrario. Pero se trata de una lucha desigual, porque el reflejo fantástico e imaginario de la interioridad de personaje ha surgido para resolver la incapacidad de la razón a la hora de explicar la totalidad de la vida. En una atmósfera de fronteras imprecisas, los personajes dirimen su conflicto posesivo, absorbente y dramático, hasta que el más fuerte —el más libre— “engulle” al otro y establece sus nuevos límites. (Núñez Esteban—Samblancat Miranda, 1995: 90)

Pero aquí también, este mismo estímulo sensorial indescriptible comienza a fermentarse en el lector: “Ante la incapacidad de los personajes por describir lo que ven y lo que sienten, el lector trata de llenar esos huecos con información pertinente: partiendo de sus referentes personales, pero dentro del contexto del discurso” (Herrera, 2015: 271). El abismo que describe la literatura fantástica nos concierne a todos ya que participamos en su construcción y se relaciona con nuestra cotidianidad: “lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del lector en el universo narrativo” (Roas 2001: 27). Este espejo es una puerta que se abre hacia lo insondable; más allá de lo que habita en su dimensión, está aquello que no se puede ver, es el terror a lo desconocido: ¿qué formas tan terribles pueden existir que no podemos concretarlas? Esta necesidad que no puede satisfacerse es lo que causa con mayor intensidad el sentimiento de agobio en los personajes. La cara material del espejo en el ropero y el reflejo de los personajes pueden describirse; el lado oscuro y ensombrecido, lo que yace dentro, su formulación incompleta da un resultado abominable: “Ahora tenía la casi seguridad de que de aquel vacío, de aquella nada, iba a surgir algo, no sé qué, pero algo que debía ser inaudito y terrible, algo cuya vista ni yo ni nadie podría soportar” (Dávila, 2009: 76).

Los protagonistas del cuento acuerdan tapar el espejo con una sábana. No ordenan cambiar el mueble, no lo giran o rompen: lo cubren. Tanto la madre como el hijo abandonan cualquier solución razonable; se entregan a la probabilidad de lo fantástico y desconocido. Deciden cubrir el espejo con una sábana; ¿acción instintiva, curiosidad por saber? Esta acción pueril demuestra la solución de sus problemas, no pueden armar su miedo, entonces lo niegan, y en esta negación tratan de exterminarlo, pero la tensión no desaparece, pues no saben si con este procedimiento ha dejado de existir lo que habita dentro o se encuentra mirándolos a punto de atacarlos en la obscuridad:

Pero de pronto, bajo la sábana que cubría el espejo, empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada. (Dávila, 2009: 77)

Las sombras detrás de las sábanas mitigaron su horror. Los protagonistas ahora saben, aunque no se han despejado de su espasmo y miedo, pero tienen una respuesta: “los dos conocimos entonces toda nuestra insensatez. No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como tales aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable” (Dávila, 2009: 78). La aceptación o una extraña empatía fue el vehículo que los

llevó de un estado de horror y desconocimiento a otro donde pudieran comenzar a entender lo que aquellas formas deseaban comunicar: “Aquellas sombras informes y encarceladas, aquella su lucha desesperada e inútil, nos habían hecho pedazos interiormente. Los dos conocimos entonces toda nuestra insensatez” (Dávila, 2009: 77-78). La soledad y el dolor se juntaron y fue la comunicación que necesitaban para sobrellevar su condición, madre e hijo: “acaban por convencerse de que han sido elegidos por un poder funesto y superior para ser testigos del sufrimiento de esas almas en tormento” (Negrete Sandoval, 2019: 185). Fueron los elegidos, ya que tanto las enfermeras como los doctores eran incapaces de ver lo que ellos presenciaban todas las noches. Con este lazo empático pueden concretar una relación directa con el símbolo; ya no es tan ajeno y peligroso, les da una parte de su significación para que logren vivir con él y compartirse su dolor y su soledad.

En los párrafos anteriores se desarrolló la configuración realidad-supernatural del relato, aquella que describe la vida de los protagonistas con el universo habitado por entidades que no moran en nuestra dimensión cotidiana espacio-tiempo. “El espejo” se forma con una parte oculta y nebulosa compuesta por las “masas oscuras”, y se enlaza con otra parte que es develada y diáfana, representada por el acontecer de los protagonistas: lo simbólico como epicentro en la historia fantástica. La construcción simbólica que nos ofrece el cuento “El espejo” permite su reconfiguración mediante otras interpretaciones. A continuación, se elaborará un análisis al tomar la figura del espejo como un reflejo de la interiorización de los protagonistas.

En su artículo “Caretas, trajes y espejos”, Antonia Amo Sánchez menciona lo siguiente acerca del efecto especular: “mirarse a sí mismo representa la indagación o introspección del hombre consigo mismo, que conduce a la retrospección íntima, al cuestionamiento del pasado y de sus consecuencias en un presente que puede, a su vez, condicionar el futuro” (2012: 173); ¿cabe la posibilidad de que el espejo no sea un portal hacia lo desconocido, sino un reflejo del interior de los personajes? La protagonista no tiene nombre propio. “Madre”, “señora” son los nominativos por los cuales nos damos cuenta de su apariencia; así, la masculinidad del hijo (el cual es el narrador) y su desenvolvimiento dentro de la trama existen gracias a su progenitora. Empero, las enfermeras, quienes son las otras que interactúan dentro de la trama, sí poseen nombres propios: Lulú y Eduviges. El espejo nos puede estar dando el aspecto del interior de los personajes principales.

En lo concreto y en la información que recibimos del mismo relato, las enfermeras cumplen una labor social y humanitaria; pueden ser configuradas a través de ellas mismas y su papel laboral; pero la protagonista fue despojada de su papel como esposa. Como madre, al irse su heredero, pierde la identidad que poseía debido al alejamiento de su consanguíneo. El hijo (que tampoco tiene nombre propio), aunque sea “Inspector de ventas, valioso elemento, con un magnífico sueldo” (Dávila, 2009: 71) que trabaja en una empresa transnacional, vive aún en el seno materno, sin familia o condominio propio, preocupado solamente por su bienestar y el de su progenitora. Entonces, no es aventurado pensar que, ante el desmoronamiento de su progenitora, él pierda estabilidad emocional. Ha fallado en su papel de protector y buen hijo. Al regreso, después de la separación, madre e hijo se observan como entes fallidos en su vida independiente. Son un espejo del otro donde se refleja la condición de soledad y desamparo en el que se

encuentran: “Desde entonces nos identificamos de tal modo que llegamos a ser una sola persona y jueces severos uno del otro” (Dávila, 2009: 72). La separación de esta unidad trajo consigo desolación, soledad y abandono; los protagonistas, en su reencuentro, asimilan sus lazos psíquicos y sensoriales como una representación lastimada de su vida en aislamiento:

El mundo real pierde límites y se impregna de contenidos oníricos, de evocaciones simbólicas y de frustraciones vivenciales escondidas en el subconsciente. De esta manera, la manifestación visible de ese malestar no asumido adopta la apariencia de un nuevo personaje, caracterizado por lo elementos opuestos al personaje real, que cuestiona la primacía en la determinación de la voluntad del sujeto. (Núñez Esteban—Samblancat Miranda, 1995: 90)

Es en la cita anterior de Núñez Esteban y Samblancat Miranda donde podemos soportar la idea de que, al momento del desprendimiento filial, los sentimientos de desamparo, soledad, miedo, entre otros, afloran; crean un tormento que hace a la mujer transgredir su frontera con la realidad. Esta disposición en la que se encuentra la protagonista le producen alucinaciones (o “contenidos oníricos”), las cuales se proyectan en un espejo. Además, el heredero se ve a sí mismo en la imagen deteriorada de la madre, ambos se han transformado en el espejo del otro. Por ello, las mismas manifestaciones son producidas en su interior, entonces, estas formas especulares donde participan los protagonistas se presentan a modo de una monstruosidad compartida. Las imágenes (en este caso, el reflejo) de las “figuras informes, masas oscuras” (Dávila, 2009: 77) no figurarían como entes de otra dimensión, sino como un reflejo de la relación patológica madre-hijo, es una exteriorización de un horror contemplativo en el espejo: una simulación grotesca de la pareja.

Si los protagonistas observan que, a través del espejo, surgen criaturas en sufrimiento “como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo” (Dávila, 2009: 77), el efecto especular no hace más que devolverles esa extraña orientación que lleva el flujo de sus vidas. Las entidades informes, oscuras y angustiadas son un reflejo de los protagonistas: “En consecuencia, los personajes de la autora zacatecana no sólo se enfrentan con el *otro* exterior amenazante, sino también con una suerte de alteridad interior, hecho que contribuye igualmente al engendramiento de la ambigüedad, característica común de sus relatos” (Báder, 2019: 437). Dentro de esta situación, los protagonistas se sitúan en una realidad codependiente y sentenciada ante la abrumadora visión del espejo.

4. Cierre

Lo fantástico y lo simbólico dentro del cuento de Amparo Dávila nos sumergen dentro de las probabilidades de una trama interpretativa. En “Tiempo destrozado”, el tiempo se toma como un antagonista simbólico, el cual se desenvuelve en dos facetas: tiempo mortal que es lineal, y un tiempo destrozado, resultado del quiebre de las sucesiones físicas del acontecer. La trama se compone de lo anterior como saltos que evaden la muerte, lo que nos lleva a un constante renacer de la protagonista en su osadía de transgredir el *cronos*.

Asimismo, dentro de “El espejo” planteamos dos posibilidades de acercamiento a la trama; la primera, el antagonista como ente que rompe el orden conocido, como portal hacia otra realidad donde también se refleja el sufrimiento y la desolación de ese mundo; y una segunda interacción: como el reflejo del interior de los personajes y su codependencia que los daña. De esta forma, Amparo Dávila, muestra en su narrativa situaciones complejas que nos plantean lo fantástico como soporte de una realidad.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (2003): *La Divina Comedia*. Pról. Jorge Luis Borges. México, Editorial Océano.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2012): “Caretas, trajes y espejos: elementos de grotesquización en el teatro de Charo González Casas”. *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21: 161-176. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol21.2012.6304>
- BÁDER, Petra (2019): “La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila”. En Claudia L. Gutiérrez Piña—Jazmín G. Tapia Vázquez—Rogelio Castro Rocha (coords.): *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Guanajuato—México, Universidad de Guanajuato—Editorial Colofón: 421-441.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, XXXVIII/80: 391-403. DOI: <http://dx.doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1972.2727>
- BEUCHOT, Mauricio (2007): “Símbolo, analogía e iconicidad”. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 13-24.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2018): “Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en «El huésped» de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VI/2: 187-206. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.516>
- DÁVILA, Amparo (2009): *Cuentos reunidos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DE HIPONA, Agustín (2015): *Confesiones*. España, Editorial Verbum.
- ELIAS, Norbert (1989): *Sobre el tiempo*. Trad. Guillermo Hirata. México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA CARDENAS, Lidia (2010): “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*”. En Oriol Flores Flores—Gloria I. Vergara Mendoza (coords.): *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco: 149-199.
- HERRERA, Jorge Luis (2015): “Lo grotesco y lo incomprensible. Fuentes de la violencia en «El espejo» de Amparo Dávila”. En Miguel Carrera Garrido—Mariola Pietrak (coords.): *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico: guerra, sociedad y familia*. Sevilla: Padilla Libros: 259-273.

- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ CASAS, Cristina (2016): “La evolución de lo fantástico en México: Daniel Lezama”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, IV/2: 45-80.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2014): *Supernatural Horror in Literature*. Adelaide, The University of Adelaide. E-book, disponible en: <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lovecraft/hp/supernatural/index.html> (última consulta: 30/12/2019).
- NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika (2019): “El sustrato romántico en «La señorita Julia» y «El espejo» de Amparo Dávila. En Claudia L. Gutiérrez Piña—Jazmín G. Tapia Vázquez—Rogelio Castro Rocha (coords.): *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Guanajuato—México, Universidad de Guanajuato—Editorial Colofón: 165-190.
- NÚÑEZ ESTEBAN, Carmen—Neus SAMBLANCAT MIRANDA (1995): “Los espejos del yo en la narrativa de Cristina Fernández Cubas”. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 1: 89-93.
- PERILLI, Carmen Noemí (1983). “El símbolo del espejo en Borges”. *Revista Chilena de Literatura*, 21: 149-157.
- RICŒUR, Paul (2003): *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Trad. Alejandrina Falcón. México, Fondo de Cultura Económica.
- ROAS, David (2001): “La amenaza de lo fantástico”. En --- (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros: 7-46.
- (2009): “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En Teresa López Pellisa—Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid, Asociación Cultural Xatafi—Universidad Carlos III de Madrid: 94-120.
- SEONG, Yu-Jin (2009): “Amparo Dávila y su arte en *Tiempo destrozado*”. En Judith Podlubne (coord.): *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina—Centro de Teoría y Crítica de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario: http://www.celarg.org/int/arch_public/seong_yu_jin_acta.pdf (última consulta: 20/12/2019).
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Premia.



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

CUERPO, ESCRITURA Y SILENCIO: LA LETRA COMO REFUGIO EN *LOS ABISMOS DE LA PIEL Y VERTEDERO* —O LA SUMA DE TODAS LAS COSAS— DE LOURDES MERAZ

Berenice Romano Hurtado

Universidad Autónoma del Estado de México

brhurtado@gmail.com

Resumen: Este artículo presenta a la joven autora mexicana Lourdes Meraz y su novela corta *Los abismos de la piel*. Se hace una lectura a partir de la vinculación entre el cuerpo enfermo y la identidad. La novela muestra el recorrido de un cuerpo femenino desde la luminosidad que gana en sus encuentros amorosos, hasta el quiebre entre corporeidad y conciencia que el personaje padece a partir de la enfermedad. El uso de un lenguaje particular, rico en imágenes y figuras, trata de mostrar textualmente cómo se borra la memoria y, con ella, cómo el lenguaje se va volviendo más elemental. En este punto, poner en diálogo con el poemario de esta autora, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, ha permitido subrayar la importancia de la escritura como tema en ambos textos.

Palabras clave: cuerpo, escritura, identidad, lenguaje, Lourdes Meraz.

BODY, WRITING, AND SILENCE: LETTER AS A REFUGE IN LOURDES MERAZ'S *LOS ABISMOS DE LA PIEL*, AND *VERTEDERO* —O LA SUMA DE TODAS LAS COSAS—

Summary: This paper presents the short novel *Los abismos de la piel*, written by the young Mexican author Lourdes Meraz. This analysis is based on the connection between sick body and personal identity. The novel represents the journey of a female body, from the brightness that it gains after love encounters, to the breach between corporality and consciousness that the character suffers because of its illness. The use of language, rich in images and figures, intends to show, textually, how memory is erased, and how language starts becoming more fundamental. At this point, establishing a dialogue with a collection of poems by this same author, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, has emphasized the importance of writing as a theme in both texts.

Keywords: body, writing, identity, language, Lourdes Meraz.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1672>

Recibido: el 2 de febrero de 2020

Aceptado: el 12 de agosto de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Uno de los temas que sobresale en la más reciente generación de narradoras latinoamericanas es la exhibición de lo inhumano: la violencia que se ejerce sobre los cuerpos, el repudio del otro.¹ Si bien el tema no es nuevo, en estas escritoras sobresale su interés por configurar personajes que viven al borde de la caída, en situaciones dolorosas que surgen de un contexto que los margina. Ya sea como una forma de denuncia social o de grito íntimo, estas narradoras tratan de explorar emociones que muestran distintos planos del dolor y el horror humanos.

Lourdes Meraz (Ciudad de México, 1980) es un caso peculiar; su formación suma la carrera de actuación y la de Letras Hispánicas. El resultado es una especie de *escritura histriónica*, que no se limita con decirse, sino que se grita y se exhibe performativamente. Lourdes Meraz ha publicado un poemario y una novela; tanto en el poemario, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* (México: Editorial Literal, 2014), como en la novela, *Los abismos de la piel* (México: Editorial Terracota, 2013), una presencia femenina explora el límite y la exaltación de distintos sentimientos, de tal forma que siempre parece herida, en continuo padecer por un daño al que, de algún modo, pertenece.

Los intereses narrativos de Meraz la han llevado a explorar diversos sitios del discurso breve para exponer su obra. Por ejemplo, usa como *alter ego* a la “Srita. Kamikaze,” en redes sociales como *Twitter* y *Facebook*, en las que, a manera de proscenio, pone en escena a este personaje que en su caracterización firma una serie de sentencias en las que se representan las inclinaciones temáticas de la autora. Como construcción poética, la Srita. Kamikaze representa una esencia femenina que trata de tocar emocionalmente a un “otro”. Sus recursos son radicales, porque el objetivo es difícil de alcanzar; con el lenguaje belicoso de un suicida, Meraz lanza a las redes, cada noche, comunicados organizados por tema, que cambian de semana a semana y que exhiben una edificación de elementos que no solo construyen un personaje y comparten literatura breve, sino que se insertan en una planeación de mercadeo en la que bolsas con motivos kamikaze, dijes de granadas y microrrelatos enmarcados primorosamente completan el arsenal de esta actriz-personaje.

En el perfil de los distintos sitios que ocupa en la red, Meraz se describe a sí misma del siguiente modo: “Monstruo de tinta en piel que busca desesperadamente el sosiego”.² Como una especie de epíteto, este verso la caracteriza igual que a un personaje, y define su motivación como escritora. La frase condensa los elementos que servirán de base para reflexionar sobre su obra. El monstruo, que es ella misma, o la propia Srita. Kamikaze, supone el carácter histriónico que subyace a su escritura, una que se inclina por explorar lo insoportable de las emociones que rebasan a los personajes. Es el sujeto que vive sin coraza, que recibe el mundo y sus golpes en los nervios, y que, por eso mismo, se revela en acciones intensas que rozan continuamente la muerte. Y ese monstruo hecho de tinta, de escritura, carga todas las máscaras, todas las posibilidades de representación que implica *piel textual*. Así, la escritura es el sitio para calmar y resguardar esas pulsiones que hacen de los personajes de Meraz seres deformes que atentan contra sí mismos.

La escritura, entonces, como ha dicho reiteradamente la autora, es el refugio del yo de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, de Julia en *Los abismos de la piel*, y de la propia Meraz en los vericuetos de ponerse en la configuración de seres afligidos por vivir. El presente estudio intenta rastrear la importancia que el lenguaje carga en la obra de la autora: en la novela

¹ Es el caso de Orfa Alarcón (1979), Maritza Buendía (1973), Norma Yamille Cuéllar (1977), Paulette Jonguitud Acosta (1978), Nadia Villafuerte (1978), Mariana Enríquez (1973), Samanta Shweblin (1978), Sara Uribe (1978), María Fernanda Ampuero (1976), Brenda Navarro (1982), Fernanda Melchor (1982), por mencionar algunas.

² En su blog *La curiosidad de las bestias*: <https://diablitalactea.blogspot.com/2011/12/tortugas.html?m=0>.

como medio para crear la enfermedad y la pérdida de memoria, que no disipa el lenguaje sino que lo transforma; y en el poemario para describir imágenes emotivas que comparte con la novela.

El cuerpo escrito

Los abismos de la piel es una novela corta que cuenta la historia de la entrega amorosa de Julia, una que se despliega en dos momentos: primero, en la cariñosa y abnegada dedicación que le da al “Minotauro”, su amante; después en el sacrificio que representa el accidente que sufre en moto, y que se lee como la última ofrenda al monstruo, como el instante en que renuncia y principia su fragmentación simbólica, cuando se rinde y la memoria empieza a abandonarla.

El relato tiene dos situaciones narrativas fundamentales. Por un lado, la descripción de los encuentros y desencuentros amorosos entre Julia y Efraín —el Minotauro—, que dan cuenta de una relación desigual en la que Julia se ha perdido a sí misma dentro de un estado de deseo continuo, satisfecho solo en la medida de los caprichos del amante. Por otro, el giro que da la historia cuando Julia, por accidente o intencionalmente, suelta la cintura de Efraín mientras viajan en moto a la velocidad que el anhelo por llegar a un hotel los impulsa.

Meraz ha manifestado que el antecedente de *Los abismos de la piel* es una serie de cartas en la que el personaje femenino se dirige a su amante a manera de desahogo. Sin embargo, el formato de relato epistolar no se guarda en la novela y, aunque lo que se lee es el discurso escrito de Julia, dirigido al Minotauro, parece más bien un subterfugio, otra vez de sobrevivencia, que ayuda a la mujer a superar los días al lado de un hombre que no está a la medida de sus aspiraciones amorosas. Escribe para hablarle, pero también porque es su modo de soportar la falta. Le dice al Minotauro: “Yo escribo... ¿Y tú?” (2013: 6), como si se preguntara cuáles son los recursos que él tiene para sobrellevar la vida.

En esa larga interpelación, que es buena parte del comienzo de la novela, Julia se dibuja como una mujer que desea. El resto de su vida solo es eso, lo que sobra. Que sea diseñadora, que tenga unos padres que mediocrementemente se preocupan por ella, que admire a Bruce Lee, que sepa y ame dibujar, son hechos irrelevantes que flotan sobre un cuerpo deseante que espera. Y en esa espera continua, escribe. Y espera y escribe, siempre al Minotauro. Es una demora que precede a la acción, que la aplaza y que en la expectativa se llena de intensidad: una acción continuamente pospuesta.

El Minotauro es tal, solo desde la mirada de Julia; solo desde su deseo y su disposición puede entenderlo como el cuerpo al que quiere entregarse, sin límites, sin restricciones, sin exigencias. Sin la adoración de Julia, el Minotauro es solo un hombre que en apariencia no la necesita, que difícilmente se impulsa para satisfacer su propio deseo y que parece incapaz de prodigar amor. El Minotauro, en ese movimiento casi imperceptible, apenas iniciado —como en el poema—, consume y agota el cuerpo de Julia; en ese desplazamiento, que suele tornarse feroz, se transforma en Minotauro y obtiene ese “bien” llamado Julia.

La novela engloba dos tiempos, por un lado, Julia y el Minotauro se contemplan o se distancian porque no coinciden sus deseos; y, por otro, se entregan en un acto apasionado que, como se encuentran siempre discordantes, es más un enfrentamiento que una dedicación amorosa. Son seres que, en su aparente quietud, están fraguando su *performance*: hecho de un solo movimiento del cuerpo y de las frases que van saliendo de él; de esta manera, los amantes se involucran en un acontecer de los cuerpos que, al no suponer del todo una entrega mutua, se presenta como una intención frustrada por no encontrar al otro. En esta insistencia se da una repetición, una imagen teatral que se multiplica en las distintas habitaciones de hotel, que sirven de escenario para un erotismo que es representación: un sentido dinámico de puesta en escena.

Una en la que a Julia le importa estar maquillada, y en la que las máscaras pueden ir desde la de prostituta hasta las de seres mitológicos que interactúan con el mismo monstruo:

Decir tu nombre en mí era un rito, tal vez. Una manera de nombrar un torbellino, una tormenta, un instante álgido, una eternidad minúscula, un dolor insalvable, un sabor conocido y reconocido que sorprendía siempre de manera implacable. [...] Sólo las bestias miran como tú; sólo las bestias desmiembran así el cuerpo de su presa. [...] Cuando me levante, me volverán a salir serpientes de la cabeza y, ese día, volveremos a estar listos para pelear. (2013: 26)

En una entrevista con Eve Gil, Meraz dijo en torno a la caracterización de Julia: “Para construirla, me hice las preguntas que se plantean cuando se va a representar a un personaje: ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿adónde va?, ¿cuál es su objetivo? Las respuestas señalaban al mismo lugar: él” (2014). En este sentido, la forma de Julia queda determinada como la de un personaje histriónico, es decir, uno que se desenvuelve de manera dramática. La novela está hecha a partir del monólogo de Julia, la brevedad del texto apoya esta construcción hecha a su vez de pequeñas escenas; es un discurso fragmentado que se va representando en diversos momentos, en los que el tono de voz cambia y da la impresión de un solo personaje difractado en distintos ecos. En general, muestra una expresión exaltada, que va perdiendo la tranquilidad conforme narra sus desencuentros con el Minotauro; la indiferencia del personaje la sumerge en un pozo de angustia que difícilmente puede controlar. Grita, implora ser escuchada, vista, tocada; mientras tanto, otra voz que sale de su interior intenta encontrarse sin él y recuperarse, inútilmente. Estos fragmentos hacen que la lectura dé saltos emocionales, en consonancia con un ritmo sincopado: lleno de pausas, impactos dramáticos, silencios. De ahí cierto carácter teatral que en la novela presenta al personaje en el mismo escenario, en la representación de un monólogo construido sobre las rupturas que la voz articula para poner en escena momentos y situaciones pasadas, que solo pueden volver a contarse en la puesta en marcha del cuerpo de Julia.

La idea anterior se apunta desde la primera página de la novela; allí no es Julia la que narra, la que escribe, como lo hará en el resto de la historia —aun cuando esté perdiendo la memoria—, sino un narrador externo que sirve para presentar a los personajes. Así, describe de manera poética la posición de Julia en la narración, pero la ambigüedad permite incluir al Minotauro; de esta forma, la historia se abre con un pequeño párrafo, un fragmento, que presenta a este ser doble como mítico. Este texto es, al mismo tiempo, tanto la introducción que pone a los personajes en medio del escenario (uno en el otro, como si del mismo individuo se tratara), como el colofón que alude al desenlace de Julia, rodeado de silencios y discordancias:

Se dice que tiene la cabeza y los puños palpitantes. Suele abrir los ojos en la noche a fuerza de tanto pensar. Canta y juega no para atraer a alguien; es sólo que no lo puede evitar. Hay quien afirma haberle visto los impulsos: corren historias sobre lo filosos que pueden ser. El género es incierto: se han visto huellas de macho y de hembra. Dejó escrito algo: “Lo que enloquece es la incongruencia”. De eso se deducen dos cosas: o que lucha desesperadamente para mantener la cordura, o bien, que simplemente ya se rindió. (2013: 5)

La motivación de la historia es el deseo hacia el Minotauro; los fragmentos marcan los golpes de ritmo que representan el vaivén de las emociones, y en esos fragmentos, lo que carga y muestra la desazón es el cuerpo mismo. El cuerpo se entrega a la expresión, por ello también se narra fragmentado. En este sentido, el personaje-histrión que es Julia se mueve en un cuerpo poético que a su vez se parte, y que con cada trozo expresa distintos momentos narrativos. Julia está volcada a su cuerpo y a lo que necesita para él, de ahí que todo sea existir, vivir y morir;

desmembrarse en frases donde habla continuamente de “abrir los brazos”, “manos hormigueantes”, “yema de mis dedos”, “cuerpo lleno de lunares”, “manos vacías”, “sexo”, “vulva que cobra vida”, “pechos claros y blancos”, ojos abiertos y cerrados; en cada parte de ese cuerpo hay un contenido dramático; es un escenario propio donde se representan los gestos que no se dan en apariencia, pero que interpretan, precisamente, las caídas profundas en la piel: “con el mismo cuerpo en el mismo estado y con la misma temperatura; con los mismos olores y las mismas carencias” (2013: 7-8).

El cuerpo performativo

En *El cuerpo poético*, Jacques Lecoq escribe sobre la manera de aprehender y desempeñar la creación teatral. En esta obra, el actor considera como parte de la materia escénica el cuerpo, y lo fragmenta para poder comprender sus funciones y posibilidades; destaca, entre estas propuestas, la de “la máscara neutra” como el rostro con el cual debe cubrirse el actor antes de encarar un personaje. En términos de discurso, puede equivaler a “la escritura blanca” que expone Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*; es decir, a la escritura “libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje. [...] La nueva escritura neutra [...] está hecha precisamente de su ausencia” (1986: 78).

El momento inmediato anterior a la puesta en movimiento del cuerpo del actor es uno de reposo que, dice Lecoq, “permite que la palabra nazca del silencio, y que así ésta —al evitar el discurso, lo explicativo— tenga más fuerza” (2003: 52). De igual forma, en la escritura el estado de neutralidad implica, afirma Barthes, “el modo de una nueva situación del escritor, [...] el modo de existir de un silencio” (1986: 79). En otras palabras, el actor sin historia y la escritura sin Historia.

Lecoq habla de “el cuerpo de las palabras” y sostiene que son “aquellas que ofrecen una verdadera dinámica corporal” (2003: 52); es decir, las palabras que poseen una profunda conexión con el cuerpo. Lo mismo que para el actor, esta idea funciona para la escritura de Meraz, también actriz, en la que Julia se cuenta y se edifica a sí misma como una construcción textual, porque se escribe, concentrada en recrear los matices y experiencias de su cuerpo. En consecuencia, el cuerpo doliente se hace visible en la palabra: sus movimientos se explican en ella. En este caso, la piel es texto, piel pulsante, igual que las frases cortas que hilan la novela. Así, la piel y el texto son dos tejidos que se implantan en una escritura híbrida: de cuerpos poéticos y palabras histriónicas. Escribe Julia: “Es que te me sales; te me sales del cuerpo cuando no estás dentro. Te me rezumas de entre las palmas y es entonces cuando las manos se me entrelazan en todo el rededor del sexo y entonces mi vulva cobra vida y te llama a gritos. Te llama a gritos porque tu nombre lo conoce muy bien” (2013: 11). Lo performativo radica en el vínculo estrecho que se da entre lo que escribe la protagonista y lo que hace. La novela va mostrando la transformación física y mental del personaje en su propia voz; la escritura que dice que escribe se entrelaza al mismo tiempo con la transformación del lenguaje, que logra poner frente a los ojos del lector cómo la escritura juega y puede engañar, porque dice lo que la protagonista narra, y a su vez muestra algo, que Julia ya no está en posibilidad de decir, solo de actuar: la enfermedad, la pérdida de memoria y con ella una identidad desdibujada.

Y en la representación que realiza el cuerpo de Julia, el nombre que grita es “Minotauro”. En el enfrentamiento amoroso, cotidiano, el cuerpo funciona como la cubierta que recibirá los golpes; sin embargo, el cuerpo que sufre siempre está dispuesto a la entrega, y la mujer que lo habita, una conciencia detrás de la máscara corporal, parece hecha de agua: fluye en torno al cuerpo del Minotauro, se adapta a la forma que él le dicta; puede desaparecer en un charco de

llanto o elevarse como una fuente radiante de placer. El nombre de Minotauro muestra a Julia como dueña de las palabras desde el comienzo, no solo porque escribe y es la que narra la historia, sino porque es la que designa el lugar, el cuerpo y el significado de cada una, lo que subraya la idea de lo performativo, en el que narra y representa a su vez lo que el Minotauro le pide. Ella determina las palabras que se acercan al cuerpo, las que mejor lo describen; y es quien puede despojar de nombre a Efraín o desplazarlo para ser de nuevo el Minotauro: “Tú no eres un toro nacido del mar. [Escribe Julia] Sólo eres un abogado” (2013: 15). El nombre designa el papel de Efraín en la historia de Julia y al quitárselo lo desmitifica como una manera de verlo humano y caído: “No vuelvas. [Agrega] Te quitaste la mitología toda de una sola vez” (2013: 16).

En *Los abismos de la piel*, después del accidente, Julia comienza a desprenderse del nombre y de la identidad; ya no le son familiares: “No sé... No sé [dice] Tampoco... Julia. Me llamo Julia... Hasta donde recuerdo siempre me han dicho Julia” (2013: 19). Se le diagnostica, objetivamente, una fractura de cráneo y derrame cerebral; las secuelas son imprevisibles. Julia sigue narrando, pero desde un lugar cada vez más distante. Se afirma que va perdiendo la memoria; sin embargo, lo que sucede es que va cediendo un espacio del cuerpo para ir ocupando otro. Julia no existe desde el principio de la novela; lo que ocurre al final, la permanencia del cuerpo y la partida de la memoria, solo constituye el desenlace de un estado al que está determinada desde el principio; a pesar de repetirse “Existo y soy sin ti. Existo y soy sin ti. Existo y soy sin nadie” (2013: 19), Julia *es* solo en la mirada del Minotauro. No tiene presencia en el cuerpo, sino que lo habita en continua fuga, en pequeños escapes que la ayudan a sobrevivir a la falta e inconstancia de su amante.

El espacio al que su padecimiento confina a Julia es el del lenguaje. El cuerpo dolido, enfermo, cede su presencia a las palabras porque, si bien parece que el transcurrir del tiempo va diluyendo los recuerdos de Julia, el lenguaje le permite sobrevivir (por lo menos durante el lapso que refiere la novela). Así, con los restos de memoria, Julia reconfigura un discurso compuesto de retazos y de situaciones reconstruidas. Se transforma en ese vertedero al que van a desembocar todas las cosas. Al perder la memoria, paradójicamente le queda la posibilidad de “nombrar” el mundo otra vez, de partir de esa escritura neutra de la que habla Barthes, y reconfigurarlo todo desde lo que va quedando de sí misma. La voz femenina del poemario *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, vinculada con la de Julia en la novela, dice en “Restos”:

Me queda el delirio y la soledad a ciegas.
 Me quedan las cenizas.
 Me queda el horizonte.
 Me queda el camino que no he andado.
 Me acompaña el desconcierto.
 Me queda el hilo de mis pensamientos que lo ata todo,
 que me guía,
 que me hace nudos,
 que me amaga. (2014: 34)

Lo que resta es doloroso; queda ese hilván con el que Julia enhebra un camino que, al mismo tiempo, no la deja andar. Después del accidente se deshace el discurso en hilos largos de frases, gotas de palabras gruesas que muestran la densidad de la nueva realidad que habita.

Los recuerdos se mueven y crean otros eventos; comienza a elegir, sin percatarse, qué quiere narrar. Como aquella historia que le relataba su madre: “Yo creo que lo que jamás se me olvidará es la historia que me contó mi mamá sobre esa mujer llamada Leucotea que estaba

enamorada del Sol. Pero, como siempre sucede, él estaba enamorado de una princesa” (2013: 64). Así, la primera versión de Julia cambia la de Ovidio en la que Leucótoe es hermana de Clitie, quien se enamora del Sol y este, a su vez, de Leucótoe. Después de que su hermana, por celos, la difama ante su padre, Leucótoe es condenada a ser enterrada viva. En consecuencia, el Sol se enfurece con Clitie y la desprecia, lo que la incita a entregarse a una contemplación eterna al dios, hasta que se convierte en una flor que lo sigue todo el día. Entonces Julia dice que Leucótea, quien es la traidora en su historia, vivió con unos monstruos en la cabeza que llegaron a “masticarle la paz”, que se quedó ciega por no apartar la mirada del sol y que los dioses se apiadaron de ella y la convirtieron en heliotropo.

La narración de la princesa y del Sol se despliega en varios planos de la novela. Por un lado, da cuenta del paso del tiempo y de los jirones de memoria que se van dejando tras la narración de Julia; por otro, esa pérdida de recuerdos hace que vaya reduciéndolos a lo que ella es, lo que resta de ella: una mujer que se busca en el lenguaje; es decir, el mundo se vierte en lo que es, en cómo es nombrado sin mayor significado, y ella lo reformula desde sí misma con el juego de las palabras. Por eso, cuando vuelve a narrar el cuento, importa no solo en la medida en que muestra que no recuerda que ya lo narró, ya que lo relata de otra manera, sino porque la nueva versión funde la historia —que no sabe de dónde viene— con la propia:

Lo que nunca se me va a olvidar, Minotauro, es la historia de Leucotea. Ella estaba enamorada del Sol, pero él amaba a una princesa. Leucotea hizo que el rey se enterara y él mandó matar a su propia hija. El Sol no lo pudo evitar. El sol nunca sabía por qué no podía evitar nada. Leucotea sentía que le mordían la cabeza unos monstruos y no volvió a vivir en paz. [...] Los dioses la convirtieron en una flor para que mirar al Sol no le doliera. (2013: 71)

Igual que la primera vez que narra la historia, Julia empieza diciendo que, a diferencia de cualquier otra cosa, no la va a olvidar porque piensa mucho en ella; también porque de tanto pensarla la ha hecho suya; de ahí que el Sol parezca menos divino, tan humano en su incapacidad para evitar las catástrofes. En esta versión, los monstruos son reales y no le mastican la paz, sino la cabeza. Mirar al Sol ahora le duele.

La tercera y última vez que cuenta la historia, Julia la reduce a las emociones que esta le produce. Ya no recupera la anécdota con los detalles, ya no importa a quién le sucedió, solo que es un relato triste que le ocurrió a una mujer por el odio de un hombre:

Yo supe que una mujer le hizo algo malo al Sol. Pero ella lo quería. Él la odiaba; no me acuerdo bien por qué. Para que la perdonara por lo que había hecho, lo miraba en el cielo, aunque los rayos de luz le atravesaran los ojos. Entonces los dioses se conmovieron y le hicieron un regalo: la convirtieron en girasol. (2013: 75)

En este caso, parece que una especie de culpa la pone nuevamente en el sitio que desde el comienzo ha ocupado frente al Minotauro: es otra vez una ofrenda, se entrega a él en espera de apaciguarlo. No importa qué ha hecho, lo único relevante es la necesidad que recuerda, la idolatría hacia su persona, idolatría que la lleva a un dolor extremo que no está dispuesta a dejar. Invierte las emociones y ya no es ella la que odia, olvida que lo odia. En relación con esto, la narradora se cuestiona sobre su personaje: “¿será que el olvido es una reconciliación? ¿Sabes por qué no es tu culpa? [se pregunta Julia] Porque esta hambre siempre ha sido mía y esta prisa también” (2013: 69). La última versión de la princesa-flor dice: “¿Sabías que el girasol es una mujer que busca al Sol porque se siente mala?” (2013: 77).

Lo que muestran estos pasajes es que la realidad ya no existe fuera de Julia, que tiene momentos en los que parece perder contacto con ella y que, en esta necesidad de suplir la falta de

referentes, reformula el lenguaje desde su nuevo lugar en el mundo. Ese espacio sigue desplegándose desde el cuerpo, pero, en este caso, ya no tanto el cuerpo histriónico lanzado con fuerza, hacia afuera, contra el amante, sino uno que trata desesperadamente de rescatar, dentro de su torrente sanguíneo, los hilos de memoria que se le escurren y se le escapan sin remedio.

Este nuevo lugar en el mundo, a pesar de su angustia, no es menos significativo. Por ejemplo, en el caso del cuento y de sus versiones, la confusión introduce también a otro personaje de la mitología: Leucótea. En la historia de Julia, ella es la mujer que se convierte en flor, y no Leucótoe, como ocurre en la de Ovidio, pero nombrar a Leucótea trae a la novela a la diosa blanca, una ninfa, y Julia es, como dice varias veces, la novia “clara como un trozo de luna blanca. [...] [de] pechos claros y blancos. [Dice al Minotauro] Antes he tenido que separar una camisa blanca llena de luna blanca” (2013: 17). “Nunca se me va a olvidar [agrega Julia] que yo soy tu novia clara como un trozo de luna blanca. Sí, que yo soy la de los pechos blancos, finos y tibios como una fruta madura cerca del corazón” (2013: 69).

Por otro lado, la historia de Leucótoe en Ovidio es narrada por una de las Ménades, Leucónoe, y ser ménade es una de las máscaras que Julia usa en las representaciones de amor frenético con el Minotauro: le dice que ella conoce una caricia que la ha hecho volar, y escribe: “No te diré cuál es porque parte del encanto es que suceda. Si te lo dijera, la utilizarías para aplacarme cuando me transformo en ménade o para cuando haya que darme la próxima mala noticia o para mentir” (2013: 23-24). Este recurso de las transformaciones es el que le permite abandonarse y dejar fluir el cuerpo —otra vez hecho de agua—, en impulsos como el que se lee en “Ménade,” incluido en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*:

Tengo las mandíbulas prestas para quien sea.
Estoy lista para arrancar las carnes y triturar los huesos.
Esta noche la cólera transita por todo mi cuerpo.
Mi sangre cabalga como una horda de hienas hambrientas.
Que nadie se acerque, que voy a matar. (2014: 60)

Una vez más se revela el uso de máscaras y la importancia de las transformaciones en la obra de Meraz. No solo los personajes se mueven por medio de dualidades, tal como deja ver el comienzo de la novela con la descripción ambigua que puede referirse tanto a Julia como al Minotauro, sino también a los personajes que se cruzan en el juego de la memoria: Leucótoe-Leucótea-Leucónoe-Julia. Estas transformaciones son las que van a dar pie al que parece parte de los trastornos de Julia, pero que en el discurso es un juego del lenguaje, en el que se pone en escena no solo el significado de las palabras, sino su importancia dentro de un texto que se enriquece en la brevedad y sonoridad de sus líneas: “Hoy pensaba en el nombre de las cosas,” afirma Julia, y comienza a lanzar fragmentos de escritura en los que reflexiona sobre el sonido de una palabra y sobre la forma en que dicho sonido la lleva, en apariencia, a una semántica distinta a la original: “«Distorsionar», por ejemplo. [Agrega Julia] Distorsionar me suena como a tornado que mueve de lugar todos los rincones. Como a saberse de repente otro y andar” (2013: 35). No se puede negar que la *torsión* está en la palabra, y que esa tormenta la ha tomado, la ha arrancado de su sitio, y la ha depositado en otro lugar, desde donde debe volver a caminar. Lo mismo cuando piensa en la palabra “morena”: “me suena como a sirena que sueña y que mora en la arena. Que busca el desierto. Que sabe que no es necesario volver. Que supo escapar” (2013: 48). Otra vez aparece la idea de la partida, de la pérdida de memoria como escape, como el abandono de un lugar que no se necesita. Y la recurrencia a esa otra dualidad en la obra de Meraz: el desierto y el mar. La mujer húmeda y la sedienta, la que se ha secado. Al respecto, en el poema “Hábitat”, de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, el yo poético dice:

Otra vez quiero ser un mar.
 Quiero que me salga espuma.
 Quiero volver a tener peces y pulpos.
 Quiero ponerme a borrar la arena a lengüetazos.
 Quiero arrullar a la luna.
 Otra vez.
 Ya después seguro querré volver a ser un desierto con sus serpientes por todas partes.
 Ya después volveré a prescindir de la humedad. (2014: 9)

En ese mismo orden de ideas, Julia cuenta que tiene que rellenar las palabras, pues le suenan huecas, sin sentido; así, parte las palabras, las abre y riega su significado: se vuelven prolíficas y dejan atrás, como Julia, lo que una vez fueron. Como “ahuyentar”, que le suena a aullar el nombre del Minotauro en medio de la noche; o “avezado”, que le hace pensar en un instante al que le salen alas y se echa a volar: “como lo que le pasa a mis recuerdos [dice]: se me están «avezando»” (2013: 56).

Como los recuerdos, se van volando los instantes en que el lenguaje juega con los dobleces de su sentido: “¿Caléndula? Me suena como a planta carnívora que sabe hablar; que miente y que dice piropos. Que muerde de a poco. Como tú. ¿A ti a qué te suena, Minotauro?” (2013: 57). El tiempo pasa y las palabras se aglutinan en Julia, en momentos que ya no son de vida, sino de deseo por asir sentidos: “Fenecer. Me suena como a nacer con fe. [...] Como a necesidad urgente de abrir los ojos y entender” (2013: 61). Y entre más significados bifurcados encuentra, más se ramifica su realidad. Por ello debe esforzarse por recordar su propia identidad —su nombre, el de sus padres— y, en consecuencia, comienza a grabarse; sin embargo, las palabras rotas, cada vez más frecuentes, se van acumulando hasta ser silencio: “Denuedo. Denuedo me suena como a cuando me haces nudos con tus dedos. Como a la necesidad que tienes de acariciarme el cabello y desenredármelo una y otra vez. Gracias por llegar. A veces dejas de ser el monstruo para convertirte en el héroe. Nunca nadie te va a querer como yo” (2013: 67). “¿Acuarela, dijiste? [...] Nadie lo sabe, pero Acuarela es un nombre de mujer que, en el agua, cambia de color” (2013: 68). Sobre “bosquejo”: “Esa palabra suena como a bosque que algo le duele. Como a bosque que sabe llorar” (2013: 72). “¿«Encallar»? Sí, sí me gusta encallar. Encallar. En-callar. Me suena como a quedarse quieto y en silencio. Como a tragarse el llanto y esperar” (2013: 75).

El cuerpo disuelto en escritura

El final de la novela muestra a Julia un tanto a la deriva: “Es mejor si camino sabiendo que este río de concreto también va corriendo por debajo de mis pies” (2013: 78). A su vez, en consonancia con el fluir de Julia, en “Los nudos de la garganta,” de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, la voz femenina que parece hilar casi todos los poemas expresa:

Que este río no me lleve. Que la corriente no me arrastre. Que me alcance el aire.
 Que no me estrelle con los ojos cerrados en una avenida. Que detengan la rotación
 de la tierra unos minutos. [...]
 Que suceda.
 Que la vida me suceda. (2014: 15)

Por su parte, la novela termina en medio de la existencia misma, en el fluir del tránsito de la calle a la que se lanza la protagonista, en el centro del mundo que *sucede*. En ese punto acaba,

y se augura que es la puerta al silencio: un lenguaje otro, el otro lenguaje, la dominará y volverá a ser una mujer-cuerpo hecha de palabras.

Pero el cuerpo está enfermo y dolido, porque lo domina una memoria partida. En este sentido, la escritura como recurso de sobrevivencia es una constante en la obra de Meraz. El cuerpo que duele solo puede existir a plenitud y decirse por medio del lenguaje y en la escritura; el personaje se transforma y sufre una metamorfosis: de ser una mujer-ofrenda pasa a ser una mujer-palabra. Este cuerpo enfermo muestra un segundo momento en la novela; antes del accidente, Julia es un cuerpo que se entrega continuamente en una ilusión de felicidad que no comparte con su conciencia, quien sabe que el Minotauro no está realmente para ella; ahora, después de los golpes que Julia sufre por la caída de la motocicleta, el dolor ya no está solo en la falta de afecto, sino que trasciende la emoción y se vuelve físico. La palabra va a dar cuenta de esto al momento en que Julia se transforma en una mente que empieza a disolverse tanto por el dolor emocional, como por la pérdida de memoria derivada de las heridas que tiene en la cabeza.

En el poemario se exploran de manera particular los tópicos recurrentes de la novela; el lenguaje cuidado y trabajado en el primero permite paladear de otra forma, con otro ritmo, las emociones y temas violentos de la segunda; la fragmentación de los poemas los expone como pequeños impactos que se precipitan en el encadenamiento de los versos. Todos muy breves, con rima libre, muestran múltiples elementos que, como tentáculos, salen y se extienden por las páginas de la novela, con la que se comparten versos como el de “nadar es como volar en un acuoso cuadro de Dalí” (2013: 71), del poema “Submarina”: “Entonces me metí al agua y me convertí en arañita de agua dulce. / Nadar es como volar en un acuoso cuadro de Dalí. / Uno sale escurriendo de felicidad” (2014: 11). Así, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* es el contenedor del universo, adonde va a parar todo. Los guiones del título dan a entender que esa frase está dentro de la anterior, que la suma de todo está visualmente incluida en ese vertedero que es una sola palabra que da cabida a la totalidad. Como si esa palabra solitaria en realidad fuera la nada que absorbe a la otra, la frase pletórica que, a su vez, supone lo absoluto y que se abriga en aquella, que parece solo un cuenco.

Y ese vertedero es un yo poético femenino que cruza el poemario, excepto en “De minotauros y otros laberintos”,² que representa una sola voz, una semejante a la de Julia. De este modo, el poemario conjuga todas las cosas porque, igual que en la novela, reúne a los contrarios, es decir, aquí yace tanto lo uno como lo otro. Se organiza también sobre ideas duales, caminos bifurcados que agregan posibilidades de significado. El poemario mismo es “el otro” de la novela; la Srita. Kamikaze lo es de Meraz; y la voz de Julia, Leucótea, se ramifica en los versos de los poemas.

Al comienzo de *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, Benjamín Mayer Foulkes, editor de la colección, incluye un poema en relación con la escritura y su lugar en un cuerpo enfermo o dolorido. En dicho texto, compuesto de frases dispersas y dinámicas, se afirma que “La escritura pende del cuerpo” (Quiroz Luna, 2014: 15), idea que define gran parte del proceder creativo de Meraz, para quien, al menos en apariencia, la escritura surge de las vivencias del cuerpo, de las que tiene el personaje en la novela, así como de las que llenan las imágenes de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, las cuales provienen de un cuerpo sufriente,

² En este poema se encuentra la única voz masculina, que representará también la imagen de la bestia, pero esta vez enfrentada por Teseo. Aquí, la voz femenina no se halla en el poema, sino en derredor, fuera de él, en el resto de los poemas que componen *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*. Asimismo, resulta relevante señalar que el último verso de este poema también aparece en la novela: “No he olvidado el cordón de salvación por si necesito regresar./ Uno nunca sabe./ Me llamo Teseo y voy por mi enemigo;/ porque donde está mi tesoro, está mi corazón” (2014: 20).

enfermo, ya sea por las secuelas del accidente, ya —con mayor frecuencia en ambos textos— por la falta de amor y de coincidencias.

En la obra de Meraz, la escritura está sujeta al cuerpo, porque el dolor que se vive empuja a los personajes a volver a la palabra. Lo que no se puede pronunciar, se escribe. En este sentido, los cuerpos de Julia y el que cruza *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* se deshacen, por su incapacidad para relacionarse con el mundo, y se rehacen en la escritura; en opinión de Marcela Quiroz Luna, son “cuerpos que hacen de la escritura su gesto comprensivo” (2014: 31). A su vez, en el poema “En casa”, la falta de memoria, o la imposibilidad para moverse, llena la carencia en cuanto acontece la palabra:

Aquí te espero vestida de acentos;
despeinada de tantas vocales,
invadida de palabras graves y cubierta de adjetivos nuevos.
Decorada con todas estas letras que se me desgranar;
acostada en línea recta y siempre de manera horizontal.
Con los diptongos bien puestos; con las comas necesarias...
Con los puntos en suspenso.
Aquí, donde la lengua ocupa el lugar por completo.
Aquí, en el lugar perfecto. (Meraz, 2014: 23)

En este poema, “el lugar perfecto” y de resguardo al que se alude es el lenguaje, la escritura. Y en la novela, lo que le sucede a Julia, la pérdida del cuerpo en la partida de la memoria puede leerse como una metáfora de lo que acontece en la poesía, en la que todo lo que está presente es un lenguaje en juego, exento de narración y hecho de imágenes. El cuerpo que simbólicamente se pierde en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* es uno que sufre, se exalta, se define una y otra vez en la ruptura, y en los poemas se reconstruye en formas diversas que se disuelven continuamente para, en el siguiente verso, ser algo más. En el poemario hay un “*darse en cuerpo a la palabra*” (Quiroz Luna, 2014: 35), es decir, “entender la escritura con el cuerpo, hacerla con el cuerpo y padecerla si es preciso” (Quiroz Luna, 2014: 50). Esto define la obra de Meraz: comprender el proceso de escritura, sostiene Barthes, como “salvamento de la propia finitud, del dolor silencioso de la enfermedad, de la soledad, del duelo, del cuerpo que registra la degradación de su existencia” (1978: 48). Así lo vive Julia; la desaparición del cuerpo tiene que quedar inscrita; por eso graba su voz cuando cree que no puede escribir más, cuando el discurso coherente y objetivo, el cotidiano, se transforma en poesía. Entonces, eso que antes era pura piel, se convierte en un cuerpo expuesto. Según Barthes, “el texto no puede contar nada, se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria” (1978: 16). A esta idea, Quiroz Luna añade: “el cuerpo diagnosticado al reposo, al silencio y al aislamiento se encuentra obligado a *estar* en su propio tiempo, viviendo a profundidad y sin posibilidad de tregua su devenir refractado” (2014: 54). Al respecto, el yo poético de “Ver, oír y callar” de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* dice:

Quisiera saber un poco más del silencio.
Aprender más del asunto de callarse la boca,
la cabeza, los labios y las promesas.
[...]
Y yo que siempre termino diciéndolo todo;
como si las palabras fueran ráfagas de voz tratando de multiplicarse entre las vocales
y las consonantes que en el trayecto buscan su lugar.
[...]

Yo que grito todos los nombres posibles para ver si encuentro el que le pertenece a las cosas del mundo:

[...]

Lo intentaré de nuevo.

Quisiera saber un poco más del silencio.

Quisiera saber un poco más.

Quisiera saber.

Quisiera.

Silencio. (2014: 53)

El “devenir refractado” del cuerpo es esa desviación que hace cuando está dañado, para alcanzar nuevos trazos, y que a través de la escritura se traduce en una difracción, es decir, un proyectar el cuerpo en las palabras y en las imágenes que con estas se pueden configurar. Dice Barthes a propósito: “La escritura pasa por el cuerpo” (1978: 91), lo que supone que “al escribirme [...] soy, yo mismo, mi propio símbolo, soy la historia que me sucede: en rueda libre dentro del lenguaje, no tengo nada con qué compararme” (1978: 70). Solo así el mundo vuelve a adquirir sentido: no hay un antes con un espacio previo en el que Julia deba encajar. La historia, que es el círculo de emociones mencionado en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, no es otra sino la de la escritura. Ahí no hay pérdida, todo es ganancia en el lenguaje. Está hecho de puntos sensibles que se inscriben en la forma de la poesía, en *texturas corporales* sobre las que se escribe. En opinión de Jacques Derrida, “la superficie de mi cuerpo [...] debe comenzar por exponerse en el mundo” (1995: 137). Y el ritmo de la poesía es, según Quiroz Luna, el de una interioridad que refleja “el dolor y sus tiempos de espaciamento en la palabra” (2014: 95). Son las historias que surcan el interior de un cuerpo doliente. En el poema “Éxodo” de Meraz, el yo poético expresa: “Huyo de tus ojos. Me aferro a lo que tengo que no es nada: sólo las líneas que me suceden. Te tengo, pero la historia contigo es corta y yo necesito escribir más. Mucho más” (2014: 13). Así, estas texturas corporales sobre las que se escribe también son las que se leen y las que, en palabras de Quiroz Luna, “sobre las vibraciones debajo de la piel, de la hoja” (2014: 78) permiten tocar un tejido textual emotivo, que no solo da una escritura, sino que justifica la presencia de esa escritura en la misma necesidad de escribir. Al respecto, en el poema “Vida” de Meraz se lee:

Sigo caminando y escucho las palabras que atraviesan el parque para llegar hasta a mí: palabras sueltas, libres de significado dichas con entusiasmo;

[...]

palabras que ahora son mías.

Dejo entonces de ser un cadáver andante movido por los hilos de la obligación.

Me salen alas.

Me salen alas y puedo escribir.

Puedo volver a escribir que la vida me pega en la cara.

Que eso es lo verdaderamente importante.

Que eso es lo que nunca se me debe olvidar. (2014: 42-43)

Y eso es lo que las aguas del Leteo no le arrebatan a Julia, es lo que le resta, lo que permanece de ella para dar constancia de sí y para no perder por completo el vínculo con la realidad. El cuerpo enfermo, el que queda lacerado por el accidente y por un amor incompleto, es el que se va al final de la novela. La voz que persiste, la que se dice en ausencia del cuerpo, implica un movimiento de lenguaje hacia la inscripción. Según Derrida, “dar el resto en la escritura es dar lo que se puede, lo que la palabra como marca permite, en tanto marca que «no está presente ni ausente».

[...] entregar(se a) aquello que resiste entre el texto y el cuerpo esperando sin esperar lo que quede de ello, su resistencia” (en Quiroz Luna, 2014: 91).

Por último, vale la pena resaltar lo que Meraz dijo, en entrevista con Gil, sobre Julia: “como autora, en ella trato de responderme sobre la inevitable lucha entre la razón y el instinto, entre el placer y el displacer, entre la autoinmolación y la supervivencia” (2014). Y el resultado de esa tensión en medio de los opuestos es el lugar del *entre* donde parecen poder convivir los contrarios para ser más productivos en significados; es el sitio al que Julia fue empujada por la pérdida de memoria: el espacio posible para el juego con el lenguaje.

Lourdes Meraz ilustra de forma importante el tipo de escritura que las autoras latinoamericanas han buscado en la última década. Textos en su mayoría cargados de temas sociales y de una lectura renovada de lo femenino, que cuando, como en Meraz, exploran el espacio de lo íntimo, ya no lo hacen desde una retórica sosegada y edulcorada. A esta generación le importa dar cuenta de emociones duras que reflejen personajes que en su degradación parecen más reales. En Meraz se combina la crudeza de una anécdota con el uso acertado del lenguaje, que logra transmitir la vinculación entre la idea del cuerpo femenino y la tortura emocional que puede padecer. En este sentido, ese lenguaje se presenta como el crisol en el que su juego vierte en poesía el total de todas las cosas, una que conjuga silencios y voces pulsantes, que muestra que no solo hay belleza en la palabra, sino, sobre todo, fealdad.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986): *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores.
- (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Fombona Zuloaga. Caracas, Monte Ávila Editores.
- DERRIDA, Jacques (1995): *La voz y el fenómeno*. Trad. Patricio Peñalver. Valencia, Pre-textos.
- GIL, Eve (2014): “Los abismos de la piel es más que intimista; es un monólogo. Charla con Lourdes Meraz/Escritora”. *Siempre!*, el 18 de octubre de 2014. Recuperado de <http://www.siempre.mx/2014/10/los-abismos-de-la-piel-es-mas-que-intimista-es-un-monologo/> [01/06/2017].
- LECOQ, Jacques (2003): *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Trad. y adapt. al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona, Alba Editorial.
- LIMÓN, Eduardo (2014): “Rastros. Entrevista con Lourdes Meraz y Adrián Cuevas”. *Triángulo de Letras*. México: Canal 22. TV. Grabación 9 de junio de 2014. Transmisión en la Ciudad de México: 20, 21 y 23 de agosto de 2014.
- MERAZ, Lourdes (2013): *Los abismos de la piel*. México, Editorial Terracota.
- (2014): *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*. México, Editorial Literal.
- QUIROZ LUNA, Marcela (2014): *La escritura, el cuerpo y su desaparición*. México, CONACULTA.

© Berenice Romano Hurtado



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

“EL HOMBRE SIRENA” DE SAMANTA SCHWEBLIN, O LOS ELEMENTOS NEOFANTÁSTICOS EN LA CONTEMPORANEIDAD

Jorge Antonio Sánchez Rivera

Boston University

jasr@bu.edu

Resumen: Samanta Schweblin se ha consagrado como una de las escritoras contemporáneas más leídas y sus cuentos han sido abordados desde diversas ópticas teóricas que incluyen lo fantástico o lo siniestro. Sin embargo, algunos de sus relatos se pueden analizar desde la poética de lo neofantástico porque estos difieren de otros géneros en su visión, intención y modo de operar. Varios de sus relatos utilizan una metáfora epistemológica para explorar el propósito principal de la ficción neofantástica: el ser humano contemporáneo y su mundo. Precisamente, Schweblin logra entrever dentro de sus cuentos situaciones que atañen a lo que Giorgio Agamben define como “lo contemporáneo”. Así, pues, este artículo examinará el cuento “El hombre sirena” para demostrar que la autora se vale de la poética de lo neofantástico para explorar y profundizar en la sociedad contemporánea y en conceptos como el androcentrismo, el falogocentrismo y el deseo de libertad de la mujer.

Palabras clave: neofantástico, metáfora, contemporáneo, androcentrismo, identidad de género

SAMANTA SCHWEBLIN’S “EL HOMBRE SIRENA” AS REPRESENTATION OF THE NEO-FANTASTICAL ELEMENTS IN CONTEMPORANEITY

Abstract: Samanta Schweblin has established herself as one of the most widely read contemporary authors. Her short stories have been approached from various theoretical perspectives that include the fantastic or the uncanny. However, some of her short stories can be analyzed through the neo-fantastic poetic because they differ from other genres in their vision, intention and *modus operandi*. Her short stories use an epistemological metaphor to explore the objective of neo-fantastic fiction: the contemporary human being and his world. In fact, with her short stories Schweblin manages to glimpse at situations that concern what Giorgio Agamben defines as “the contemporary”. Thus, this article will examine the story “El hombre sirena” (The Merman) to demonstrate that the author uses the neo-fantastic to explore and delve into contemporary society as well as into concepts such as androcentrism, phallogocentrism and the desire for freedom of woman.

Keywords: neo-fantastic, metaphor, contemporary, androcentrism, genre identity

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.935>

Recibido: el 28 de agosto de 2020

Aceptado: el 10 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Samanta Schweblin es una escritora argentina que ha obtenido un lugar consagrado en la literatura hispanoamericana actual¹ y que se inscribe dentro de una tradición literaria reconocida a través de relatos que exploran el género fantástico. La autora dialoga con el canon del género fantástico hispanoamericano, el cual posee autores renombrados como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Rosario Ferré o Silvina Ocampo. A pesar de que Schweblin escribe en actualidad, con temas y sucesos que atañen a la contemporaneidad (Sánchez Rivera, 2020: 118), esta, a su vez, mantiene una distancia suficiente en relación con la historia literaria para dialogar con el pasado —con la tradición literaria— mientras indaga en situaciones del presente. Dicha capacidad de explorar y profundizar en temas o situaciones que corresponden al presente sin ignorar las ideas o sucesos de otros tiempos es una de las características del ser humano contemporáneo según el filósofo italiano Giorgio Agamben. Para sostener dicho diálogo, la autora argentina se vale en algunos de sus cuentos de la poética de lo neofantástico y aborda eventos o enigmas de la contemporaneidad que requieren del lenguaje renovado de lo neofantástico para expresar lo que resulta incomunicable con nuestro conocimiento lógico-científico. Al tomar el planteamiento anterior como punto de partida, en este artículo se analizará cómo la escritora utiliza el lenguaje metafórico de lo neofantástico para explorar temas o situaciones que atañen al ser humano contemporáneo, a su sociedad y a la tradición literaria. Específicamente, examinaré el cuento “El hombre sirena”, contenido en la colección *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017), y, basándome en los planteamientos teóricos de Jaime Alazraki, Giorgio Agamben, Pierre Bourdieu, Rita Segato y Judith Butler, demostraré cómo la imagen del hombre sirena critica la tradición simbólico-literaria androcentrista y el pensamiento falocentrista en cuanto a la identidad de género. Asimismo, argumentaré que la metáfora neofantástica del hombre sirena contiene varias interpretaciones y que una de ellas es el deseo de libertad de la mujer ante la sociedad androcentrista, una situación que apela al ser humano, la sociedad y el mundo contemporáneos.

Primeramente, habría que aclarar que no todos los escritores ni sus obras mantienen esa cualidad de “lo contemporáneo” a pesar del tiempo. Según Agamben, la capacidad de profundizar en el presente mediante el diálogo con otros tiempos es un rasgo que distingue al escritor contemporáneo:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones [...]; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. [...] La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. (Agamben, 2011: 18-19)

¹ Quiero destacar a tres críticos que han notado el valor literario de Schweblin: Elsa Drucaroff, Agustín Prado Alvarado y Ana Gallego Cuiñas. La primera ha declarado que Schweblin es quizás la mejor cuentista de su generación, en otras palabras, de la segunda generación de la postdictadura en Argentina (2011: 120, 213-215); mientras que Prado Alvarado ha expresado: “Samanta Schweblin, no solamente es una de las mejores cuentistas del orbe hispano, sino que muchos de sus cuentos, realmente magistrales, los podemos considerar como parte de los nuevos derroteros dentro de la tradición fantástica hispanoamericana” (2017: 15); y Gallego Cuiñas menciona la consagración de la escritora dentro de los escritores del siglo XXI (2018: 11) y su alcance en el ámbito internacional (2020: 75-76).

A esta descripción, el filósofo añade que el artista contemporáneo contempla o mira fijamente a su propio tiempo (presente), mas no para observar sus “luces”, sino su componente oscuro, sus tinieblas; es el autor quien escribe sobre la “oscuridad” del presente (Agamben, 2011: 21). Luego arguye que dicha característica de observación es una habilidad singular, pues “implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces”, y agrega: “Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su Íntima oscuridad” (Agamben, 2011: 22). Cabe añadir que un escritor contemporáneo, dentro de esa oscuridad de su tiempo a la que se fija su mirada, entrevé destellos de luz que no toda persona reconoce fácilmente, son seres “raros”, lo que “significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. [...] Y nos permite, además, reconocer en la tiniebla del presente la luz que, sin poder alcanzarnos jamás, está permanentemente en viaje hacia nosotros” (Agamben, 2011: 23-24). De manera que solo algunos escritores pueden entrever dentro de las tinieblas del presente las ideas, situaciones o eventos que pasan inadvertidos para otras personas. Estos establecen un diálogo con el pasado y el futuro, pues evocan, rememoran y revitalizan aquello que se ha declarado muerto o parte del pretérito (Agamben, 2011: 26).

Ciertamente, Schweblin forma parte de esos autores que Agamben considera contemporáneos, porque reflexiona y escribe sobre la actualidad mientras se dista de esta para dialogar con otros tiempos, o sea, con la tradición literaria del género fantástico en Hispanoamérica² y con los temas o situaciones que continuarán preocupando al humano en el futuro próximo: la violencia doméstica, la pedofilia, las nuevas tecnologías, el machismo, el campo y los nuevos retos que enfrenta, la identidad de género, entre otros (Sánchez Rivera, 2020: 119-120). Ahora bien, como mencioné anteriormente, para examinar y ahondar en esos sucesos, entes y situaciones que conciernen al ser humano contemporáneo y su mundo, la autora bonaerense utiliza elementos neofantásticos en gran parte de su cuentística.³ La poética de lo neofantástico, desarrollada por Jaime Alazraki para estudiar los relatos de Julio Cortázar, sirve para explorar y expresar mediante una metáfora epistemológica sucesos que resultan incommunicables en el lenguaje común. Conviene explicar esta poética, su diferencia frente al fantástico tradicional y el lenguaje metafórico del que se vale para aproximar al lector a situaciones inexpresables por el lenguaje común del ser humano.

Lo fantástico nuevo, a diferencia del género tradicional del siglo XIX, no se propone estremecer ni horrorizar con un evento sobrenatural, sino que expande la realidad acostumbrada y permite la entrada de un orden alterno, sin estos negarse (Alazraki, 1983: 35). Ciertamente, dentro de la ficción neofantástica, lo insólito se suscita desde la cotidianeidad, y tal evento “prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción

² Diversos críticos han estudiado las tangencias, ecos o diálogos entre los relatos schweblianos y la tradición fantástica hispanoamericana, conviene resaltar los textos de Flavio García y Julia Livellara Abrile.

³ Petra Báder, Agustín Prado Alvarado, Jorge Antonio Sánchez Rivera o Julia Livellara Abrile son varios de los críticos que señalan que algunos cuentos schweblianos pueden estudiarse desde el prisma de lo neofantástico.

del mundo, que modifica la organización del relato [y] su funcionamiento” (Alazraki, 1983: 28; cursivas en el original). Alazraki abunda sobre su definición de lo neofantástico:

Desde el comienzo mismo del relato, la escala realista se yuxtapone a la escala fantástica, cada una gobernada por una clave diferente [...] en casi toda la ficción neofantástica, no hay un proceso gradual de presentación de la realidad para finalmente abrir en ella una fisura de irrealidad [...] el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos. (Alazraki, 1994: 69-70)

Por consiguiente, se comprende que tanto la visión como la intención del texto neofantástico difieren del género fantástico tradicional.⁴ También el *modus operandi* del cuento neofantástico es distinto, pues, como se lee en la cita anterior, no hay en estos cuentos una presentación de la realidad conocida por los lectores para gradualmente socavarla con un evento sobrenatural que desestabiliza esa realidad. Por el contrario, en el texto neofantástico, la realidad conocida y el nuevo orden se aúnan sin negarse, sin violarse, sin causar un detente de lectura (Alazraki, 2010: 796).

Asimismo conviene señalar que el elemento neofantástico se proyecta a través de metáforas epistemológicas que intentan aproximar al lenguaje un sentido incomunicable del relato y que ayudan a “aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (Alazraki, 1983: 35). Estas metáforas no admiten interpretaciones unívocas de lo que sustituyen en el texto: contiene un tenor, o la parte de la imagen que se busca definir o describir, y un vehículo, o la parte de la imagen que define o describe, por comparación, al tenor de la metáfora. La comparación establece una relación en la que tenor y vehículo se reconocen, y que se llamaría “base” (Alazraki, 1983: 38-39). La base, en todo caso, “alcanza una apertura” y, dentro del espacio limitado que abre la relación entre tenor y vehículo, “entra un número ilimitado de posibles interpretaciones [...] y en esa metáfora reconocemos una dimensión ontológica que trasciende al personaje mismo para hacerse experiencia de cada lector” (Alazraki, 1983: 39-40). Por lo tanto, dentro de la apertura que se establece entre el tenor y el vehículo de las metáforas neofantásticas cabría una miríada de interpretaciones que dependen de los lectores y de su experiencia durante la lectura; de ahí que las metáforas eludan la univocidad interpretativa. De esta forma, lo neofantástico explora y profundiza en el ser humano y su experiencia en el mundo, pues dentro de la ficción neofantástica, el único objeto ambiguo y enigmático es el propio ser humano, y no otros seres maravillosos. Estos textos se aproximan, por ejemplo, al inconsciente humano, a los entes extraños que moran en la llamada realidad, al avance exponencial de la tecnología o a las relaciones humanas. En este sentido, las metáforas connotan

⁴ Cabe citar a Alazraki para dar cuenta de su explicación sobre la visión e intención del cuento neofantástico: “Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [...] una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad [...]. En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico” (Alazraki, 2010: 794).

los aspectos de la condición humana y apuntan a situaciones que permanecen ignotas para cualquier persona y que el ser o escritor contemporáneo puede inteligir y traducir mediante sus narraciones.⁵

Precisamente en relatos como “Conservas”, “Mariposas”, “Pájaros en la boca”, “Matar a un perro” o “En la estepa” de Samanta Schweblin se pueden percibir estas metáforas neofantásticas que proyectan y expresan situaciones o entes inexpresables a través del lenguaje común y que indagan en el ser humano y su mundo.⁶ Sin embargo, conviene analizar el cuento “El hombre sirena” para demostrar cómo dichas metáforas apelan a la contemporaneidad y permiten entrever varios tenores que ahondan en la experiencia de mundo de los lectores actuales a la vez que establecen un diálogo con el canon de la literatura fantástica de Hispanoamérica y con los temas que figuran en el presente y futuro próximo del ser humano.

“El hombre sirena” ante la tradición simbólico-literaria y la identidad de género

En el cuento breve “El hombre sirena”, una mujer narra en primera persona el momento en que se encuentra con un hombre sirena en el muelle cerca del bar donde bebía café mientras esperaba por su hermano. Ella ve la columna de hormigón donde está sentado el hombre sirena, determina ir hasta allá, se acerca y conversa con él. Habla de su madre, luego de su hermano Daniel y su obstinación en controlarla a ella, quien narra, pues este quiere saber dónde está, con quién habla, qué hace, prácticamente todo lo que acontece en su vida. Aun mientras conversan, la protagonista espera a que el hermano la busque tal como supuestamente habían quedado. Entonces, la narradora le habla de la condición de salud que padece la madre y, por último, conversan en torno a una posible cita posterior entre el hombre sirena y ella. Estos se besan y la narradora se percata de que, después de esa experiencia, nada seguiría igual en su vida. Daniel llega y la busca en el bar; ella lo ve y baja del hormigón para encontrarse con él. Este le dice que es tarde y que el médico los mataría. La narradora trata de desafiar a Daniel, mas cede ante la imposición de su hermano y observa cómo el hombre sirena se despide de ella, quien piensa en que, al otro día, ese ser estaría allí esperándola.

Lo primero que debo comentar es que la poética de lo neofantástico funciona como una herramienta efectiva para analizar el cuento, pues en la narración se advierte que la escala realista y la fantástica se aúnan sin negarse; la llamada realidad y el ente fantástico forman parte de un mismo orden. Asimismo, desde la primera oración se demuestra que la visión, intención y el *modus operandi* de este relato distan del fantástico tradicional:

Estoy sentada en el bar del puerto, esperando a Daniel, cuando veo al hombre sirena mirarme desde el muelle. Está sobre la primera columna de hormigón, donde el agua todavía no llega a la playa, a unos cincuenta metros. Tardo en reconocerlo, en entender qué es exactamente, tan hombre de la

⁵ Es fundamental subrayar en la diferencia entre el género fantástico tradicional y el neofantástico porque: “Once this distinction has been made, we have not only a new label but a more effective critical tool for understanding these fictions that [...] both accept and reject all interpretations. Sometimes these interpretations [...] tell us more about the interpreter than about the text being interpreted” (Alazraki, 1999: 12).

⁶ Remito al lector interesado al texto *Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de Julio Cortázar y Samanta Schweblin* que se encuentra en la bibliografía de este trabajo.

cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo. Mira hacia un lado, después tranquilamente hacia el otro, y al fin vuelve a mirar hacia acá. (Schweblin, 2017: 99)⁷

Se ve, por un lado, que la intención de este relato y del elemento neofantástico (el hombre sirena) no es sorprender, estremecer ni horrorizar al lector ni al personaje principal. Por otro lado, se observa que no hay un proceso de presentación de la realidad conocida para luego socavarla con un evento sobrenatural que deja en duda al lector sobre las leyes que imperan en ese mundo, sino que ambos órdenes (el reconocido y el sobrenatural o maravilloso) conviven en armonía. De modo que la visión, intención y el *modus operandi* del relato apuntan a la poética de lo neofantástico más que al fantástico tradicional. No obstante, faltaría analizar la metáfora neofantástica del hombre sirena para dilucidar los silencios u omisiones que la ficción contiene.⁸

En definitiva, el hombre sirena es una imagen de suma importancia en el cuento porque rompe la convención tradicional de lo que es una sirena, pues como menciona Paula C. Garrido, “La sirena, criatura que pertenece a la mitología griega, es una creación literaria por antonomasia cuya representación se encuentra altamente codificada. Aquí [en «El hombre sirena»] es tomada como punto de partida para transgredir la convención” (Garrido, 2014: 177). Ciertamente, basta leer lo que registran dos diccionarios de símbolos sobre la sirena para notar que la metáfora del hombre sirena hace una ruptura con la representación que la tradición literaria ha perpetuado en el imaginario colectivo: “mitad mujer, mitad pez; divinidad de las aguas” (Cooper, 1978: 64; traducción propia);⁹ “Figura simbólica que aparece bajo dos aspectos principales, como mujer-pájaro o como mujer-pez” (Cirlot, 1992: 415). Aun la narradora del cuento dice: “Contra la idea que se tiene de las sirenas, hermosas y bronceadas, este no solo es del otro sexo sino que es bastante pálido” (Schweblin, 2017: 99). Así pues, podría interpretarse que la metáfora del hombre sirena implica también una ruptura contra el sistema ideológico y literario masculino que ha determinado y regido la imagen de la sirena como un ser mitológico o como un símbolo designado a la mujer. Si se remembran las palabras de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina en el orden social del mundo y en los sistemas perceptivos, de pensamiento y acción del ser humano: “el principio masculino aparece como la medida de todo” (Bourdieu, 2000: 27-28); entonces se comprende que la visión androcéntrica sea la que haya imperado sobre la imagen de la sirena como un ser únicamente femenino dentro de la tradición mitológica y literaria. Sobre esa visión androcéntrica que no necesita justificación para existir Bourdieu comenta:

⁷ Este inicio en que el elemento fantástico nuevo se aúna a la llamada realidad sin ambos negarse y sin horrorizar o estremecer al lector o al personaje principal remite al cuento “Axolotl”, de Julio Cortázar, cuya historia también muestra el elemento neofantástico desde las primeras líneas y con la misma cotidianeidad con que se lee la aparición del hombre sirena. Este efecto, como he aludido, explicita claramente la diferencia o distancia entre lo neofantástico y lo fantástico tradicional. Remito al lector interesado a la edición a cargo de Jaime Alazraki de la colección cortazariana *Final del juego* listada en el apartado de Bibliografía del presente trabajo.

⁸ Cabe citar a Petra Bäder, quien ha notado los rasgos de ambigüedad y de omisión en los cuentos de Schweblin: “El uso frecuente de la omisión de referencias da lugar a la ambigüedad, otro rasgo característico de la narrativa schwebliana [...]. En suma, la ambigüedad o lo heterogéneo de los cuentos reside en que el lector debe rellenar con sentido los huecos, estos pozos que Schweblin deja abiertos” (Bäder, 2014: 192, 197).

⁹ “half-woman, half-fish; a divinity of the waters.”

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (Bourdieu, 2000: 22)

Inclusive la antropóloga argentina Rita Segato ha subrayado que el sujeto masculino es “modelo de lo humano y sujeto de enunciación paradigmático de la esfera pública” (Segato, 2016: 20) y que “[l]a historia de los hombres es audible, la historia de las mujeres ha sido cancelada, censurada y perdida en la transición del mundo-aldea a la colonial-modernidad” (Segato, 2016: 26). Por lo tanto, no resulta arbitrario ni insustancial el uso del hombre sirena en el cuento schwebliano: a la vez que dialoga con la tradición simbólico-literaria al resignificar la imagen mitológica, podría interpretarse como una imagen que denuncia y critica el sistema androcéntrico actual de la sociedad que, a su vez, ha perpetuado que dicha imagen se relacionara por antonomasia con la mujer.

Al considerar los planteamientos teóricos citados, la imagen del hombre sirena y su papel axial dentro del relato, interpreto este personaje como una ruptura con la tradición simbólico-literaria y, por extensión, con el sistema androcéntrico que ha dominado el pensamiento, la percepción y las acciones del ser humano actual. Incluso se podría interpretar como una invitación a retar ese sistema, a usar otras imágenes literarias para desafiar lo culturalmente aceptable bajo las estructuras del pensamiento androcéntrico. Probablemente por esta razón es que se aprecian en varios de sus cuentos hombres que no hallan solución a los conflictos que enfrentan o cuya solución les trastoca su visión de mundo perfecta y equilibrada; piénsese en “Pájaros en la boca”, “Mariposas” o “La pesada valija de Benavides”, entre otros. Estos cuentos de la joven narradora bonaerense pueden leerse como una forma de “desmontar” el sistema patriarcal dentro y fuera del campo literario, pues, según Segato,

mientras no desmontemos el cimiento patriarcal que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los poderes —económico, político, intelectual, artístico, etc.—, mientras no causemos una grieta definitiva en el cristal dura que ha estabilizado desde el principio de los tiempos la prehistoria patriarcal de la humanidad, ningún cambio relevante en la estructura de la sociedad parece ser posible —justamente porque no ha sido posible—. (Segato, 2016: 19-20)

En consecuencia, el texto de Schweblin funge como una de esas grietas en el campo de la literatura. Así, al pensar en los postulados de Agamben sobre el escritor contemporáneo, se advierte que, al emplear la imagen del hombre sirena, Schweblin atañe a un tema de la contemporaneidad: el sistema androcéntrico que se perpetúa en la sociedad y en la tradición literaria. Además, a la vez, dialoga con la tradición simbólico-literaria pasada y propone nuevas formas de pensar la literatura y sus imágenes o símbolos.

Por otro lado, conviene analizar cómo la combinación entre hombre y sirena replantea las categorías de identidad de género del humano, tema que apela a la contemporaneidad desde hace décadas y que continúa teniendo vigencia e importancia en el siglo XXI. Al pensar en los planteamientos teóricos de Judith Butler, se podría considerar que el hombre sirena es un ejemplo de una práctica impensable en la sociedad porque transgrede lo normativo, naturalizado o culturalmente inteligible según la lógica falogocéntrica y binaria del sexo y del género al combinar

características y acciones que corresponderían a un hombre con otras que se relacionan con las mujeres (Butler, 2016: 9, 25, 28). Como declara Butler,

En la medida en que la “identidad” se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de “la persona” se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género “incoherente” o “discontinuo” que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas. (Butler, 2016: 71-72)

En otras palabras, se entrevé que el hombre sirena es una propuesta nueva a las categorías de género normalizadas o inteligibles para la sociedad falogocéntrica y se replantean dichas categorías de identidad de género con un personaje que combina características tanto de un hombre como de una mujer: “macizo”, “musculoso”, “canchero”, “tiene un jopo muy a lo americano”, mas “[t]iene la piel lisa, ni un solo pelo en todo el cuerpo” (Schweblin, 2017: 99-100). Es poco común en Latinoamérica que los hombres se depilen o no tengan ni un solo pelo en el cuerpo, pues como anota Cooper, el pelo es símbolo de virilidad (1978: 77). De hecho, en la sociedad latinoamericana es normal que la mujer sea la que se depile y mantenga su cuerpo libre de vellos, exceptuando el cabello. Este comportamiento se funda en el machismo de la sociedad latinoamericana, pues como expresa Myriam Yvonne Jehenson,

Influida por la herencia hispanoárabe y católico-romana, Latinoamérica ha perpetuado varias tradiciones que han servido exitosamente para marginalizar a las mujeres. Una de estas es el reconocido y diseminado culto al machismo que glorifica al hombre agresivo y sexualmente promiscuo. El segundo fenómeno cultural, igual de potente, es el marianismo. Este, cuyo nombre se origina y refiere a la Virgen María, glorifica el sufrimiento extendido, el sacrificio propio y la castidad y pureza de la mujer, además de la madre dedicada al hogar y su formación. (Jehenson, 1995: 3-4; traducción propia)¹⁰

Además, sobre esos orígenes machistas Segato ha comentado: “De hecho, el sujeto fundador de las repúblicas de nuestro continente, es decir, el «criollo», no es tal paladín de la democracia y la soberanía como la historia publicita, sino el sujeto de cuatro características que refrendan su exterioridad con relación a la vida: es racista, misógino, homofóbico y especista” (Segato, 2016: 25). No sorprende que las cuatro características destacadas por la antropóloga argentina se hayan perpetuado en la sociedad latinoamericana hasta la actualidad.

El personaje del hombre sirena, por lo tanto, es una imagen que subvierte los límites de género que la sociedad intenta imponer en los seres humanos, pues como menciona Butler,

En realidad, precisamente porque algunos tipos de “identidades de género” no se adaptan a esas reglas de inteligibilidad cultural, dichas identidades se manifiestan únicamente como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas [...]. No obstante, su insistencia y proliferación otorgan grandes oportunidades para mostrar los límites y los propósitos reguladores de ese campo de

¹⁰ “Influenced by a Hispanic-Arab, Roman Catholic heritage, Latin America has perpetuated several received traditions that have effectively served to marginalize women. One is the widespread and well-known cult of *machismo*, which glorifies the aggressive, sexually promiscuous male. The second, equally powerful, cultural phenomenon is that of *marianismo*. Referring to the Virgin Mary, after whom the practice is named, *marianismo*, glorifies the long-suffering, self-sacrificing female, pure and chaste, devoted to homemaking and motherhood.”

inteligibilidad y, por tanto, para revelar [...] otras matrices diferentes y subversivas de desorden de género. (Butler, 2016: 72-73)

En efecto, la imagen del hombre sirena puede analizarse como una idea que subvierte y replantea las categorías de identidad de género humano a la vez que desafía la tradición androcéntrica del símbolo de la sirena.¹¹ Más aún, el relato dialoga con la tradición fantástica hispanoamericana, puesto que no leemos manuscritos o narradores que vomitan conejitos y cuyas implicaciones con respecto a la sociedad no son claras, dado que su innovación literaria se vinculaba más con lo estético que con lo social, sino que crea una metáfora neofantástica que tiene implicaciones directas con la sociedad actual, su mundo y la forma en que se vive en él. Precisamente considero que Schweblin, al romper con ese canon masculino de literatura fantástica hispanoamericana, se inscribe en otra tradición de igual o mayor importancia liderada por mujeres y que desde el siglo XX ha reconfigurado la visión del género literario en cuestión dentro de Latinoamérica. No pasan inadvertidos los nombres de escritoras ilustres como María Luisa Bombal, Elena Garro o Silvina Ocampo.¹² Así, similar a como hicieron algunas de sus precursoras en el siglo pasado, la escritora entrevé en la oscuridad de la contemporaneidad esos destellos de luz que pueden ser estudiados o interpretados como desafíos o “desmontes” a las estructuras androcéntricas y falogocéntricas de la sociedad.

“El hombre sirena” como metáfora neofantástica de la libertad

Por otra parte, si bien la imagen del hombre sirena tiene unas implicaciones en relación con la vida contemporánea como se demostró antes, cabría interpretar un posible tenor de la metáfora neofantástica con la información que proporciona el relato acerca de la narradora y de Daniel, su hermano. Desde los inicios del cuento se nota que el conflicto no figura en la metáfora neofantástica del hombre sirena,¹³ sino en la relación con su hermano: “Mi primer impulso es pararme, pero sé que el Tano, el dueño del bar, es amigo de Daniel, y me vigila desde la barra [...]. El Tano se acerca para ver que todo esté bien, insiste en que Daniel ya debe estar por llegar, que debo esperar. Le digo que se quede tranquilo, que enseguida vuelvo” (Schweblin, 2017: 99). Se observa desde el

¹¹ Conviene citar a Rossana Jimena Reyes Cortés, quien ha dicho que los cuerpos abyectos vislumbran “que el engranaje del orden impuesto como natural es sumamente endeble, así, estos cuerpos instalan tiempos de crisis y cuestionamiento, así en la narrativa y así en los discursos disidentes respecto al feminismo actual” (Reyes Cortés, 2018: 19). Coincido con el pensamiento de la crítica, mas añado otros cuerpos como el del hombre sirena el cual, más que abyecto, resulta incoherente según los parámetros de la sociedad falogocentrista o androcentrista.

¹² El lector interesado puede considerar el ensayo de Brigitta Kontros titulado “El efecto de incertidumbre en «Olingiris», «La culpa es de los tlaxcaltecas» y «El árbol»”, cuya referencia se encuentra en la bibliografía del presente artículo.

¹³ Cabe mencionar nuevamente que en el cuento neofantástico se parte de la premisa de que esos seres o eventos insólitos existen en el mundo descrito porque son parte de una realidad que los admite sin negar sus leyes lógico-científicas; el elemento neofantástico es parte de esa realidad y funge como una metáfora de “algo” que los lectores deben interpretar. Esto a diferencia del cuento fantástico según lo explica Tzvetan Todorov (2011: 32), en el que se dudaría de la existencia del hombre sirena y se cuestionaría si las leyes del mundo dentro del relato pertenecen al género de lo extraño (la narradora está loca y lo que observa es parte de su locura) o si pertenecen al de lo maravilloso (el hombre sirena y otras criaturas maravillosas existen porque las leyes que rigen ese mundo son mágicas).

principio que hay una intención clara por parte de Daniel y su amigo en vigilar a la narradora; velar que no salga del bar hasta que el hermano llegue. Una vez la mujer está conversando con el hombre sirena, el lector nota que, más que la enfermedad de la madre de quien los médicos creen que no aguantará mucho más, el conflicto de la narradora gira en torno a la forma obsesiva en como Daniel vigila a su hermana: “—Pero ese no es el problema —digo—, el que me preocupa es Daniel. Daniel está mal y eso no ayuda” (Schweblin, 2017: 100). Luego se entrevé dentro de la conversación lo obsesivo que es Daniel con su hermana:

—Está todo el día pensando de dónde va a sacar dinero para pagar esto, de dónde para lo otro. Todo el tiempo queriendo saber qué estoy haciendo, dónde voy a estar, con quién...

—¿Vive con tu madre?

—No. Mamá es como yo, somos mujeres independientes y necesitamos nuestro espacio. Él considera que es peligroso que yo viva sola. Así nomás me lo dice: “Yo creo que es peligroso que una chica *como vos* viva sola”. Quiere pagarle a una mujer para que esté todo el día detrás de mí. Por supuesto que nunca acepté.

[...]

—Me alquila una casita a unas cuadras: cree que este barrio es mucho más seguro. Y se hace amigos por acá, habla con los vecinos, con el Tano, quiere saber todo, controlar todo, es realmente insoportable.

—Mi padre era así.

—Sí, pero él no es mi papá. Papá está muerto, ¿por qué tengo que soportar un papá-hermano si papá está muerto?

—Bueno, quizá solo intenta cuidarte.

Me río sarcásticamente, en realidad, el comentario casi arruina mi humor, y creo que él alcanza a darse cuenta.

—No, no. No se trata de cuidarme, es más complicado de lo que pensás. (Schweblin, 2017: 101-102)

Conviene aclarar que las omisiones que circundan la relación de la narradora con el hermano se han interpretado anteriormente por otros críticos quienes arguyen que la narradora está loca como la madre y que oculta su condición de salud proyectándola en el hombre sirena. Esta interpretación utiliza como base la explicación de la enfermedad de la madre: “Ella no solo está enferma: la verdad es que la pobre está totalmente loca...” (Schweblin, 2017: 102), y lo que Daniel le dice cuando va a recogerla: “Vamos, es tarde. El médico va a matarnos” (Schweblin, 2017: 103). Sobre esta posible interpretación se impone citar a Petra Báder quien ha señalado que “Una de las vías de huida posibles [en el tomo *Pájaros en la boca*] es la depresión o locura; el cuento titulado «El hombre sirena» nos sirve de ejemplo: la protagonista prefiere escaparse de su mundo por la creación de una proyección mental —un hombre sirena— que a la vez quiebra el curso de *su* realidad” (Báder, 2014: 192). Por otro lado, Paula G. Garrido argumenta que “Y es sino hasta el final del relato que entendemos que Daniel está pendiente de su hermana porque ella es esquizofrénica, y que el hombre sirena es en realidad parte de su imaginación” (Garrido, 2014: 178).

Sin embargo, conviene recordar que la metáfora neofantástica admite diversos tenores, aunque ninguno unívoco; por tal razón, propongo otra interpretación viable al tenor de la metáfora neofantástica del hombre sirena. Considero al hombre sirena como metáfora del deseo de libertad

que quiere la hermana, de su anhelo por vivir sin estar siendo vigilada en todo momento por Daniel. Al analizar el cuento mediante esta interpretación, la cita en bloque anterior se lee desde una lente distinta: la narradora es como su madre, ambas son independientes y necesitan su espacio. Por lo tanto, son mujeres que atentan contra la dominación masculina o el orden androcéntrico en donde el hombre maneja y controla a la mujer como Daniel quiere hacer con su hermana.¹⁴ Por tal razón que Daniel quiera saber siempre qué está haciendo su hermana, dónde y con quién. Inclusive, cuando el hermano le dice que es peligroso que ella viva sola, subrayando “una chica como ella”, no sugiere una condición de salud como la de la madre, sino a que es una mujer que anhela su libertad de la dominación masculina, una chica que prefiere su independencia. Una vez se reconoce esta interpretación, entonces otras partes de la conversación entre la mujer y el hombre sirena cobran otro sentido, por ejemplo, que Daniel le haya conseguido el sitio donde su hermana vive, que les pida a los vecinos y al dueño del bar que la vigilen, entre otras cosas. La narradora misma expresa lo que cualquier mujer independiente sentiría: “es realmente insoportable” (Schweblin, 2017: 101).

Incluso si se reflexiona en cuanto a la tradición patriarcal de ciertas sociedades, entonces uno comprende que, muerto el padre de la narradora, es el hermano quien debe sustituirlo, quien debe controlar o velar el comportamiento de las mujeres que componen su núcleo familiar. De ahí que la protagonista le comente al hombre sirena que no se trata de cuidarla, sino que es más complicado de lo que él piensa.¹⁵ Por tal razón, no es poco razonado interpretar al hombre sirena como metáfora de la libertad que la narradora desea. Es otro posible tenor que responde a esa metáfora neofantástica. De hecho, si se interpreta el deseo de libertad como tenor a la metáfora del hombre sirena, se entiende que la narradora sienta una felicidad vital junto a ese ser antropomórfico (Schweblin, 2017: 100).

Tan especial es lo que siente la mujer que describe la experiencia junto al hombre sirena como reveladora:

Le doy un beso y siento el frío de su boca despertar cada célula de mi cuerpo [...]. No es solo una sensación, es una experiencia reveladora, porque siento que ya nada puede ser igual. Aunque no puedo decirle que lo amo: no todavía, debe pasar más tiempo, debemos hacer las cosas paso a paso [...]. Pero la decisión está tomada, es irrevocable. Yo, que toda la vida creí que se vive por un único amor, encontré al mío en el muelle, junto al mar, y me toma ahora francamente de la mano, y me mira con sus ojos transparentes y me dice:

—No sufras más, morocha, ya nadie va a hacerte daño. (Schweblin, 2017: 102)

Nadie podrá hacerle daño porque junto al hombre sirena será libre, no estará bajo la vigilancia de su hermano. Además, no resulta extraño que lo ame, pues es amor a la libertad que anhela. Posteriormente, Daniel llega al muelle y busca a su hermana en el bar. El hombre sirena ayuda a la

¹⁴ En cuanto al control ejercido sobre la mujer, Bourdieu comenta: “A los que puedan objetar que muchas mujeres han roto actualmente con las normas y las formalidades tradicionales del pudor y verían en el espacio que dejan a la exhibición controlada del cuerpo un indicio de «liberación», basta con indicarles que esa utilización del propio cuerpo permanece evidentemente subordinada al punto de vista masculino” (Bourdieu, 2000: 44); ciertamente la mujer sigue subyugada al control masculino.

¹⁵ Cabe añadir que Jorge Antonio Sánchez Rivera ha comentado que la relación entre estos hermanos podría sugerir un deseo incestuoso o posesivo por parte de Daniel (Sánchez Rivera, 2020: 76).

narradora a bajarse del hormigón y ella va adonde Daniel y demuestra que el haber estado con el hombre sirena fue una experiencia reveladora:

— ¿Dónde estabas? Quedamos en tu casa, no en el bar.

No es cierto, pero no le digo nada, eso no importa ahora.

—Necesito hablarte —digo.

—Vamos al auto, hablamos en el auto.

Me toma del brazo, con delicadeza, pero con esa actitud paternal que tanto me enerva, y salimos. El auto está a unos metros, pero me detengo.

—Soltame.

Me suelta pero sigue hacia el autor y abre la puerta.

—Vamos, es tarde. El médico va a matarnos.

—No voy a ningún lado, Daniel.

Daniel se detiene.

—Voy a quedarme acá —digo—, con el hombre sirena. (Schweblin, 2017: 103)

Se nota un cambio en la forma de ser de la narradora en relación con su hermano. Ella desafía ese orden androcéntrico que la ha subyugado al decirle que se quedará con el hombre sirena. Nuevamente, afirmo que ese elemento neofantástico es la metáfora de su deseo de libertad, por ello que le hable de tal forma a su hermano y que se niega a irse con Daniel al médico. No obstante, al final del relato, la narradora cede ante la orden de su hermano, mas hace un comentario que atañe al ser humano contemporáneo:

Y aun así, Daniel entra al auto y abre la puerta de mi lado. Entonces no sé qué hacer, y cuando no sé qué hacer, *el mundo me parece un lugar terrible para alguien como yo, y me siento muy triste*. Por eso pienso: es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena, mientras me subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome. (Schweblin, 2017: 103; énfasis añadido)

Por supuesto, el mundo parece un lugar terrible para alguien como ella, porque es una mujer y su cuerpo está condicionado a estar sumiso ante las directrices del hombre, de la sociedad androcentrista o de la dominación masculina que describe Pierre Bourdieu (2001: 37-38). Aquí cifra la importancia del relato y del análisis para la sociedad contemporánea, pues muestra cómo en la actualidad la mujer aún se encuentra subyugada a la dominación masculina. Al final, la posibilidad de libertad dependa igualmente de un hombre, aunque este sea un hombre sirena. ¿Acaso esa oportunidad de libertad junto a un hombre impele a los lectores a cavilar en cómo el patriarcado continúa perpetuándose en las sociedades latinoamericanas actuales? Cabe citar nuevamente a Rita Segato, quien ha comentado en su libro publicado en 2016: “Permanece aquí, también y a pesar de todo el debate reciente sobre este tema [el género y la violencia], mi convicción de que *el patriarcado, o relación de género basada en la desigualdad, es la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad*” (Segato, 2016: 18; énfasis añadido). En efecto, el cuento schwebliano podría asimismo dirigir al lector atento a reflexionar sobre la perpetuidad de esa estructura arcaica arraigada todavía en el pensamiento de los humanos. De hecho, considero que el cuento no culmina con la liberación de la narradora precisamente porque es una crítica a la dominación masculina y a cómo esta se perpetúa en la sociedad contemporánea.

En dicha crítica a la persistencia del sistema androcéntrico en la contemporaneidad están los destellos de luz que, según Agamben, se acercan y alejan dentro de la oscuridad del presente y que Schweblin permite entrever mediante la metáfora neofantástica del hombre sirena.

Además de la crítica expuesta, cabe afirmar nuevamente que la autora es contemporánea porque mantiene un diálogo con la tradición literaria de lo fantástico en Hispanoamérica. La diferencia figura en que no es un Aleph o sonidos que se toman una casa o un ente sin nombre que un adolescente lleva al parque, sino una metáfora que apela al ser humano contemporáneo y denuncia el sistema social actual que mantiene a la mujer subyugada a la dominación masculina, al orden androcéntrico o al sistema patriarcal. Schweblin forma parte de las herederas de la tradición fantástica femenina cuyos “desmontes” o grietas al patriarcado también perseveran dentro y fuera del campo literario. Me refiero a escritoras como Armonía Somers, Rosario Ferré o Amparo Dávila, además de las mencionadas en el apartado anterior. Para ejemplificar esa herencia, basta comparar el relato breve “El huésped”, de Amparo Dávila, con “En la estepa” o “Conservas” de Schweblin para observar las implicaciones de ambos en relación con la estructura familiar, las imposiciones sociales que subsisten en la actualidad y, sobre todo, la posición subordinada en que se encuentran las mujeres. Son las mismas ideas que repercuten y conciernen al ser humano de hoy.

Así que, en definitiva, en “El hombre sirena” se halla el elemento neofantástico porque “el relato se desliza hacia un destino que no es ni lo fantástico puro ni lo histórico-realista, sino apenas un intersticio por medio del cual el escritor se asoma a sus entrevisiones que, en última instancia, son el verdadero destino hacia el cual enfila el cuento” (Alazraki, 1994: 69). De igual modo, ese elemento le sirve a Schweblin para expresar y profundizar en una situación y unos temas que incumben al presente y al futuro próximo del ser humano y de la sociedad. Conviene recordar que la metáfora neofantástica, tanto en este como en otros cuentos schweblianos, admite más de un tenor porque elude la interpretación unívoca. Esto permite, a su vez, que su lectura y sus interpretaciones se renueven simultáneamente con el paso del tiempo. En este espacio breve he propuesto otra interpretación a la metáfora del hombre sirena, empero, no es ni será la única interpretación existente, pues la ambigüedad y la falta de univocidad son los componentes principales tanto del texto neofantástico como de la narrativa de Schweblin.

Conclusiones

Un aspecto queda claro luego de nuestro análisis de lo neofantástico en el cuento “El hombre sirena” y es que el uso de este elemento en la ficción de la joven narradora argentina responde a una necesidad de comprender al ser humano y al mundo contemporáneo. Precisamente, lo que he examinado en el relato schwebliano es el resultado de una escritura y de imágenes cuyos significados dependen del lector, pero que, al final, transmiten temas y problemas del mundo actual. Sin embargo, no puede olvidarse que esos temas y situaciones del presente se encuentran en diálogo constante con su pasado. Como ha declarado Elsa Drucaroff acerca de la generación de la postdictadura, en la que incluye a Schweblin, “Por eso creo que lo que escriben las generaciones de postdictadura tiene un modo propio de mirar el mundo. Un modo que [...] es significativo en el presente y dice cosas acerca de la relación de esta literatura con el pasado argentino” (Drucaroff,

2011: 24). Ciertamente es lo que se ha visto a través del análisis del texto mencionado: un diálogo con la tradición literaria del género fantástico hispanoamericano y con los símbolos canónicos de la literatura. Además, como declara Reyes Cortés, “La escritura, en este sentido, [...] [hace] visible aquello que sí está presente ante nuestros ojos y que no queremos ver, aquello que nos incomoda percibir” (Reyes Cortés, 2018: 49). En este caso, lo que nos incomoda percibir es cómo la sociedad androcéntrica o la dominación masculina sigue perpetuándose en esta segunda década del nuevo milenio. En última instancia, considero que Samanta Schweblin es una autora contemporánea porque ella “no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con otros tiempos” (Agamben, 2011: 28). De esa relación temporal y de su obra narrativa se desprenden las reflexiones o los planteamientos que provocan en los lectores el deseo de un mundo y una sociedad disímil a la impuesta desde la época colonial.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio (2011): “¿Qué es lo contemporáneo?”. Trad. Cristina Sardoy. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editoria: 17-29.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
- (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- (1999): *Critical Essays on Julio Cortázar*. New York, G. K. Hall & Co.
- (2010): “La narrativa fantástica: Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández y Julio Cortázar”. En Dario Puccini—Saúl Yurkievich (eds.): *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México, Fondo de Cultura Económica: 785-832.
- BÁDER, Petra (2014): “Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: Pájaros en la boca de Samanta Schweblin”. *Verbum Analecta Neolatina*, XV/1-2: 191-197.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama.
- BUTLER, Judith (2016): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona, Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- COOPER, Jean C. (1978): *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. New York, Thames & Hudson.
- CORTÁZAR, Julio (1995): *Final del juego*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Anaya—Mario Muchnik.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2018): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”. *Ínsula: Revista de Ciencias y Letras Humanas*, 859-860: 8-12.

- (2020): “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. En Gustavo Guerrero—Jorge L. Locane—Benjamin Loy—Gesine Müller (eds.): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin, De Gruyter: 71-96. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>
- GARCIA, Flavio (2016): “«Na estepe», de Samanta Schweblin: Um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar”. *ALEA: Estudos Neolatinos*, XVIII/1: 65-80. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/181-65>
- GARRIDO, Paula C. (2014): *Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Michigan, ProQuest.
- JEHENSON, Myriam Yvonne (1995): *Latin-American Women Writers: Class, Race, and Gender*. New York: State University of New York Press.
- KONTROS, Brigitta (2019): “El efecto de incertidumbre en «Olingiris», «La culpa es de los tlaxcaltecas» y «El árbol»: Un estudio comparativo de tres relatos breves hispanoamericanos”. Tesina. Göteborg, Göteborgs Universitet.
- LIVELLARA ABRILE, Julia (2019): “La poética de lo fantástico y su modulación en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31: 341-358. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313156
- PRADO ALVARADO, Agustín (2017): “Presentación. Nuevos cuentos para el nuevo siglo XXI”. *América sin Nombre*, 22: 13-15. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2017.22.00>
- REYES CORTÉS, Rossana Jimena (2018): *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Tesina. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ RIVERA, Jorge Antonio (2018): “Animales neofantásticos: Paralelismos entre «Después del almuerzo» de Julio Cortázar y «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin”. En Rosana Hernández—Francisco Moreno-Fernández (eds.): *Reshaping Hispanic Cultures. Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship*, vol. I: “Literature”. Cambridge, Harvard University: 109-120. DOI: <https://doi.org/10.15427/OR039-03/2018SP>
- (2020): *Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de Julio Cortázar y Samanta Schweblin*. Tesina. Michigan, ProQuest.
- SCHWEBLIN, Samanta (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- TODOROV, Tzvetan (2011): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires, Paidós.



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

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

El presente libro, escrito por el director del “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” (G.I.L.F.U.) y director de la revista académica *Tenso Diagonal* (Uruguay), consta de un “Prólogo” y diez capítulos. La “Introducción”, que se centra en estudiar la narrativa uruguaya relacionada con lo fantástico entre 1947 y 1960, repasa textos destacables de escritores como Felisberto Hernández y ofrece pertinentes análisis de los principales críticos relacionados con la temática abordada. El año 1947 es relevante pues surgen escritores que se ven como “agentes de cambio” (15) y que son miembros de una nueva generación. Los autores estudiados o nacieron en Uruguay o son extranjeros que tuvieron una década de residencia en el país.

A la introducción le sigue el capítulo II, en el que se estudian los antecedentes de la narrativa uruguaya hasta mediados del siglo XX, estableciéndose un diálogo con lo fantástico y los ambientes de los movimientos literarios anteriores. Se abarca una época poco estudiada y marginalizada desde la perspectiva de lo fantástico, de manera que se señalan las corrientes literarias y de pensamiento predominantes, sin pasar por alto la obligada mención de los movimientos independentistas en Hispanoamérica. Paolini se apoya en críticos como José María Oviedo (quien incide en la superposición de ciertos movimientos literarios), repasa aspectos esenciales del modernismo y las vanguardias y estudia narraciones de Vicente Salaverry, María E. Crosa de Roxlo, José Pedro Bellán y Horacio Quiroga, entre otros, autores que revelan una atracción por lo fantástico desde diversas perspectivas.

En “El entorno sociocultural uruguayo del medio siglo XX” se ofrece un panorama del ambiente cultural de esa época en que diversas transformaciones propician la aparición de jóvenes escritores en el medio sociocultural de Uruguay. Dentro del subpartado del entorno cultural surge la reglamentación de los Premios Nacionales de Literatura y de Música y se habla de una “nueva literatura uruguaya” (63), título asimismo del artículo de Carlos Maggi publicado en el primer número de la revista montevideana *Escritura* (1947). El capítulo estudia la falta de empresas editoriales en el país, pero aumenta la influencia de las literaturas extranjeras (Rama, 1959). El advenimiento y posterior consolidación de la revista *Marcha* permitió la difusión de la obra de jóvenes escritores como Juan Carlos Onetti (quien dirigió la página literaria de dicha revista) (77). De manera puntual se señala 1960 como el año bisagra que señala “un punto de Maduración” (81). Estamos ante una literatura cuyos creadores provienen de la clase media, grandes protagonistas de un medio que atraviesa profundos cambios.

La siguiente sección recoge las teorías más destacables de lo fantástico, suscribe los nombres conocidos por la crítica a nivel internacional y debate la novela psicológica y el relato fantástico, en concreto, situando en el merecido lugar de lo fantástico a Adolfo Bioy Casares y a Jorge Luis Borges. Paolini destaca los textos y teorías más sugerentes de ambos escritores, señalando las lindes y conexiones entre la literatura realista y la psicológica, sin olvidar la conocida opinión de Borges ante el debate entre el realismo y lo fantástico. Las diversas conferencias del autor argentino en Uruguay favorecen su influencia en los escritores uruguayos envueltos en el aura de la literatura fantástica. Se realza la capacidad analítica expuesta ante las teorías de Roger

Caillois (1996), que tratan de lo maravilloso y lo fantástico, Louis Vax, quien ya en *Arte y literatura fantásticas* (1960) no se arriesga a definir lo fantástico, y prefiere lo “preternatural”. No podía faltar un breve y sutil análisis de la teoría de Tzvetan Todorov. Otros trabajos estudiados son los de Rosie Jackson (1981), Susana Reisz (1989), Ana María Barrenechea (1957), Jean Bessière (1974), Jaime Alazraki (1990) y Rosalba Campra (2008). Aparecen subapartados que abarcan categorías colindantes a los fantástico, la ciencia ficción, el realismo mágico y el real maravilloso. Lo insólito ocupa lugar como subgénero de lo fantástico y se va perfilando con más recurrencia en secciones sucesivas del libro.

En “La producción del cuento relacionado con lo fantástico entre 1947 y 1960” se lleva a cabo el estudio de relatos relacionados con dicho género literario (referidos en el corpus del periodo de tiempo investigado). Se dedica un subapartado a Felisberto Hernández, con detallados análisis de cuentos como “El balcón”, “El acomodador”, “Muebles «El Canario»”, “Las Hortensias” o “La casa inundada”, sin olvidar el mundo de los objetos, a menudo humanizados y tan relacionados con la literatura fantástica. Paolini pone de relieve la presencia del hecho insólito que se expone en diferentes planos y profundiza en aspectos de lo desconocido, el doble, el miedo, la enfermedad y los presagios de la muerte. Entre otros autores surgen los nombres de María E. Crosa de Roxlo, Emma Risso Platero, José Enrique Etcheverry, Mario Benedetti y Armonía Somers. Paolini estudia sus cuentos desde la pertinente visión crítica que incluye el psicoanálisis, siempre teniendo presente aspectos insólitos y a menudo la aparición de lo sobrenatural, el sueño y lo monstruoso.

El capítulo “La literatura vinculada con lo fantástico en el contexto del medio siglo XX” muestra un interesante estudio crítico que ofrece aspectos teóricos de especialistas en literatura uruguaya como Giselda Zani, quien destaca la labor y aptitudes literarias de los escritores de la época, destacándose la “subjetividad”. Llama la atención que un cuento como “Los altos pinos”, de dicha autora, sirve para entablar apreciaciones sobre la crítica literaria uruguaya (304). En el apartado “Lecturas e intertextos” se alude a aquellos escritores de literatura fantástica cuyas traducciones inspiraron a escritores uruguayos que provenían del ambiente cultural de la época. Los numerosos textos expuestos, nombres de autores y títulos de antologías relevantes, confieren una rica fuente de información que incluye entrevistas literarias. En el subapartado “Marginales y marginados” se saca a colación la escasa o nula visibilidad de muchos escritores, como ha destacado Celina Manzoni (1999), pero no obstante, “la producción de cuentos vinculados con lo fantástico en Uruguay, durante los años cincuenta del siglo pasado, presentó el empuje más significativo hacia ese momento” (340).

“Lo fantástico literario. Perspectivas”, séptimo capítulo de la monografía, se enfoca en cuentos que se dividen en dos conjuntos: el primero corresponde a “las narraciones que se muestran como epígonos de los cánones de la narrativa universal que inauguran fundamentalmente los románticos, y que alcanzan a las visiones en esencia aplicadas hasta los iniciales años del siglo XX” y, por otro, “los cuentos que revelan elementos originales a través de una prosa con derivaciones complejas (...)” (341). El subapartado “Fronteras del realismo y de la realidad” ofrece replanteamientos enriquecedores, vinculantes a este estudio, de trabajos de Aristóteles, György Lukács, Guy de Maupassant, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Paolini reincide en que estamos ante una literatura “que conlleva la transgresión del orden establecido” (350) y, aunque de nuevo

alude a alguno de los cuentos de Felisberto Hernández, añade sutiles pinceladas críticas cuando los analiza. En el subapartado “Ominoso y otredad” se repasan con detalle textos de Sigmund Freud relacionados con el tema en cuestión, marcándose lazos insustituibles entre lo fantástico y el psicoanálisis.

El libro reseñado da fe de una rigurosa labor académica, siendo el producto de una larga investigación que lo sitúa como texto esencial y clave para los estudiosos de literatura fantástica. Es más, la extensa y completa bibliografía y el anexo que ofrece un valioso “Índice de la narrativa breve uruguaya (1947-1960)” es la guinda final que perfila un trabajo que va más allá de cumplir con los objetivos de analizar “Lo fantástico en el cuento uruguayo”. El meditado análisis refleja una detallada labor crítica de la literatura fantástica y de lo insólito que invita a académicos y a estudiantes universitarios a introducirse, profundizar y enriquecer conocimientos sobre autores y cuentos uruguayos, muchos de los cuales son desconocidos para un lector que acaba complacido con un trabajo escrito con admirable rigor académico. Estamos, sin duda, ante el libro más completo publicado hasta la fecha en el contexto de la literatura fantástica uruguaya del siglo XX.

Rafael Cabañas Alamán

Saint Louis University, Madrid Campus

rafael.cabanas@slu.edu

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.892>

Recibido: el 2 de agosto de 2020

Aceptado: el 26 de octubre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

© Rafael Cabañas Alamán



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Humberto López Cruz: *Tetrapalabra. Cuatro ensayos sobre letras cubanas*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2020.

Este libro, publicado por Aduana Vieja Editorial en Valencia, cautiva la curiosidad con una muestra inesperada del poder evocativo de las palabras ya con la firma de su prólogo, fechado en Winter Springs, el otoño de 2019. Las tres estaciones del año, de forma bilingüe —tan adecuada si pensamos en el último capítulo del libro— resaltan la única ausencia, la del verano, cuyo esplendor tanto nos llegó a faltar en el difícil 2020, año de edición del libro. Esta evocación resulta de nuevo sugerente si tomamos en consideración la estructura del libro: cuatro capítulos sobre cuatro figuras destacadas de la literatura cubana: Gastón Baquero, Reinaldo Arenas, Leonardo Padura y Roberto G. Fernández. Con ello, se forma una suerte de *Quattro Stagioni* de ensayos literarios.

Este mismo hecho hace que las obras tratadas sean de carácter heterogéneo, por tanto, no todas pertenecientes al género de la narrativa breve; habrá que perdonar, sin embargo, la lenidad de tal criterio en la presente reseña: su aplicación estricta conllevaría que, por esta misma diversidad de los temas y las categorías, el libro se viera injustamente excluido de las revistas temáticas. Aquí, más que perdernos su valor por el rigor del criterio, se prefiere la flexibilidad para abrirnos a su apreciación.

El tomo es, según declara el prólogo, “una recopilación de ponencias y publicaciones”, aunque con las necesarias “adiciones y actualizaciones”. Por tanto, la misma introducción confiesa un “aura de redundancia” en “fragmentos fundamentales que aplican a más de un punto discutido” (13). Sin embargo, se puede argumentar que, como compendio de la trayectoria investigativa del autor, tales repeticiones adquieren cierto valor enfático: en una obra de este carácter, las repeticiones pueden muy bien servir los propósitos de establecer los acentos y de ofrecer una síntesis de la visión guiada por esa “inquietud por estas letras” (9), recalcada varias veces en la parte inicial del tomo.

No está de más recalcar este valor sintético del libro, porque parece que —por modestia u otra causa— está más presente de lo que el mismo autor resalta. La estructura formal también sugiere separación: cada capítulo dispone de su bibliografía aparte —detallada e indicada con cuidado para que el lector pueda seguir profundizando en el tema que más le interese—, situada al final de cada capítulo (detalle útil para la búsqueda especificada, pero un poco desconcertante a primera vista, al faltar aviso explícito de ello), y no se añade una reflexión final posterior a los cuatro capítulos. Sin embargo, se puede divisar muy bien un arco más amplio en estos textos investigativos: de una manera mediada, cada uno de los capítulos reflexiona —de acuerdo con los ejes de interés en cada autor analizado— sobre una faceta distinta del cubanismo, cada una de ellas sugestiva y notable para ensanchar los conocimientos respectivos.

El primer capítulo introduce la cuestión de la presencia africana en la cultura cubana, muy claramente expuesta ya desde su título: “La ineludible africanidad en la palabra de Gastón Baquero: una lectura que aspira a ser transatlántica” (15-39), haciendo mención tanto de la ensayística de Baquero como de su poesía; el apartado ofrece, además, una reflexión sobre los estudios transatlánticos. Destaca, en este marco, cómo el cruce España-América Latina ha venido siendo el eje de tales estudios y subraya la necesidad de dar mayor peso a la dirección africana para lograr la perspectiva de un triángulo intercontinental. Ello hace que se

amplíe la constatación superficial sobre el “encuentro de dos mundos” y, para ello, no hay presencia más patente que la africana en Cuba. Para tales reflexiones presenta una intersección ventajosa la obra poética, ensayística y periodística de Gastón Baquero, con su reivindicación de lo africano como elemento emancipado en la formación de la identidad cubana y, en un plano más global, de aquella latinoamericana, forjando un imaginario inclusivo. En este sentido destaca el estudioso la prosa de Baquero como una llamada al diálogo y una válida base para el resto de los estudios.

La segunda unidad del libro se titula “Subversión apocalíptica en el discurso histórico de *El color del verano*, de Reinaldo Arenas: interpolación avalada por su autobiografía” (41-90), y persiste en abarcar una variedad genérica al hacer alusión a la poesía de Arenas, además de analizar, principalmente, su obra en prosa. Si la parte referente a Baquero insiste en el elemento africano ignorado como colectivo —una inquietud social—, se acentúa la opresión de un individuo y la inquietud psíquica a propósito de Arenas, vejado por el régimen de Fidel Castro (aunque queda claro que no se ha de ignorar la faceta social de su humillación como homosexual). El viaje, en su caso, es un exilio forzado por tales circunstancias, voluntario solo en cuanto medio de preservar su propia libertad, en la que su identidad sexual constituía otro territorio recluido. El análisis de López Cruz evidencia la plasmación narrativa de dicha preservación en la multiplicidad de las identidades narrativas y narratorias, y apunta en ello a una rebelión literaria contra un sistema de intolerancia oficial, de manera subversiva y en correspondencia con la dualidad de los discursos privado y público (vivencias de la miseria—elogio oficial del progreso). Se exhibe, en este eje de polaridad, el concepto de país y contrapais (valores, hermosura, vitalidad—poder opresivo). El investigador llama la atención al nexo entre Arenas y Virgilio Piñera —pupilo y maestro—, que se configura también mediante la aparición de Piñera como personaje de *El color de verano*, formando un vínculo intertextual lleno de resonancias y afinidades. Estas adquieren especial interés en la relación que el estudio establece entre las obras y la autobiografía de Arenas, medios ambos de expresar sus convicciones —marcadas por un enfurecimiento perenne— sobre la visión del futuro de Cuba, de la demolición del individuo y de la nación, visión apocalíptica, guiado por la cual se lanzó al suicidio en un acto supremo de protesta y condena, en el paso consumado de su desafío al poder.

Si en el segundo apartado del libro se habla de la necesidad de exiliarse del país, el tercer capítulo versa sobre la otra cara de la moneda: de la inercia de quedarse y de sus consecuencias. En esta sección, titulada “La exaltación gastronómica de Leonardo Padura: tras la pista de sus festines pantagruélicos” (91-111), el análisis centra su atención en la tetralogía de *Las cuatro estaciones* (1991-1998) —otra afinidad con la estructura tipo *Quattro Stagioni* del libro—, protagonizada por el detective Mario Conde. Expone que esta saga ha conllevado la renovación estética del género policial en Cuba, al ser sus personajes más que fichas en un *puzzle*: auténticos signos de una ciudad y una civilización atascadas entre el descontento y la promesa. Se presta atención particular a la novela *Pasado perfecto* (1991), cuya acción se desarrolla en una casi-contemporaneidad: tiene lugar en 1989, año emblemático por la caída de la Unión Soviética y del Muro de Berlín, pero también en una escala local, por el proceso al general Ochoa. López Cruz observa cómo sirve esta óptica para examinar, juzgar y narrar la sociedad de la época. A todo ello, la presencia culinaria aporta una visión folclórica, en un intento de afianzar el patrimonio cultural cubano por medio de la

gastronomía. Este mismo aspecto tampoco se ausenta de contenidos sociales, al plasmarse en contraste con las libretas de racionamiento alimenticio presentes en Cuba desde los años 60, una época en la que “nadie se ha muerto de hambre [...] pero donde casi nadie ha comido lo que quiere” (96). Por tanto, esos festines no ofrecen verosimilitud en el contexto: es esta la faceta de la obra de Padura que López Cruz investiga en detalle, centrándose en el personaje de Josefina y su evolución entre delincuencia y resistencia.

El cuarto y último capítulo del libro es el que tiene que ver más directamente con la narrativa breve: “Inclusión narrativa, confusión anticipada: aspectos significativos de la obra de Roberto G. Fernández” (113-161). Hijo del exilio, Fernández también vive esa condición, tal como Arenas pero, al contrario, él ya escribe sobre la vida en la comunidad cubano-americana: si el libro ha empezado con lo que llegó a Cuba a través de las raíces africanas, el arco —poco enfatizado pero no por ello menos enfático— se cierra con lo que ha dejado el país: su cultura —o su dilución— en un nuevo contexto geográfico y lingüístico. La imagería de Fernández se conecta también con el apartado anterior cuando López Cruz destaca la sátira y las hipérboles (recuérdese lo “pantagruélico” en Padura) como herramientas clave del autor sobre el cubano en suelo norteamericano. Subraya, asimismo, la constancia del estilo narrativo de Fernández, en contraste con la variación en los géneros literarios que cultiva, caracterizado también por sus juegos con el texto y con el lector, de carácter dialogante, en conspiración entre ellos y, por su narrativa carnavalesca, interpolada con la presencia lingüística del Miami hispano en ciertos estereotipos costumbristas, en la que la confusión textual es un agente recurrente. El investigador hace referencia especial a Jorge Febles y a Mary L. Seale, estudiosos destacados de Fernández.

Para los interesados en la narrativa breve, este capítulo presenta, sin duda, una atracción especial, visto que analiza géneros que se permean en hibridez. López Cruz destaca las microficciones, que aparecen en un contexto insólito, como materia de novelas: de hecho, estas últimas consisten, en la obra de Fernández, en una variedad de historias dispersas con una unidad argumental orientada a lograr la cohesión necesaria. Por tanto, se analiza aquí el contacto entre narrativa breve y novela. La hibridez genérica se empareja con aquella lingüística: es notable el recuento de historias recurrentes o republicadas —con mención de sus diferencias inherentes— entre *Raining Backwards* (1988), *En la Ocho y la Doce* (2001) y *Entre dos aguas* (2006), las tres en castellano, y *Holy Radishes!* (1995), escrita en inglés. La coexistencia fluida e híbrida de límites geográficos, lingüísticos (literatura hispánica— literatura anglosajona) y genéricos (ficción—microficción) es la que genera el interés especial de este estudio.

Tratándose de microficciones, López Cruz incluye en este apartado criterios de la teoría del género, aceptando los preceptos de Jerome Stern (límite de extensión: 250-300 palabras) y su recordatorio a los antecedentes genéricos (los *trick form* con una vuelta final inesperada en las revistas populares de las épocas anteriores a la televisión), aduciendo las observaciones de Fernando Valls (los otros géneros narrativos no permiten mostrar con tanta intensidad y énfasis conductas, sentimientos o estados de ánimo) y destacando también las observaciones de Ottmar Ette sobre este “cuarto género narrativo”, referidas a su aumento en sutileza y complejidad en la construcción de antologías y de tomos. En este sentido, las obras de Fernández constituirían una cumbre: en cuanto a *La vida es un special* (1981) —“serie de viñetas”, según se recoge la definición de Carolina Hospital— se destaca su posible lectura, a

primera vista, como una sucesión de cuentos, entendibles por separado, mientras que la recurrencia de personajes entre distintos conjuntos de microficciones (se menciona que *Raining Backwards* funciona como punto de origen de las obras *En la ocho y la doce* y *Entre dos aguas*) favorece su lectura como novela que apela a la función unificadora del lector.

Quizá sea justamente el análisis del personaje de Mirta —de *Raining Backwards*— la parte de alcance más universal de los estudios aquí recogidos: el investigador analiza cómo crea Mirta una realidad virtual, de manera no desvelada, en una microficción dentro de la novela y cómo forja sus versiones de los ¿hechos? en otros momentos. Tal procedimiento sirve, según constata López Cruz, como desmontaje de los mitos de la comunidad cubana del postexilio: los recuerdos se convierten en fantasías, los intentos de recordar significan un apartarse de la realidad, y todo ello lleva a la reinención del pasado; pero ya no a la (re)elaboración de un pasado existente sino a la (re)estructuración de uno inexistente, con lo cual se establece una dependencia del mito para la supervivencia social del individuo. La incapacidad de adaptarse al presente hace que se produzca un intento de vivir una vida añorada y no consumada. Con este tramo del análisis, el autor logra tantear algo que apunta incluso más allá de las diversas facetas de los desplazamientos, y nos lleva a reflexionar sobre el papel universal de la ficción como facultad humana.

El libro de Humberto López Cruz se muestra abierto hacia el futuro bajo varios aspectos: se destaca, en el prólogo, su abstención de citar algún que otro nombre consagrado para “abrir un espacio crítico a nuevas voces” y “hacia proposiciones que pueden seguir debatiéndose”, y también se augura, para un futuro no muy lejano, la presentación de otros análisis sobre otras figuras destacadas de las letras cubanas. Y, si es condición del lector no haber leído algunos de los autores analizados, es, sin duda, logro del autor haberlo dejado con ganas de remediar la falta.

Ádám András Kürthy
Universidad Eötvös Loránd
kurthy.adam.a@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1674>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 26 de octubre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

© Ádám András Kürthy



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Carmen María Pujante Segura: *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*. Madrid: Visor, 2019.

La novela corta contemporánea es una obra que se establece como la última aportación hasta la fecha en la labor investigadora de Carmen María Pujante Segura, experta en este género que lleva recorrida una trayectoria ya destacable con diferentes artículos y, principalmente, el libro *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950)* —reseñado también en *Lejana*—. ¹ El objeto de esta reseña, obra editada por Visor en 2019, se establece, entonces, como una continuación del anterior libro de 2014, pues el foco de atención pasa a estar en la novela corta hispánica de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI. Tratándose de un estudio sistemático de este género, aunque acotado a unas coordenadas espaciotemporales determinadas, con él consigue Pujante Segura contribuir a este campo de estudio que se encuentra yermo frente al de otros géneros narrativos, salvo por valiosas excepciones, como son el grupo de investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México que ha derivado en la creación de una biblioteca virtual de novela corta y estudios sobre este género, ² la celebración de un coloquio internacional sobre la novela corta moderna en el mundo hispánico en 2018 en la Universidad Eötvös Loránd de Budapest o la publicación en esta misma revista del número especial “La novela corta revisitada” en 2020. ³

Ante el desinterés investigador generalizado sobre este género y frente a la producción literaria ingente del mismo en las últimas décadas que la autora observa, ella parte de las fuentes clásicas y hace un esbozo de las principales aportaciones de la crítica para abordar el desarrollo reciente de la novela corta en España, detallando y explicando las características de este género en su configuración más reciente. Asimismo, al estudio de la novela corta desde 1950 hasta nuestros días añade el análisis del cultivo de este género por parte de Francisco Ayala, Enrique Vila-Matas y Andrés Barba, así como de sus aportaciones teóricas, pues son escritores que reflexionan sobre el género, al igual que hicieron Mario Benedetti o Ricardo Piglia. La elección de estos tres autores está debidamente justificada: son escritores y teóricos de la narrativa breve cuya obra literaria muestra aspectos que la autora analiza en su estudio histórico y teórico de la novela corta. Se trata de una obra de dicho carácter porque analiza, por un lado, el lugar que la novela corta ocupa en las historias de la literatura española y los medios editoriales en que esta se publica y, por otro, plantea el problema terminológico inherente a este género, del que establece cuáles son sus características formales y estructurales intrínsecas para posteriormente analizar de qué modo se dan en la obra de los tres autores seleccionados. Además de compaginar esta doble metodología, la obra incurre en una apertura a otros campos de estudio, como el *recueil* o los ciclos, en tanto que son (macro)géneros que pueden albergar novelas cortas (y/o cuentos).

Tras un primer sondeo del estado de la cuestión en que se encuentra el estudio de la novela corta, Pujante Segura se adentra en la historia de la literatura española contemporánea

¹ KÜRTHY, Ádám András: “Reseña de Carmen María Pujante Segura: *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950)*. Estudio comparativo entre escritoras”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 12 (2019): 69-71. Disponible en: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/398>. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.398>.

² www.lanovelacorta.com.

³ <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/issue/view/34>. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13>.

para rastrear la presencia de la novela corta en este tipo de manuales. Un acertado recorrido por las principales historias de la novela y del cuento y reseñas de críticos que inciden en el género de la obra literaria que analizan conduce a la autora a afirmar que aún queda por trazar la evolución de la novela corta desde el siglo XX hasta el XXI, etapa para la que adquiere relevancia la novela corta cultivada por los escritores españoles exiliados y su relación con la obra cervantina. De los diferentes términos que en el ámbito hispánico se utilizan para denominar este género —novela corta, novela breve o incluso *nouvelle* y *novella*—, Pujante Segura trae a colación las propuestas de Ayala, Vila-Matas y Barba para sus propias obras. Tal cuestión terminológica está ligada a la cuestión editorial, pues para el estudio de la novela corta se hace necesaria la perspectiva extratextual o sociológica al ser sus características hasta cierto punto dependientes del medio en que se publica. En el período acotado, el peso de las plataformas editoriales va variando, de las colecciones —*El Cuento Semanal*, *La Novela del Sábado*, *La Novela Popular*, etc. — o series de novelas cortas a premios dedicados a este género, la inclusión de estos relatos en distintos volúmenes recopilatorios (recopilaciones, ciclos, etc.) y la publicación de novelas cortas de forma suelta o exenta, aunque esta última práctica es inusual. El fenómeno de la recopilación con sus diferentes variantes, cuya tendencia es acusada en el siglo XX, lo aplica Pujante Segura para explicar también la obra de Ayala, Vila-Matas y Barba.

Este primer planteamiento de cariz histórico desemboca en otro más teórico y genológico, como veníamos anunciando. Este libro ofrece una síntesis de las principales aportaciones teórico-críticas sobre la novela corta y una serie de características que son propias de este género tal y como se ha desarrollado en España desde 1950; para ello, la autora se apoya en las contribuciones de destacados estudiosos como Leibowitz, Scholz, Piglia, Pabst, etc. y en los textos literarios de Ayala, Vila-Matas, Barba y otros escritores a modo de ejemplo para ilustrar sus ideas. El capítulo sobre las características de la novela corta contemporánea está dividido en diferentes apartados: extensión, narración, descripción y diálogo, tiempos, espacios, tratamientos temáticos, personajes y experimentalidad e intergeneridad. Todos ellos están imbricados y condicionados tanto por la extensión como por el medio de publicación y edición y, como la autora señala, no son aspectos exclusivos de la novela corta, sino que “las funciones asumidas por cada uno de ellos configuran su idiosincrasia genérica” (2019: 117).

Desde un prisma analítico se van a estudiar las obras de Ayala, Vila-Matas y Barba que pueden ser catalogadas de novelas cortas, como son *El rapto* —la novela corta por antonomasia de Ayala—, “Chet Baker piensa en su arte” —*nouvelle* y/o ficción crítica que da título a la recopilación antológica de Vila-Matas—, y las *nouvelles* que componen *La recta intención* de Barba. Pese a que la atención de la autora esté centrada en estas tres obras que ha seleccionado, no deja de mencionar otras que también son novelas cortas.⁴ De Ayala, que escribió novelas cortas sobre todo durante su exilio, además de subrayar y analizar algunos puentes trazados entre su obra y las *Novelas ejemplares*, recoge y estudia sus ideas sobre la novela corta que están dispersas en sus ensayos literarios centrados más en la novela, el

⁴ Las reunidas en la primera edición de *La cabeza del cordero*, “Historia de macacos”, “El as de Bastos” y los dos relatos incluidos en *Cazador en el alba* de Ayala; *La asesina ilustrada*, “El hijo del columpio” y la primera parte de *El mal de Montano* de Vila-Matas; *El hueso que más duele*, *La hermana de Katia*, *Las manos pequeñas*, *Muerte de un caballo* y las que componen *Ha dejado de llover* de Barba.

cuento y Cervantes, a quien consideraba el creador de la novela (corta) moderna por haber escrito no el *Quijote*, sino las *Novelas ejemplares*. Al tener en cuenta la obra de Vila-Matas anterior a “Chet Baker piensa en su arte”, Pujante Segura descubre una red tejida entre sus relatos, pues desembocan en este texto híbrido que forma parte de una recopilación antológica, siendo el único inédito y el más extenso, colocado en penúltimo lugar a modo de cierre. El análisis de la adscripción discursiva y los recursos temático-constructivos llevan a la autora a considerar que se trata de una recopilación cohesionada, sin llegar a conformar un ciclo, que va más allá de una mera yuxtaposición antológica de textos. También de Barba analiza *La recta intención* desde esa perspectiva genérica de los ciclos o *recueils*, pero además de examinar la obra en su conjunto, como un todo, se centra en las partes que la componen, que son cuatro novelas cortas. Pujante Segura había publicado anteriormente estudios centrados en algunas de las obras de Barba, y ello la lleva a afirmar que la obra de este autor presenta una evolución a través de *nouvelles* y novelas breves.

En definitiva, *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)* augura un largo y prometedor recorrido en las investigaciones de la novela corta, ya que ha iniciado un análisis de conjunto de las novelas cortas y las aproximaciones críticas a las mismas que aparecen desde 1950. La propia autora señala que aún hay tareas y debates pendientes, como incluir la novela corta en el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española, confeccionar un canon o elenco para confirmar la tradición de la novela corta española, etc. La autora sigue emprendiendo este camino al haber coordinado el último número de *Ínsula*, publicado en junio de 2020, un monográfico dedicado a la novela corta en el mundo hispanico desde 1940;⁵ este número y el libro reseñado constituyen destacadas y valiosas contribuciones de Carmen María Pujante Segura al campo investigador de la novela corta.

Sandra Mendoza Vera
Universidad de Murcia
sandra.mendoza@um.es

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1675>

Recibido: el 30 de julio de 2020

Aceptado: el 26 de octubre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

© Sandra Mendoza Vera



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

⁵ <https://www.insula.es/revista/la-novela-corta-en-el-mundo-hispanico-desde-1940-problemas-y-estrategias>.

José Luis Nogales Baena. *Hijo de todo lo visto y lo soñado. La narrativa breve de Sergio Pitol*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas—Editorial Universidad de Sevilla—Diputación de Sevilla, 2019.

¿Dónde está el límite entre los textos? ¿Cómo se separan entre sí las épocas, las ideas o los diferentes autores? En el caso del mexicano Sergio Pitol afirmar la cuasi inexistencia de tales fronteras no parece demasiado atrevido. Bajo la concepción del “todo está en todo” (21), en su libro *Hijo de todo lo visto y lo soñado* José Luis Nogales Baena, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y candidato a doctor en Boston University, nos introduce a una narrativa pitoliana cuyo carácter inherentemente intertextual no es una mera presencia, sino un recurso creativo consciente por parte del autor, motivado por una visión de su obra “como un todo orgánico” (22).

Con su monografía, que en su origen tiene la tesis doctoral *La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol* defendida en 2017, Nogales Baena se ha merecido el accésit del concurso “Nuestra América” de 2018, y se propone abarcar toda la narrativa breve publicada de Pitol, siempre cronológicamente ordenada, a fin de señalar la continuidad y el desarrollo que en ella se da, principal pero no exclusivamente, desde el punto de vista de una lectura intertextual.

Aunque indudablemente nacieron ya numerosos trabajos sobre aspectos relacionados con la intertextualidad en la obra de Pitol, ninguno de ellos se ha empeñado en observar el fenómeno en toda su complejidad y, además, en la totalidad de la narrativa breve pitoliana. Esto es, en la totalidad de la obra de un Pitol que durante su carrera nunca ha dejado de corregir, reeditar y reorganizar sus textos. El hecho de afrontar esta difícil cuestión de los textos pitolianos, que siempre son solo una de sus versiones sobre sí mismas, considero, es uno entre los varios factores que señalan la calidad y el valor filológico de este trabajo: Nogales Baena, en vez de trabajar únicamente con la última versión publicada de cada texto, comprendiéndola, digamos, como la versión ‘lista’, no solo decide tener en cuenta las diferentes variantes, sino también, y esto es fundamental, las lee directamente como parte de una actitud de organización consciente, en la que Pitol dirige a su lector a olvidar ciertos textos a la vez de eternizar otros, y va acercando sus diferentes títulos, continuamente moviendo-ampliando la interreferencialidad entre ellos.

La estructura clara, transparente y lógicamente organizada, con unas conclusiones parciales al final de cada capítulo, lleva al lector casi de la mano por el camino recorrido por Pitol durante su vida. Tras los dos capítulos iniciales, más teóricos, que tratan del contexto histórico-literario en el que Sergio Pitol vivió y escribió, y la periodización y planteamiento de los problemas y cuestiones principales de su obra, respectivamente, la segunda parte del libro pasa a ser de carácter analítico, estudiando los textos concretos en su relación con el resto de la obra de Pitol y la literatura y cultura universal en general. Dedicados los cuatro capítulos restantes a uno de los periodos pitolianos cada uno, Nogales Baena enfoca las distintas estaciones evolutivas del autor desde determinados aspectos del ya mencionado trabajo intertextual, nunca obviando, sin embargo, la presencia de otros factores. Aunque en lo que a la periodización se refiere se nota cierta confusión en las fechas —el segundo periodo, por ejemplo, se determina durar, primero, entre 1962-1972, luego, entre 1962-1971, mientras que el capítulo a él dedicado lleva el título “De 1966 a 1972”—, tales mínimas

incongruencias, por lo general, llegan a encontrar su explicación en el texto, con la diferencia entre la fecha de la escritura y la publicación de los títulos, o la inclusión de un cuento anterior o posterior a un periodo que se organiza, principalmente, en torno a ciertos tomos.

Así, el tercer capítulo —que comprende la mayoría de los relatos de *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964)— se concentra, por un lado, en la relación intertextual entre los cuentos mismos, cuestionando con ello la concepción tradicional del género cuentístico, pues por medio de una compleja relación de referencialidad entre los títulos del tomo se plantea el nuevo formato de un ‘cuento deslimitado’. Por otro lado, se resaltan aquí las relaciones, predominantemente, de imitación de los mayores modelos de Pitol (Faulkner, Borges, Rulfo, Carpentier) —ejemplos de hipertextualidad que todavía no llegan a modificar la interpretación de sus obras—, y la recurrencia a los mayores intertextos clásicos (la Biblia, la tragedia griega) —motivos que ya sí redirigen al lector a otros textos y contextos que influirán en la formación de una interpretación más amplia—. Aunque el mismo Pitol tacha las obras de este periodo por su carencia de estilo propio, Nogales Baena quiere comprenderla como una época de aprendizaje a lo largo del cual el mexicano, poco a poco, va encontrando lo que luego se reconocerá como marca de su propia literatura.

El capítulo que sigue, referido a los tomos *Los climas* (1966, 1972) y *No hay tal lugar* (1967), recorre una serie infinita de referencias literarias concretas —reales, imaginarias o desconocidas— en forma de citas, alusiones o largas listas de obras de arte. De especial interés resultan aquí estas listas de títulos que poco o nada tienen que ver con la narración misma y, a pesar de poder funcionar como referencias intertextuales, nunca tienen el objetivo de serlas: están allí meramente como un modo de alardeo de conocimiento —de los personajes o del autor—, ora creando un contexto intelectual, ora caricaturizando el mismo. Esto es, Nogales Baena no se ajusta nada más a lo propiamente intertextual, sino también recorre caminos que potencialmente podrían llegar a serlo, pero al final toman direcciones diferentes.

El quinto capítulo, por su parte, ronda en torno al último tomo pitoliano que reúne cuentos en el sentido estricto de la palabra: los títulos de *Vals de Mefisto*, primero publicado en 1981. En los cuatro cuentos que Nogales Baena considera los “más acabados, originales y complejos de Sergio Pitol” (215) esta vez se subraya su tendencia sincrética y totalizante, y la hibridez que presentan entre múltiples capas connotativas, estilos, géneros, etc., creando mediante ellos una unidad que, aun así, no deja de ser coherente, característica que será clave de la obra más madura del mexicano. De singular curiosidad es en este capítulo el apartado dedicado al algo anterior “El único argumento” (1980), texto olvidadísimo tanto por los lectores como por la crítica, que a pesar de, quizás, ser un experimento fallido, se debe considerar como el primer paso hacia la antes mencionada hibridez pitoliana, pues ya lleva en sí las marcas de la posteriormente lograda intención hacia la obra total, hecho que luego se completará en una fusión entre lo ensayístico, lo narrativo y las referencias intertextuales, fundiendo forma y contenido, y con unas reflexiones metaliterarias ya conscientes sobre la presencia intertextual en sus obras.

Finalmente, en el último capítulo encuentran su lugar los llamados ‘textos integrados’ de Pitol —reunidos en *El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005)—, obras de un hibridismo genérico que baila en el límite de ficción, autobiografía y ensayo, con una serie de ideas o temas comunes que vuelven a enlazarlas una y otra vez, resumiendo así lo que

significa ser y escribir como Sergio Pitol, esto es, dejándose reconocer en sus textos, a la vez, como lector casi patológico, viajero, traductor, agente cultural de literaturas menos conocidas en el mundo hispánico y, cómo no, escritor.

José Luis Nogales Baena recorre el devenir de la obra pitoliana demostrando una lucidez y un entendimiento profundo tanto de la narrativa del mexicano como del fenómeno intertextual, y nunca duda en cuestionar términos e ideas ampliamente aceptados por la crítica, tal como se vislumbra al preferir el término ‘grupo de medio siglo’ en vez de la más extendida ‘generación’ al posicionar a su autor dentro de la literatura mexicana en concreto y latinoamericana en general, con ello añadiendo su huella no solo a la lectura de la obra de Sergio Pitol, sino también a la siempre dudosa cuestión de las clasificaciones generacionales.

Gabriella Zombory

Universidad Eötvös Loránd

zomborygabriella@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1677>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 3 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

© Gabriella Zombory



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Ramón Gómez de la Serna: *El alma de los objetos. Minificciones. Edición de Rafael Cabañas Alamán. León: Eolas Ediciones, 2019.*

A pesar de haber pasado más de cien años desde la publicación de las primeras greguerías y minificciones de Ramón Gómez de la Serna, sus textos no dejan de ser actuales y siguen dejando resonancias en la actualidad literaria. Siendo uno de los pioneros de las vanguardias hispánicas, funda en 1908 la revista *Prometeo*, donde publica el *Manifiesto futurista* de Marinetti, funda en 1914 su archiconocida tertulia del Café Pombo, participa en 1915 en la organización de la primera exposición cubista en Madrid, y crea en 1917 la greguería, manifestación textual *par excellence* vanguardista. Pero estos datos son sumamente escasos para ilustrar su propuesta intelectual, estética y literaria, en resumidas cuentas, su “Ramonismo”. Este nuevo tomo, perteneciente a la colección “Las puertas de lo insólito. Narrativas de lo posible” de la editorial leonesa Eolas, nos presenta una asombrosa vertiente del pensamiento del escritor, su fetichismo de los objetos, complementado por un gesto duchampiano: el hacer de los objetos cotidianos objetos artísticos, más en concreto, objetos literarios.

El prólogo sugestivo del editor Rafael Cabañas Alamán, investigador especializado en la obra y pensamiento de Gómez de la Serna, ilumina la relación del autor con el realismo y la realidad, que justifica perfectamente el lugar de *El alma de los objetos* en esta colección organizada en torno al concepto de lo insólito. Partiendo de los manuscritos que se encuentran clasificados en la sección de “Prólogos” de la carpeta “Realismo” de la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh, se evidencia el desacuerdo del autor con la estética del realismo: “Para él, lo más importante era hacer literatura partiendo de la realidad pero representando las vertientes más insólitas de la misma, buscando la originalidad y teniendo siempre presente el factor sorpresa y la novedad” (8). La más sugerente es, en este sentido, la nota 7: “Realismo. No puede ser la literatura, que es un triunfo del genio o del ingenio, la presentación reincitativa y contumaz del mundo analfabético y vulgar”.

Esta actitud antirrealista del autor —y de las vanguardias históricas en general—, que ha tenido un impacto enorme en las posteriores literaturas hispánicas, asimismo es tangible en su relación con los objetos, protagonistas, junto con el alma, de las minificciones aquí reunidas. El editor cita de un ensayo fundamental del autor, escrito en 1934 y titulado “Las cosas y «el ello»”, donde se subraya este énfasis en la cosa o el objeto, y aparece el autor como “psicólogo de los mismos [objetos] en cuanto a la capacidad afectiva que reconoce sentir por ellos” (9). Es más, Cabañas Alamán considera que hay ciertos pasajes del texto donde el autor explica cómo logra conectar su alma con la de los objetos, para llegar a la conclusión de que Gómez de la Serna “parte de imágenes de objetos tangibles, cotidianos, pero le da un giro considerable a la realidad que observa bajo las premisas del «antirrealismo artístico» que tanto apoya” (9).

Esta idea de la relación entre el alma y los objetos en la obra de Ramón Gómez de la Serna, que fue comentada anteriormente por varios pensadores, entre ellos, Jorge Luis Borges, Gonzalo Torrente Ballester y Rafael Conte, sirve como fundamento de coleccionar los textos del tomo tras una lectura pormenorizada de numerosas publicaciones del autor —*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)— y también sirve como punto de partida para la creación de

cuatro apartados temáticos: “El optimismo vitalista”, “Los objetos del alma”, “Los objetos insólitos” y “Perspectivas de la muerte”, terminando cada uno con textos inéditos no recogidos en *Obras completas* del autor, transcritos directamente de las notas manuscritas de la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh.

El título del primer apartado, “El optimismo vitalista”, se inspira en el ensayo ya mencionado de “Las cosas y «el ello»”, donde Gómez de la Serna apunta al “optimismo de las cosas”. Leyendo los primeros textos se notan los rasgos comunes de estas microtextualidades que caracterizarán el tomo entero: el autor, a través de analogías y comparaciones, humaniza los objetos, y si aparece el hombre, siempre es deshumanizado, cosificado. A pesar de que el editor haya organizado este apartado en torno al concepto del optimismo, destaca en su “Prólogo” que la vitalidad y diversión que implica esconde un humor serio, además de indicar, usando las palabras de Pedro Salinas, el deseo de “desviar el espíritu y su atención de la terrible realidad aniquiladora” (12). Detrás del humor de los textos se halla pues una seriedad fundamental, que aparece metafóricamente, en objetos cotidianos que frustran la vida de los seres humanos (como pasa en “La corbata feliz”), o bien serán los humanos que aparecen como objetos sin alma (como en “Los dueños de la tienda de objetos de goma”, para destacar solo unos ejemplos). El mejor texto, a la vez el más complejo y lúdico de este apartado es “La sensibilidad de los cuadros”, donde aparece el yo autoral ante su propio retrato cubista con el que se comunica de forma telepática.

El título del segundo apartado, “Los objetos y el alma”, de nuevo se inspira de un ensayo del autor, “Alma” (1912), donde aparece este como imagen multiforme, vinculada a varios objetos a la vez. Este animismo puebla todos los objetos aquí mencionados: “los objetos de las minificciones de este apartado poseen «alma», con frecuencia citada textualmente, y contienen una evidente carga de afectividad y sentimientos” (14). Y, de hecho, son quizás estos textos que ilustran mejor las propiedades principales del alma intangible e inmaterial, reflejada siempre en la materialidad de los objetos. El autor indaga la cuestión del entendimiento mutuo entre humanos y objetos (y aún animales, que se clasificarían igualmente como “cosas”), ejemplo de ello lo encontramos en una de sus greguerías tempranas: “¿Hasta dónde nos sospechan los animales y las cosas? Todo ello está lleno de magnetismo y eso llena a todos de grandes y raras dificultades” (94). Esta oscilación entre lo material y lo inmaterial del objeto-alma o alma-objeto, dependiendo de la perspectiva, igualmente problematiza la relación entre vida y muerte, en otra greguería: “Al que descompone un reloj le queda el arrepimiento de haber matado algo, de haber cometido sacrilegio... Es irreparable su muerte desde que se le mata” (90).

El tercer apartado, “Los objetos insólitos”, ofrece una mezcla de lo cotidiano con lo insólito, lo absurdo y aun lo grotesco. El concepto de lo absurdo el editor lo rescata de nuevo de un texto del autor de *El libro mudo (Secretos)* (1911): “Ramón, seamos ante todo absurdos, inexplicablemente absurdos... habremos roto una trabazón, habremos acabado con un infarto... Nos habremos intrincado más” (15). Estas minificciones, según el propio Cabañas Alamán, se basan en el principio de la incongruencia, recurso literario propio de la ficción, siendo lo absurdo, con las palabras del autor, “una protesta contra la vida, objetivando sus obsesiones, mostrando lo que hay junto a los faroles y los árboles, al gran supuesto que les rodee como un pensamiento” (16). Los objetos insólitos que pueblan los textos de este apartado no son, en realidad, insólitos; al contrario, Gómez de la Serna muestra cómo lo insólito reina los días cotidianos mostrando un lado no-funcional o no-utilitario de las cosas que enumera: cuadros

que nunca pueden estar derechos, los zapatos que andan solos, la bola de billar que huye, o el diccionario de lo que no existe. El reloj y el espejo son los dos objetos más inquietantes, ya que estos recurren no solo en este sino en todos los apartados del libro, saturados de significados simbólicos: “marcan el devenir del ser humano ante la muerte”, opina el editor (17).

Y, de hecho, este será el tema principal del último capítulo de *El alma de los objetos*: “Perspectivas de la muerte”. Cabañas Alamán recurre aquí a la explicación que ofrece el autor sobre su libro *Automoribundia (1888-1948)*, donde afirma que en todas las páginas que había escrito en su vida hay un fondo autobiográfico, hasta cuando escribe sobre los objetos, a los cuales “otorga el poder de proyectar en sí mismas la propia muerte en cualquiera de sus diferentes manifestaciones, ya sea como portadoras o como receptoras de esta” (16). En este apartado llegamos a conocer objetos cotidianos pero potencialmente peligrosos para el hombre, y no solo los agudos como la navaja de afeitar o los que tengan que ver directamente con la muerte como los objetos funerarios, sino también otros que son aparentemente inocentes, como los trajes o las bufandas, que amenazan no tanto la vida humana como el concepto de lo humano; es decir, dejan paso, de nuevo, al predominio de lo grotesco, lo absurdo y lo insólito.

El gesto duchampiano al principio mencionado, el de hacer de los objetos cotidianos objetos artísticos, literarios, de darlos vida, *otra* vida (el valor de objeto literario, de ficción) a pesar de su cotidianeidad, muestra una intención estética propiamente vanguardista, el deseo de la distorsión de la realidad, necesaria para revelar —un tanto paradójicamente— su lado real, auténtico: lo inmaterial. No obstante, este apego a los objetos, a las cosas y los humanos igualmente evidencia la imposibilidad de separarse de la realidad inmediata. De esta forma suma el editor de *El alma de los objetos* la relación de Ramón Gómez de la Serna con lo insólito:

escritor de gran modernidad, adelantado a su tiempo, que desde el antirrealismo artístico y el humor juega con una amplia gama de las vertientes de lo insólito distorsionadoras de la realidad —lo irracional, lo absurdo, la incongruencia, lo fantástico y lo surrealista—. Su búsqueda de nuevas formas, de espacio de fantasmagoría y de ilusión, ofrece una visión iluminadora de la vida, en esta ocasión a través de los objetos, de la relevancia y la singularidad que despliegan en sus minificiones”. (20)

Esta compilación temática que nos ofrece Rafael Cabañas Alamán, admitiendo la arbitrariedad de la agrupación y sugiriendo una posible flexibilidad en el intercambio de los textos entre los diferentes apartados, es una muestra de textos cortos pero sumamente profundos. Se ofrece pues un punto de partida excelente para los menos iniciados en la obra de este autor prolífero, y asimismo se sirve como material de investigación abundante para los más experimentados.

Petra Báder

Universidad Eötvös Loránd

bader.petra@btk.elte.hu

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1662>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 5 de enero de 2021

Publicado: el 26 de febrero de 2021

© Petra Báder



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C